INTERNATIONALE

Carl Maria von Weber

GESELLSCHAFT e.V.

WEBERIANA

MITTEILUNGEN HEFT 12 SOMMER 2002

Weberiana
Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
Heft 12 (Sommer 2002)

ISSN 1434-6206
ISBN 3-7952-1099-2

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: weber-gesellschaft@sbb.spk-berlin.de Website: http://www.sbb.spk-berlin.de
Redaktion:	Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß:	31. Mai 2002
Satz:	Irmlind Capelle, Detmold
Titel-Gestaltung:	Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien
Bildnachweis:	Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen (S. 10, 36) / Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Musikabteilung (S. 29, 91, 105) / Museum für Deutsche Volkskunde – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (S. 93) / Theater Regensburg, Atelier für Künstlerische Fotografie Juliane Zitzlsperger (S. 118)

Die Drucklegung dieses Heftes wurde dankenswerterweise durch den Verleger Prof. Dr. Hans Schneider, Tutzing, ermöglicht.

Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber (1910 – 2002)

Der Ehrenpräsident der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft verstarb am 10. März 2002 in Hamburg nach schwerer Krankheit im Alter von 91 Jahren.

Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber war der Initiator und spiritus rector unserer Gesellschaft. Auf ihn geht nicht nur deren unmittelbare Gründung 1991 zurück, sondern auch die Initiierung eines Weber-Kuratoriums, das bereits 1988 den Grundstein für eine institutionalisierte Weber-Forschung legte. Ohne diese Vorarbeiten, deren Ausgangspunkt die Schenkung des Weber-Familiennachlasses an die Staatsbibliothek zu Berlin 1986 (damals: Deutsche Staatsbibliothek) war, wäre eine Weber-Gesamtausgabe, wie sie nun im Entstehen begriffen ist, nicht denkbar gewesen.

Freiherr von Weber verstand es, mit seiner sympathischen, einnehmenden Art, Mitglieder für die junge Weber-Gesellschaft zu werben. Unermüdlich setzte er seinen Namen ein, wenn es um die Förderung des Werkes seines Ururgroßvaters ging. Die Arbeit der Gesellschaft unterstützte er aktiv und wohnte regelmäßig den Mitgliedertreffen bei. Zuletzt war er in seiner Funktion als Ehrenpräsident bei der Präsentation des ersten Bandes der Weber-Gesamtausgabe im Oktober 1998 in Mainz anwesend. Doch auch danach, als erste Anzeichen einer ernsthaften Krankheit ihn vom Reisen zunehmend abhielten, blieb er in engem Kontakt mit dem Vorstand und einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft. Er stellte seine Ideen und nicht zuletzt seine kaufmännischen Erfahrungen jederzeit in den Dienst der Gesellschaft.

„Du mußt hinaus – fort ins Weite! Des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt". Der Beginn des Romanfragments *Tonkünstlers Leben* war auch für den Ururenkel, obgleich kein „Künstler", ein Leitspruch. Als Kaufmann zog es ihn bereits zur Ausbildung hinaus aus dem heimatlichen Dresden. In Hamburg fand er ein neues Zuhause, dem er mit Unterbrechungen bis zu seinem Lebensende treu bleiben sollte. Gleich nach dem Abschluß seiner Lehre im Jahr 1931 ging er für zwei Jahre nach London, später nach Afrika, und kontinuierliches Reisen führte ihn in die ganze Welt. Wer den Freiherrn persönlich kannte, kann sich leicht vorstellen, wie er bei diesen Reisen, aber auch im Berufsleben allgemein, mit Gewandtheit, Kommunikationsvermögen, Verhandlungsgeschick und nicht zuletzt menschlicher Wärme Herzen gewann. Sein öffentliches Auftreten im Rahmen der Weber-Gesellschaft und bei vielen anderen Feierlichkeiten zu Ehren seines großen Vorfahren war jedesmal ein Ereignis, und er

konnte sich früh darin üben. Bereits 1921, im Alter von zehn Jahren, verneigte er sich auf der Bühne der Staatsoper in Berlin, um dem Publikum für die Aufmerksamkeit anläßlich der 100. Wiederkehr der *Freischütz*-Uraufführung zu danken.

Auch in der Folge besuchte Freiherr von Weber als Ehrengast zahlreiche Weber-Aufführungen. Obwohl selbst kein Musiker, verstand er es hervorragend, sich im Kreise der Künstler zu präsentieren. Auch dies war ihm in die Wiege gelegt worden. Das Haus seiner Großmutter in Dresden war ein beliebter Treffpunkt der Musikszene, und Komponisten wie Gustav Mahler und Richard Strauss sowie die führenden Dirigenten ihrer Zeit, Otto Klemperer, Karl Böhm, Joseph Keilberth, waren dort zu Gast. Auch im Ausland fand er schnell Kontakt zu herausragenden Künstlern. So hatte die Gesellschaft ihm die Mitgliedschaft des großen Geigers Yehudi Menuhin, eines seiner Freunde aus Londoner Zeiten (über dessen Ehefrau) zu verdanken.

Freiherr von Weber erhielt im Laufe seines Lebens zahlreiche Auszeichnungen, nicht nur für seinen Einsatz für Carl Maria von Weber, sondern für sein Lebenswerk im Ganzen, das auch durch sein Eintreten für partnerschaftliche Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten gekennzeichnet war. Hervorzuheben ist das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland, das ihm 1997 für sein Engagement zur Gründung der Städtepartnerschaft zwischen Hamburg und Dresden verliehen wurde. Er war stolz darauf, daß sich diese Verbindung zu einem guten Teil auf den Namen seines Ururgroßvaters gründete.

Zahlreiche weitere Ehrentitel zeugen von seinem Einsatz für seine Heimatstadt Dresden, die er, nach langer Unterbrechung durch Kriegsdienst und Berufsleben, im Jahre 1957 erstmals wieder besucht hatte. Der Anlaß war die Eröffnung des ehemaligen Sommerhauses seines Ururgroßvaters in Hosterwitz als Carl-Maria-von-Weber-Gedenkstätte. Die dort befindlichen Gemälde aus Familienbesitz gingen auf seine Veranlassung hin 1986 in den Besitz der Stadt Dresden über. Nicht zu vergessen ist auch der fördernde Einsatz für Carl Maria von Webers Geburtsstadt Eutin, von der er anläßlich seines 80. Geburtstags 1991 zum musikalischen Sonderbotschafter ernannt wurde.

Im stolzen Bewußtsein einer einzigartigen Familientradition, in der der Geist einer historisch bedeutenden Komponistenpersönlichkeit bis auf den heutigen Tag weiterlebt, wird die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft das Andenken an Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber in Ehren bewahren und ihre Förderarbeit in seinem Sinne fortsetzen.

Frank Heidlberger

Inhalt

Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber (1910-2002)
(Frank Heidlberger) 1
Vorbemerkung 4

Beiträge
Eveline Bartlitz: „Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut".
In memoriam Caroline von Weber, geb. Brandt 5
Frank Ziegler: Die berauschte Tänzerin.
Bemerkungen zum *Waldmädchen* in Wien 52
Bodo Plachta: 'Gläubigerburleske', 'Deutsches Singspiel' oder 'Türkenoper'?
Bemerkungen zum Libretto des *Abu Hassan* von C. M. von Weber 58
Frank Ziegler: Weber en miniature. Miszellen zur Weber-Rezeption
auf dem Puppen-, Kinder- und Papiertheater 79

Notizen und Arbeitsberichte
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 94
Großer Auktionsspiegel mit kleinen Ergebnissen? (1997-2002) 101

Aufführungsberichte
Von Prüfungsangst, Weibertreue und Schneekugeln. Ein kleiner
Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2001-2002 (Knut Holtsträter) 106
Oberon als Collage. Neufassung von Stefan Maurer und
Andreas Bronkalla in Regensburg (Frank Ziegler) 116
Der Wald- und Wiesen-Neurotiker.
Die Bielefelder *Freischütz*-Inszenierung (Knut Holtsträter) 119
Der doppelte Probeschuß.
Gedanken zum Brandenburger *Freischütz* (Frank Ziegler) 123

Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 126

Mitteilungen aus der Gesellschaft
Protokoll der 11. Mitgliederversammlung in Detmold 2001 132
Klassik-Festival Ruhr 2001 und Internationaler Carl-Maria-von-
Weber-Klarinettenwettbewerb 2001 140
„Heil ist dem Haus beschieden!" MeisterWerk-Kurs zum *Abu Hassan*
in der Hochschule für Musik Detmold, 15.-21. Oktober 2001 142

Blickpunkte: Kleinere Berichte
Webertage in Eutin. Rückblick auf 2001, Vorschau auf 2002 (Ute Schwab) 146
Das Herrenhaus in Ermlitz (Gerd-Heinrich Apel) 149
Reiselustige Genovefa. Zum Bernburger Theaterjubiläum (Frank Ziegler) 151
Jubel-Kantate zum Jubiläum (Irmlind Capelle) 152

Vorbemerkung

Die *Weberiana* sind nun also Dutzendware – zumindest, was die Zahl der vorliegenden Hefte betrifft. Inhaltlich werden sie hoffentlich positiver bewertet, und auch hinsichtlich der Erscheinungsform haben sie eine Aufwertung erfahren, zumal in diesem Jahr einer der renommiertesten deutschen Musikliteratur-Verlage, der Verlag von Hans Schneider in Tutzing, den Druck übernommen hat.

Der Hauptbeitrag des Heftes widmet sich einer Jubilarin: im Februar 2002 jährte sich zum hundertfünfzigsten Male der Tod von Caroline von Weber. Als Autorin haben wir die ohne Frage beste Kennerin Carolines gewinnen können – Eveline Bartlitz hat sich seit der Herausgabe der Brautbriefe Webers an Caroline Brandt im Weber-Jahr 1986 intensiv mit der Weggefährtin des Komponisten beschäftigt und in den letzten Jahren deren gesamte Korrespondenz gesichtet und aufgearbeitet. Der Gedenkartikel an Caroline von Weber sei gleichzeitig Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber, unserem Ehrenpräsidenten, postum gewidmet; die Beschäftigung mit dem Erbe, mit den Leistungen seiner Ahnen war ihm lebenslänglich Freude und Verpflichtung. Er hätte das kundige Porträt seiner Ururgroßmutter sicher mit großem Vergnügen gelesen.

Der zweite Beitrag ist als kleiner Nachtrag zu Natalja Gubkinas Bericht über Webers *Waldmädchen* im letzten *Weberiana*-Heft zu verstehen, speziell zur Wiener Aufführungsserie des Werks 1804/05. Ganz besonders freut es uns, daß wir Bodo Plachtas Beitrag zum Libretto des *Abu Hassan* abdrucken können. Das Referat, gehalten anläßlich des Detmolder MeisterWerk-Kurses zu dieser Oper, der unsere letzte Mitgliederversammlung umrahmte, fand bei den Anwesenden großen Anklang und soll daher – in etwas überarbeiteter Form – auch einem größeren Publikum vorgestellt werden.

Quasi ein „Abfallprodukt" der Weber-Ausstellung der Berliner Staatsbibliothek vor wenigen Monaten ist der Beitrag zur *Freischütz*-Rezeption in Kleinformen. Ursprünglich als kurze Katalog-Beschreibung zu den dort präsentierten Papiertheater-Bögen (Kat. VIII/22 und XI/10) geplant, wuchs und wuchs der Text auf die katalog-untaugliche jetzige Größe und wurde vom Redakteur in die *Weberiana* „eingeschmuggelt".

Bleibt mir zuletzt nur, allen Autoren und Mitarbeitern wie immer für die angenehme, unkomplizierte Zusammenarbeit zu danken: in erster Linie den beiden professionellen Korrekturleserinnen Eveline Bartlitz und Dagmar Beck sowie der vom Redakteur wieder einmal arg strapazierten „Layouterin" Irmlind Capelle [war gar nicht so schlimm. Die Layouterin].

Frank Ziegler

„Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut"

In memoriam Caroline von Weber, geb. Brandt,
zum 150. Todestag am 23. Februar 2002
von Eveline Bartlitz[1], Berlin

Lebensgefährtinnen von bedeutenden Persönlichkeiten stehen fast immer im Schatten ihrer Partner und erfahren häufig erst – wenn überhaupt – eine postume Würdigung, denkt man z. B. an Christiane Vulpius oder Emilie Fontane[2]. Weder die eine noch die andere ist mit Caroline von Weber zu vergleichen, dennoch können wir uns der Meinung von Hans Schnoor anschließen: *sie gehört unter die ersten Frauen, die Männerbiographie schufen. Eine Frau, die es verdient, immer wieder literarisch porträtiert zu werden*[3]. Schnoor hat ein wunderbares Psychogramm von Caroline in seinem Buch entwickelt, dem kaum etwas hinzuzufügen ist. Seit dem Erscheinen seiner Weber-Biographie ist fast ein halbes Jahrhundert vergangen, inzwischen sind Quellen bekannt geworden, die es ermöglichen, sowohl das umfangreiche Repertoire der Schauspielerin und Sängerin Caroline Brandt – immerhin fast 200 nachweisbare Rollen – vorzustellen als auch Frau von Weber als Briefschreiberin kennenzulernen.

Wer war diese Frau, um die Weber kämpfte und mit der er infolge seines frühen Todes nur knapp neun glückliche Ehejahre verleben konnte?

Folgen wir den wenigen Lebensspuren aus ihrer Jugend, die auf uns gekommen sind. Bereits die Bestimmung des Geburtsjahres bereitet Schwierigkeiten. Glaubt man der Taufbescheinigung[4], so wäre es 1793; Caroline

[1] Für seine unermüdliche Unterstützung, Hilfe beim Kommentieren und insbesondere für die Aufbereitung und Ergänzung des Rollenverzeichnisses (Prag 1813-1817) danke ich Frank Ziegler sehr herzlich.

[2] Zu Christiane Vulpius gab es mehrere Veröffentlichungen in jüngerer Zeit, zu Emilie Fontane 2002 eine Biographie von Gotthard Erler im Aufbau-Verlag.

[3] Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 181.

[4] Ausgestellt in Bonn (katholische Kirche St. Remigius) am 22. August 1810 (*D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7, Nr. 44). Dort sind als Daten angegeben: „Anno Millesimo Septingentesimo Nonagesimo tertio, die decima nona Novembris baptizata est Carolina Elisabetha, Antonetta, D. Christophori Hermanni, Josephi Brandt, Musici Electoralis, et Christina Sophia Henrietta Hartmanns, Conjugum filia legitima." Es folgen die Taufpaten. Die Zahl *tertio* ist durchstrichen, aber Unterpunktierung hebt die Streichung auf. Über der Zahl steht *quando* [wann], das ebenfalls durchstrichen ist. Auch der erste Vorname *Carolina* ist durchstrichen und durch Unterpunktierung wieder gültig gemacht. Zur Geburtstagsverwirrung vgl. auch Eveline Bartlitz, *Die Briefe Webers an Caroline Brandt 1814-1817*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30, H. 1/2 (1988), S. 75-76.

selbst aber meinte 1794 geboren zu sein[5], und auf ihrem Grabstein ist 1796 zu lesen[6]. Nicht genug damit, auch ihr Geburtstag wurde fälschlicherweise am 18. Dezember gefeiert, während die Taufbescheinigung den 19. November (als Tauftag) angibt. Seltsamerweise traf dieser letztgenannte Umstand auch auf Carl Maria von Weber zu. Selbst ihr Geburtsort Bonn ist inzwischen angezweifelt worden[7]. Dieses Dunkel in Carolines Vita kann vermutlich nicht erhellt werden.

Caroline (auch Carolina) Brandt wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Der Vater Christoph Hermann Joseph Brandt (geb. 1750) war Violinist und Tenor in der Kurfürstlichen Kapelle in Bonn, der auch Beethovens Vater angehörte. Der Bonner Hofkalender von 1773 führt Christoph Brandt unter den „Vocalisten" auf, zehn Jahre später wird er nur unter den Violinisten genannt[8], obwohl er z. B. August bis Oktober 1780 als Sänger-Schauspieler auf der Frankfurter Bühne nachgewiesen ist, wo er respektable Kritiken erhielt[9]. 1791 nennt der *Gothaer Theaterkalender* das Ehepaar *Brand*

[5] *Nun, 56 Jahre habe ich hinter mir* [...] (Brief an F. W. Jähns vor dem 23. November 1850, *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 135); vgl. auch Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. I-III, Leipzig 1864-1866 (im folgenden: MMW) I, S. 425.

[6] Der Text auf dem Grabstein auf dem Dresdner Katholischen Friedhof lautet: *Ant. Caroline von Weber *19. Nov. 1796 †23. Febr. 1852.* Auch Weber ging – zumindest 1816 – davon aus, Caroline sei 1796 geboren; in einem Brief an die Redaktion des Berliner *Dramaturgischen Wochenblattes* vom 21. Dezember 1816 behauptet er, bezugnehmend auf eine falsche Altersangabe in dieser Zeitung (vgl. w. u.), daß *sie eben ihr Einundzwanzigstes Jahr angetreten* habe (zitiert nach dem Entwurf in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Bl. 47b/r).

[7] T. A. Henseler, *Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert*, Bonn 1959, S. 16 (*Bonner Geschichtsblätter*, 13).

[8] Ein „Pro memoria", das sich 1784 der neue Kurfürst Maximilian Franz über die Kapellmitglieder erstellen ließ, erklärt den Sachverhalt: *Christoph Brandt ist ein sehr guter Violonist* [sic], *auch für Solo, von guter Aufführung und geheiratbet mit einer Comoediantinn. Von Sr. Kurfürst" Gnad batte er die Erlaubniß auch die Comoedien mitzuspielen, auch in dieser qualität außer Land mit zu reyßen; Meines ohnmaaßgebigen Dafürbaltens aber müßte dieses abgestellet werden, theils weilen selbiges nicht schicklich, theils im Orchestre abgängig, und deswegen Unrube verursachet. Nach dieser ihm gemachter Vorstellung, hatte selbiger sich zu allem willig und bereit erkläret.*

Nach dem Tode des Kurfürsten Maximilian Friedrich (15. April 1784) war das Theater wegen Hof- und Landestrauer geschlossen worden. Am 3. Januar 1789 erfolgte die Wiedereröffnung mit der Gesellschaft Joseph Reichas; vgl. Heinz Ernst Pfeiffer, *Theater in Bonn von seinen Anfängen bis zum Ende der franz. Zeit (1600-1814)*, Emsdetten 1934, S. 77 ff. und Ludwig Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, S. 45 ff.

[9] Er sang z. B. bei der Uraufführung des Schauspiels *Adelheit von Veltheim* von G. F. W. Großmann mit Musik von C. G. Neefe am 23. September 1780 den Oßmann *recht gut*; vgl. Heinrich Wilhelm Seyfried, *Frankfurter Dramaturgie nebst einer Aufgabe dem Frankfurter Publikum beantwortet*, Frankfurt/M. 1781, S. 189 (aus dem 37. Brief vom 26. September 1780). Ebd. (S. 96) heißt es zu Sacchinis *Colonie* im 20. Brief vom 13. September 1780: *Herr*

wiederum als Schauspieler in Bonn[10]. Die Mutter Christine Sophie Henriette Brandt, geb. Hartmann (geb. 1761 in Gotha), war Schauspielerin und Sängerin (Soubrette), sie dürfte in besonderer Weise Carolines frühe Theatererfahrungen geprägt haben. Kritiken der Mutter aus den 1780er Jahren zeigen erstaunliche Übereinstimmungen zu späteren Beurteilungen Carolines, so etwa die in der *Frankfurter Dramaturgie* abgedruckte humorvolle Einschätzung:[11]

> „Wie sich zwei gegen zwei verhält, so verhält sich Mad. B r a n d t gegen die S o u b r e t t e n. Man Adire Mad. B r a n d t und S o u b r e t t e zusammen, so ist das facit das nämliche. Kurz, man numerire, und subtrahire, und dividire, und mache hernach die Probe, was gilt es, sie wird allemal ächt seyn."

Christine Hartmann debütierte 1775 in Gotha, hatte kleinere Rollen in der Seylerschen Gesellschaft in Dresden, zu der auch die Schwester Caroline Großmann, geb. Hartmann, und deren Mann gehörten[12], ging 1776 zurück

B r a n d t, als F o n t a l b e, machte seine Rolle wircklich nicht übel. Die Zuschauer empfiengen ihn mit dem stärcksten Hände-Klatschen. Er spielte Sie [die Rolle] *beßer, wie vergangene Meße. Er sang auch mit mehrerem theilnehmendem Gefühl. Das Ding, denck' ich kann noch gut gehn – wann er sich Mühe giebt, die Caractere genau studirt, sich aber auch schont, damit seine Stimme nicht Noth leidet.*

[10] In Kinderrollen tauchen zudem die Knaben Max und Anton Brand auf, die danach höchstens 8 bis 10 Jahre alt gewesen sein dürften. Während der Erstgenannte nachgewiesen ist (vgl. Anm. 18), wurde für Letzteren bisher kein Taufeintrag entdeckt.

[11] Heinrich Wilhelm Seyfried, a. a. O., S. 200 (aus dem 39. Brief vom 27. September 1780 zum Lustspiel *Der beste Mann*); dort heißt es an anderer Stelle zu Mutter Brandt als Sängerin: *Ihre Stimme ist freylich schwach, desto beßer ihr Spiel* (a. a. O., S. 97, aus dem 20. Brief vom 13. September 1780 zu Sacchinis *Colonie*). Zu den biographischen Daten vgl. Wilhelm Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bd. 1, Klagenfurt, Wien 1953, S. 190f.

[12] Caroline Sophie Auguste Hartmann, geb. 25.12.1752 in Gotha als Tochter von Antonius Hartmann und Elisabeth Cläre Hartmann, gest. 28.03.1784 in Bonn; in erster Ehe verheiratet mit Joseph Flittner; bereits mit 17 Jahren verwitwet mit zwei Kindern, darunter die Tochter Friederike Auguste Caroline Flittner (1760-1815), spätere Unzelmann, danach Bethmann (1785 Heirat mit Carl Wilhelm Ferdinand Unzelmann, nach Scheidung 1803 Heirat mit Heinrich Eduard Bethmann). Caroline Hartmann-Flittner heiratete am 17. November 1774 den Schauspieler Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1743-1796); vgl. Wilhelm Kosch, a. a. O., Bd. 1, S. 626 und Paul S. Ulrich, *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik*, Berlin 1997, Bd. 1, S. 658; außerdem: Christian Gottlob Neefe, *Karoline Großmann. Eine biographische Skizze*, Göttingen: Dieterich 1784. Die Gesellschaft von Abel Seyler (1730-1801) hatte 1774/75 in Gotha gespielt, dort trennte sie sich im Herbst 1775; der Prinzipal ging daraufhin mit dem kleineren Teil des Ensembles nach Dresden (dortige Eröffnung 19. Oktober 1775), darunter das Ehepaar Großmann, die Gothaer Truppe übernahm Konrad Ekhof (1720-1778); vgl. Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, *Briefe an Hrn. K... in L... die Seilersche Bühne in Dresden betreffend*, neu hg. von Martin Rector (*Vergessene Texte des 18. Jahrhunderts*, 2), Hannover 1996, S. 41.

nach Gotha zu Ekhof, wo sie das Fach der ersten Soubrette bekleidete, und hielt sich von 1778 bis 1784 erstmals in Bonn auf, wo Schwager Großmann das Theater übernommen hatte[13] und wo sie vermutlich Christoph Brandt kennenlernte, den sie 1780 heiratete. Danach war sie etliche Jahre in München und ab 1789 wieder in Bonn tätig.

Nachdem die Bonner Kapelle – wie der gesamte Hofstaat – am 3. Oktober 1793, also noch vor Carolines Geburt, infolge der politischen Wirren durch die französische Besetzung der Rheinlande aufgelöst worden war, begann das Wanderleben aufs neue. Die Familie, die 1794 wohl kurzzeitig bei der Hunniusschen Theatergesellschaft in Hamburg untergekommen war[14], scheint sich getrennt zu haben. Christine Brandt war 1795-1799 bei der Secondaschen Gesellschaft engagiert, die vorrangig in Dresden und Leipzig spielte. Hans Volkmann erwähnt neben ihr dort noch eine ältere Tochter – am 25. April 1796 stand sie etwa sechzehnjährig als Palmire in W. Müllers *Zauberzither* gemeinsam mit der Mutter auf der Bühne[15]. Vater Christoph ist 1803-1804 am Weimarer Hoftheater zu finden, danach in Frankfurt/Main und später in Mannheim[16]. Caroline dürfte wohl bei der Mutter geblieben sein; Max Maria von Weber berichtet, sie hätte achtjährig, also wohl um 1802, erstmals auf der Bühne gestanden[17] – leider ist unbekannt, wo. Was wunder, daß unter diesen Umständen zu einer systematischen Schulerziehung für Caroline keine Zeit blieb. Wir wissen nur, daß sie vom 11. bis 13. Lebensjahr, also ca. 1804-1806, in einer Erziehungsanstalt in Ballenstedt unterwiesen wurde[17], viel zu kurz, um einen nachhaltigen Erfolg zu zeitigen. Dieser wurde ihr vielmehr sehr bald auf der Bühne zuteil, auf die die Eltern sie – sicher aus finanziellen Zwängen – zurückriefen. Der Liebreiz ihrer Erscheinung, ihr sing-schauspielerisches, von der Mutter ererbtes Naturtalent, besonders in kokett-naiven Partien der Opéra comique oder des deutschen Singspiels, aber auch die Möglich-

[13] Nach vierjähriger theaterloser Zeit hatte Kurfürst Maximilian Friedrich am 26. November 1778 in seinem Hoftheater eine Nationalbühne unter der künstlerischen Direktion von G. F. W. Großmann und dem Schauspieler Karl Hellmuth eröffnet, nachdem von April bis September 1778 die Gesellschaft Seyler gastiert hatte. Großmann, seit 1781 alleiniger Direktor, war sehr erfolgreich und hatte ein stattliches Ensemble, darunter die beiden Hartmann-Schwestern. 1783 teilte er die Truppe und übernahm die Direktion des Mainzer und des Frankfurter Theaters, während er die Leitung der Bonner Bühne seiner Frau Caroline überließ, die kurz vor der Schließung des dortigen Theaters (April 1784, vgl. Anm. 8) starb.

[14] Hans Schnoor, a. a. O., S. 185.

[15] Hans Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines Lebens*, Dresden 1942, S. 45. Dieselbe Rolle spielte Caroline später in Frankfurt/M. Von einer älteren Schwester berichtet auch Caroline in ihrem Brief an Jähns vom 25. Februar 1836; *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097, 9).

[16] Ab 1808 wurde er als Violinist in die dortige Theaterkapelle übernommen; er starb Ende 1818 in Mannheim.

[17] MMW I, S. 425.

keit, in Hosenrollen zu brillieren, eröffneten ihr zweifellos beste Aussichten auf eine Karriere. 1807 sind schließlich vier Mitglieder der Familie – Herr und Frau Brandt sowie Caroline mit ihrem Bruder Louis[18] – bei der Vaninischen Schauspiel-Gesellschaft in St. Gallen nachzuweisen[19]. Noch im selben Jahr wurde diese Truppe von dem Schauspieler und bisherigen Opern-Regisseur Ferdinand Kindler übernommen[20]. Bereits am 17. April 1807 war Caroline in der Titelrolle des Singspiels *Idoli oder der Fürst der Finsternis* von T. Weigl (UA Wien 1797) aufgetreten und erhielt im *Erzähler*, dem Hauptblatt der Stadt, ihre vermutlich erste gedruckte Kritik: *Mademoiselle Brandt hat in der Oper „Idoli" als Idoli, ihr Bruder als Fürst der Finsternis, beide mit Beyfall, debütiert. Sie ist ein freundlicher Keim, in welchem sich bereits Jugend und Grazie, Kunst und Natur zu einem lieblichen Bunde vereinen*[21]. Bei der Benefizvorstellung von *Karl der Zwölfte* von C. A. Vulpius für sie und ihren

[18] Im Familienbogen des *Ludwig Brandt, grosherzoglich badischer Hofschauspieler von Bonn gebürtig* (Mannheim, StA, Familienbögen Polizeipräsidium) ist angegeben, daß er im Jahr 1817 *26 Jahre alt* war. Lt. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804-1832*, S. 470 war er von 1811-1817 in Bamberg, 1817-1820 in Mannheim, 1820f. in Mainz, 1821-1856 wieder in Mannheim am Theater als Schauspieler im ersten Helden- u. Charakterfach engagiert. Er war verheiratet mit der Tochter Franz Danzis, der Mannheimer Sängerin Margarethe Danzi († 23.10.1866) und starb am 18. November 1865 in Mannheim. – Im November 2000 wurden von Frau Stefanie Schwandt (Bonn, Beethoven-Archiv) dankenswerterweise die Taufbücher von St. Remigius, Bonn (StA Bonn) für den Zeitraum 1782-1795 auf Louis Brandt hin – leider ohne Erfolg – durchgesehen. Hingegen wurden zwei weitere Söhne der Eltern Carolines in St. Remigius getauft, und zwar Maximilianus Fredericus am 17. März 1783 und Petrus Josephus am 24. Februar 1787, die beide vermutlich jung gestorben sind.

[19] Obwohl die Besetzungszettel bei einigen Stücken auch Herrn Brand sen. und Mme Brand als Mitwirkende nennen, sind in der Übersicht über das Vaninische Personal nur ein *Herr Brand* und *Mlle Brand* genannt; vgl. Alexander Helming, *Zum Andenken den verehrungswürdigen Gönnern und Freunden der dramatischen Muse*, St. Gallen 1807, S. 5. – Marie (Maria) Vanini (Lebensdaten unbekannt) war Schauspielerin und Prinzipalin gemeinsam mit ihrem Ehemann Anton Vanini. Sie spielte mit ihrer Gesellschaft vom 6.1.1807 bis 26.4.1807 in St. Gallen, anschließend (16 Vorstellungen, bis Mitte Mai 1807) in Winterthur; danach ging sie nach Zürich, später nach Freiburg, Wiesbaden und Augsburg, in der Folge ist sie in Württemberg nachgewiesen. Zu Winterthur vgl. Max Fehr, *Das Musikkollegium Winterthur 1629-1837*, Bd. 1, Winterthur 1929, S. 266f.

[20] Wir danken der Kantonsbibliothek (Vadiana) in St. Gallen sehr für Kopien zeitgenössischer Quellen und entsprechender Theaterzettel sowie die Genehmigung, zwei davon abzudrukken. Vgl. die Übersicht der Vorstellungen im Anhang. – Auf diesen Zetteln wird Carolines Bruder eigenartigerweise mit dem Vornamen Thomas aufgeführt. In ihrer letzten Vorstellung am 1. April 1808 traten die Geschwister in einem Schauspiel, das ein Mitglied der Gesellschaft, Karl Ernst, für sie geschrieben hatte, auf. Caroline spielte darin die Rolle der Rosa Brandt und ihr Bruder die des Louis Brandt. Vielleicht gefiel ihm der Name so gut, daß er ihn fortan führte? Oder war es sein zweiter Vorname?

[21] *Der Erzähler*, St. Gallen , Nr. 17 (24. April 1807), S. 67. Ein Theaterzettel dieser Aufführung ist nicht erhalten.

Abonnement suspendu.

Mit hoher Bewilligung

wird heute Donnerstags den 18. Februar 1808.

zum Vortheil der Karoline und Thomas Brandt

aufgeführt:

Karl der Zwölfte,

oder

die Schlacht bey Bender.

Ein ganz neues großes militärisches Schauspiel in 5 Aufzügen, nach der Geschichte für die Bühne bearbeitet von Bulpius.

Personen:

Karl der Zwölfte, König von Schweden		Thomas Brandt.
Kanzler Müller	Aus des Königs Gefolge	Hr. Brandt sen.
General Daldorf		Herr Müller.
Obrist Sparrer		Herr Freyburg.
Lieutenant Falström		Herr Stahl.
Sekretär Ehrenpreis		Mad. Runge.
Trabanten-Korporal Palmberg		Herr Anton.
Ismael, Bassa zu Bender		Herr Ernst.
Mursa Akkow, Hauptmann der Tartaren		Ferdinand Kistler.
Sitha Mani, seine Schwester		Karoline Brandt.
Kosko, ein englischer Offizier außer Diensten		Herr Fichtner.
Desana, eine junge Kosakin		Mlle. Zach.
Fatime, Aline	Sklavinnen des Bassa	Mad. Fichtner. / Mad. Ernst.
Aga der Janitscharen		Herr Götz.

Ein Stummer. Schwedische Soldaten. Wache im Serail. Janitscharen, Tartaren und Kosaken.

NB. Der Vorschrift des Autors gemäß wird Sitha Mani im ersten Akt Scene 2. zu Pferde auf der Bühne erscheinen.

Hohe Verehrungswürdige!

Im Vertrauen auf Ihre allgemein bekannte Güte und Großmuth, mit welcher Sie von je der Thaliens Diener belohnten, wagen wir es heute, unsere gehorsamste Einladung zu unserer und von der Direction überlassenen Benefiz-Vorstellung zu machen. Belebt von der Hoffnung, keine Fehlbitten an Ihre Huld und Güte gethan zu haben, verharren auch in der Entfernung mit den innigsten Gefühlen des nie verlöschenden Dankes

Karoline und Thomas Brandt.

Billets sind in der Wohnung des Hrn. Brandt, beym Metzger Meyer in der Metzgergaße, zu haben.

Die Preiße der Plätze sind:

Abonnements-Platz	48 kr.
Erster Platz	36 kr.
Zweyter Platz	18 kr.
Dritter Platz	10 kr.

Der Anfang ist halb 6 Uhr.

Theaterzettel St. Gallen, 18. Februar 1808

Bruder am 18. Februar 1808 (vgl. Abb. des Theaterzettels) flog ihr bereits ein Kranz mit Gedichten zu und großer Beifall belohnte ihr Spiel[22]. Die Angaben der Theaterzettel beweisen die Vielseitigkeit der etwa Vierzehnjährigen: in der Vorstellung *Karl der Zwölfte* kam sie im I. Akt zu Pferde auf die Bühne; am 11. März sang und spielte sie in zwei Stücken und gab hinterher noch eine „musikalische Serenate" auf der Gitarre.

Nun verlieren wir Caroline Brandt nochmals für kurze Zeit aus den Augen; erst im Sommer 1809 finden wir sie in Frankfurt/Main wieder. Dort hatte sie Gelegenheit, ihrem Idol Marie Johanna Renner[23], der nachzueifern sie bestrebt war, zu begegnen, da diese im Juli 1810 in der Mainmetropole gastierte. Caroline hatte ihre ersten Gastrollen am 10. Juni 1809 als Rosine in dem Lustspiel *Der Jurist und der Bauer* von J. Rautenstrauch und als Suschen in dem Singspiel *Der Dorfbarbier* von J. B. Schenk gegeben, am 15. Juni dann die Hauptrolle in *Fanchon das Leiermädchen* von F. H. Himmel, danach wurde sie fest engagiert. *Fanchon* blieb eine ihrer Paraderollen, sie spielte sie zwölfmal während ihres Frankfurter Engagements, übertroffen nur vom *Aschenbrödel* (N. Isouard), das sie 24mal gab, zuletzt am 18. September 1813, ein paar Tage nachdem Weber sie dringend gebeten hatte, nach Prag, ihrer nächsten Wirkungsstätte aufzubrechen. An den Theaterzetteln, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main lücken-

[22] „Als Karoline Brand nach dem Schauspiel: Karl XII., das für sie und ihren beliebten Bruder Benefiz-Vorstellung war, dem Publikum danken wollte, flog ein Kranz mit Gedichten zu ihren Füßen. Das Mädchen, das schwer irre wird, spielte bescheiden die Blinde; das Publikum entschloß sich aber bald, die That zu der seinigen zu machen; ein Sturm von Beyfallklatschen erhob sich, und legte sich nur dann, als der Director die Verse vernehmlich gelesen und die liebliche Priesterin Thaliens gekrönt hatte. – Da haben wir doch einmal Karolinen verlegen gesehen, Sie, die mit gleicher Lust und Laune, nie ohne Wahrheit und Grazie, naive Unschuld und neckenden Muthwillen, Gluten sapphischer Leidenschaft und lächelnde Seelenruhe, sprühende Lebhaftigkeit und sanfte Anmuth in Blick und Miene mahlt. Nur den finstern Winkel des Zorns weiß ihr heiteres, immer frohes Aug noch nicht zu finden." Im Anschluß daran ist ein kurzes Gedicht abgedruckt; vgl. *Der Erzähler*, St. Gallen, Nr. 9 (26. Februar 1808), S. 38.

[23] Marie Johanna Renner, geb. Brochard (1775-1824), war in zweiter Ehe mit dem Schauspieler und Theaterdirektor Franz von Holbein (1779-1855) verheiratet. Sie war Schauspielerin und Sängerin und wirkte 1791 am Münchner Hoftheater. Nach ihrer Heirat mit dem Tänzer Renner (1792) war sie einige Jahre in Mannheim, von 1797 bis 1807 wieder in München und gastierte danach an verschiedenen Bühnen, u. a. auch in Frankfurt. Einen Bezug zur Renner stellt neben Max Maria von Weber (MMW I, S. 426) auch Eduard Devrient in seiner Charakterisierung Caroline Brandts her, die *als ein Talent für das naive und muntere Fach der Oper und des Lustspiels, das, von den Eindrücken der Renner'schen Darstellung erweckt, des innigsten natürlichsten Gefühlsausdrucks eben so sehr als der reichsten Erfindungskraft drolliger Munterkeit fähig war*; vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1892, S. 79.

haft erhalten sind, kann man ablesen, daß sie zumindest noch am 19. Oktober in *Johann von Paris* von Boieldieu auf der Bühne stand[24].

Weber hatte Caroline Brandt in Frankfurt kennengelernt. Seine Oper *Silvana* war im Juli 1810 vom Direktor des Frankfurter Theaters Johann Jakob Ihlée zur Uraufführung angenommen worden[25]; daß die stumme Hauptrolle mit der jungen Brandt besetzt war, erfuhr der Komponist möglicherweise erst bei seinem Probenbesuch am 27. August[26]. Vom 6. September ab war Weber dann bis zur Uraufführung in Frankfurt bei allen Proben anwesend. Am Premierentag notierte er in seinem Tagebuch: *Abends zum Erstenmal meine Oper Silvana, mit vielem Beyfall* [...] *ich und die Mlle Herausgerufen, ich kam nicht aber Sie* [...][27]. Die Begeisterung war groß, aber Weber zog sich zurück und überließ Caroline *allein den Glanz des Abends, die auch wirklich hervorkam, und mit Anstand und gewinnenden Worten dankte*[28]. Im St. Gallener *Erzähler* erinnerte man sich der Darstellerin noch im Oktober 1810 anläßlich dieser Premiere:[29]

> „Das Lob der anmuthvollen Oper »die Schweizer-Familie«, Musik von Weigl, ist noch nicht verhallet, [...] und schon rühmen die Kenner den Liebreitz und die Kraft, welche H. Karl Maria von Weber in die Musik von »Silvana von Hiemer« gelegt hat. Ihre erste Darstellung in Frankfurt am 16. Sept. verschafte der Dem. Caroline Brand, deren liebliche Morgenröthe wir in der Schweiz sahen, einen schönen Triumpf; mit der lautesten Begeisterung wurde sie hervorgerufen."

Die stumme Rolle, die sehr viel Anmut, Grazie und tänzerische Fähigkeiten erfordert, muß Carolines Talent entgegengekommen sein. Wir besitzen leider

[24] Theaterzettel des Frankfurter Stadttheaters, Archiv der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main. Wir danken den dortigen Mitarbeitern für die leihweise Übersendung der verfilmten Theaterzettel.

[25] TB 11. Juli 1810.

[26] Max Maria von Weber berichtet von einer unbewußten Begegnung Webers mit Caroline im Juni 1810 in Frankfurt. Er soll sie bei einem gemeinsamen Konzertbesuch mit seiner ehemaligen Stuttgarter Freundin Margarethe Lang gehört haben: *Der Humor des Schicksals wollte, daß er, an der Seite der verkühlenden Geliebten sitzend, einem Concerte beiwohnte, das die Darmstädtische Hofsängerin Chelius und die Sängerin und Schauspielerin am Frankfurter Theater, Caroline Brandt, gaben, welche letztere in demselben eine Arie von Paër und dann in einem Terzette von Pitticbio sang* (MMW I, S. 209f.). Die geschilderte Episode entbehrt allerdings eines realen Hintergrunds. Das angesprochene Konzert fand am 22. April statt (vgl. *AMZ*, Jg. 12, 1810, Sp. 538), Weber kann es nicht gehört haben, da er lt. Tagebuch an diesem Tag in Darmstadt war.

[27] TB 16. September 1810.

[28] Rezension von Giacomo Meyerbeer in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 4, Nr. 237 (3. Oktober 1810), S. 948.

[29] *Der Erzähler*, St. Gallen, Nr. 41 (12. Oktober 1810), S. 189-190.

kein Bild von ihr aus dieser Zeit. Max Maria, der seine Schilderung vermutlich aus Erzählungen von Zeitgenossen herleitete, beschreibt sie wie folgt:[30]

> „Ihre kleine, zierliche Gestalt, ihre unnachahmliche, kokett naive Grazie, ihr kleiner Fuß, ihre geschmeidige Stimme, ihre große Bühnensicherheit, ihre reiche Erfindungskraft, die ihr gestattete, ohne irgend welche Gefahr, viel zu wagen, machte sie zu einer seltenen Repräsentantin eines Rollenfachs, das sich in der Sphäre innigsten, natürlichsten Gefühlsausdrucks und drolliger Munterkeit bewegte",

und an anderer Stelle: *Caroline war klein und voll von Gestalt, mit schönen ausdrucksvollen, grauen Augen, cendreblondem Haar, lebhaft in ihren Bewegungen, die von außerordentlicher Grazie und Schnellkraft waren*[31].

Nur noch einmal hatte die junge Künstlerin in Frankfurt Gelegenheit, Webers Musik zu interpretieren, nämlich in der Erst- und einzigen Aufführung seines Singspiels *Abu Hassan* am 19. August 1811. Sie sang die Rolle der Fatime.

Caroline Brandts Wechsel zum Prager Ständetheater bereitete sich durch einen längeren Briefwechsel mit Weber vor[32]. Im Tagebuch Webers ist unter dem 20. Februar 1813 der erste eindeutig an sie gerichtete Brief vermerkt, und am 18. März erhält er vermutlich die Antwort darauf. Man darf annehmen, daß Weber ihr ein Engagement in Prag angeboten hatte[33]. Dieses Angebot wird ihr willkommen gewesen sein, denn sie hatte in Frankfurt Konkurrenz, etliche Rollen, die ihr später in Prag offenstanden, waren hier

[30] MMW I, S. 425. Max Maria von Webers Biographie seines Vaters erschien 1864-1866. Noch auf dem Sterbebett hatte seine Mutter ihn dringlich gebeten, sich dieser Aufgabe zu stellen, der er sich aus verschiedenen Gründen sehr zögerlich näherte. Er kannte die Jugendjahre seiner Mutter und die Vita seines Vaters nur aus Erzählungen, denn er war erst vier Jahre alt, als dieser starb. Während der zehn Jahre, in denen er, zumeist nachts, daran arbeitete, war Max Maria Direktor der sächsischen Staatseisenbahnen mit Wohnsitz in Dresden. Er vernachlässigte in diesen Jahren auch seine fachlichen Publikationen nicht, wenngleich die Beschäftigung mit Weber dominierte. Vgl. Hartmut Herbst, *Max Maria von Weber. Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturgeschichtliches Lebenswerk*, Düsseldorf 2000, S. 180ff. und Max Maria von Weber, *Ein Name, besser als eine Hausnummer. Erinnerungen an K. M. von Weber und Rossini*, in: *Deutsche Rundschau*, hg. von Julius Rodenberg, Berlin, Bd. V (Oct.-Dec. 1875), S. 257.

[31] MMW I, S. 426.

[32] Im Tagebuch sind 1813 sieben Briefe *an die Brandt* (20.2.; 20.3.; 1.5.; 28.7.; 14.8.; 15.9.; 13.11.) und vier Briefe *von der Brandt* (18.3.; 24.7.; 12.11.; 19.11.) vermerkt. Wenn die Eintragung nicht ausdrücklich in dieser Weise erfolgte, kann auch der Münchner Fagottist Georg Friedrich Brandt gemeint sein, da dieser im Februar 1813 in Prag gastierte und Weber auch danach noch mit ihm korrespondiert hat.

[33] Max Maria von Weber (MMW I, S. 409) glaubte, daß Caroline zuerst geschrieben und Weber ihre Dienste angeboten habe, da sie zu dieser Zeit ohne Engagement gewesen sei. Dem widersprechen jedoch die Tagebucheintragungen und der Umstand, daß sie erst im Dezember 1813 Frankfurt verlassen konnte, was nicht zuletzt die Theaterzettel aussagen.

mit Margarethe Lang[34] oder Dem. Schaffraneck besetzt. Lediglich zwei Briefe Webers an Caroline Brandt aus dem Jahr 1813 sind bisher bekannt und veröffentlicht, darunter derjenige vom 15. September (Anrede: *Liebste Freundin!* Schlußformel: *grüße ich Sie herzlichst und bin wie immer Ihr treuster Freund C. M: von Weber*), mit dem er ihr den Reisepaß schickte und sie dringend bat, so bald wie möglich zu kommen, damit er seine Planungen präzisieren könne. Er riet ihr noch, über Eger einzureisen, da an dieser Grenzstation ihre Papiere liegen werden[35]. Der Brief vom 20. Oktober (nicht im TB notiert) verrät dann schon Ungeduld über ihr langes Schweigen, denn Weber wollte die Debüt-Opern Carolines einstudieren (Anrede: *Beste Freundin!* Schlußformel: *glauben Sie mich immer Ihren treusten Freund v. Weber*). Er bat sie erneut um Nachricht über ihr Eintreffen[36], es vergingen allerdings noch drei Wochen, bis sie schließlich am 11. Dezember über Eger einreiste[37].

Am 1. Januar 1814 erschien die Brandt zum erstenmal auf der Bühne des Prager Ständetheaters in der Titelpartie von Isouards Oper *Cendrillon* (Aschenbrödel)[38] und gewann augenblicklich die Herzen des Prager Publikums. Sie trat bis zu Webers Weggang im Herbst 1816, also in drei Spielzeiten, in 34 Inszenierungen unter Leitung von Weber auf[39], darunter vielfach in Hauptpartien; hinzu kamen Rollen im Schauspiel. Der sehr abwechslungsreiche und häufig wechselnde Spielplan bot ihr große Entfaltungsmöglichkeiten; so sang und agierte sie in Werken von Boieldieu, Dalayrac, Paër, Himmel, Meyerbeer, Spohr und vielen heute gänzlich vergessenen Stücken. Aber sie sang auch Mozart, den von Weber besonders verehrten Meister: Cherubino in *Le nozze di Figaro*, Zerlina im *Don Juan* und Papagena in der *Zauberflöte*.

[34] Margarethe Lang (1788-1861), Sängerin und Schauspielerin, ging später nach München und heiratete den Schauspieler und Impresario Carl von Bernbrunn (Pseudonym Carl Carl).

[35] Moskau, Zentrales Staatsarchiv (1290,8,234,4), vgl. *Briefe ausländischer Musiker. Aus russischen Archiven*, Leningrad 1967, S. 36f. (in russischer Übersetzung) u. S. 239f. (deutsche Übertragung nach dem Original).

[36] Der Brief liegt in der Historical Society of Pennsylvania in Philadelphia und ist erstmals veröffentlicht von Joachim Veit, *Von Kunst und Privatem*, in: *Musica*, Jg. 42, Nr. 1 (1988), S. 84.

[37] *Prager Oberpostamts-Zeitung. Amtsblatt Nro.* 151 (17. Dezember 1813) in der Rubrik *Angekommene in Prag* unter dem Datum 11. Dezember die Angabe: *Dem. Brand, Sängerin von Eger*. Nach frdl. Mitteilung von Dr. Bohumil Geist, Prag. Auch das TB Webers gibt an diesem Tag lakonisch an: *Brandt kam an.* Am 12.: *zur Brandt mit ihr ins Quartier pp.* Am 13. machte er dann *Visiten mit der Brandt*.

[38] Auf den Tag genau drei Jahre zuvor sang sie die Premiere in Frankfurt/M. Als Weber zu den Proben für seine *Silvana* im September 1810 in Frankfurt weilte, sah er Caroline Brandt mehrmals auf der Bühne, bei einem neuerlichen Besuch am 23. Januar 1811 auch als Cendrillon.

[39] Vgl. im Anhang das Rollenverzeichnis.

Außerdem wirkte sie bei der Erstaufführung von Webers Kantate *Kampf und Sieg* am 22. Dezember 1815 mit, Weber erwähnt in seinem Tagebuch als Solistinnen Anna Czejka, Therese Grünbaum, Christine Böhler, [Marianne?] Kainz, Caroline Brandt und Marie Allram[40].

Um Caroline Brandt als Schauspielerin und Sängerin beurteilen zu können, muß man sich auf die Zeugnisse der Zeitgenossen verlassen. Eine kleine Auswahl von Pressestimmen[41] kann ihre besonderen Stärken, aber auch ihre Schwächen illustrieren und läßt die ganz persönliche Ausstrahlung der Künstlerin ahnen. In ihrer Gesamtheit ergeben die teils widersprüchlichen Aussagen ein recht plastisches Bild:

Korrespondenzbericht von Giacomo Meyerbeer über die zweite Aufführung der Weberschen *Silvana* in Frankfurt / Main (26. September 1810), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 4, Nr. 244 (11. Oktober 1810), S. 976:
„Ganz besondere Erwähnung verdient [...] Mlle. B r a n d t, welche die S i l v a n a wo möglich noch anmuthiger und ausdrucksvoller als das Erstemal darstellte, und in dieser Rolle ein höchst schätzbares mimisches Talent entfaltete."

Korrespondenzbericht aus Prag zum dortigen Debüt in Isouards *Cendrillon*[42], aus: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, Jg. 6, Nr. 32 (24. Februar 1814), S. 128:
„Dlle. B r a n d als A s c h e n b r ö d e l gewann schon in den ersten Scenen die Theilnahme des ganzen Publicums durch ihre unbeschreibliche Anmuth und die äußerst wahre Darstellung eines ganz kindlichen und unbefangenen Gemüths. [...] ihr graziöser Tanz riß Alles hin. [...] Ihre Stimme ist nicht von bedeutender Kraft und großem Umfange, und in der Höhe ohne Sicherheit; es ist kaum zu glauben, daß sie in andern als französischen Compositionen großes Glück machen wird."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Boieldieus *Johann von Paris*, aus: *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 36 (3. März 1814), S. 144:
„Dlle. B r a n d spielte den Pagen mit einem ganz allerliebsten Muthwillen; doch mußte sie am Schluß der Romanze zum ersten Mahl empfinden, welch eine schwere Aufgabe es sey, an der Seite der Mad. G r ü n b a u m zu singen, die ganz von der Natur dazu geeignet scheint, jede Nebenbuhlerinn in tiefen Schatten zu versenken."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Mozarts *Don Giovanni* aus der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 164:
„Demoiselle B r a n d [...] ist wohl jetzt die beste Zerline in Deutschland."

[40] Vgl. auch Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2, Prag 1885, S. 456. Die umfangreichen Rezensionen in der *AMZ* (Jg. 18, Nr. 10 vom 6. März 1816, Sp. 154f.), im *Sammler* (Jg. 8, Nr. 30 vom 9. März 1816, S. 122) und im *Münchner Theater-Journal* (Jg. 3, Nr. 1 vom Januar 1816, S. 11-15) nennen keine Solisten.

[41] Gesucht und gefunden von Frank Ziegler, überwiegend in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

[42] Die Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, bringt in Nr. 143 (Ergänzungsblatt, nach 27. Dezember 1814), S. 572 ein begeistertes Gedicht über Caroline als Aschenbrödel von „Xr."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Mozarts *Don Giovanni*, aus: *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 36 (3. März 1814), S. 144:
„Dlle. B r a n d spielte die Zerline zwar nicht so vortrefflich, als wir sie in der goldenen Zeit der italienischen Oper gesehen haben, doch ist sie gewiß die beste teutsche Z e r l i n e; ihr Gesang jedoch war keineswegs für Mozart'sche Musik befriedigend."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Fioravantis *Dorfsängerinnen*, aus: *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 51 (29. März 1814), S. 204:
„Dlle. B r a n d nahm sich nicht so gut als gewöhnlich aus, und es scheint fast, als wäre sie nur in der französischen Oper in ihrer Sphäre."

Korrespondenzbericht aus Prag im *Münchner Theater-Journal*, Jg. 1, Nr. 7 (Juli 1814), S. 202f.:
„Dem. Brand, die von Frankfurt in diesem Frühjahr kam, hat sich als Aschenbrödel die Gunst des Publikums erworben, sie würde im Lustspiel mehr leisten, wenn sie nicht zu eintönig wäre" und „Dem. Brand und Dem. Bach wechseln in ersten und zweiten Singpartien, erstere mit Beifall, letztere bei getheilten Stimmen."

aus: Carl Schluga, *Bemerkungen auf einer kleinen Reise nach Böhmen, über das Prager und Karlsbader Theater* in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 9, Nr. 71 (4. September 1816), S. 282:
„Sie ist eine von den wenigen Schauspielerinnen, der die Grazien zur Seite gehen. Ich hörte, sie würde nach Berlin reisen, um da Gastrollen zu spielen; wenn dieß geschieht, so wird sie nicht anders als mit Ruhm g e k r ö n t zurückkehren."

Kritik zum Berliner Gastspiel im Herbst 1816 aus der *Kgl. privilegirten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 136. Stück (12. November 1816):
„Dem. B r a n d t, vom Königl. Ständischen Theater zu Prag hat auch in den Singspielen: „Röschen Aescherling", dem „kleinen Matrosen" und „die Verwandlungen" mit Beifall debütiert, welcher ihrem gewandten, natürlich lebhaften und herzlich naiven Spiel, wie auch in Cendrillon ihrem (von einem Teil der Zuschauer fast zu agil gefundenen) Tanz gebürte. Bei diesen Talent-Vorzügen für das Lustspiel wird die sehr routinirte Künstlerin den Gesang wohl selbst nur als Nebensache ansehen. Die zwar schwache Stimme der Dem. B. ist rein und dem Soubretten-Fach im Singspiel genügend."

Kritik zum Berliner Gastspiel, speziell zum Auftreten in Isouards *Cendrillon* am 3. November 1816, aus: *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 2, Nr. 21 (23. November 1816), S. 162f.:
„Am dritten dieses [Monats] debütirte Demois. B r a n d [...] auch als Sängerin in Nicolo's Cendrillon, (Aescherling) mit Beifall, der am meisten ihrem leichten, natürlichen Spiel und geschickten Tanz galt [...]. Die Singstimme der Demoiselle B. ist rein und angenehm, obgleich nicht stark und zuweilen etwas bedeckt."

Kritik zum Dresdner Gastspiel, speziell zum Auftreten in Kotzebues Lustspiel *Die Indianer in England* am 25. November 1816, aus: *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 2, Nr. 24 (14. Dezember 1816), S. 189:

„Demoiselle B r a n d t gefiel durch ihre Lebendigkeit, durch die ziemliche Beobachtung des Natürlichen in dieser unnatürlichen Rolle, und durch die possierliche Komik ihres Zwischenspiels. Nur wollte man in ihrer Stimme die jugendliche Frische vermissen, die man wohl von der vierzehen- funfzehenjährigen Gurly erwarten sollte. Demoiselle B r a n d t ist eine Dreißigerin[43], und daher ist ihr die Aufgabe um so schwieriger, den Anforderungen zu genügen, die man an eine Gurly zu machen berechtiget ist."

aus *Nachrichten vom Theater in Prag* in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 10, Nr. 64 (29. Mai 1817), S. 256:
„Dem. B r a n d gehört wohl unter die glücklichsten Acquisitionen, deren sich eine Bühne erfreuen kann, da sie in allen muntern Fächern sich mit großer Leichtigkeit und Sicherheit bewegt und selbst ernstere Rollen nicht uneben darstellt; dazu kommt eine große Gefälligkeit für die Direktion; auch die ermüdendsten Rollen, z. B. das Sternenmädchen u. s. w. darzustellen. In der Oper singt sie zweyte und dritte Rollen und glänzt vorzüglich in der französischen Oper, wo ihre liebliche Darstellung eine nicht bedeutende Stimme ersetzt."

aus *Neuigkeiten* in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Jg. 2, Nr. 55 (9. Juli 1817), S. 22:
„P r a g. H y m e n scheint T h a l i e n den Krieg erklärt zu haben; dem Wiener Theater entführte er Dlle. A d a m b e r g e r, dem unsrigen will er Dlle. B r a n d entführen. Dadurch wird ein wichtiges Fach bey unserer Bühne erledigt, dessen gute Wiederbesetzung wir zu wünschen alle Ursache haben."

aus *Unpartey'sche Schilderung einiger Provinzial-Theater. Prag* in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 10, Nr. 99 (19. August 1817), S. 394:
„Dem. B r a n d hat eine liebliche Stimme, einen netten, geregelten Vortrag und ein durchaus sinniges Spiel."

aus *Gallerie deutscher Künstler und Künstlerinnen* in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 10, Nr. 140 (22. November 1817), S. 557:
„Caroline Brand in Prag. Ist eine der liebenswürdigsten Sängerinnen und Schauspielerinnen im naiven humoristischen Fache, die das deutsche Theater jetzt aufzuweisen hat. Alles, was sie auf dem Theater ausführt, ist von einer unbeschreiblichen Nettigkeit und Präcision, so daß der Zuschauer sich denken muß: es sey gar nicht möglich es anders zu machen. Schade, daß ihre Figur zu klein ist, sonst würde sie auch im Tragischen viel leisten können, denn tiefes Gefühl und Kraft es auszusprechen, zeichnet sie vor vielen tragischen Heldinnen aus."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Webers *Silvana*, aus: *Der Sammler*, Jg. 9, Nr. 42 (8. April 1817), S. 168:
„[...] Dlle. B r a n d (Silvana), welche ihre Rolle mit der höchsten Wahrheit gab, und nur hier und da etwas zu natürlich wurde [...]"

[43] Auf die falsche Altersangabe reagierte Weber in seinem Brief an die Redaktion des *Dramaturgischen Wochenblatts* vom 21. Dezember 1816 (vgl. Anm. 6). Webers Wunsch, seine Berichtigung in der Zeitschrift abzudrucken, kam die Redaktion allerdings nicht nach.

Korrespondenzbericht aus Prag zur der von Weber geleiteten Aufführung seiner *Silvana* (28. März 1817), aus: *Der Sammler*, Jg. 9, Nr. 43 (10. April 1817), S. 172: „Die Darstellung der Hauptrolle durch Dlle. B r a n d erschien uns milder als das erste Mahl, ohne an Wahrheit und Interesse verloren zu haben; doch wünschten wir, daß sie den Taumel, worein Silvana nach dem Genuß des Weines verfällt, minder markirte: er ist ja die Folge eines Schlaftrunkes, nicht eine Betäubung durch die Kraft des Getränkes. Wollte die brave Künstlerinn dieß beherzigen, so würden wir ihre herrliche Darstellung der Spiegelscene und des Wiederfindens mit dem Pflegevater noch höher schätzen als jetzt."

Korrespondenzbericht zur Prager Premiere von Kleists *Kätchen von Heilbronn* aus: *Der Sammler*, Jg. 9, Nr. 55 (8. Mai 1817), S. 220:
„[...] mit großer Umsicht und Würde, und als ein ganz vollendetes Bild der schönsten Weiblichkeit stellte Dlle. B r a n d den schwierigen Charakter des Käthchens dar; sie war in allen Momenten ganz das zärtlich hingebende Wesen von einem ätherischen Schimmer umgeben, und vor allem war die Scene des Schlummers unaussprechlich schön."

Weber, der in puncto Frauen vielfältige und zumeist trübe Erfahrungen gemacht hatte[44], befand sich Anfang 1814 wieder in einer Krise durch leidenschaftliche Verstrickung in eine Liebelei mit der verheirateten Schauspielerin Therese Brunetti, deren Mann zudem diese Liaison duldete, was natürlich für Theaterklatsch sorgte; kurzum, die Lage war für Weber fatal und unerträglich geworden. Da trat ihm in Caroline Brandt ein gänzlich anderer Frauentyp entgegen. Nichts an ihr war skandalumwittert, im Gegenteil: sie lebte sehr zurückgezogen mit ihrer Mutter[45] und bestach durch natürliche

[44] Im Tagebuch am 3. März 1811 findet sich z. B. die Behauptung: *neuen Beweis erhalten daß die Weiber nichts taugen, alle* (dreifach unterstrichen). Direkt anschließend eine rätselhafte Eintragung: *Geschichte zwischen Lina Brandt. und Bothe*. Sollte Weber doch auch 1811 Kontakt mit Caroline gehabt haben? Vorerst läßt sich dieses Rätsel nicht lösen.

[45] Seit wann ihre Mutter in Prag lebte, konnte bisher nicht ermittelt werden, Weber erwähnt sie in seinem Tagebuch erstmalig am 15. Juni 1814. Im September 1814 verwandte er sich für sie beim Herzog August Emil Leopold von Sachsen-Gotha und Altenburg. An Caroline schrieb er am 14. September: *ich hatte vergebens dich um die Papiere wegen der Pensions Angelegenheit deiner Mutter gebeten, du hast mir nicht einmal darauf geantwortet. Um nun nicht ganz die Zeit und Gelegenheit zu versäumen erzählte ich Heute dem Herzoge die Sache soviel ich davon wuste, und das ich confus genug vorbrachte, da ich nicht einmal den Familien Namen deiner Mutter wuste. Genug troz dem, ist die Sache so weit eingeleitet daß der Herzog davon weiß, sich dafür interessirt und da ich in Gotha auch noch mit dem Minister sprechen und ihm die Sache ans Herz legen werde, so zweifle ich nicht daß wenn die Ansprüche deiner Mutter ganz richtig sind, sie alles erhalten wird, und ich vielleicht die Freude habe, Ihr in etwas nüzlich gewesen zu sein*; vgl. *Mein vielgeliebter Muks. Hundert Briefe Carl Maria von Webers an Caroline Brandt aus den Jahren 1814-1817*, hg. von Eveline Bartlitz, Berlin und München 1986 (im folgenden: Muks), S. 115f. (sämtliche Zitate aus den „Muks"-Briefen erscheinen in revidierter Form nach den Richtlinien der Weber-Gesamtausgabe, können daher in Details von der Publikation abweichen). Im Tagebuch notierte Weber am 3. Januar 1815: *die Mutter Brandt erhielt vom Herzog v. Gotha 100 Thaler*

Frische und Offenheit. Es war jedoch ein langer Prozeß des Zueinanderfindens, immer wieder gefährdet durch Carolines aufbrausendes Temperament, ihre Launen und ihre unbegründete Eifersucht. Weber deutete seinen Freunden die Schwierigkeiten an; Johann Gänsbacher, der im Sommer 1815 durch Böhmen reiste, um Musiker für das neuerrichtete Tiroler Kaiserjäger-Regiment zu rekrutieren, und sich zu diesem Zweck vom 7. September bis 6. Oktober in Prag aufhielt, erlebte das Auf und Ab der Beziehungen aus erster Hand und reflektierte in seinen *Denkwürdigkeiten* darüber:[46]

> „Weber fühlte schon damals eine große Sympathie für die Mademoiselle Brand, einer trefflichen Schauspielerin und braven Sängerin, einem niedlichen Figürchen mit einem höchst einnehmenden Wesen (alla Sonntag), bey der ich mit Weber manches Stündchen sehr angenehm zubrachte. Er gestand mir sein Vorhaben, sie einstens zu seiner Frau zu nehmen, was ich ihm aber mißrieth. Diese Intrigue machte ihm in der Folge viel Herzeleid."

Weber ließ sich von seinem einmal gefaßten Entschluß jedoch nicht abbringen. Im Sommer 1814 reiste er, um Abstand zu gewinnen und seine schon damals gefährdete Gesundheit zu stabilisieren, zur Kur nach Bad Liebwerda, im Anschluß daran nach Berlin. Aus diesen Monaten sind uns die ersten Briefe an Caroline überliefert, die seinen Seelenzustand in dieser Zeit widerspiegeln. Nach seiner Rückkehr nach Prag gab es eine erneute Annäherung zwischen den beiden, bis es im Jahre 1815 zum Bruch kam, denn Weber hatte zur Bedingung für eine Heirat gestellt, daß Caroline der Bühne entsagen müsse, wenn sie seine Frau werden wolle[47]. Das konnte Lina, wie er sie nannte, zum damaligen Zeitpunkt nicht zusagen, war sie doch mit Leib und

ein für allemal. Gott sey Dank, daß ich wieder einmal helfen konnte. Nach der Heirat Carolines übersiedelte die Mutter zum Sohn Louis nach Mannheim, wohin sie das junge Ehepaar auf seiner Hochzeitsreise begleitete. Weber setzte ihr eine jährliche Pension von 100 Talern aus, letztmals übersandte er laut Tagebuch am 23. Januar 1826 das Geld für die Monate März bis Mai mit einem zusätzlichen Geschenk von 10 Gulden. Anläßlich der Taufe seines Sohnes Max Maria am 27. April 1822 nennt Weber im Tagebuch die Mutter Brandt als Patin; kurz vorher hatte er ein Bild der Schwiegermutter in Auftrag gegeben (Tagebuch 2. April 1822, bezahlt am 13. Mai mit 55 Gulden, erhalten am 22. Juni), um Caroline am 28. Juni (vielleicht dem Geburtstag von Ch. Brandt?) damit zu überraschen. Dabei handelte es sich vermutlich um das einzig bekannte Porträt der Brandt; vgl. Abb. in Max Maria von Weber, *Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild*, hg. von Rudolf Pechel, Berlin 1912 (gekürzte Ausgabe in 1 Bd.), Tafel 13 nach S. 304 (Original verschollen). Das Todesjahr von Christine Brandt ist unbekannt.

[46] Johann Gänsbacher, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben.* Hg. u. komm. von Walter Senn, Thaur 1986, S. 80.

[47] Max Maria von Weber (MMW I, S.472) und spätere Biographen nennen den 15. Januar 1815, einen Sonntag, als den Tag, an dem Weber bei Caroline um ihre Hand anhielt. Im Tagebuch ist jedoch dieser für ihn so wichtige Schritt nicht vermerkt.

Seele Schauspielerin, beliebt und erfolgreich. Ihre Mutter bestärkte sie darin, denn sie wollte nicht, daß ihre Tochter, von der sie sich eine große Karriere erhoffte, zu einem Kapellmeister, der damals zudem noch verschuldet war, „hinabstieg". Die Zwanzigjährige, Erfolgverwöhnte und Umschwärmte war noch nicht in der Lage, die menschlichen Qualitäten Webers, vor allem die Lauterkeit und Aufrichtigkeit seiner Liebe zu ihr, erkennen und begreifen zu können. Sie verehrte ihn als Musiker und Operndirektor, liebte ihn schon, mochte sich jedoch zu dem Zeitpunkt noch nicht binden. Es kam während Webers Reise im Sommer 1815 nach München zu einem schmerzvollen Briefwechsel, in dessen Verlauf er den in der Liebesbriefliteratur berühmt gewordenen Abschiedsbrief vom 31. August an Caroline schrieb.

Aus dem vermeintlichen Abschied wurde sehr bald nach der vorerst zwangsläufigen Wiederbegegnung im Theateralltag in Prag ein endgültiges Wiederfinden und sich dann nie mehr Verlieren, obwohl Caroline bisweilen „rückfällig" wurde, aber Weber glaubte fest an sie und hat mit liebevoller Geduld und Ausdauer positiven Einfluß auf ihren Charakter nehmen können.

Nach den unruhvollen und arbeitsüberladenen Prager Jahren sehnte Weber sich nach behüteter Häuslichkeit. Und schon damals bemerkte er, wie sein Sohn später beschrieb, daß Caroline *die Zauberkraft besaß, eine Atmosphäre unbeschreiblicher Wohnlichkeit und Behaglichkeit in jedem Raume zu verbreiten, den sie bewohnte* [...][48].

Als er mit Caroline und ihrer Mutter im Herbst 1816 nach Berlin reiste, konnten die beiden erleben, wie geehrt, geachtet und gefeiert Weber war, und die letzten Bedenken der Mutter Brandt mögen dahingeschmolzen sein.

Nachdem Caroline an den Königlichen Theatern ihr von Weber vermitteltes Gastspiel, bei dem sie u. a. als Cherubino auftrat, beendet hatte[49], verkündete Weber am 19. November im Freundeskreis in der Wohnung Lichtensteins die Verlobung. Er überraschte seine Braut mit dem Porträtstich von Friedrich Jügel, auf dem er den linken Arm über einen Stuhl lehnt, so daß an der Hand der Verlobungsring zu erkennen ist. Caroline verließ nach diesem frohen Abend Berlin, um am Dresdner Königlichen Schauspiel ein kurzes Gastspiel zu absolvieren[49], bevor sie wieder nach Prag zurückkehrte.

Anfang Januar 1817, kurz bevor Weber seiner Berufung nach Dresden folgte, komponierte er in Berlin einige Lieder, von denen er eines besonders in Gedanken an Caroline schrieb. Er schickte es ihr mit dem Brief vom 9. Januar, in dem er vom Abschiedsabend bei Lichtenstein berichtete:[50]

„Wir waren übrigens recht lustig, und ich sang einige Volkslieder die ich *comp:* habe, namentlich gefiel eines sehr das ich für dich erst gestern

[48] MMW I, S. 439.

[49] Vgl. das Gastspiel-Repertoire im Anhang.

[50] Muks, S. 317.

Morgen *comp:* hatte, und hier beilege. Es ist so einfach und herzlich wie meine Liebe. Sing es fleißig, und glaube dabey fest, daß du immer Deinen Muks bey allem Arbeiten, Treiben und Thun umschwebst [...]."

Es handelt sich um das Lied „Ich hab' mir eins erwählet" op. 54/3 (JV 212), das Weber gute zwei Jahre später auch als Thema für eine Variationenreihe in seinem op. 60 (Nr. 6, JV 265) verwandte.

Bis zu ihrer Hochzeit lebten die Brautleute getrennt, Caroline kam bis zum Ende der Spielzeit noch ihren Theaterverpflichtungen in Prag nach, und Weber hatte ein immenses Arbeitsprogramm mit der Organisation der Deutschen Oper in Dresden zu bewältigen, neben der gedanklichen Beschäftigung mit seiner *Freischütz*-Oper, Kompositions- und Dirigierverpflichtungen und der Einrichtung seiner Wohnung am Altmarkt 9, die er bis zu Carolines Übersiedlung fertig wissen wollte. In den Briefen aus diesen Monaten dominieren ein heiter-ruhiger Grundton und die Freude auf die gemeinsame Zukunft; er konnte Caroline auch schon einmal necken, ohne befürchten zu müssen, daß sie es übelnahm. So schrieb er ihr nach ihrem Bericht von einer *Zauberflöten*-Aufführung, in der sie die Papagena sang:[51]

„Du machst aber auch höllische Streiche, warum siehst Du so puzzig aus, daß das Publ:[ikum] *Da Capo* ruft. Ach armer Muks alle diese schönen Federn zu verliehren, Hermelin und Atlas mit der Küchenschürze zu vertauschen, und applaudirt vom hungrigen Magen, herausgerufen von der Köchin, und nur *Da Capo* von Muks beim bußen. – Ach gute Perle, wirst aufgelöst im Eßig des Ehestandes, verschlukt von Sorgen und dem brumbärigen Muks – – 's ist recht traurig, und bin ich schön gerührt davon. – geschieht Dir aber schon recht. Etsch!!"

Obwohl Weber wußte, was er Caroline mit dem Verzicht auf die Bühne abverlangte, zweifelte er doch nicht an der Legitimität seiner Forderung, die er auch in Briefen an seine Freunde vertrat, seine Frau müsse ihm und dem Hause gehören; so sehr er in musikalischen Dingen ein Wegbereiter war, so ist er in seinen privaten Ansichten doch ganz ein Kind seiner Zeit.

Am 2. Februar 1817 war die Prager Erstaufführung der *Silvana*, die für Caroline wieder ein großer Erfolg wurde, am 7. Februar reagierte Weber darauf in einem Brief an sie:[52]

„deine Freude mein guter geliebter Hammel kann ich mir denken, und die der guten Junghs, ihr mögt euch schön abgehezt und geängstiget haben, während ich denselben Abend ziemlich ruhig daran dachte, und immer an dich du armer Schneefuß dachte wie du dich abzappeln und tanzen und hopsen mustest. Nun bist du aber gewiß dafür belohnt durch

[51] Muks, S. 367 (Brief vom 17. März 1817).

[52] Muks, S. 341 (Brief vom 5.-7. Februar 1817).

den so schönen Erfolg denn du hast ja doch eigentlich auch die Oper *componirt*, und die Choristen hatten gar nicht Unrecht dir dafür die Hand zu küßen. Hätte wohl dabei sein mögen und die Sache mit ansehen."

Das konnte er am 28. März nachholen, als er zu einem Überraschungsbesuch für eine Woche in Prag weilte und an diesem Abend – mit Ovationen gefeiert – seine *Silvana* dirigierte.

Nach mehrfacher Aufschiebung des Heiratstermins, die Webers Verpflichtungen gegenüber dem Dresdner Hof geschuldet war, fand die Trauung schließlich am 4. November 1817 in der Prager Heinrichs-Kirche statt[53]. Als das Paar Ende Dezember von der Hochzeitsreise zurückkehrte, wurde Caroline durch die komplett eingerichtete Wohnung überrascht. Weber hatte sich nach einem behaglichen Heim gesehnt:[54]

„Ja ja, meine geliebte Lina, täglich fühle ich es mehr[,] wie wohlthätig es für mich sein wird in meine stille Häuslichkeit, in die Arme und an die theilnehmende Brust meiner guten Lina flüchten zu können, wo ich alles was Geschäfte und Ärger pp ist, vor der Thüre abschütteln werde wie ein naßer Pudel, und Mukin mir die Falten vom Gesichte schnell wegzaubern wird, mit einigen herzlichen guten Bußen, und der übrigen freundlichen Umgebung, die uns von allen Seiten anlachen soll."

Die anfänglichen Bedenken, ob Caroline den Haushalt bewältigen könne, wurden sehr bald zerstreut. Die Webers führten ein gastfreies Haus und liebten heitere Geselligkeit. Seinem Tagebuch kann man entnehmen, wie häufig sie schon in den ersten Monaten ihrer Ehe Mittagsgäste hatten. Caroline bewährte sich und hat letztendlich der Bühne wohl nicht nachgetrauert[55]. Sie verstand es, ihrem Mann Freiraum für seine kompositorische Arbeit zu schaffen, sie war ihm Stütze und Halt, und er schätzte und brauchte

[53] Hans Schnoor (a. a. O., S. 326) behauptet – bezugnehmend auf Ulrich Gehres Artikel *Carl Maria von Weber und Prag* in der *Prager Illustrierten Wochenschau* (Jg. 4, Folge 26 vom 27. Juni 1942, S. 5) – fälschlich, die Trauung hätte nicht in St. Heinrich sondern in St. Gallus stattgefunden und stellt damit Webers anderslautende Tagebuch-Notiz vom 4. November 1817 in Frage: *Innig ergriffen und voll der feyerlichsten heiligsten Vorsäzze verließen wir die für uns unvergeßliche St. Heinrichs Kirche*. Höchstwahrscheinlich beruht die Angabe bei Gehre auf einer falschen Übersetzung der Trauungs-Eintragung im Kirchenbuch von St. Heinrich: *Per cassionem Venerabilis Dom. Curati ad St. Gallum Adalberti Zumpe copulari P. Jos. de Veri* (vgl. Faksimile bei Karl Laux, *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1978, S. 56, Nr. 50).

[54] Muks, S. 369 (Brief vom 10. April 1817).

[55] Vor ihrer Eheschließung war sich Weber vielleicht selbst nicht ganz sicher, ob sie der Verzicht nicht doch gereuen würde, denn am 21. Mai 1817 schrieb er ihr: *Die Grünb:[aum] wollte zwar neulich ihren Kopf wetten, daß Du nach einem Jahr gewiß wieder beim Theater wärst, ich hoffe aber zu Gott, ihr Kopf wäre verloren, gelt? Hier ist es freilich gegen Prag ein Theater-Himmel, aber es bleibt doch immer – Theater* (Muks, S. 396).

ihren Rat in künstlerischen Fragen. Ihre Sorge um das physische Wohlbefinden Webers, der in seinem kurzen Leben niemals ganz gesund gewesen ist, war in ihrer Intensität in späterer Zeit oft belastend für ihn, da er sich dann wieder um ihre Ängstlichkeit sorgen mußte.

Der Bericht an seinen Freund Hinrich Lichtenstein nach einem halben Ehejahr zeigt, daß Webers Wünsche und Vorstellungen in Erfüllung gegangen waren:[56]

> „In dieser stürmischen und Arbeitsvollen Zeit konnte ich recht den Werth des häuslichen Glükes einsehen lernen, das der Himmel mir beschieden hat. Ein stets fröhlicher und heiterer Sinn der meine wunde Seele pflegte und aufrichtete, diese innige Theilnahme und mittragen von Freude und Schmerz, ist mit nichts zu vergleichen. das Andenken an das Künstlerleben meiner Lina ist so in ihr erloschen, daß es uns beiden oft unbegreifflich scheint. die wahre Bestimmung des Weibes in seiner schönen Häuslichkeit tritt mit seinem vollsten Rechte hell hervor, und ich hätte es nie erwartet daß meine Lina in so kurzer Zeit, eine so thätige einsichtsvolle sparsamme Hausfrau werden würde, die Küche und Markt mit Lust und Liebe behandelt."

Dieses innige Mit- und Füreinander ist in den 8 ½ Jahren ihrer Ehe niemals getrübt gewesen.

Merkwürdigerweise hat Weber seiner Caroline nur eine Komposition persönlich gewidmet, nämlich die *Aufforderung zum Tanze* op. 65 (JV 260), die 1819 entstand, allerdings hat er für sie während ihrer Bühnenlaufbahn in Prag und für ihr Berliner Gastspiel Einlagearien arrangiert[57]. In den beiden Frauengestalten des *Freischütz*, besonders dem ihrem Charakter entsprechenden munteren Ännchen, hat er ihr ein Denkmal gesetzt. Aus Briefen geht hervor, daß er beide Gestalten in ihr vereint sah. Nur einmal konnte sie in ihrer Ehe den Triumph einer Opernpremiere ihres Mannes miterleben, als am 18. Juni 1821 in Berlin *Der Freischütz* aus der Taufe gehoben wurde. Von den Erfolgen der Uraufführungen der beiden späten Opern *Euryanthe* und *Oberon* mußte sie sich von Weber brieflich informieren lassen.

Fünfmal erwartete Caroline in ihrer Ehe die Mutterschaft[58], konnte aber nur drei Kindern das Lebens schenken: Ihre erstgeborene Tochter Auguste

[56] *Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein.* Hg. von Ernst Rudorff, Braunschweig 1900, S. 85 (Brief vom 14. Mai 1818).

[57] Vgl. Joachim Veit, Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden 2001, S. 102-108.

[58] Weber schreibt im Brief an Friedrich Rochlitz vom 12. Februar 1820, nachdem er über Auseinandersetzungen mit Morlacchi berichtet hatte: *Kaum war dieß vorbey so machte meine arme immer noch kränkelnde Lina in der Nacht des 30ᵗ 7ᵇʳ* [September 1819] *Fausse*

Friederike Maria Caroline (22.12.1818-28.4.1819) starb nach wenigen Monaten, die beiden Söhne Max Maria (25.4.1822-18.4.1881) und Alexander (6.1.1825-31.10.1844) mußte sie allein erziehen, nachdem ihr Anfang Juni 1826 mit der Nachricht vom Tod ihres geliebten Carl der tiefste Schmerz ihres Lebens zugefügt worden war. Ihre behütete Welt brach zusammen.

Caroline war 31 Jahre alt und konnte sich nicht lange der Trauer hingeben, die Kinder (4 und 1½ Jahre) verlangten ihr Recht, die Regelung der Nachlaßangelegenheiten und der Vormundschaft forderten sie und ließen sie nolens volens auch zur Briefschreiberin werden. Im zweiten Halbjahr 1826 sind über zwanzig Briefe von ihrer Hand nachgewiesen, die sie an Freunde Webers richtete oder an das Justizamt schreiben mußte. Zum Geschlechtsvormund[59] wurde Gottlob Roth(e) und zum Altersvormund[60] Hofrat Karl Gottfried Theodor Winkler ernannt. Natürlich fand sie auch Hilfe und Unterstützung im Freundeskreis, die jedoch nicht immer uneigennützig war, wie man aus einer Bemerkung von Max Maria von Weber im Vorwort der Biographie seines Vaters schließen kann[61]. Ihre vordringliche Sorge galt der finanziellen Absicherung der Kinder und deren guter Erziehung. Sie mußte sowohl die große Wohnung in der Frauengasse 379, in die sie im September 1822 gezogen waren, als auch das Sommer-Domizil im geliebten Hosterwitz aufgeben und wechselte mehrfach im Laufe der Jahre innerhalb Dresdens ihr Logis. Die Sommermonate verbrachte sie gern in Loschwitz oder in Pillnitz in wechselnden Quartieren, später auch am Stadtrand von Dresden im „Lämmchen", einem Landgasthof. Pferd und Wagen mußte sie verkaufen. Ihre bescheidenen regelmäßigen Einkünfte bestanden in einer vom sächsischen Hof ausgesetzten Witwen-Pension von 200 Talern jährlich

Couche [Fehlgeburt], übereinstimmend heißt es im Tagebuch am 30. September 1819: *schrekliche Nacht. um ½ 1 Uhr machte meine geliebte arme Lina Fausse couche.* Eine zweite Fehlgeburt ereignete sich im Herbst 1820. Weber war im Verlauf einer ausgedehnten Konzertreise, auf der ihn seine Frau begleitete, am 10. September von Hamburg über Lübeck / Eutin nach Kopenhagen aufgebrochen, mußte Caroline jedoch, wie es im Brief an Freund Gänsbacher vom 28. März 1821 heißt, *in Hamburg zurüklaßen, weil sie guter Hoffnung war, und die Seereise für sie fürchten ließ. der Mensch denkt, Gott lenkt, demohngeachtet hatte sie eine zu frühe Niederkunft, wurde aber von guten Menschen so herrlich gepflegt, daß ich sie bei meiner Rükkunft von Koppenhagen, schon wieder ganz munter fand. mir hatte das gute Weib kein Wort davon geschrieben, um mich nicht zu ängstigen.*

[59] Zu damaliger Zeit noch übliche Vormundschaft über *jede nicht unter väterlicher Gewalt stehende unverheiratete und volljährige Frauensperson* (vgl. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Aufl., Bd. 20, Leipzig 1908, S. 261), in Sachsen in den 1830er Jahren abgeschafft.

[60] Vormund für die unmündigen Kinder.

[61] Er beklagt, *daß der bei weitem größte Theil von Weber's Correspondenz, (besonders die an ihn gerichteten Schreiben)* [...] *kurz nach seinem Tode, der trauernden Gattin und den unmündigen Kindern, in unbegreiflicher Weise, abhanden gekommen ist* (MMW I, S. XII).

und zusätzlich 100 Talern für die Erziehung der Kinder, ihr Anteil wurde im Dezember 1844 auf 300 Taler aufgestockt[62].

Einen Einblick in ihr Witwendasein vermitteln Briefe von ihr an ihre Schwiegertochter Catharina Huberta von Weber, geb. Kramer (1823-1874)[63], und vor allem 160 Briefe an Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888)[64], die vor kurzem der Weber-Arbeitsstelle zur Kenntnis gelangt sind. Bisher waren nur wenige Briefe von Caroline bekannt. Diejenigen, die sie 1814-1817 an Weber schrieb, sind vermutlich von ihr vernichtet worden. Es sind nur 32 Briefe an ihren Gatten in London aus dem Jahr 1826 überliefert[65] sowie einige wenige Nachschriften, die sie Briefen ihres Mannes an Freunde zufügte. Mit der Orthographie stand sie stets auf Kriegsfuß, ihr Stil ist unkonventionell, er verrät gute Menschenkenntnis und Urteilsvermögen.

Beweisen Carolines Schreiben an die Schwiegertochter (1846-1849) und an den Sohn Max Maria ihre Fürsorge für die Familie, die sie bisweilen auch übertrieben hat und die vielleicht noch das spannungsvolle Verhältnis zu ihrer Schwiegertochter vergrößerte, so geben diese Briefe ebenfalls Zeugnis von der großen Freude, die sie besonders an dem erstgeborenen Enkelkind (sie war bei der Geburt aller drei Enkelkinder zugegen und versorgte die Mutter) hatte: Maria Karoline (1847-1920). Sie liebte das Kind abgöttisch, vielleicht auch weil es ihr ähnlich war und eine „Weber". Leider hat sie das Heranwachsen nur wenige Jahre verfolgen können. Caroline starb am fünften Geburtstag ihrer Enkelin.

Höchst aufschlußreich, interessant und von hohem Informationswert sind die Briefe an F. W. Jähns aus den Jahren 1832-1851. Aus ihnen erfahren wir von Interessen und Neigungen Carolines, von ihrer Sorge um die Familie, von Freunden und Bekannten. Sie war durchaus noch in das gesellschaftliche Leben Dresdens integriert, ging zu Gesellschaften, ins Theater, hatte gern Gäste und wurde von Weber-Begeisterten auch um Erinnerungs-Handschriften angebettelt. Leider erfüllte sie diese Bitten bedenkenlos, so daß Handschriften auf Nimmerwiedersehen verloren gingen. Mit den großen Opernautographen ging sie allerdings sehr sorgsam um. Sie hat auch großzügig Manuskripte an Jähns verschenkt, der sie sorgfältig in seiner Weberiana-Sammlung bewahrte.

[62] Vgl. Brief von Wolf Adolf von Lüttichau vom 3. Oktober 1826 und Brief vom Kgl. Hof (Dresden) vom 11. Dezember 1844 an Caroline von Weber; *D-B* (Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7, Nr. 7 u. 3).

[63] Familienbesitz (41 Briefe) bzw. im Ostholstein-Museum, Eutin (26 Briefe). – Max Maria von Weber heiratete am 27. April 1846 in Dresden.

[64] *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097). Schreibmaschinen-Übertragung, angeblich von Franz Zapf. Die Originale sind verschollen.

[65] *D-B* (Mus. ep. Caroline von Weber 1-32).

Der von Weber hoch geschätzte Hinrich Lichtenstein war ein besonders wichtiger Freund und Berater in jenen Jahren, insonderheit für den Berufsweg von Max Maria. Im September 1836 schrieb Caroline an Ida Jähns über die offensichtlich erste Wiederbegegnung mit Lichtenstein nach Webers Tod. Nachdem sie von Unpäßlichkeiten ihrer Söhne erzählt hatte, fährt sie fort:[66]

> „[...] nein, ich will über nichts klagen. Denn hat mir der Himel nicht, den jahrelang gehegten Wunsch, erfüllt? habe ich nicht meinen guten Lichtenstein gesehen? !!! Ich kann Ihnen nicht beschreiben liebe Ida wie glücklich mich das gemacht hat!!! Ich hatte mich so auf seine Ankunft gefreut [...] Es war mir fast so zu Muthe als müsste ich Weber erwarten. Ist es denn auch nicht ein Theil von ihm den uns Gott in diesen edlen Freunde erhalten hat? Könnte ich nicht in jeder Noth des Lebens mit innigen Vertrauen mich zu ihm wenden? [...] 6 Tage war Er hier, und von Jeden hat er uns ein paar Stunden geschenkt."

In den vierziger Jahren hatte Caroline von Weber Kontakt mit Richard Wagner, der Weber sehr verehrte. Auf ihre Bitte hin setzte er sich für eine *Freischütz*-Aufführung als Benefiz für die Weber-Kinder in Paris ein, die allerdings nicht zustande kam; sein Engagement bei der Rückführung von Webers sterblichen Überresten nach Dresden und für die Errichtung eines Denkmals ist bekannt.

Obwohl Caroline Wagner als Kapellmeister sehr schätzte und ihm dankbar für seinen Einsatz für Weber war, vermochte sie mit seiner Musik doch wenig anzufangen; an das Ehepaar Jähns schrieb sie am 31. Oktober 1842:[67]

> „Eine grosse Oper von Wagner (Rienzi) macht jetzt hier grosses Glück[68], und ich glaube Meyerbeer bekommt in diesen jungen Componisten einen bedeutenden Nebenbuhler. Leider spielt die Oper 5 Stunden, und mit dem besten Willen kann ich sie nicht auf einmal hören. Die ersten 3 Acte haben mir aber sehr gefallen. Nur sehr überladen in der Instrumentierung."

Anfang Januar 1843 berichtete sie dann:[69]

> „Seit kurzen macht hier ein junger Componist Richard Wagner grosse Sensation. Die erste Oper »Rienzi« welche gegeben wurde, hat ungeheuren Beyfall gehabt. Mir war der Specktakel zu gross darin, und es kam mir nicht wie Musik, sondern wie ein musikalischer Lärm vor. Ich habe die Oper jedoch nur einmal gehört, und will kein Urtheil fällen, denn Viele

[66] *D-DI* (Mscr. Dresd. App. 2097, 13).

[67] *D-DI* (Mscr. Dresd. App. 2097, 78).

[68] Die Dresdner Uraufführung des *Rienzi* war am 20. Oktober 1842.

[69] Brief an F. W. und Ida Jähns ohne Datum, Empfangsvermerk von Jähns: 9. Januar 1843; *D-DI* (Mscr. Dresd. App. 2097, 80). Die w. u. erwähnte Aufführung der *Euryanthe* unter Wagners Dirigat fand am 10. Januar 1843 statt.

finden grosse Schönheiten darin. Vorgestern wurde seine zweite Oper »Der Fliegende Holländer«, auch wieder mit Beyfall gegeben. Der erste Act ist jedoch sehr langweilig, was auch mit von der schlechten Besetzung herkomen magte, im zweiten hingegen sind prächtige Sachen[70]. Nun, Ihr werdet die Oper bald in Berlin zu sehen bekomen. Herr Wagner wird wahrscheinlich an Rastrellis Stelle, Kapellmeister werden[71], was natürlich Herrn Reisiger gar nicht recht ist und wogegen er sich mit Händen und Füssen sträubt. Es wird ihm aber alles nichts helfen, denn Lüttigau fühlt endlich dass ein junger feuriger Mann hier Noth thut um die Leute im Orchester ein wenig aus dem Schlaf zu rüttlen. Mich sollte es sehr freuen wenn Wagner bliebe, denn es ist ein geistreicher lieber Mann, der der Kunst mit Leidenschaft ergeben ist. Als Probe, wird er nächste Woche die Euryanthe dirigieren, worauf ich mich herzlich freue [...]."

Zuvor bat Caroline von Weber Wagner um eine Unterredung, in der sie ihn beschwor

„doch entlich diese Musik dem Publikum wieder so zu Gehör zu bringen, wie Weber es verlangt hätte, denn es seien Vergreifungen der TEMPI u.s.w. allmälig hier eingerissen, die für sie, die sich noch sehr deutlich erinnere, wie Weber ihr dies wiederholt vorgespielt habe, sehr oft ganze Theile des Werkes entstellt erscheinen ließen [...]."

Wilhelmine Schröder-Devrient, die die Titelpartie in der Dresdner Erstaufführung am 31. März 1824 gesungen hatte und auch jetzt wieder sang, bestätigte die Aussagen von Frau von Weber[72]. Leider gibt es keinen Bericht von Caroline über die Aufführung unter Wagner.

Es würde zu weit führen, hier alle ihre brieflichen Äußerungen über Wagner wiederzugeben, stellvertretend sei nur noch ein Urteil über ihn genannt:[73]

„Ich glaube Wagner wird einmal ein bedeutendes Licht am Musikalischen Horizont werden und wird den Meyerbeer verdunklen. Er ist aber auch

[70] Ein ähnliches Urteil vertraute der Klarinetten-Virtuose Carl Baermann aus München, der im Februar 1843 in Dresden weilte, seinem Reisetagebuch am 8. Februar an: [...] *ins Theater gegangen wo der fliegende Holländer von dem neu angestellten Kapellmeister Rich: Wagner gegeben wurde. Das Buch ist sehr dum; und die Musick ganz entsetzlich geschraubt, gesucht, und orginell sein wollend. der 2t Ackt hat gute Momente das ist aber auch alles* [...] (Mikrofilm im Musikwiss. Inst. der Philipps-Universität Marburg, Übertragung von Werner Krahl, Neugersdorf). Die Uraufführung der Oper *Der fliegende Holländer* fand am 2. Januar 1843 in Dresden statt.

[71] Am 1. Februar 1843 wurde Wagner in Dresden Kapellmeister.

[72] Richard Wagner an August Freiherr von Lüttichau, Dresden, 2. Mai 1843; vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 2, Leipzig 1970, S. 245.

[73] Brief an F. W. und Ida Jähns vom Anfang Januar 1844; *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097, 90).

jetzt schon bedeutend dünkelvoll geworden und hört sich gern mit Bethoven vergleichen. Ja ja, der Baum war lange durch Mangel und Noth gebeugt, jetzt schnellt er um so heftiger empor. Seinen Charakter trau ich nicht recht, ich glaube er versteht es den Leuten recht schön Comödie vor zu spielen [...]."

Anfang Dezember 1847 teilte sie der Familie Jähns mit: *Ich bin auch jetzt recht befreundet mit Clara Schuman[n] und höre oft gute Musik bey ihr*[74].

1844 wurde ihr der jüngere Sohn Alexander, dem wir das einzige Ölgemälde von ihr verdanken[75] und der die fragile Natur vom Vater geerbt hatte, nach einer Masern-Erkrankung 19jährig durch den Tod entrissen, wenige Wochen bevor der Leichnam ihres Mannes von London auf den katholischen Friedhof in Dresden umgebettet wurde. Von diesem 14. Dezember, dem Tag der feierlichen Beisetzung, berichtet Max Maria:[76]

„[...] dann schloß die Feier, die Fackeln verlöschten und – erst als das Kirchlein leer war, nur noch zwei Lichter am Altare brannten, trat eine alternde, kleine Frau an die Bahre und sank stumm an der Seite eines blassen jungen Mannes, der dort knieete, zusammen [...]."

Die Familie Jähns ist aus dem Witwen-Dasein von Caroline nicht wegzudenken, der Weber-Enthusiast war ihr Ratgeber und verehrte sie aufrichtig[77].

[74] *D-DI* (Mscr. Dresd. App. 2097, 108).

[75] 1816 ist eine Silhouette von Caroline, vermutlich in Dresden, entstanden, die heute nicht mehr nachweisbar ist. Wir wissen es aus einem Brief von Weber vom 14. Januar 1817 an seine Braut: [...] *man brachte mir Deine Silhou[e]tte* [...] (Muks, S. 320). Von London aus forderte Weber 1826 seine Frau auf, sich malen zu lassen, aber sie lehnte es ab. Wenn er hätte ahnen können, daß sein Sohn einst die Mutter malen würde! – Im April 1843 vollendete Alexander von Weber das Ölgemälde seiner Mutter, das jetzt im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz hängt. Etwa gleichzeitig hat er sie gezeichnet (vgl. unsere Abb.). Caroline war sehr angetan von dem erstgenannten Bild und beschrieb es den Berliner Freunden: *Alex hat nun mein Porträt fertig und ich freue mich recht, es Euch zu zeigen. Es ist sehr ähnlich und, wie Ehrhardt sagt, auch gut gemalt. Die Anordnung gefällt allgemein. Ich sitze nämlich auf einem bequemen Stuhl, friedlich vor mich hinblickend. Hinter mir ein roter Vorhang und etwas weiter zurück Webers Büste, von Lorbeer und Myrtengesträuch umgeben. Es soll nun auf die Ausstellung* [...] (In der Dresdner Übertragung des undatierten Briefes an Jähns, den er am 21. April 1843 erhielt, fehlt der Schluß (*D-DI*, Mscr. Dresd. App. 2097, 82), Zitat daher nach Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, als Ms. gedr., Dresden 1906, S. 209-210 (im folgenden: MJ).

[76] MMW II, S. 718.

[77] Er widmete ihr sein Opus 3: *4 Gesänge für Sopran (Tenor) mit Klavier*, Berlin 1832. Eine weitere Widmung wurde Caroline von Weber von William Smith Rockstro (1823-1895) zugedacht. Seine revidierte Ausgabe des *Freischütz*-Klavierauszuges mit englischer Übersetzung von Jacob Wrey Mould, erschienen als Bd. 5 der Serie *Standard Lyric Drama* im Jahr 1849 bei Boosey & Co. in London, dedizierte er ihr *In a profound admiration for the genius and a reverential respect for the memory of a beloved husband.*



Caroline von Weber, Zeichnung von Alexander von Weber (ca. 1843)

Er hatte Frau von Weber am 1. September 1829 erstmals besucht, woraus eine Lebensfreundschaft entstand[78]. Er nutzte gern jede Gelegenheit, meistens in der Ferienzeit, allein oder mit seiner Frau nach Dresden zu reisen und in ihrer Gesellschaft zu sein. So berichtete er im August 1838 seiner Frau Ida:[79]

> „Die Weber ist doch eine sehr geistreiche Frau und namentlich als Erzählerin höchst anziehend. Jedem Dinge weiß sie eine reizende Pointe abzugewinnen, und wenns auch nur durch den Ton wäre, in dem sie etwas sagt! – so ist es doch wunderhübsch und klingt so herzlich."

Für ihren Sohn Max Maria waren Jähns und seine Frau in der Zeit vom April 1840 bis September 1841, als jener an der Berliner Universität studierte, treue Freunde, die dafür sorgten, daß er sich nicht einsam fühlte[80]. Die Familie Jähns war auch späterhin mit ihm und seiner Familie in freundschaftlicher Verbindung. Jähns war häufig der Mittelsmann beim Verleger Heinrich Schlesinger, dem von Caroline ungeliebten, er unterstützte sie in der Angelegenheit der *Drei Pintos* durch Gespräche mit Meyerbeer und das Erstellen einer Partitur aus den vorhandenen Fragmenten, er ordnete den musikalischen und handschriftlichen Nachlaß ihres Mannes. Er sorgte für den Verkauf von kleineren Kompositionen Webers an Schlesinger, die dieser veröffentlichte, kurz sie konnte sich in allen musikalischen Angelegenheiten an ihn wenden. Zu Weihnachten und den Geburtstagen beschenkte man sich gegenseitig, die Damen immer mit Handarbeiten. Zu ihrem Geburtstag am 19. November 1841 erhielt Caroline aus Berlin eine lederne Schatulle[81] für die Briefe Webers, deren Außenseite Frau Ida kunstvoll mit Perlstickerei

[78] Vgl. auch Eveline Bartlitz, *Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2.01.1809-8.08.1888). Versuch eines Porträts*, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 4-18.

[79] MJ, S. 152.

[80] *Und wie glücklich fühlt mein Max sich bey Euch! wäre es nicht sein Tagebuch was er mir in Briefform sendet, ich würde Euch einige Stellen heraus schneiden um Euch zu zeigen wie dankbar er es fühlt, und Gott dafür dankt, dass er in Euch Schwester und Bruder gefunden hat. Ohne Euch, schreibt er oft, würde ihn die Sehnsucht, und das Heimweh verzehren denn nur in Euren Kreis fühlt er sich wohl und heimisch, nur von Euch glaubt er sich geliebt und verstanden. Was Sie mein guter Jähns in Ihren lieben Brief mir über ihn, und von ihm sagen, hat mich wahrhaft glücklich gemacht denn ich glaube Ihnen unbedingt und traue auf Ihr Urtheil, weil nur der wahrhaft Gute auch den Guten wieder verstehen kann. Ob bleiben Sie so sein brüderlicher Freund für das ganze Leben, und lassen Sie mich einst mit der Beruhigung sterben, dass des Vaters Geist, und der Mutter Liebe ein paar gute Menschen für das ganze Dasein verbunden habe* [...] (Caroline von Weber an das Ehepaar Jähns, undatiert, Empfangsvermerk: 17. Juni 1840); *D-Dl* (Mscr. Dresd. 2097, 54).

[81] Seit 1956 in: *D-B*. Caroline bedankte sich ein paar Tage später: *Habt Dank meine lieben Herzens Kinder für Eure schöne Gabe; habt Dank für Eure Liebe die der Gabe ja erst den rechten Werth verleibt. Ich habe gleich meinen Schatz in der schönen Hülle geborgen, und bey dieser Gelegenheit wieder viele von Webers Briefen gelesen* [...]; *D-Dl* (Mscr. Dresd. 2097, 54).

verschönt hatte. Im Innendeckel findet sich in Webers Handschrift (Faksimile) das *Euryanthe*-Zitat *Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut*[82]. Dieses Geschenk zeugte von großem Einfühlungsvermögen und dem Wissen um die Vorliebe Carolines für die *Euryanthe*. Am 20. Januar 1837 schrieb sie an F. W. Jähns:[83]

> „Vor kurzen ist hier Euryanthe wieder neu einstudiert gegeben worden, und mit solchen Beyfall aufgenommen wie fast noch nie. Ich war das erstemal in einer Loge, konnte es aber vor Rührung fast nicht ertragen so unter fremden Menschen zu sitzen. Als ich heraus ging erwarteten mich ein ganzer Trupp Bekanter, und unbekante Menschen die mich umarmten, die mir glückwünschten als hätte ich die Oper gemacht. Ach meine Freunde wie schön, wie erhebend ist das Gefühl einen solchen Mann sein genant zu haben. Die Kinder waren von der Musik, von den Enthusiasmuss des Publicums auch so ergriffen dass wir alle noch lange zu Hause herzlich vor des Vaters Bilde weinten. Ich weiss, und fühle es, in seiner Musik ist er mir nahe, besonders in der Euryanthe lebt sein Geist sein Herz, da spricht er noch zu mir wie in den schönsten Tagen meines Glücks [...]."

Ein Schatten fiel auf die Freundschaft nach dem plötzlichen Tod des Sohnes Alexander 1844. Es ist kein schwerwiegender Grund für das Zerwürfnis erkennbar. Man bezichtigte Jähns der Indiskretion durch Erbrechen eines an Max Maria gerichteten Briefes, aber das war ein an den Haaren herbeigezogener Grund, der sich im Nachhinein sogar als Mißverständnis herausstellte. Der tiefere mag gewesen sein, daß Mutter und Sohn Weber glaubten, daß das außergewöhnlich herzliche Verhältnis zwischen Alexander von Weber und Ida Jähns, der sieben Jahre Älteren, mehr als Freundschaft, ja eine unglückliche Liebe gewesen sei und die überaus empfindsame Seele des Jünglings sehr darunter gelitten habe. Eine gewisse Entfremdung zwischen Caroline und Friedrich Wilhelm Jähns deutete sich schon längere Zeit an, Mißverständnisse häuften sich, auch war ihr zu Ohren gekommen, daß Jähns im Freundeskreis aus ihren Briefen vorgelesen habe, was sie als Vertrauensbruch ansah. Seine persönliche Eitelkeit mag dabei eine Rolle gespielt haben. Auch nach dem Tod von Alexander gab es noch einen Brief von Jähns an Caroline, der von wenig Verständnis für deren Befinden zeugte[84].

Entscheidend für den endgültigen Bruch war jedoch eine Vieraugen-Auseinandersetzung zwischen Jähns und Max Maria von Weber in der ersten

[82] III. Akt Nr. 15, Beginn des Duetts Adolar / Euryanthe.

[83] *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097, 18). Die Neueinstudierung der *Euryanthe* mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle hatte am 8. Januar 1837 Premiere; vgl. *Tagebuch des königl. Sächs. Hof-Theaters*, hg. von Christian Ehregott Wagner, Jg. 21, Dresden 1838, S. 65.

[84] Brief vom 14. November 1844; *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097, zu Nr. 97).

Zeit nach dem Tod Alexanders. Tatsache ist, daß das Ehepaar Jähns unsagbar schwer daran trug, beide waren wochenlang krank. Jähns, dem die Freundschaft zum Hause Weber geradezu Lebenselixier gewesen war, wagte dann 1846 den ersten Schritt zu einer Wiederannäherung durch ein anonym an Caroline übersandtes Geschenk: ein Stich von Webers Geburtshaus zu dessen Todestag 1846. Den alten Weber-Vertrauten Gottlob Rothe in Dresden suchte er sich zum Verbündeten und Vermittler. Am 16. Juli 1847 kam es schließlich zu einer Aussprache im Hause Rothe, der Caroline vorerst skeptisch gegenüberstand, denn sie seufzte in einem Brief an ihre Schwiegertochter: *Ach wäre nur erst Jähns überstanden!*[85] Das Gespräch mit dem Ehepaar Jähns, Rothe und ihr muß dann doch recht harmonisch gewesen sein, denn drei Tage später, nach einem Besuch von Caroline im Quartier der Familie Jähns, notierte er in seinem Tagebuch:[86]

> „Sie war ganz die alte! Sie saß im Lehnstuhl am Fenster und bot mir ein von ihr gemachtes Gedicht[87] zur Komposition an. Völlig wie in alter Zeit, als wenn gar nichts geschehen wäre. Dann liebe Stunden im Garten in der Ecklaube gesessen. Erzählung von Alex' Tod. Ach, die Weber gehört doch zu Dresden! Ich will mich fortan nur an das Gute halten, was ich deutlich in diesem Verhältnis liegen sehe!"

Die folgenden Jahre waren tatsächlich wieder gänzlich ungetrübt. Man nahm das gegenseitige vertraute DU wieder auf, die Anrede seitens Caroline war meistens „Meine lieben Kinder" und die Unterschrift „Mutter Weber"[88]. Das Ehepaar Jähns verlebte wie auch schon vor 1844 öfter Sommerwochen bei der „Weberin", zuletzt waren sie im Juli 1851 bei ihr. Sie stellte ihnen ihre Stadtwohnung zur Verfügung, während sie im „Lämmchen" wohnte. Jähns berichtete darüber seinem Schwiegervater Karl Friedrich von Klöden:[89]

> „Es ist gewiß, daß nicht allein die Trennung von 1844 jetzt vergessen, sondern ihr die Überzeugung klar geworden ist: bessere Freunde habe sie

[85] Undatierter Brief vor dem 16. Juli 1847 (Familienbesitz).

[86] MJ, S. 281.

[87] *D-B* (Weberiana Cl. V [Mappe I A] Abt. 3, Nr. 32), „Das deutsche Lied", undatiert, Reinschrift (mit Korrekturen von Caroline von Weber) von der gleichen Hand wie die sogenannten *Weißen Liederhefte* Nr. 1 u. 2, *D-B* (Weberiana Cl. IV B [Mappe IV], Nr. 834-854; 855-879), von Jähns offensichtlich nicht vertont.

[88] Am 23. September 1847 schrieb sie einen sehr langen Brief nach Berlin, in dem sie auf das Zueinanderfinden einging: *Glaubt mir nur meine lieben Kinder dass ich oft, recht oft jetzt der schönen Zeit unserer Freundschaft gedacht habe, und es oft nicht begreifen konnte, wie die böse Spinne der Zwietracht diese schöne Blume hat überweben können mit ihren bässlichen Gespinst. Gott lob! dass die garstige Hülle fiel und drey Herzen welche sich angehörten von jeher, aus dem Gewirre wieder zu einander fanden* [...]; *D-Dl* (Mscr. Dresd. App. 2097, 102).

[89] MJ, S. 360.

wohl wenige als uns. Ich muß es noch einmal wiederholen, daß die Aufmerksamkeit, womit sie unser Quartier zugerichtet hat, wahrhaft rührend ist. An den Fenstern überall die schönsten Bouquets von Rosen, ebenso an Idas Toilette usw. Sämtliche Webersche Briefe, an die 330 an der Zahl, stehen zu meiner freien Verfügung im Zimmer. Über meinem Bett hängt Webers Bildnis, über dem von Ida, das ganz mit Rosenblättern bestreut war, Lichtensteins Porträt [...]."

Ende Oktober fuhr Jähns noch einmal nach Dresden wegen Carolines zunehmend schlechter werdendem Gesundheitszustand. Es war ein Abschied für immer. Am 8. Dezember erhielt die Familie Jähns den letzten eigenhändigen Brief von ihr.

Als Caroline von Weber am 23. Februar 1852 die Augen für immer schloß, war es eine Erlösung von langem Leiden (Angina pectoris)[90]. Dennoch konnte sie in Frieden sterben, denn sie hatte, obwohl sie erst im 58. Lebensjahr stand, die Dinge, die ihr noch wichtig waren, ordnen können. Dazu zählte die Lösung des Vertrages mit Giacomo Meyerbeer über seine beabsichtigte Vollendung des von Weber hinterlassenen Opern-Fragmentes *Die drei Pintos* (JV Anh. 5) sowie die Übergabe der Manuskripte der beiden großen Opern Webers *Der Freischütz* (JV 277) und *Euryanthe* (JV 291) an den preußischen bzw. sächsischen König für deren Bibliotheken.

Wir wissen nicht, ob sie zu dieser Zeit auch die Absicht hatte, den *Oberon* der Königin Victoria von England zu schenken, wie es eine Tageszeitung am 30. November 1851 meldete[91]. Fakt ist, daß der Sohn Max Maria von Weber 1855 die handschriftliche Partitur dem russischen Zaren Alexander II. dedizierte.

Ida Jähns reflektierte den Tod von Caroline in einem Brief an Adolf Borbstädt, den langjährigen Freund der Familie:[92]

„Wir mußten Gott danken, als ihre Leiden ein Ende hatten; aber wie schwer für uns der Verlust ist, können sie denken, lieber Freund, der Sie ja unsere langjährige Liebe und unser schönes Verhältnis zu ihr kennen. Es wird uns hinfort sein, als fehlte in unserm Paradiese Dresden der Engel, und alles wird uns dort fahl und öde erscheinen; auch wird erst d o r t ganz der volle Schmerz über ihren Verlust über uns kommen, da

[90] Ludwig Rellstab ließ in der Vossischen Zeitung am 25. Februar eine kurze Notiz einrücken, in der es u. a. heißt: *Der Schmerz um seinen* [Webers] *Hintritt begleitete sie durchs Leben, aber auch der Stolz auf das reiche Erbe an Ruhm und Ehre, das er ihr hinterlassen durch einen Namen, der als einer der gefeiertsten im deutschen Kunsttempel strahlt* [...].

[91] Datierter Ausschnitt ohne Quellenangabe in einer Zeitungsausschnitt-Sammlung zu Weber im Zentrum für Berlin-Studien der Zentral- und Landesbibliothek Berlin.

[92] MJ, S. 370f.

hier, wo wir sie nie besessen haben, uns die volle Erkenntnis gar nicht werden kann [...]."

Geben wir Caroline von Weber zum Schluß das Wort zu einem Resumé über ihr Leben, das sie ihren Berliner Freunden Jähns im Dezember 1850 schrieb:[93]

„56 Jahre habe ich nun durchlebt, und wenn ich eine Billangs ziehe zwischen gut und nicht gut dann sinkt die letzte Schaale tief hinab. Meine frühste Jugend war traurich, und, seit meiner Kindheit beim Theater, mit tausend Unannehmlichkeiten verknüpft. Die Ehe meiner Eltern war nicht glücklich, und uns arme Kinder wurde oft Scenen vor die Augen geführt welche unser junges Leben verbittern musste. Glücklich hätte ich im Besitz eines fürstlichen Gatten sein können, wenn die Furcht vor Webers zunehmender Kränklichkeit nicht wie ein Schwert an einem Haare über meinem Haupte geschwebt hätte. Es fiel! und raubte mir für viele Jahre jede Freude am Leben. Ich lebte auf in der Hoffnung an dem gedeihen meiner Kinder. Das Mutterherz genoss dies Glück mit Zagen um ihr geistiges Wohl, um ihre künftige Existenz. Bald wurde auch die letzte Sorge von meinem Herzen genomen und in mein Dankgebet mischte sich zuweilen ein leiser Jubel über vollbrachte treue erfüllte und belohnte Mutterpflicht, da, auf einmal, vernichtete Gottes Hand die, zur Ernte reife Saat, zur Hälfte, und sendete der andern villeicht durch eigenes Verschulden den nagenden Wurm in die Wurzel und ich muss sehen wie ein Halm, von der treu gepflegten Ernte, um den andern das Haupt senkt und abstirbt, und dem Unkraut Raum giebt empor zu schiessen und Früchte zu tragen. Das dieser Wurm auch an meinem Leben nagt, fühle ich nur zu gut, und ich stehe wie der arme Landman vor der Zerstörung hülf, und rathlos – Doch sieh, da scheint ja wieder ein freundlicher Sonnenblick in meinen trüben Tag. Mein Marichen mit seiner Liebe erfreut mein Herz mit neuen Blüthen und Hoffnungen, und wenn ich auch die Früchte dieses liebevollen Gemüths nicht mehr genissen werde so will ich sie doch hüthen und bewahren dass der hässliche Wurm des Egoissmus sich nicht auch in diese Knospe einnistet und sie nur zum Scheinleben röthet. – Doch, schon wieder hat mein Brief einen trüben Charakter angenomen, und ich mögte mich fast selber des schlimmen Fehlers der Selbstsucht anklagen welcher darin Trost findet wenn er auch weiss dass er andere liebende Herzen mit seinen Klagen betrübt. Nun ich weiss Ihr zürnt mir nicht und nehmt imer treuen Kindes Antheil an meinen Freuden und Leiden [...]."

[93] *D-DI* (Mscr. Dresd. App. 2097, 138).

Anhang: Caroline Brandts Bühnen-Repertoire

Die schauspielerische Tätigkeit Caroline Brandts ist bislang nicht vollständig dokumentiert, besonders für die Frühzeit fehlen viele Quellen. Die nachfolgende Zusammenstellung ihrer Bühnenrollen, getrennt nach Musik- und Sprechtheater, muß daher lückenhaft bleiben. Ihr liegen folgende Nachweise zugrunde:

– St. Gallen: Theaterzettel für die Vaninische Schauspiel-Gesellschaft (17. bis 26. April 1807) bzw. Ferdinand Kindlers Schauspieler-Gesellschaft (22. November 1807 bis 1. April 1808) nach der Theaterzettelsammlung in der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen, Signatur: S 115 / 1807 / 1808. Genannt sind sämtliche nachweisbaren Vorstellungen. Für diese Zeit, in der die Familie Brandt gemeinsam engagiert war, sind in Klammern jeweils auch die Rollen der anderen Familienmitglieder genannt[94].

– Nationaltheater Frankfurt (1809-1813): Theaterzettel, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, ohne Signatur (lückenhaft: es fehlen die Monate November/ Dezember 1812 sowie fast sämtliche Zettel vom November 1813). Genannt wird jeweils nur das erste Auftreten in einer Rolle[95].

– Königliches Ständisches Nationaltheater Prag (1814-1817): musikalisches Repertoire nach Webers Prager *Notizen-Buch*, veröffentlicht von Zdeněk Němec (*Weberova Praszká Léta*, Prag 1944, S. 168-206) und Jaroslav Bužga (in *Oper heute*, Jg. 8, Berlin 1985, S. 22-42), Korrektur falscher Daten nach Webers Tagebuch; Schauspiel-Repertoire nach den jeweils ausgewiesenen Korrespondenzberichten im *Sammler* Jg. 6 (1814) bis 9 (1817), in der Wiener *Theaterzeitung* Jg. 7 (1814) bis 10 (1817) bzw. der Dresdner *Abendzeitung* Jg. 1 (1817). Genannt wird jeweils nur das erste nachweisbare Auftreten in einer Rolle.

– Königliche Schauspiele Berlin (Opernhaus und Schauspielhaus, Gastspiel 28. Oktober bis 17. November 1816): Karl Theodor Winkler, *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 1 (1816), S. 337 und 368-370 sowie Webers Tagebuch-Notizen (alle Vorstellungen).

– Königliches deutsches Schauspiel Dresden (Gastspiel 25. November bis 5. Dezember 1816): Stadtarchiv Dresden, Sammlung Theaterzettel / Programmhefte, Bd.

[94] In folgenden Stücken waren zwar Familienmitglieder, nicht aber Caroline Brandt beteiligt: Friedrich Wilhelm Ziegler: *Mathilde von Gießbach*, Ritterschauspiel (5 Akte), nachgewiesene Vorstellung 10. Januar 1808, Wolf – Herr Brandt / ders.: *Der Tag der Erlösung*, Schauspiel (4 Akte), nachgewiesene Vorstellung 15. Januar 1808, Inspektor Ernst – Hr. Brandt sen. / ders.: *Die Pilger*, Ritterschauspiel (5 Akte), nachgewiesene Vorstellung 31. Januar 1808, Friedrich von Layen – Herr Brandt jun., Margarethe – Mad. Brandt / William Shakespeare: *Hamlet, Prinz von Dänemark*, Trauerspiel (5 Akte), bearb. von Friedrich Ludwig Schröder, nachgewiesene Vorstellung 21. Februar 1808, Gustav – Herr Brandt, Herzogin – Mad. Brandt.

[95] Auf den Frankfurter Theaterzetteln tauchen u. a. auch nebeneinander die Bezeichnungen „Dem. Brandt" und „Dem. Brand" auf (z. B. am 17.10.1810 bei Rombergs *Circe*). Aus dem Umstand, daß nach dem Wechsel von Caroline Brandt aus Frankfurt nach Prag nur noch Dem. Brand auf den Frankfurter Zetteln genannt wird (u. a. am 22.12.1813 und am 1.2.1814 als Balisa in Winters *Unterbrochenem Opferfest*), wird ersichtlich, daß tatsächlich eine zweite Person namens Brand engagiert gewesen sein muß. Trotzdem ist in Fällen, wenn ausschließlich eine der beiden Schauspielerinnen auf den Theaterzetteln genannt ist, eine Verwechslung nicht immer auszuschließen. In die Übersicht wurden daher nur jene Rollen aufgenommen, bei denen die Ausführung durch Caroline Brandt sicher oder zumindest sehr wahrscheinlich ist.



Fünfte Vorstellung im vierten Abonnement.

Mit hoher Bewilligung

wird heute Freytags den 11. Merz 1808.

von der

hiesigen Schauspieler-Gesellschaft

unter der Direktion des Ferdinand Kindler

aufgeführt:

Adolph und Klara,

oder

die beyden Gefangenen.

Eine komische Oper aus dem Französischen in 1 Akt. Die Musik ist von Dalayrak.

Personen:

Herr von Limburg, Kommandant eines festen Schlosses	Herr Brandt jun.
Adolph, ein junger Offizier	Herr Müller.
Klara, seine Gemahlin	Mlle. Brandt.
Kaspar, ein alter Invalid und Aufseher des Schlosses	Ferdinand Kindler.
Unteroffizier der Wache	Herr Fichtner.
Erster wachthabender Soldat	Herr Ernst.
Zweyter wachthabender Soldat	Herr Freyburg.
Philipp, Heinrich } Bediente	Herr Götz. Herr Anton.

Mehrere Soldaten und Hausoffizianten.

Vorher wird gegeben:

Der Kater und der Rosenstock.

Ein ganz neues sehr unterhaltendes Lustspiel in 1 Aufzug, von August von Kotzebue.

Personen:

Herr Bart, ein reicher Mann	Ferdinand Kindler.
Fritz, sein Sohn	Mlle. Zach.
Mademoiselle Bart, seine Schwester	Mad. Runge.
Julie, seine Pflegetochter	Mlle. Brandt.

Den gänzlichen Beschluß macht

eine musikalische Serenate,

in welcher Mademoiselle Brandt auf der Guitarre consertande sich einem hohen verehrungswürdigen Publikum bestens zu empfehlen die Ehre haben wird.

Die Preiße der Plätze sind:

Abonnements-Platz	48 kr.
Erster Platz	36 kr.
Zweyter Platz	18 kr.
Dritter Platz	10 kr.

Theaterzettel St. Gallen, 11. März 1808

1816 sowie Oscar Fambach, *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden 1814-1832*, Bonn 1985 (alle Vorstellungen).

MUSIKTHEATER

Berton, Henri Montan

- *Aline* [*Aline, Reine de Golconde*] (3 Akte)
  Rolle: Aline – Prag (Premiere 19. April 1814)
- *Franca de Foix, oder: Eifersucht in der Falle* [*Françoise de Foix*] (3 Akte)
  Rolle: Edmond – Frankfurt/Main (Premiere 8. Februar 1813)

Bierey, Gottlieb Benedikt

- *Rosette, das Schweizer*[*-Hirten*]*mädchen* (2 Akte)
  Rolle: Röschen Gutmann – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 29. März 1808; Jakob Buschmann – Herr Brandt, Bärbel – Mad. Brandt)

Boieldieu, François Adrien

- *Johann von Paris* [*Jean de Paris*] (3 Akte)
  Rolle: Olivier – Frankfurt/Main (Premiere 11. November 1812[96]); Prag (Premiere 8. Januar 1814)
- *Der Kalif von Bagdad* [*Le calife de Bagdad*] (1 Akt)
  Rolle: Mirza – Frankfurt/Main (ab 29. Juni 1811); Prag (Premiere 7. August 1814)
- *Der neue Gutsherr* [*Le nouveau Seigneur de Village*] (1 Akt)
  Rolle: Babette – Prag (Premiere 3. August 1815)

Cherubini, Luigi

- *Der Wasserträger* [*Les deux journées*] (3 Akte); in Frankfurt unter dem Titel *Graf Armand oder: Die zwey gefahrvollen Tage*
  Rollen: Constanze – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 11. Dezember 1807; Senna – Mad. Brandt, Lieutenant der Wache – Herr Brandt jun.) / Angelina – Frankfurt/Main (ab 13. Juli 1809) / Marzelline – Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 5])

Dalayrac, Nicolas

- *Adolph und Klara* [*Adolphe et Clara*] (1 Akt)
  Rolle: Klara – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 8. Januar und 11. März 1808; Herr von Limburg – Herr Brandt jun.); Frankfurt/Main (ab 5. Mai 1810); Prag (Premiere 6. Februar 1814)
- *Die beiden Savoyarden* [*Les deux petits Savoyards*] (1 Akt)
  Rolle: Joseph – Frankfurt/Main (ab 25. Februar 1812); Prag (Premiere 26. Juni 1814); Dresden (Gastspiel 2. Dezember 1816 sowie 5. Dezember 1816 „auf Verlangen", hier gespielt in 2 Akten)
- *Dieß Haus ist zu verkaufen* [*La maison à vendre*] (1 Akt)
  Rolle: Lieschen – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 22. Januar und 25. März 1808; Versac – Herr Brandt jun.) [fälschliche Angabe auf den Theaterzetteln: „mit Original-Musik von Gavoux"]

[96] Theaterzettel in Frankfurt nicht vorhanden, Nachweis nach: Anton Bing, a. a. O., Bd. 1, S. 95.

- *Gulistan, oder: Der Hulla von Samarkand* [*Gulistan ou Le Hulla de Samarcande*] (3 Akte)
  Rolle: Dilara – Frankfurt/Main (4. September 1809)
- *Die Wilden* [*Azémia ou Le nouveau Robinson*] (3 Akte)
  Rolle: Azemia – Frankfurt/Main (ab 21. Juni 1813)
- *Zwey Worte, oder: Das Abentheuer im Walde* [*Deux mots ou Une nuit dans la Forêt*] (1 Akt)
  Rolle: Rose – Frankfurt/Main (ab 30. Mai 1811)

Dittersdorf, Karl Ditters von
- *Doktor und Apotheker* (2 Akte)
  Rolle: Rosalie – Prag (Premiere 21. Februar 1816)
- *Hieronymus Knicker* (2 Akte)
  Rolle: Rosine – Frankfurt/Main (ab 16. Juli 1809)
- *Das rothe Käppchen* (2 Akte)
  Rolle: Hedwig – Frankfurt/Main (ab 30. August 1810)

Fioravanti, Valentino
- *Die Sängerinnen auf dem Lande* bzw. *Die Dorfsängerinnen* [*Le cantatrici villane*] (2 Akte)
  Rolle: Gianina – Frankfurt/Main (12. Juli 1810); Prag (Premiere 30. Januar 1814)

Fischer, Anton Joseph
- *Die Festung an der Elbe* (3 Akte)
  Rolle: Wilhelmine – Frankfurt/Main (Premiere 21. August 1809)
- *Das Kleeblatt oder Das Hausgesinde* (1 Akt)
  Rollen: Louise – Frankfurt/Main (ab 22. Juli 1809) / Lorenz – Prag (Premiere 13. Februar 1814)
- *Die Verwandlungen* (1 Akt)
  Rolle: Julie Fröhlich – Prag (Premiere 12. März 1814, mit 2 Einlagen von Weber für C. Brandt); Berlin (Gastspiel 9. November 1816, Schauspielhaus, mit 1 Einlage von Weber für C. Brandt)

Gaveaux, Pierre
- *Herr van der Schalmey oder: Ein Karnevals-Abend* [*Monsieur des Chalumeaux ou La Soirée de Carnaval*] (3 Akte)
  Rolle: Gräfin von Stenmor – Frankfurt/Main (Premiere 6. Januar 1813)
- *Der kleine Matrose* [*Le petit matelot ou Le Mariage impromptu*] (1 Akt)
  Rolle: Leopold – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 4. Dezember 1807 und 12. Februar 1808; Sabord – Herr Brandt jun.); Frankfurt/Main (ab 3. August 1809); Prag (Premiere 22. Juli 1814); Berlin (Gastspiel 5. November 1816, Schauspielhaus)

Gluck, Christoph Willibald
- *Iphigenie in Tauris* [*Iphigénie en Tauride*] (4 Akte)
  Rolle: 2. Priesterin – Frankfurt/Main (ab 13. Dezember 1809; ab 26. Juli 1810 1. und 2. Priesterin)

Grétry, André Ernest Modeste
- *Richard Löwenherz* [*Richard Coeur-de-Lion*] (3 Akte)
  Rolle: Fanny – Frankfurt/Main (6. Juli 1809 = 1. Rolle im festen Engagement); Prag (Premiere 5. Februar 1816)

Gyrowetz, Adalbert
- *Agnes Sorel* (3 Akte)
  Rolle: Bertha – Frankfurt/Main (ab 4. September 1810); Prag (Premiere 15. Mai 1815)
- *Der Augenarzt* (2 Akte)
  Rolle: Wilhelmine – Frankfurt/Main (Premiere 13. September 1812)

Haibel, Jakob
- *Der Tyroler Wastel* (3 Akte)
  Rollen: Köchin Marianne – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 28. Februar 1808; Joseph Körner – Herr Brandt jun.); Frankfurt/Main (Premiere 26. März 1810) / Lisa – Prag (Premiere 17. September 1817 als Benefiz für C. Brandt; vermutlich auch die in ihrer letzten Vorstellung gespielte Partie, vgl. Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 256 vom 25. Oktober 1817)

Himmel, Friedrich Heinrich
- *Fanchon das Leiermädchen* (3 Akte)
  Rolle: Fanchon – Frankfurt/Main (ab 15. Juni 1809, Gastspiel); Prag (Premiere 27. März 1814)

Isouard, Nicolas
- *Aschenbrödel* bzw. *Röschen genannt Äscherling* [*Cendrillon*] (3 Akte)
  Rolle: Röschen (Aschenbrödel) – Frankfurt/Main (Premiere 1. Januar 1811); Prag (Premiere 1. Januar 1814 = Debüt); Berlin (Gastspiel 3. November 1816, Opernhaus)
- *Joconde oder die Abentheurer* [*Joconde ou Les coureurs d'aventures*] (3 Akte)
  Rolle: Hannchen – Prag (Premiere 11. Januar 1816)
- *Michael Angelo* [*Michel-Ange*] (1 Akt)
  Rolle: Zerbine – Frankfurt/Main (Premiere 22. November 1810)

Kauer, Ferdinand
- *Das Donauweibchen*, Teil 1 (3 Akte)
  Rolle[97]: Hulda – Frankfurt/Main (ab 23. Dezember 1809)
- *Das Donauweibchen*, Teil 2 (3 Akte)
  Rolle: Hulda – Frankfurt/Main (ab 14. September 1809)
- *Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde* (3 Akte)
  Rolle: Lucinde – Prag (Premiere 4. August 1816, mit 1 Einlage von Weber für C. Brandt)

[97] Max Maria von Weber berichtet, Caroline Brandt hätte erstmals als Achtjährige in der Rolle der kleinen Salome in Kauers *Donauweibchen* auf der Bühne gestanden (vgl. MMW I, S. 425). Unklar ist nicht nur, wo dieses Debüt stattfand, sondern auch, welcher Teil des *Donauweibchens* und welche Bühnenfigur gemeint sind, sicherlich nicht die Erzieherin Jungfer Salome.

Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius
- *Das Fest der Winzer, oder wer führt die Braut nach Hause?* (3 Akte)
  Rolle: Louise – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 18. Dezember 1807 und 7. Februar 1808; Obrist von Tosberg – Herr Brandt jun., Marthe – Mad. Brandt)

Martin y Soler, Vicente
- *Lilla oder Schönheit und Tugend* [*Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà*] (2 Akte)
  Rolle: Lilla – St. Gallen, Vaninische Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 26. April 1807 „zum leztenmal"; Lubino, ein Bauer – Herr Brand)

Maurer, Franz Anton
- *Das Haus ist zu verkaufen* (1 Akt)
  Rolle: Pauline – Prag (Premiere 3. Juni 1816)

Méhul, Etienne Nicolas
- *Euphrosine* [*Euphrosine ou Le tyran corrigé*] (3 Akte)
  Rolle: Euphrosine – Frankfurt/Main (Premiere 2. August 1812)
- *Helene* [*Héléna*] (3 Akte)
  Rolle: Anna – Frankfurt/Main (23. Juni 1810)
- *Jakob* [bzw. *Joseph*] *und seine Söhne* [*Joseph en Egypte*] (3 Akte)
  Rolle: Benjamin – Frankfurt/Main (Premiere 4. Februar 1810); Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 3])

Meyerbeer, Giacomo
- *Alimelek oder Wirth und Gast* (3 Akte)
  Rolle: Misis – Prag (Premiere 22. Oktober 1815)

Monsigny, Pierre Alexandre
- *Der Deserteur* [*Le deserteur*] (3 Akte)
  Rolle: Hannchen – Frankfurt/Main (Premiere 29. September 1813)

Mozart, Wolfgang Amadeus
- *Don Juan* [*Don Giovanni*] (2 Akte)
  Rolle: Zerlina – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 19. Februar 1808; Don Juan – Herr Brandt jun.); Frankfurt/Main (ab 24. Mai 1810); Prag (Premiere 15. Januar 1814)
- *Die Entführung aus dem Serail* (3 Akte)
  Rolle: Blonde – Frankfurt/Main (ab 10. Mai 1810)
- *Die Hochzeit des Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] (2/4 Akte)
  Rolle: Cherubin – Prag (Premiere 1. August 1814); Berlin (Gastspiel 13. November 1816 „auf Begehren", Schauspielhaus)
- *Die Zauberflöte* (2 Akte)
  Rollen: Pamina – Frankfurt/Main (ab 18. September 1809) / Papagena – Frankfurt/Main (ab 18. Juni 1810)
- *Die Zauberprobe* [*Cosi fan tutte*] (2 Akte)
  Rolle: Celerio [Despina] – Prag (Premiere 7. März 1815)

- *Drey Väter zu zwey Kindern* [Eine ganz neue komische Oper in 2 Aufzügen, nach Romanus frey bearbeitet. Die Musik ist von dem unsterblichen Mozart][98]
  Rolle: Sophie – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 1. Januar 1808; Herr von Schnepf – Herr Brandt jun.)

Müller, Wenzel
- *Das neue Sonntagskind* (2 Akte)
  Rolle: Lisette – Frankfurt/Main (ab 10. März 1810)
- *Die Schwestern von Prag* (2 Akte)
  Rolle: Lorchen – Frankfurt/Main (ab 4. November 1809); Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 40])
- *Taddädl, der dreyßigjährige ABC-Schütze* (3 Akte)
  Rolle: Röschen – Frankfurt/Main (Premiere 20. Februar 1811)
- *Die Teufelsmühle am Wienerberge* (3 Akte)
  Rolle: Märtchen – Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 30])
- *Der Teufelstein* [*bei Mödlingen*] (3 Akte)
  Rollen: Kellerbube Tadädl – Frankfurt/Main (ab 2. Februar 1812) / Suse – Prag (Premiere 7. April 1815)
- *Die unruhige Nachbarschaft* (2 Akte)
  Rolle: Tadedel, Kind von Tischlermeister Simon – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 27. November 1807; Wirth zur schwarzen Bürste – Hr. Brandt); Frankfurt/Main (ab 30. September 1810)
- *Die Zauberzither* [*Kaspar der Fagottist*] (3 Akte)
  Rolle: Palmire – Frankfurt/Main (ab 15. Dezember 1811)

Paër, Ferdinando
- *Camilla* [*Camilla ossia Il sotteraneo*] (3 Akte)
  Rolle: Gitta – Frankfurt/Main (ab 22. Mai 1810); Prag (Premiere 17. August 1814)
- *Griselda* [*Griselda, ossia La virtù al cimento*] (2 Akte)
  Rolle: Karoline – Frankfurt/Main (5. Juli 1810)
- *Leonore oder: Spaniens Gefängniß bei Sevilla* [*Leonora, ossia L'amore conjugale*] (2 Akte)
  Rolle: Marcelline – Frankfurt/Main (Premiere 4. Juni 1810)
- *Der lustige Schuster* [*Poche ma buone ossia Le donne cambiate*] (2 Akte)
  Rolle: Rosine – Prag (Premiere 3. Oktober 1814)
- *Die Räuberhöhle* [*I fuorusciti*] (2 Akte)
  Rolle: Franziska – Frankfurt/Main (7. Dezember 1809)
- *Sargines* [*Sargino ossia L'allievo dell'amore*] (2 Akte)
  Rollen: Isidor – Frankfurt/Main (ab17. Mai 1810) / Isella – Frankfurt/Main (ab 30. Oktober 1811) / Rosine – Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 16])

Paisiello, Giovanni
- *Das listige Bauernmädchen oder: Die unerwartete Hochzeit* [*Il marchese Tulipano*] (2 Akte)
  Rolle: Hannchen – Frankfurt/Main (ab 13. Februar 1811)

[98] Vermutlich identisch mit der verschollenen komischen Oper in einem Akt *Drei Väter und zwei Kinder* von Ignaz Xaver von Seyfried mit Benutzung von Musik Mozarts.

Romberg, Bernhard
- *Circe und Ulisses* (3 Akte)
  Rolle: Lybia – Frankfurt/Main (konzertant 20. April 1810, Premiere szenisch 17. Oktober 1810)

Salieri, Antonio
- *Axur, König von Ormus* [*Axur, rè d'Ormus*] (4 Akte)
  Rolle: Melite – Frankfurt/Main (23. August 1810)

Schenk, Johann Baptist
- *Der Dorfbarbier* (2 Akte)
  Rolle: Suschen – Frankfurt/Main (ab 10. Juni 1809, Gastspiel, auf dem Theaterzettel fälschlich als Demois. Brandl)

Schubaur, Johann Lukas
- *Die Dorfdeputirten* (3 Akte)
  Rolle: Grete – Frankfurt/Main (9. August 1813)

Seyfried, Ignaz Xaver von
- *Die Familie Pumpernickel*, Quodlibet (3 Akte) nach Musik verschiedener Komponisten
  Rolle: Margarethe – Frankfurt/Main (Premiere 21. April 1811); Prag (Premiere 7. Februar 1815)
- *Pumpernickels Hochzeitstag*, Quodlibet (3 Akte)
  Rolle: Therese – Frankfurt/Main (Premiere 5. April 1812)
- *Rochus Pumpernickel*, Quodlibet (3 Akte)
  Rolle: Babette – Frankfurt/Main (Premiere 6. Mai 1810)
- *Zum goldenen Löwen* (1 Akt)
  Rolle: Nette – Frankfurt/Main (Premiere 6. Dezember 1809)

Solié, Jean Pierre
- *Das Geheimniß* [*Le secret*] (1 Akt)
  Rolle: Angelika – Frankfurt/Main (3. Juli 1810)

Spohr, Louis
- *Faust* (2 Akte)
  Rolle: Röschen – Prag (UA-Premiere 1. September 1816)

Spontini, Gaspare
- *Die Vestalin* [*La Vestale*] (3 Akte)
  Rolle: Chor-Solistin – Prag (als alternierende Besetzung lt. *Notizen-Buch* [Nr. 4])

Süßmayr, Franz Xaver
- *Soliman der Zweite, oder: Die drey Sultaninnen* (2 Akte)
  Rolle: Elmire – Frankfurt/Main (ab 4. Januar 1810)
- *Der Spiegel aus Arkadien* (2 Akte)
  Rolle: Gigania – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 18. März 1808; Tarkelcon – Herr Brandt jun., Frau eines Kirschners – Mad. Brandt)

Walter, Johann Ignaz
- *Greifensteins Geist* [*Löbensteins Geist oder: Die Teufelsmühle am Wienerberge 2. Teil*] (3 Akte)
  Rolle: Jeriel, ein Schutzgeist – Frankfurt/Main (Premiere 6. Mai 1812)

Weber, Bernhard Anselm
- *Die Wette* (1 Akt)
  Rolle: Alexandrine – Prag (Premiere 8. April 1815)

Weber, Carl Maria von
- *Abu Hassan* (1 Akt)
  Rolle: Fatime – Frankfurt/Main (Premiere 19. August 1811)
- *Silvana* (3 Akte)
  Rolle: Silvana – Frankfurt/Main (UA-Premiere 16. September 1810); Prag (Premiere 2. Februar 1817)

Weigl, Joseph
- *Der Corsar aus Liebe* [*L'amor marinaro*] (2 Akte)
  Rolle: Lucille – Prag (Premiere 16. Oktober 1814)
- *Die Jugend Peter des Großen* (3 Akte)
  Rolle: Marina – Prag (Premiere 26. Dezember 1815)
- *Das Waisenhaus* (2 Akte)
  Rolle: Louise – Frankfurt/Main (ab 31. Juli 1810) / von Weber in Prag lt. *Notizen-Buch* für die Rolle des Gustav vorgesehen, aber nicht aufgeführt

Weigl, Thaddäus
- *Idoli* (2 Akte)
  Rolle: Idoli – St. Gallen, Vaninische Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 17. April 1807 = Debüt; Fürst der Finsterniß – Brand jun.)[99]

Winter, Peter von
- *Das Labyrinth, oder Der Kampf der Elemente* (2 Akte)
  Rolle: Pamina – St. Gallen, Vaninische Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 19. April 1807 „zum leztenmale"; Sarastro – Herr Brand, Oberpriesterin – Madame Brand)
- *Das unterbrochene Opferfest* (2 Akte)
  Rollen: Myrha – Frankfurt/Main (ab 31. Juli 1809) / Guliru und Balisa – Frankfurt/Main (ab 19. Juli 1810; teils auch nur Balisa) / Guliru – Prag (Premiere 14. September 1814)

Wollank, Friedrich
- *Die Alpenhirten* (3 Akte)
  Rolle: Betty – Prag (Premiere 7. Mai 1815)

[99] Theaterzettel in St. Gallen nicht vorhanden; Notiz zum Debüt der Geschwister Brandt in: *Der Erzähler* (St. Gallen), Nr. 17 (24. April 1807), S. 67; zur Datierung der Vorstellung vgl. Alexander Helming, *Zum Andenken den verehrungswürdigen Gönnern und Freunden der dramatischen Muse*, St. Gallen 1807, S. 10.

Wranitzky, Paul
- *Oberon, König der Elfen* (3 Akte)
  Rollen: Oberon – Frankfurt/Main (ab 28. September 1809) / Fatime – Frankfurt/Main (ab 11. Januar 1812)[100]

Quodlibets unbekannter Autoren/Arrangeure:

- *Geniestreiche des Junker Blitz von Schellenburg*, Opern-Vaudeville (2 Akte)
  Rolle: Therese – Frankfurt/Main (Premiere 30. Januar 1813)
- *Der Kapellmeister aus Venedig oder: Der Schein trügt*, Text: Leopold Breitenstein (1 Akt)
  Rolle: Hannchen – Frankfurt/Main (Premiere 25. August 1810)

weitere von Weber lt. *Notizen-Buch* für Caroline Brandt vorgesehene Musiktheater-Rollen (nicht aufgeführt):
- Bierey, Gottlieb Benedikt: *Almazinde oder Die Höhle Sesam* (3 Akte), Rolle: Almazinde [bei der Prager Premiere am 1. Mai 1817 sang Henriette Sontag die Partie]
- Haßloch, Karl Theodor: *Alisbertha, die Kriegerin der sieben Berge* (3 Akte), Partie: Hildegard
- Poißl, Johann Nepomuk Freiherr von: *Aucassin und Nicolette* (3 Akte), Rolle: Nicolette
- Vogler, Georg Joseph: *Samori* (2 Akte), Rolle: Naga

Außerdem für Caroline vorgesehen, nicht aber im *Notizen-Buch* erwähnt, war offensichtlich die Titelrolle in E. T. A. Hoffmanns *Undine*, jedenfalls wird diese Oper und die mögliche Gestaltung der Hauptpartie durch Webers Verlobte in mehreren Briefen thematisiert[101].

Sprechtheater (inklusive Possen und Lustspiele mit Musik)

Ar[r]esto, [Christlieb Georg Heinrich?]
- *Kunz von Kaufungen, oder der Prinzenraub*, Schauspiel (5 Akte)[102]
  Rolle: Albert, Sohn von Churfürst Friedrich dem Zweyten – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 13. Dezember 1807; Wilhelm von Mosen – Herr Brandt jun., Maria Schmidt – Mad. Brandt)

[100] 11. Januar 1812 Fatime: Brand; 5. Juli 1812 Fatime: Brandt.

[101] Vgl. Webers Briefe an Caroline Brandt vom 25. November 1816 (Muks, S. 261f.), [5.-]7. Januar 1817 (*D-B*, Weberiana Cl. II A a 2, 2), 17. Januar 1817 (Muks, S. 329f.) und 10. Juli 1817 (Muks, S. 435).

[102] Ein Stück dieses Autors mit diesem Titel ist sonst nicht nachweisbar; eventuell ist es identisch mit dem Schauspiel (5 Akte) *Kunz von Kauffungen oder der sächsische Prinzenraub* von Johann Christian Neumann (gedr. Köthen 1790); auszuschließen sind hingegen wohl das gleichnamige, ebenfalls fünfaktige Schauspiel von August Apel, das erst 1809 im Druck erschien (Dresden bzw. Leipzig), das kurzlebige dreiaktige Trauerspiel *Der sächsische Prinzenraub oder Kunz von Kaufung* von Peter Florenz Ilgener (gedr. Gera 1774) sowie das dreiaktige Schauspiel *Kunz von Kaufungen oder der Prinzenraub* von Josef Alois Gleich (gedr. Wien 1808).

Beck, Heinrich
- *Die Schachmaschine*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Marie – Frankfurt/Main (15. Juni 1813)

Beil, David
- *Die Schauspielerschule*, Lustspiel (3 Akte)
  Rolle: Schlomm – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 8. März 1808; Lehmann – Herr Brandt jun.)

Bretzner, Christoph Friedrich
- *Der Eheprokurator, oder die Liebe nach der Mode*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Louise – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 24. Januar 1808; Hofrat Blunt – Herr Brandt jun., Olimpia Wintergrün – Mad. Brandt)
- *Das Räuschgen*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Wilhelmine – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 17. Januar und 16. Februar 1808; Madame Bernhard – Mad. Brandt, Eduard – Herr Brandt jun.); Prag (Premiere 25. November 1815; vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 4 vom 9. Januar 1817, S. 16); Berlin (Gastspiel 31. Oktober 1816, Schauspielhaus)

Castelli, Ignaz Franz
- *Der Hund des Aubri de Montdidier*, Drama (3 Akte), Musik von Ignaz Xaver von Seyfried
  Rolle: Elvi – Prag (Premiere 24. April 1816; vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 9, Nr. 52 vom 29. Juni 1816, S. 206 sowie Oscar Teuber, a. a. O., Bd. 2, S. 413)
- *Die Waise und der Mörder*, Drama (3 Akte), Musik von Ignaz Xaver von Seyfried
  Rolle: Viktorin – Prag (Premiere 24. Juli 1817)

Clauren, Heinrich [d. i. Carl Gottlieb Samuel Heun]
- *Die Verlobungsfeyer* [eigentlich: *Der Brauttanz*] *oder der Schwiegersohn von ungefähr*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: [Ernst oder Fritz?] Brandenstein – Prag (Premiere 10. Mai 1815, vgl. *Sammler*, Jg. 7, Nr. 71 vom 15. Juni 1815, S. 302)

Costenoble, Carl Ludwig
- *Die Drillinge, oder: Verwirrung über Verwirrung*, Potpourri (4 Akte)
  Rolle: Minette – Frankfurt/Main (Premiere 24. Juni 1812)

Ernst, Karl
- *Die unverhoffte Erbschaft, oder der Vorsicht Wege sind dunkel*, Schauspiel (4 Akte)
  Rolle: Rosa Brandt – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 1. April 1808 = letzte Vorstellung; Louis Brandt – Herr Brandt)

Gemmingen, Otto von
- *Der deutsche Hausvater, oder die Familie*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Lottchen Lebock – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 22. März 1808; Graf Monheim – Herr Brandt) [Autoren-Name auf dem Theaterzettel „Gemninger"]

Giesecke, Karl Ludwig
- *Der travestirte Aeneas*, Farce (3 Akte), Musik von Matthäus Stegmayer und Ignaz Xaver von Seyfried
  Rollen: Askanius, Amor – Prag (Premiere 26. August 1815)

Goethe, Johann Wolfgang von
- *Götz von Berlichingen*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Georg – Prag (vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 41 vom 5. April 1817, S. 164)

Gotter, Friedrich Wilhelm
- *Die Erbschleicher*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Justine – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 14. Februar 1808; Weinhold – Herr Brandt jun., Madame Anker – Mad. Brandt)

Griesheim, C. W. E. von
- *Das Modell, oder die unvermuthete Entdeckung*, Lustspiel (2 Akte)
  Rolle: Nanette – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 4. Dezember 1807; Werner – Herr Brandt jun.)

Heigel, Max
- *Das war dein Glück!*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Hannchen – Frankfurt/Main (ab 4. Januar 1812)
- *So sind sie gewesen. So waren sie. So sind sie*, Lustspiel (3 Akte)
  Rolle: Malwina (in *So sind sie*) – Frankfurt/Main (Premiere 29. September 1811)

Holbein, Ignaz Franz
- *Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Luitgarde – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 22. November und 16. Dezember 1807; Rudolph, Graf von Savern – Herr Brandt); Frankfurt/Main (9. Dezember 1809)

Hutt, Johann
- *Das war ich*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Base – Prag (vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 142 vom 27. November 1817, S. 568 und Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 277 vom 19. November 1817); Berlin (Gastspiel 5. November 1816, Schauspielhaus)

Iffland, August Wilhelm
- *Der Fremde*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Philippine – Frankfurt/Main (14. Mai 1811)

Kleist, Heinrich von
- *Kät[h]chen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Kätchen – Prag (Premiere 7. April 1817; vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 55 vom 8. Mai 1817, S. 220 und Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 114 vom 13. Mai 1817)

Klingemann, August
- *Die Entdeckung der neuen Welt*, Vorspiel (1 Akt)
  Rolle: Schiffsjunge – Frankfurt/Main (ab 10. Oktober 1809)

Körner, Theodor

- *Die Gouvernante*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: [vermutlich] Luise – Prag (Premiere 9. August 1817; vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 108 vom 9. September 1817, S. 432)
- *Der grüne Domino*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Marie – Prag (erste nachweisbare Vorstellung 26. April 1814; vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 7, Nr. 69 vom 11. Juni 1814, S. 276)

Kotzebue, August von

- *Die beyden Klingsberge*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Ernestine – Frankfurt/Main (ab 25. Januar 1810)
- *Der Bruderzwist, oder die Versöhnung*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Lottchen – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellungen 26. Januar und 6. März 1808; Anne – Mad. Brandt, Hans Buller – Herr Brandt jun.)
- *Die deutsche Hausfrau*, Schauspiel (3 Akte)
  Rolle: Julie – Frankfurt/Main (Premiere 18. Mai 1812)
- *Die deutschen Kleinstädter*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Sabine – Frankfurt/Main (ab 21. Juli 1810)
- *Das Epigramm*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Karoline Löwe – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 15. März 1808; Korporal Müller – Herr Brandt)
- *Falsche Scham*, Schauspiel (4 Akte)
  Rolle: Emmy – Prag (16. April 1817; vgl. *Sammler*, Jg. 9, Nr. 58 vom 15. Mai 1817, S. 232)
- *Graf Benjowsky oder Die Verschwörung auf Kamtschatka*, Schauspiel (5 Akte)
  Rollen: Feodora – Frankfurt/Main (ab 5. Juni 1810) / Afanasja – Prag (vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 10, Nr. 140 vom 22. November 1817, S. 557)
- *Der Graf von Burgund*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Elsbeth – Prag (Premiere 21. August 1816; vgl. *Sammler*, Jg. 8, Nr. 128 vom 24. Oktober 1816, S. 528 und Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 9, Nr. 71 vom 4. September 1816, S. 282)
- *Der Hahnenschlag*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Hannchen – Frankfurt/Main (ab 27. März 1810)
- *Die hübsche kleine Putzmacherin*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Pauline – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 22. Januar 1808)
- *Die Hussiten vor Naumburg*, Schauspiel (5 Akte), Musik von verschiedenen Komponisten
  Rolle: Chor-Solistin – Prag (Premiere 23. April 1815)
- *Die Indianer in England*, Lustspiel (3 Akte)
  Rolle: Gurli – Frankfurt/Main (ab 24. März 1810); Prag (5. Januar 1814 = 2. Debüt; vgl. *Sammler*, Jg. 6, Nr. 36 vom 3. März 1814, S. 144); Berlin (Gastspiel 28. Oktober und 11. November 1816, Schauspielhaus); Dresden (Gastspiel 25. November 1816)
- *Der Kater und der Rosenstock*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Julie – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 11. März 1808)

- *Das Neujahrgeschenk, oder die Heirath nach dem Tode*, Gelegenheitsstück (1 Akt)
  Rolle: Amalie Böhm – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 1. Januar 1808; Frau Sprudelmund – Mad. Brandt)
- *Die Pagenstreiche*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Paul von Husch – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 1. März 1808; Stiefel – Herr Brandt jun., Herr von Brennessel – Herr Brandt sen.); Frankfurt/Main (ab 14. Oktober 1809); Prag (vgl. Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 90 vom 15. April 1817 und Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 10, Nr. 64 vom 29. Mai 1817, S. 256)
- *Der Russe in Deutschland*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Gretchen – Frankfurt/Main (Premiere 25. August 1810)
- *Der Schawl*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Wilhelmine – Berlin (Gastspiel 9. November 1816, Schauspielhaus); Dresden (Gastspiel 2. Dezember 1816)
- *Die Schule der Frauen*, Lustspiel nach Molière (5 Akte)
  Rolle: Sibille – Frankfurt/Main (ab 16. Januar 1810)
- *Der Schutzgeist*, dramatische Legende (6 Akte)
  Rolle: Guido – Prag (Premiere 11. April 1814; vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 7, Nr. 69 vom 11. Juni 1814, S. 275f. sowie *Sammler*, Jg. 6, Nr. 95 vom 14. Juni 1814, S. 379f.)
- *Die silberne Hochzeit*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Marie – Prag (vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 10, Nr. 140 vom 22. November 1817, S. 557)
- *Die Sonnen-Jungfrau*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Idali – Frankfurt/Main (ab 31. Dezember 1809)
- *Das Strandrecht*, Schauspiel (1 Akt)
  Rolle: Amalie Hayfisch – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 25. März 1808; Paul, ein junger Indianer – Herr Brandt)
- *Der Taubstumme oder Der Abbé de l'Epée*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Julius Graf von Solar – Frankfurt/Main (ab 18. Oktober 1809); Prag (erste nachgewiesene Vorstellung: 31. März 1814; vgl. *Sammler*, Jg. 6, Nr. 94 vom 12. Juni 1814, S. 376; in der Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 7, Nr. 69 vom 11. Juni 1814, S. 275 fälschlich angegeben 30. März)
- *Die Verwandschaften*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Gretchen – Frankfurt/Main (ab 6. Dezember 1810); Prag (vgl. Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 277 vom 19. November 1817)
- *Der Vielwisser*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Amalie von Strohm – Prag (Premiere 1816; vgl. *Sammler*, Jg. 8, Nr. 82 vom 9. Juli 1816, S. 340)
- *Der Wildfang, oder Geniestreiche über Geniestreiche*, Lustspiel (3 Akte)
  Rolle: Nantchen – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 1. Dezember 1807; Hans Molkus – Herr Brandt jun.)
- *Der Wirrwarr, oder der Muthwillige*, Lustspiel (5 Akte)
  Rollen: Babet – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 9. Februar 1808; Frau Krick – Mad. Brandt) / Doris – Frankfurt/Main (ab 9. August 1810)

Lafontaine, August
- *Die Tochter der Natur*, Familien-Gemälde (3 Akte)
  Rolle: Rosine – Frankfurt/Main (ab 19. Januar 1811)

Rautenstrauch, Johann
- *Der Jurist und der Bauer*, Lustspiel (2 Akte)
  Rolle: Rosine – Frankfurt/Main (Gastspiel 10. Juni 1809, auf dem Theaterzettel fälschlich als Demois. Brandl)

Römer, Georg Christian
- *Salomons Urtheil*, Schauspiel (3 Akte) mit Musik von Peter Ritter
  Rolle: Sena – Frankfurt/Main (Premiere 10. September 1809)

Schall, Karl
- *Die Theatersucht*, Lustspiel (3 Akte)
  Rolle: Hannchen – Prag (Premiere 30. September 1815, vgl. *Sammler*, Jg. 7, Nr. 126 vom 21. Oktober 1815, S. 524)

Schiller, Friedrich
- *Don Carlos*, Trauerspiel (5 Akte)
  Rollen: Marquisin von Montekar – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 3. Januar 1808; Herzog Alba – Herr Brandt jun.) / Gräfin Fuentes – Frankfurt/Main (3. Juni 1810)
- *Maria Stuart*, Trauerspiel (5 Akte)
  Rolle: Margaretha Kurl – Frankfurt/Main (ab 1. Juli 1810)

Schmidt, Friedrich Ludwig
- *Die Neugierigen*, Lustspiel nach Goldoni (3 Akte)
  Rolle: Emilie – Frankfurt/Main (1. Februar 1812)

Schröder, Friedrich Ludwig
- *Das Blatt hat sich gewendet*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Karoline – Frankfurt/Main (2. August 1810)
- *Stille Wasser sind tief*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Antonette – Frankfurt/Main (ab 26. März 1811)
- *Der Vetter von Lissabon*, Familiengemälde (3 Akte)
  Rolle: Charlotte – Frankfurt/Main (28. Juli 1810)

Shakespeare, William
- *Die Quälgeister* [*Much Ado About Nothing*, bearb. von Heinrich Beck], Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Isabelle – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 5. Januar 1808[103]; Prinz – Herr Brandt jun., Erste Schildwache – Hr. Brandt sen.)

[103] Laut Theodor Götz, *Theater-Journal der aufgeführten Opern, Schau- und Trauerspiele*, St. Gallen 1808, S. 11 „Den 26. Februar. Die Quälgeister, repetirt."

Spieß, Christian Heinrich
- *Marie Stuart, oder die Hinrichtung der letzten unglücklichen Königin von Schottland*, Trauerspiel (5 Akte)
  Rolle: Betty, Kammerfrau der Marie – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 17. März 1808; Graf Douglas – Herr Brandt jun.)

Steigentesch, [August Ernst von?]
- *Der seltne Prozeß, oder der Vater als Sachwalter*, Schauspiel (3 Akte)[104]
  Rolle: Fritz Bauming – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 23. Februar 1808; Licentiat Wackerfield – Herr Brandt jun.)

Vogel, Wilhelm
- *Der Amerikaner*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Sophie – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 12. Januar 1808; Matthias – Herr Brandt jun.)
- *Gleiches mit Gleichem*, Lustspiel (5 Akte)
  Rolle: Julie – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 2. Februar 1808; Hauptmann von Ahrfeld – Herr Brandt jun.)
- *Pflicht und Liebe, oder die Wiedervergeltung*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: William – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 19. Januar 1808; Lord Harrison – Herr Brandt jun., Hans Langer – Hr. Brandt sen.)

Voß, Julius von
- *Die blühende und verblühte Jungfrau*, Lustspiel in 2 Teilen
  Rolle: Henriette [oder Fiekchen?] – Prag (Premiere 1816; vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 9, Nr. 55 vom 10. Juli 1816, S. 218)

Vulpius, Christian August
- *Karl der Zwölfte oder die Schlacht bey Bender*, Schauspiel (5 Akte)
  Rolle: Sitha Mani – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 18. Februar 1808 „zum Vortheil der Karoline und Thomas Brandt"; Karl der Zwölfte – Thomas Brandt, Kanzler Müller – Herr Brandt sen.)

Wall, Anton (d. i. Christian Leberecht Heyne)
- *Die beiden Billets*, Lustspiel (1 Akt)
  Rolle: Röschen – Frankfurt/Main (20. Juni 1812)
- *Der Stammbaum. Eine Fortsetzung der beiden Billets* (1 Akt)
  Rolle: Rose – Frankfurt/Main (ab 10. September 1812)

Weißenthurn, Johanna Franul von
- *Die Bestürmung von Smolensk*, Schauspiel (4 Akte)
  Rolle: Liska – Frankfurt/Main (ab 30. Juli 1810)
- *Das Gut Sternberg*, Lustspiel (4 Akte)
  Rolle: Röse – Prag (Premiere 1816; vgl. *Sammler*, Jg. 8, Nr. 82 vom 9. Juli 1816, S. 340)

[104] Stück dieses Autors mit diesem Titel nicht nachweisbar, evtl. identisch mit dem anonym erschienenen dreiaktigen Schauspiel *Der seltene Prozeß* von Franz Xaver Karl Gewey.

– *Welcher ist der Bräutigam?*, Lustspiel (4 Akte)
Rolle: Rosalie – Prag (Premiere 1816, vgl. Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 9, Nr. 55 vom 10. Juli 1816, S. 217 und *Sammler*, Jg. 8, Nr. 85 vom 16. Juli 1816, S. 352); Berlin (Gastspiel 17. November 1816, Schauspielhaus); Dresden (Gastspiel 3. Dezember 1816)

Wolff, Pius Alexander
– *Cäsario*, Lustspiel (5 Akte)
Rollen: Lisette – Frankfurt/Main (Premiere 27. Mai 1810) / Julie – Dresden (Gastspiel 28. November 1816)
– *Die drey Gefangenen*, Lustspiel (5 Akte)
Rolle: Fanschette – Frankfurt/Main (ab 22. August 1811)

Ziegler, Friedrich Wilhelm
– *Die Feuerprobe, oder die Weiberehre*, Sittengemälde (5 Akte)
Rolle: Wendeline von Brenneberg – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 24. März 1808; Ludwig von Bayern – Herr Brandt jun., Bertha – Mad. Brandt)
– *Das Incognito*, Lustspiel (4 Akte)
Rolle: Rosalie – Prag (Premiere 9. August 1816; vgl. *Sammler*, Jg. 8, Nr. 123 vom 12. Oktober 1816, S. 508 und Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 9, Nr. 71 vom 4. September 1816, S. 282 sowie Nr. 73 vom 11. September 1816, S. 290; in der Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 294 vom 9. Dezember 1817 als Rolle fälschlich Hannchen angegeben)
– *Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person*, Lustspiel (4 Akte)
Rolle: Marie Stadinger – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 15. Dezember 1807; Knappe Georg – Herr Brandt jun.)
– *Die Mohrin*, Schauspiel (4 Akte)
Rolle: Joni, eine Mohrin – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 8. Dezember 1807; Friedensrichter – Herr Brandt jun.)
– *Der seltne Mann*, Familien-Gemälde (4 Akte)
Rolle: Amalie von Stelling – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 24. November 1807; Karl Leiden – Herr Brandt jun.)
– *Vaterliebe*, Lustspiel (5 Akte)
Rolle: Marie – Prag (Premiere 15. Juni 1816; vgl. *Sammler*, Jg. 8, Nr. 87 vom 20. Juli 1816, S. 360; Dresdner *Abendzeitung*, Jg. 1, Nr. 90 vom 15. April 1817 und Wiener *Theaterzeitung*, Jg. 10, Nr. 64 vom 29. Mai 1817, S. 256)

Zschokke, Heinrich
– *Abällino, der große Bandit*, Schauspiel (5 Akte)
Rolle: Rosemunde von Corfu – St. Gallen, Kindlersche Gesellschaft (nachgewiesene Vorstellung 20. März 1808; Fallieri – Herr Brandt)
– *Der Geizige*, Lustspiel nach Molière (5 Akte)
Rolle: Mariane Schmidt – Frankfurt/Main (ab 7. August 1810)

anonym
– *Jeder fege vor seiner Thür*, Sprichwort (1 Akt)
Rolle: Hanne – Frankfurt/Main (ab 27. August 1810)

Die berauschte Tänzerin

Bemerkungen zum *Waldmädchen* in Wien
von Frank Ziegler, Berlin

Im letzten Heft der *Weberiana* (Nr. 11, S. 32-51) hat Natalja Gubkina eine Fülle neuer Informationen zu Webers erster erhaltener Oper, dem *Waldmädchen*, vorgelegt. Quasi als kleiner Nachtrag zu diesem Aufsatz seien einige Marginalien zur bislang letzten Einstudierung dieses Werks 1804 in Wien und zu seiner Vorgeschichte zusammengetragen.

In seiner Autobiographie schrieb Weber selbstkritisch, die Oper, die er als Dreizehnjähriger komponiert hatte, sei ein *höchst unreifes* Werk; es habe sich weiter verbreitet, als ihm lieb sein konnte, und wäre u. a. *in Wien 14mal gegeben* worden[1]. Friedrich Wilhelm Jähns bemühte sich um den Nachweis der Wiener Aufführungen und wandte sich in dieser Frage an die Sängerin Therese Grünbaum, die Tochter des ehemaligen musikalischen Leiters des Leopoldstädter Theaters in Wien Wenzel Müller. Die Grünbaum machte Jähns auf acht Aufführungen im Dezember 1804 im Theater in der Leopoldstadt aufmerksam, wo das Werk allerdings unter dem neuen Titel *Das Mädchen im Spessarterwald* und angeblich auch in veränderter Form (in 3 Akten) gegeben wurde[2]. Jähns selbst recherchierte daraufhin im Archiv des Wiener Carl-Theaters, der Nachfolgebühne des Theaters in der Leopoldstadt, und konnte noch eine Wiederaufnahme im Sommer 1805 ermitteln[3].

Diese Erkenntnisse der Weber-Forschung wurden allerdings in Frage gestellt, da eine Oper mit diesem Titel in einer anderen Quelle nicht Weber, sondern dem Komponisten und Kapellmeister Wenzel Müller zugeschrieben ist. In dem 1807 bei Wallishausser erschienenen Verzeichnis der 1794 bis 1807 in Wien gegebenen Schauspiele, Opern etc. ist unter dem 4. Dezember 1804 zur Leopoldstadt vermerkt: *Das Mädchen im Spessarerwalde* [sic]. *Eine hero-*

[1] Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin, Leipzig 1908, S. 4.

[2] Handschriftliche Notiz von Therese Grünbaum in *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 D, Nr. 129; danach wurde „Das Mädchen im Spessarterwald Oper in 3 Akten von *C. M. v. Weber*" am 4., 5., 6., 7., 9., 10., 14. und 29. Dezember im Leopoldstädter Theater gespielt. Die Grünbaum ergänzte: „wurde wahrscheinlich nicht wieder gegeben weil d. Darstellerin d. *Silvana*, Frl. *Caroline Poeschl* mit dem Jahresschluß von der Bühne abging." Die Angabe zur Anzahl der Akte (bei Weber sind es zwei) differiert zu anderen Quellen (s. u.).

[3] Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 416; allerdings ist der von Jähns angegebene Termin der Neueinstudierung (6. Juni 1805) falsch (vgl. w. u.). Das Archiv des Carl-Theaters befindet sich heute im Österreichischen Theatermuseum in Wien, leider fehlen Theaterzettel aus diesem Zeitraum.

isch-komische Oper in 2 Aufzügen, die Musik vom Kapellmeister Müller[4]. Von dieser Angabe ausgehend ist das Werk bis in die heutige Zeit hinein in vielen Opern-Lexika[5] sowie in literatur- und theaterwissenschaftlichen Publikationen[6] als Komposition Müllers verzeichnet. Einen Kompromißvorschlag legten Alfred Loewenberg und Gaynor Grey Jones vor, die vermuten, Müller habe ausschließlich Einlagen für die Wiener Einstudierung hinzukomponiert[7].

Andere zeitgenössische Quellen sprechen hingegen eindeutig für Weber. An erster Stelle sind die Tagebuch-Aufzeichnungen von Joseph Carl Rosenbaum zu nennen, einem Wiener Privatier und eifrigen Theater-Chronisten[8]. Rosenbaum besuchte am 4. Dezember 1804 die Premiere und notierte dazu:[9]

> „Abends mit ins L:[eopoldstädter] Theater Mädchen im Spessarter Walde, das Waldmädchen als oper mit Mus.[ik] v[on] Weber. Elendes Machwerk. Ich *enuyrte*[10] mich sehr."

Diese eindeutige Zuweisung der Oper an Weber wird durch autobiographische Zeugnisse von Wenzel Müller bestärkt. Am 12. Januar 1829 verfaßte Müller ein Verzeichnis mit dem Titel „Die von mir *Wenzel Müller* | *Kapell-*

[4] Vgl. [Matthäus Voll,] *Chronologisches Verzeichniß aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballette, welche seit dem Monath April 1794 bis wieder dahin 1807, nämlich durch volle 13 Jahre sowohl in den k. k. Hoftheatern als auch in den k. k. privil. Schauspielhäusern, vormals auf der Wieden, nun an der Wien und in der Leopoldstadt aufgeführet worden sind*, Wien: Wallishausser 1807, S. 142; im Gegensatz zur Grünbaum ist hier von zwei statt drei Akten die Rede, danach könnte das Werk doch in der Originalform gegeben worden sein.

[5] Vgl. Hugo Riemann, *Opern-Handbuch. Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur*, 2. Supplement, Leipzig 1893, S. 818 [als Nr. 65 der Müllerschen Bühnenwerke]; Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zu Gegenwart* [*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, Bd. 2], Graz und Köln 1955, S. 63 [Nr. 2722]; Franz Stieger, *Opernlexikon*, Teil II, Bd. 2, Tutzing 1977, S. 766 [als Nr. 82 der Müllerschen Bühnenwerke]; *The Mellen opera reference index*, Bd. V. 3, Lewiston, Queenston 1986, S. 1263; Clemens M. Gruber, *Opern-Uraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Wien 1987, S. 153.

[6] Vgl. Walter Krone, *Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper*, Diss. Berlin 1906, S. 13; Leopold von Sonnleithner, *Materialien zur Geschichte der Oper und des Ballets in Wien*, 3. Abt.: *Das Theater in der Leopoldstadt und das Theater am Franz-Josefs-Quai*, Wien 1866, vgl. Angaben zu 1804; Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt* [*Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 3], Wien 1934, S. 200.

[7] Vgl. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, 3. Auflage, London 1978, Sp. 559 und Gaynor Grey Jones, *Backgrounds and themes of the operas of Carl Maria von Weber*, Diss. Cornell Univ. Ithaca 1972, Ann Arbor 1987, S. 30.

[8] Einen umfangreicheren Aufsatz über das Verhältnis Rosenbaums (1770-1829) zu Weber plant der Verfasser für eines der nachfolgenden Hefte der *Weberiana*.

[9] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. n. 198, f. 49v.

[10] Ennuyiert (gelangweilt) haben sich etliche Wiener auch später noch bei Webers Opern, die *Euryanthe* erhielt gar den Spitznamen *Ennuyanthe*.

meister des k: k: privig: | Theaters in der Leopoldstadt | *in Wien Compo*nirten Opern | von 1786. bis 1828." – von einer Oper *Mädchen im Spessarterwald* ist hier keine Rede[11]. Noch beweiskräftiger ist allerdings Müllers Bühnen-Tagebuch des Theaters in der Leopoldstadt. Hier findet sich unter dem 4. Dezember der Eintrag: „*Das Mädchen in Spesarterwald oper, Musick v Maria Carl Weber*." Müller verzeichnete Reprisen am 5./6./7./9./10./14. und 29. Dezember1804 (soweit identisch mit Th. Grünbaum) sowie am 4. Mai und 8. Juni 1805, also insgesamt zehn (nicht wie von Weber behauptet 14) Vorstellungen[12]. Zur dritten Vorstellung am 6. Dezember 1804 ist ergänzt: „S[r] *May* der Kaiser, Kaiserin[13], und 4 Erzherzoge da gewesen."[14]

Interessant ist auch Rosenbaums Formulierung „das Waldmädchen als oper", die auf eine seinerzeit bekannte Vorlage zu dem Stück hinweist. Tatsächlich dürfte sich der Librettist Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg bei der Arbeit am *Waldmädchen*-Libretto an dem gleichnamigen, sehr beliebten Ballett *Das Waldmädchen* von Giuseppe Trafieri mit Musik von Paul Wranitzky[15] orientiert haben, das zwischen 1796 und 1804 an beiden Wiener Hoftheatern immerhin 130 Aufführungen erlebte[16]. Möglicherweise besuchten auch die Webers bei ihrem Wien-Aufenthalt 1803/04 eine Vorstellung des Balletts; der Erfolg dieses Stücks könnte Franz Anton von Weber bewogen haben, die gleichnamige Oper seines Sohnes, um deren Aufführung er sich wiederholt bemüht hatte, auch hier anzubieten. Vernünftigerweise wurden nicht beide *Waldmädchen* parallel gespielt. Die Direktion des Theaters in der Leopoldstadt wartete die letzte Aufführung des Balletts in den Hoftheatern (4. Juli 1804) ab und ließ auch dann noch ein halbes Jahr verstreichen, bevor die Oper des jungen Weber, vorsorglich mit verändertem Titel, ins

[11] Autograph von W. Müller: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16.804, A/Müller, Wenzel 1.

[12] Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Jb 51926; Dezember 1804 = f. 141v, Mai 1805 = f. 144r, Juni 1805 = f. 144v. An dem von Jähns erwähnten Termin (6. Juni 1805) wurde laut Bühnen-Tagebuch *Die Teufelsmühle am Wienerberg*, Oper von Carl Friedrich Hensler und Wenzel Müller (EA 12. November 1799) gespielt.

[13] Kaiser Franz II. (I.) und seine Gemahlin Maria Theresia.

[14] Am 9. Dezember 1804 ist notiert: „Erzh: *Ferdinand v Mayland*, und 2 Sö[h]ne da gewesen."

[15] Handschriftliche Klavierauszüge des Werks in der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 11008, hergestellt vom k. k. Hof-Theatral Music Verlag; komplett) sowie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (XIV/6512, Q 18754; unvollständig) nennen Paul Wranitzky als Autor; der Theaterzettel enthält keine Angabe zum Komponisten.

[16] Vgl. Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Bd. 1 (1776-1810) [*Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek*, 1. Reihe, Bd. 4, 1], Wien 1966, S. 137 (Nr. 1251).

Repertoire aufgenommen wurde. Zu dieser Zeit hatte Carl Maria von Weber Wien längst in Richtung Breslau verlassen.

Von Trafieri sind verschiedene Ballett-Libretti im Druck überliefert, leider nicht jenes zum *Waldmädchen*. Daher ist ein direkter Vergleich mit dem Opern-Libretto von Steinsberg und somit eine eingehende Bewertung von dessen Bearbeitung nicht möglich. Allerdings lassen verschiedene Anmerkungen zur Ballett-Uraufführung am 23. September 1796 im Kärntnertor-Theater interessante Parallelen zu Webers *Waldmädchen* und der danach neu bearbeiteten *Silvana* erkennen. So ist auf dem Premieren-Theaterzettel bezüglich des Inhalts zu lesen:[17]

> „Ein pohlnischer Fürst, der auf seinem Schlosse wohnt, erlustiget sich mit der Jagd, und entdeckt durch Hülfe eines Freundes ein wildes Mädchen."

Die *Wiener-Zeitung* schreibt:[18]

> „Im kais. kön. Hoftheater beym Kärntnerthor ist vorige Woche, Freytag den 23. dieses [September], zum erstenmal vorgestellt worden: D a s W a l d m ä d c h e n. Ein neues komisches Ballet vom Hrn. Trafiere, mit Musik vom Hrn. Wranizky, und Dekorationen vom Hrn. [Lorenz] Sacchetti. Das allgemeine Bestreben, durch eifersvolle Kunstanwendung, einen verdienten Beyfall zu erwerben, wurde mit lautausbrechenden Beyfallszeichen belohnt. Die fremden Tanzarten, besonders der moscowitische Tanz, die täuschende Spiegelscene; vorzüglich die reitzende [sic] Nachbildung eines rohen Naturmädchens, womit Mlle. [Maria] Casentini sich auf eine neue Art, vortheilhaft ausgezeichnet hat, ergötzten ungemein, und jederman bezeigte grosses Vergnügen bey dieser Vorstellung."

Und satirisch berichteten die *Briefe eines Eipeldauers*:[19]

> „In Nazonaltheater bin ich auch gwesen. Da habn s' den schön Ballet, 's Waldmadl aufgführt, und das Waldmadl gfallt jetzt fast allen Leuten noch besser, als d' Wilde[20], die z' Wien ein so grossen Lärm gmacht hat. Sogar d' Herrn mit'n griechischen Augn sind jetzt in den neuen Ballet vernarrt. Da trinkt s' Waldmadl ein Wein, und da kriegt s' ein kleins Räuscherl, und das ist also d' erste Tänzerin, die aufn Theater ein Räuscherl ghabt hat; aber

[17] Wien, Österreichisches Theatermuseum, in 773.042-D Th [1796].

[18] *Anhang zur Wiener-Zeitung* Nr. 78 (28. September 1796), S. 2798.

[19] [Josef Richter,] *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d' Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener*, Heft 31, Wien: Christoph Peter Rehm, 1796, 1. Brief, S. 12f.

[20] Nicolas Dalayracs Oper *Azémia, ou Le noveau Robinson* [auch *Les sauvages*] erlebte am 7. Juli 1795 am Theater in der Leopoldstadt in der Übersetzung *Azemia, oder: die Wilden* von Heinrich Gottlieb Schmieder ihre Wiener Erstaufführung.

Aktör und Ho[fo]peristinen soll man schon öfters mit Räuscherln auf einigen Theatern gsehn habn. Hernach sieht sich 's Waldmadl 's erstemal in ein Spiegel, und da verliebt sie sich fast in sich selber, so wie d' meisten Fraunzimmer, wenn sie sich in ein Spiegl schaun. Hernach hat s' ein Amanten[21], und den soll kein anders Madl nicht einmal anschaun: 's Waldmadl muß also kein Wienerin seyn: denn die sind nicht gar so delikat."

Ein Fürst entdeckt demnach auf der Jagd ein „rohes Naturmädchen", in das er sich verliebt. Mit Wein schläfert er es ein und entführt es aus dem Wald. Im Schloß sieht sich das Mädchen zum erstenmal entzückt in einem Spiegel (Spiegelszene) – diese Details finden auch in Webers *Waldmädchen / Silvana* Verwendung. Zudem erklärt die Tatsache, daß ein Ballett als Vorlage für Webers Oper diente, die für eine Oper ungewöhnliche Idee der stummen Hauptpartie (Silvana), die die Darstellerin – egal ob Sängerin oder Schauspielerin – ihres wichtigsten Ausdrucksmittels beraubt: der Stimme. Auch die vielen Tanzeinlagen und pantomimischen Szenen, die zwar weniger das *Waldmädchen*, sehr stark aber die danach neu bearbeitete *Silvana* prägen, erscheinen mit einer solchen Vorlage in einem neuen Licht.

Das *Waldmädchen*-Ballett erwies sich als äußerst langlebig. Von der anhaltenden Beliebtheit des Werks zeugen verschiedene Einzelausgaben von musikalischen Nummern[22], diverse Bearbeitungen[23] sowie Variationen über einen russischen Tanz, der beispielsweise Ludwig van Beethoven und einen Chevalier de La Lance zur musikalischen Bearbeitung anregte[24]. Weber vermerkte in seinem Tagebuch eine Prager Aufführung des Balletts als Benefiz des Ballettmeisters Joachim Brunetti am 24. November 1813, die *rasend voll* war. Am 21. Mai 1816 war im Theater an der Wien eine Neuinszenierung des *Waldmädchen* durch Friedrich Horschelt zu sehen, der mit seinen Kinderballetten die Wiener entzückte. Die Musik Wranitzkys wurde aus diesem Anlaß von

[21] Geliebter.

[22] *Marcia* in *Musikalisches Wochenblatt*, Wien: Johann Cappi (VN: 1312), 2. Jg., Nr. 18 (30. Januar 1808); *Masur* in *Journal für Quartetten Liebhaber*, Wien: chemische Druckerei, Heft 20 (VN: 1174), S. 4; Auszug in *Anthologie Musicale ou Recueil périodique pour le Forte-Piano*, Wien: Artaria, Cah. 11 (VN: 2482), S. 11f. (26. April 1817); *Polonaise* in *Die musikalische Biene*, Wien: Hoftheater-Musik-Verlag, Jg. 1, Nr. 12 (6. August 1818); vgl. Imogen Fellinger, *Periodica Musicalia (1789-1830)*, Regensburg 1986, S. 226, 259, 322, 578.

[23] In der Österreichischen Nationalbibliothek sind handschriftlich Streichquartett-Stimmen (Mus. Hs. 10010) sowie Bearbeitungen für Harmoniemusik (Mus. Hs. 3871; daneben Einzelnummern in Mus. Hs. 3792 und Mus. Hs. 21790) überliefert.

[24] Beethoven WoO 71, Erstdruck Wien: Artaria (VN: 696); La Lance Erstdruck Wien: Mollo (VN: 154). Der russische Tanz ist keine Original-Komposition von Wranitzky; er geht auf Giovanni Mane Jarnović zurück (Zuschreibung im Klavierauszug des *Waldmädchen*-Balletts von 1816, vgl. Anm. 26). Im 20. Jahrhundert wurde derselbe Tanz von August Halm als Variations-Thema aufgegriffen.

Joseph Kinsky *mit Nationaltänzen vermehrt*[25]; in dieser Fassung gab der Wiener Verlag Tranquillo Mollo noch im selben Jahr einen Klavierauszug des Werks heraus[26]. Am 16. November 1816 wurde das Ballett im Rahmen eines Hoffestes, bei dem die Kaiserfamilie anwesend war, mit verändertem Schluß aufgeführt, der *in einem grossen allegorischen Tableau mit Chören bestand, worin die Seegenswünsche der Nation für das Wohl der erlauchten Landesmutter kräftig ausgesprochen, und von allen Anwesenden in Rührung mitgefühlt wurden*[27].

Die vormalige Horschelt-Elevin Angela (gen. Angioletta) Mayer wählte Teile aus dem Ballett – Ouvertüre, Eingangs- und Spiegelszene – noch für ihre Benefiz-*Abendunterhaltung* im Theater an der Wien am 27. August 1822 aus[28]. Der vierzehnjährigen Tänzerin gelang es nach dem Bericht der Wiener *Theaterzeitung* zwar, *in manchen Zuschauern die Erinnèrung an vergangene Tage zu erwecken*, der Rezensent bemängelte freilich, daß *die Kinderjahre bei ihr vorüber sind, und das, was ehemals als eine angenehme Tändelei gefiel, sich nun nicht mehr so gut ausnimmt*[29]. Aus diesem Urteil wird bereits ersichtlich, daß das Interesse an dem „in die Jahre gekommenen" Ballett langsam erlahmte. Deutlicher wird dies freilich bei der letzten Wiener Einstudierung des Werks. Als am 20. September 1828 das Theater in der Josephstadt das *Waldmädchen* erneut auf den Spielplan setzte, ließ der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* keinen Zweifel daran, daß dem Bemühen um dieses Ballett, das *einst ein Lieblingsgericht der Wiener* war, kein Erfolg beschieden sei: *Schade um den nutzlosen Decorationen- und Kleider-Aufwand!*[30] Im Vergleich zu Webers Oper, die 1805 letztmalig aufgeführt worden war, hatte die Vorlage, Wranitzkys Ballett, hinsichtlich der Publikumsgunst allerdings ganz klar den Sieg davongetragen.

[25] Vgl. *AMZ*, Jg. 18, Nr. 26 (26. Juni 1816), Sp. 442.

[26] „Das Waldmädchen | Ein pantominisches [sic] National Ballet. | In Musik gesetzt |von Herrn | PAUL WRANITZKI UND JOSEPH KINSKY. | In Wien bey Tranquillo Mollo. |1649"; Exemplare u. a. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, M. S. 3589-qu.4° und Wiener Stadt- und Landesbibliothek, M 6748/c. Vier Nummern sind im Druck ausdrücklich Kinsky zugeschrieben: das erste *Allegro* (G-Dur 6/8), ein *Allegretto* (g-Moll 2/4, mit falscher Vorzeichnung 3/4), ein *Kosaca* (*Allegro moderato*, F-Dur, 2/4) mit 10 Trios und Coda sowie das Finale (*Allegro non troppo*, B-Dur 12/8).

[27] *AMZ*, Jg. 19, Nr. 1 (1. Januar 1817), Sp. 15f.

[28] Theaterzettel in: Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Franz Schubert. Dokumente 1817-1830*, Bd. 1, Tutzing 1993, S. 135 (Dok. 168); vgl. auch den Bericht in *AMZ*, Jg. 24, Nr. 41 (9. Oktober 1822), Sp. 673.

[29] *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, hg. von Adolf Bäuerle, Jg. 15, Nr. 106 (3. September 1822), S. 422.

[30] *AMZ*, Jg. 30, Nr. 45 (5. November 1828), Sp. 754f. Allerdings ging das Stück an neun aufeinanderfolgenden Tagen (bis 28. September) allabendlich über die Bühne und erlebte auch danach noch etliche Vorstellungen; vgl. *Chronologisches Verzeichniß aller auf den fünf Theatern Wien's gegebenen Vorstellungen; vom ersten November 1827 bis letzten October 1828*, 4. Jg., Wien 1829, S. 36-40.

‚Gläubigerburleske', ‚Deutsches Singspiel' oder ‚Türkenoper'?

Bemerkungen zum Libretto des *Abu Hassan* von Carl Maria von Weber

von Bodo Plachta, Amsterdam

1. Das Libretto – eine ‚minderwertige' Gattung?

1813 ließ Carl Maria von Weber eine *Aufforderung* in die *Allgemeine Musikalische Zeitung* einrücken, in der zu lesen war:[1]

> „Der Unterzeichnete wünscht sobald als möglich in den Besitz eines guten Operntextes zu kommen, den er in Musik setzen und anständig honorieren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuskripte nebst Bedingungen baldigst einzusenden [...]."

Dies war beileibe kein ungewöhnlicher Weg für einen Komponisten, an ein Libretto zu kommen. Dennoch wirft Webers Zeitungsannonce ein bezeichnendes Licht auf den literarischen Wert, der einem Operntext zumindest in Deutschland offenbar immer noch beigemessen wurde[2]. Obwohl die Romantik in vieler Hinsicht eine ‚Musikalisierung' der Literatur und damit entscheidende Impulse für die Herausbildung einer romantischen Musikästhetik mit sich gebracht hat[3], hatte sich diese positive Entwicklung so gut wie gar nicht in der literarischen Qualität von Operntexten niedergeschlagen. Zwar hatte die zeitgenössische Kritik immer wieder einmal die Qualität einzelner Operntexte – zu denken ist natürlich an die Libretti zu Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* oder *Die Zauberflöte* sowie an das Libretto zu Beethovens *Fidelio* – herausgestellt, doch es war eher die Regel, daß man dem Libretto eine ästhetische Qualität absprach. Der Librettist sollte gegenüber dem Komponisten nur eine ‚dienende' Rolle übernehmen. Mozarts Äußerung in einem Brief an seinen Vater Leopold, *bey einer opera muß schlechterdings die*

[1] Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin, Leipzig 1908, S. 365f.

[2] Hierzu mit vielen Beispielen Christoph Nieder, *Von der „Zauberflöte" zum „Lohengrin". Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (*Germanistische Abhandlungen*, 64), Stuttgart 1989, S. 30-49 (Kap. 3: *Der Text in der Oper*).

[3] Carl Dahlhaus betont in seiner wegweisenden Studie *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel 1978, S. 66): *Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen: Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen.* [...] *Die Entdeckung, daß die Musik, und zwar als gegenstands- und begriffslose Instrumentalmusik, eine Sprache „über" der Sprache sei, ereignete sich, paradox genug, „in" der Sprache: in der Dichtung.*

Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn[4], ist mit schöner Regelmäßigkeit als prominenter Beleg herangezogen worden, um die Arbeit des Librettisten zu diskreditieren. Allerdings hat es immer wieder auch Bemühungen – sowohl von seiten der Librettisten als auch von seiten der Komponisten – gegeben, in einer engen Zusammenarbeit zu etwas zu kommen, was Richard Wagner später mit dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk' bezeichnen sollte. Johann Mattheson hatte schon 1744 darauf hingewiesen, daß die Oper eine Kunstform sei, die sich immer wieder um künstlerische Grenzüberschreitungen bemühe. Sie sei daher

> „eine hohe Schule vieler schöner Wissenschaften, worinn zusammen und auf einmal Architectur, Perspective, Mahlerey, Mechanik, Tanzkunst, *Actio oratoria*, Moral, Historie, Poesie, und vornehmlich Musik, zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer, sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben."[5]

Christoph Martin Wieland versuchte mit dem Komponisten Anton Schweitzer zu realisieren, daß *der Komponist mit dem Dichter aus Einem Geist und auf Einen Zweck arbeitete*[6], und auch Carl Maria von Weber bezeichnete 1817 in einer Rezension zu E. T. A. Hoffmanns *Undine* die Oper als ein *in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend – eine neue Welt bilden*[7]. Dennoch war man nach einer großen, teilweise mit Vehemenz geführten literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert[8] auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland allenfalls bereit, die spezifische Funktionalität eines Librettos anzuerkennen, womit dem Operntext seine Literarizität gleich wieder abgesprochen wurde. Der *Freischütz*-Librettist Friedrich Kind etwa fühlte sich nie genügend gewürdigt, obwohl Weber ihm immer wieder das Gegenteil versichert hat[9] und sogar Gedichte auf den Komponisten und

[4] Brief an Leopold Mozart vom 13. Oktober 1781, in: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel u. a. 1963, S. 167.

[5] Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, S. 86f.

[6] Christoph Martin Wieland, *Fortsetzung und Beschluss der Gedanken über das deutsche Singspiel*, in: *C. M. Wielands Sämtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, S. 325.

[7] Georg Kaiser, a. a. O., S. 129.

[8] Hierzu u. a. Bodo Plachta, *„Die Vernunft muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht." Die literaturkritische Debatte über Oper und Operntext in der Aufklärungsepoche*, in: Eleonore Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfelser Hof* (*Weißenfelser Kulturtraditionen*, 1), Rudolstadt 1996, S. 171-189.

[9] *Dichter und Komponist sind ja so mit einander verschmolzen, daß es eine Lächerlichkeit ist zu glauben, der Leztere könne etwas ordentliches ohne den Erstern leisten.* Brief vom 28. Juli 1821, *D-B*, Weberiana Cl. II A b, Nr. 17.

seinen Librettisten geschrieben wurden, in denen das Verhältnis beider nahezu als ein ‚erotisches' besungen wird[10]. Obwohl die Operngeschichte seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche Beispiele bereithält, die diesen Prioritätenstreit als ein großes ‚Mißverständnis' entlarven, hat vor allem die Literaturwissenschaft lange Zeit der Gattung Libretto die kalte Schulter gezeigt, und noch heute ist es keineswegs selbstverständlich, das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in einer *Gleichberechtigung*, in *wechselseitiger Ergänzung* oder *Komplementarität* zu begreifen[11]. Eher findet Peter Hacks' ironisch-polemische These insgeheim Zustimmung:[12]

> Ein Libretto „ist eine Menge von Worten und geht gelegentlich bei Reclam zu kaufen. Darüber hinaus sind kaum Bestimmungen dieses Dings unternommen worden. Für die Praxis ist es schlichtweg entweder ein eingestrichenes mittelmäßiges Stück oder das Laster eines Komponisten. Für die Theorie ist es derjenige Teil der Oper, auf den einzugehen nicht lohnt."

Daher ist es kaum verwunderlich, daß Literaturwissenschaftler, die sich mit Operntexten beschäftigen, stets davor gewarnt werden, dieses ‚Niemandsland'[13] zu betreten. Wenn sich dieser Beitrag im folgenden dennoch mit dem Libretto zu Webers *Abu Hassan* befaßt, so sind für dieses Vorhaben in der Tat die Voraussetzungen nicht besonders günstig, denn wir müssen uns mit einem Autor, Franz Karl Hiemer, beschäftigen, der in der deutschen Literatur- oder Theatergeschichte kaum eine erwähnenswerte Spur hinterlassen hätte, wären da nicht die beiden Libretti für Webers Opern *Silvana* und *Abu Hassan*[14]. 1768 als Sohn eines Pfarrers in der württembergischen Provinz

[10] Christoph Nieder (1989, a. a. O., S. 34) zitiert folgende Verse aus dem Gedicht *Unserm Friedrich Kind und Maria v. Weber* von Theodor Hell: „Wie zwei Liebende sich finden | In dem reinen Liebeskuß, | Daß die Gluth daran soll zünden | Ein verwandter Genius, | Der die Kraft, so wie die Milde, | Trage in der zarten Brust, | Beider Seyn im Ebenbilde, | Beider Stolz und beider Lust: | Also habt Ihr Euch gefunden, | Dichter mit dem Wort, dem Ton, | Habt Euch liebend eng verbunden, | Gleichbesaitetes Euphon [...]."

[11] Michael Zimmermann, *Padrona la serva? Text und Musik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, hg. von Sigrid Wiesmann (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, 6), Laaber 1982, S. 13-25, hier S. 13.

[12] Peter Hacks, *Versuch über das Libretto*, in: ders., *Oper*, Berlin, Weimar 1975, S. 209.

[13] Klaus Günter Just, *Musik und Dichtung*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, hg. von Wolfgang Stammler, 1. überarb. Aufl., Berlin 1962, Bd. 3, Sp. 699-750, hier Sp. 699.

[14] Weber selbst charakterisiert Hiemer folgendermaßen: *Als Übersetzer mehrerer französischer Opern als Adolph und Klara, Uthal, Vetter Jakob usw. hat Herr Hiemer sich verdient um das deutsche Theater gemacht. Der Mangel an guten Operndichtern, die Kenntnis des Theaters und der Musik haben, ist so bedeutend, daß es herzlich zu wünschen wäre, Herr H. beschäftigte sich mehr mit Originalwerken dieser Art. Sein Dialog ist fließend und natürlich, seine Verse sehr musikalisch und doch nicht, (wie manche wähnen, es müsse sein) ohne poetischen Wert. Er bearbeitet jetzt die Oper Silvana, welche das hier Gesagte vollkommen beweisen wird* (Georg Kaiser, a. a. O., S. 143).

geboren, kam der literarisch und künstlerisch durchaus begabte Hiemer 1778 auf die Hohe Karlsschule nach Stuttgart, die auch Schiller besucht hatte[15]. Hier blieb er bis 1789 als Kunstzögling und gelangte später als Maler in den Tübinger Kreis um Hölderlin, Hegel und Schelling. In dieser Zeit entstand Hiemers bekanntes Pastell-Bildnis Hölderlins. Ansonsten war sein wechselvoller Lebensweg vor allem von der Suche nach Verdienstmöglichkeiten geprägt. Er verdingte sich als Handlungsgehilfe, Offizier, Theaterdichter und als Schauspieler, zuletzt arbeitete er in der Finanzverwaltung. 1822 starb er in Stuttgart. Aufgrund seiner Umtriebigkeit, Jovialität und Geselligkeit gewann Hiemer schnell Freunde in Stuttgarter Künstler- und Musikerkreisen. Immerhin publizierte er 1802 unter dem Titel *Dramatische Blätter* drei seiner Libretti. Diese Publikation war eher ungewöhnlich, denn die meisten Librettisten betrachteten ihre Arbeit oftmals nur als Handwerk, allenfalls als Gebrauchskunst und waren sonst kaum in der literarischen Öffentlichkeit aufgefallen. Und selbst die Libretti, die deutsche Autoren von Rang wie etwa Gottsched, Lessing, Wieland, Herder oder Goethe verfaßt haben, stehen doch in großem Widerspruch zur Qualität ihres sonstigen literarischen Schaffens. Daß sie in den überwiegenden Fällen keine oder nur zweitrangige Komponisten gefunden haben, soll der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben. Max Maria von Weber entwirft im *Lebensbild* seines Vaters ein durchaus zutreffendes Porträt des Librettisten Hiemer, den Carl Maria von Weber 1807 in Stuttgart kennengelernt hatte:[16]

> „Hiemer war Officier, dann Schauspieler gewesen und besaß, neben sehr mäßigem, poetischem Talente, vermöge seiner reichen Erfahrung im Leben und auf der Bühne, ziemliche Gewandtheit in der Verarbeitung gegebener Stoffe für die Bühnendarstellung, die er noch durch Uebersetzung französischer, dramatischer Werke gesteigert hatte. [...] 9 Jahr älter als Weber [sic], war Hiemer eine joviale, liebenswürdige Natur, die das Herz auf der Zunge hatte und Carl Maria sehr wohl zusagte, der ohne große Schärfe des Urtheils für poetisch-dramatischen Werth eines Textes, ein Mangel, der ihm selbst in der höchsten Reife seines Talents geblieben ist, in Hiemer den Mann erblickte, der ihm einen begeisternden Text zu einer Opernschöpfung liefern könnte."

[15] Vgl. u. a. Hermann Fischer, Art. *Hiemer*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 12, S. 389; Walter Scheffler, Art. *Hiemer*, in: *Neue Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 9, Berlin 1972, S. 108f.; Art. *Hiemer*, in: *Deutsche Biographische Enzyklopädie* (*DBE*), hg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, Bd. 5, München 1997, S. 31. – *Musik in Geschichte und Gegenwart* verzeichnet Hiemer dagegen nicht.

[16] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864 (nachfolgend: MMW), Bd. I, S. 139.

Sieht man von den kritischen Bemerkungen über Webers mangelndes Literaturverständnis einmal ab, dann enthält dieser Textausschnitt doch wichtige Informationen zur Tätigkeit des Librettisten. In der Tat galt die hier hervorgehobene „Gewandtheit in der Verarbeitung gegebener Stoffe für die Bühnendarstellung" von jeher als wichtiges Handwerkszeug eines Librettisten. Es gehört nämlich zu den Ausnahmen der Operngeschichte, daß ein Stoff für ein Libretto völlig neu erfunden wird[17]. Solche Ausnahmen sind z. B. die Libretti zu Mozarts *Così fan tutte*, zu Wagners *Meistersingern* oder zu Strauss' *Rosenkavalier*. Im Regelfall greifen Librettisten auf Vorwürfe zurück, die bereits in irgendeiner Weise literarisch bearbeitet oder auf andere Weise greifbar sind. Dabei erfährt keineswegs, wie vielleicht zu vermuten wäre, die Gattung Drama eine Bevorzugung, auch Romane, Novellen, Epen, Balladen und im 20. Jahrhundert sogar Gemälde lieferten Vorlagen für Libretti. Aspekte wie Zeitgemäßheit oder die erfolgversprechende und bühnenwirksame Umsetzung eines Stoffes zählten für jeden Librettisten mehr als Originalität. Auch eine enge, auf gegenseitigen Austausch ausgerichtete Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist, wie wir sie von Da Ponte und Mozart, Hofmannsthal und Richard Strauss, Brecht und Weill oder Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze[18] kennen, ist in der Geschichte der Oper doch wohl die Ausnahme geblieben. Schon im 17. Jahrhundert bildete sich vielmehr ein Kanon von operntauglichen Stoffen heraus, in deren Mittelpunkt mythologische, allegorische, historische und legendäre Persönlichkeiten standen. Anna Amalie Abert hat es als ein *ungeschriebene*[s] *Gesetz* der Oper bezeichnet, daß mit solchen Stofftraditionen ein Hang zum *Außergewöhnlichen* verbunden war, mit dessen Hilfe sich besonders anschaulich moralisch oder ethisch vorbildliche Handlungsmuster erarbeiten ließen[19]. Noch im ‚Verismo' der italienischen Oper des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts war dieses Prinzip aktuell, obwohl das ‚Außergewöhnliche' dort fast nur noch in der Vordergründigkeit einer exotischen Kulisse bestand, wie sie uns etwa in Puccinis *Madama Butterfly* begegnet. Es hatte sich insbesondere im 18. Jahrhundert – und hier waren die Dramme per musica des habsburgischen Hofdichters Pietro Metastasio absolut normbildend – ein Katalog von Librettospezifika herausgebildet, die leicht reproduzierbar waren und auch auf die musikalischen Strukturen einer

[17] Vgl. hierzu mit weiteren Beispielen Harald Fricke, *Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper*, in: *Oper und Operntext*, hg. von Jens Malte Fischer (*Reihe Siegen*, 60), Heidelberg 1985, S. 95-115, hier S. 95.

[18] Vgl. hierzu Bodo Plachta, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Das ‚Ineinanderarbeiten' von Librettistin und Komponist*, in: *Literarische Zusammenarbeit*, hg. von Bodo Plachta, Tübingen 2001, S. 285-302.

[19] Anna Amalie Abert, *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 6 (1953), S. 214-235, hier S. 214.

Oper Rücksicht nahmen. Obwohl die Oper stets die innovative Absicht verfolgte, durch ein neues musikalisch-literarisches Genre das antike Drama wiederzubeleben, fanden sich Oper und Operntext schon bald in festen Gleisen wieder[20]. Der librettistische Schematismus veranlaßte Kritiker, im Libretto allein die Lösung einer ‚Rechenaufgabe' zu sehen[21]. Oper und Operntext werden zwar gattungsmäßig dem Drama zugeordnet, doch sind Operntexte, die eine sorgfältig konstruierte und ausgearbeitete Intrige vorweisen können, in der Minderzahl. Die Opernkonvention forderte vielmehr eine *Abfolge von Krisensituationen*[22], in denen die mit ihnen verbundenen Leidenschaften und Affekte wie Liebe, Eifersucht, Haß, Wut, Raserei, Milde oder Verzeihen als Antriebskräfte und Schlüsselelemente der Handlung für das Publikum jederzeit erkennbar waren und gleichzeitig Raum für opulente Arien und Ensembles schufen, in denen die Protagonisten ihre Gesangskunst unter Beweis stellen konnten. Die Handlung mußte auch so angelegt sein, daß die Hauptakteure die gleiche Anzahl von Arien bekamen oder daß jeweils am Aktschluß die Möglichkeit für größere Ensemble- oder Chorszenen gegeben war. Von ebenso präzisen Erwartungen war der Opernschluß bestimmt. Während die französische Operntradition eher einen tragischen Handlungsschluß favorisierte, galt für die italienische Oper ein glücklicher Ausgang, ein ‚lieto fine', als ebenso verbindlich wie eine normierte Personenzahl oder die Zuordnung von Arientypen zu spezifischen Affektdarstellungen[23]. Dieser Rahmen ließ sich erweitern und variieren, das Moment des Statuarischen wurde aber in der strikten Trennung von Rezitativ und Arie zum Kennzeichen der Gattung schlechthin. Aus diesen wenigen Bemerkungen zu den Anforderungen an ein Libretto dürfte deutlich geworden sein, daß vom Librettisten kaum literarische Originalität erwartet wurde. Seine Aufgabe bestand darin, einen vorgefundenen Stoff in ein „vollkommen anderes Medium" zu übertragen. Klaus Günter Just hat diesen Übertragungsprozeß in drei Punkten zusammengefaßt:[24]

1. Der *Librettist als Redaktor* bearbeitet eine Vorlage hinsichtlich bestimmter charakteristischer Situationen.

[20] Vgl. Klaus Günter Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: ders., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern, München 1976, S. 27-45, hier S. 28.

[21] Albert Gier (*Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 68) zitiert als Beleg den französischen Baron Grimm: *le poëme lyrique est devenu un problème où il s'agissoit de couper toutes les pièces sur le même patron, de traiter les sujets historiques & tragiques à-peu-près avec les mêmes personnages.*

[22] Albert Gier, *Einleitung*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von Albert Gier (*Studia Romanica*, 63), Heidelberg 1986, S. 10.

[23] Vgl. hierzu u. a. Ludwig Finscher, *Die opera seria*, in: *Mozart-Jahrbuch 1973/74*, Salzburg 1975, S. 21-32.

[24] Klaus Günter Just, 1976, a. a. O., S. 30.

2. Der *Librettist als Lyriker* bearbeitet das sprachliche Material der Vorlage hinsichtlich einer „Skala der Emotionen", um damit besonderen Raum für Arien zu schaffen.
3. Der *Librettist als Maler* verfügt über eine besondere Fähigkeit zur Imagination, um dramatische Situationen in große und kontrastreiche Schaubilder umzusetzen, die dem optischen Aspekt der Oper und dem Schaubedürfnis des Publikums entsprechen.

2. ‚Deutsches Singspiel'

Dieser Aufgabenkatalog orientiert sich natürlich an den Libretti für die Opera seria, jener Musiktheatergattung, die die Oper in Deutschland im gesamten 18. Jahrhundert dominierte. Diese Dominanz verhinderte aber nicht, daß es in Deutschland zahlreiche beachtenswerte Bestrebungen gab, die ‚musikalische Weltherrschaft'[25] der Opera seria als die Kunstform höfischer Repräsentation zu erschüttern. Wie sehr die Opera seria auf dem Prüfstand war, zeigen noch Webers ironische Bemerkungen in seinem Romanfragment *Tonkünstlers Leben*, wenn er die italienische Oper folgendermaßen charakterisiert:[26]

> „eine lange, hagere, durchsichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon und Barbar sich immer gleich blieb und nur eine ungemeine Süßlichkeit über sich verbreitet hatte. Sie trug ein dünnes Schleppkleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen war, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen saßen, die die Augen des Publikums auf sich zogen."

Aber es war nicht die kritische Auseinandersetzung, sondern das Aufkommen der komischen Oper, das wohl am folgenschwersten das Fundament der Opera seria erschütterte. Seit 1770 trat die Opera buffa nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland ihren Siegeszug auf den Opernbühnen an, nachdem das komische Genre bereits das ganze Jahrhundert hindurch die ernste Oper immer wieder herausgefordert hatte. In Deutschland aber hatte besonders das Aufkommen deutschsprachiger Libretti die Musiktheaterlandschaft erheblich verändert. Das Ende des Siebenjährigen Krieges (1763) eröffnete dem deutschsprachigen Musiktheater außerdem eine Vielzahl neuer Möglichkeiten. Ersten Versuchen – vor allem in Hamburg –, der italienischen Oper eine deutschsprachige entgegenzusetzen, war um 1720 nach einer Periode großer Blüte plötzlich der Atem ausgegangen, und eine deutsch-

[25] Ulrich Schreiber, *Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1988, S. 237.

[26] Georg Kaiser, a. a. O., S. 479f.

sprachige Librettistik war fast vollständig zum Erliegen gekommen. Das neue deutschsprachige Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts entwickelte sich sowohl bei den wandernden Truppen als auch in verschiedenen festen Theatern zu einer lebendigen Theaterkultur, die sich auch durch neue Konstellationen im Verhältnis von Text und Musik auszeichneten und die Gattung zu *der* theatralischen Unterhaltungsform schlechthin machte. Es lief sogar dem Sprechtheater den Rang ab, wie sich inzwischen durch Untersuchungen der damaligen Repertoires hat nachweisen lassen. Und diese Entwicklung wurde keineswegs ausschließlich von bürgerlichen Theaterunternehmungen getragen, wie fälschlicherweise behauptet wurde, sie machte auch vor den Theatern der Residenzen nicht halt[27]. Aber nicht nur die Tatsache, daß Opern nun auch auf deutsch gesungen wurden, war bahnbrechend, sondern vielmehr die Tatsache, daß die schematische Abfolge von Rezitativ und Arie zugunsten eines Wechsels von gesungenen Partien und gesprochenen Dialogen aufgebrochen wurde, war eine entscheidende Neuerung und garantierte den Erfolg der neuen Gattung. Das nationalsprachige Libretto schuf auch die Voraussetzung, daß neue Stoffe erschlossen und literarisiert wurden. Im 18. und noch im 19. Jahrhundert begegnet uns für diese neuen musiktheatralischen Formen häufig die Bezeichnung ‚Singspiel', auch Hiemer und mit ihm Weber benutzen sie für den *Abu Hassan*. Doch mit dem Begriff ‚Singspiel' werden derart viele unterschiedliche Formen bezeichnet, daß seine Verwendung heute wenig sinnvoll, wenn nicht sogar irritierend erscheint: Zunächst wird der Begriff ‚Singspiel' pauschal als deutsches Wort für ‚Oper' benutzt[28]. Zudem war es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts üblich, im Gegensatz zur ‚ernsten Oper' mit ‚Singspiel' ein komisches Genre zu bezeichnen; die ‚Komischen Opern' von Christian Felix Weiße und Johann Adam Hiller haben hier sicherlich die Perspektive geprägt. Und drittens signalisiert die Gattungsbezeichnung ‚Singspiel', daß wir es mit einem deutschsprachigen Musiktheaterstück zu tun haben, das gesprochene Anteile hat. Nicht nur in terminologischer Hinsicht bewegen wir uns also auf unsicherem Boden, auch die Vielfalt der mit dem Begriff ‚Singspiel' verbundenen theatralischen Formen läßt sich keineswegs zu einer *eigenständigen Gattung*[29] und schon gar nicht zu einer *dt.sprachigen Sonder-*

[27] Dies hat exemplarisch Ute Daniel in ihrer wegweisenden Untersuchung zum höfischen Theater gezeigt: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

[28] Zur terminologischen Abgrenzung jetzt Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung* (*Studien zur deutschen Literatur*, 149), 2 Teile, Tübingen 1998, hier T. 1, S. 12f.

[29] Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 15.

form der Oper[30] verallgemeinern, wie Jörg Krämer gezeigt hat. Das deutschsprachige Singspiel ist vielmehr als *nationalsprachlicher Ableger einer gesamteuropäischen Bewegung*[31] zu verstehen, zu der die französische Opéra comique, die italienische Buffa, aber auch die englische Ballad opera gehören. Es war die deutsche Adaptation der englischen Ballad opera *The devil to pay or the wives metamorphos'd* von Charles Coffey, die 1743 in Berlin von der Truppe Johann Friedrich Schönemanns unter dem Titel *Der Teufel ist los* noch mit der englischen Originalmusik aufgeführt wurde und die Initialzündung für eine neue deutschsprachige Singspielproduktion gab. Richtig bekannt wurde aber dieses Singspiel erst 1752 in der Übersetzung von Christian Felix Weiße mit der Musik von Johann Georg Standfuß. Weiße übersetzte das Stück 1766 noch einmal, nachdem er die französische Version auf der Bühne gesehen hatte. Johann Adam Hiller lieferte nun die Musik. Dieses Beispiel und die komplizierten Wege der Adaptation zeigen exemplarisch, daß viele deutschsprachige Singspieltexte auch schon vor 1770 auf fremdsprachigen Vorlagen basieren, und daher kommt es nicht von ungefähr, daß Max Maria von Weber die besonderen Fähigkeiten des Librettisten Hiemer im adaptierenden Übersetzen französischer Vorlagen sah. Untersuchungen zu den Verfahren der nationalsprachigen Adaptation fremdsprachiger Operntexte sind – von einzelnen exemplarischen Studien einmal abgesehen – immer noch literatur- und musikwissenschaftliche Desiderate. Denn es scheint keinesweg immer so gewesen zu sein, daß der Rückgriff auf eine bereits erfolgreich auf der Bühne erprobte Vorlage alleiniger Grund für die Adaptation war. In Deutschland muß man für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert auch in Rechnung stellen, daß die unglaubliche Nachfrage nach qualitätvollen deutschsprachigen Singspieltexten deshalb nicht befriedigt werden konnte, weil einfach keine Kapazitäten vorhanden waren, zumal – wie bereits erwähnt – das Verfassen eines Librettos nicht als eine Tätigkeit galt, die literarischen Ruhm einbrachte. Schlecht bezahlt war der Job des Librettisten ohnehin.

3. ‚Gläubigerburleske'

Wenden wir uns nun vor diesem Hintergrund dem Libretto des *Abu Hassan* etwas genauer zu. Obwohl es nur wenige Hinweise auf die Entstehung des Librettos gibt, ist sich die Forschung doch darin einig, daß die persönliche

[30] Stefan Kunze, Art. *Singspiel*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Paul Merker, Werner Kohlschmidt und Klaus Kanzog, 5 Bd., 2. Aufl., Berlin, New York 1958-88, Bd. 3, S. 830-841, hier S. 830, auch Hans-Albrecht Koch, Art. *Singspiel*, in: Walter Killy (Hg.), *Literatur-Lexikon*, Bd. 14: *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. von Volker Meid, Gütersloh, München 1993, S. 367-369, hier S. 367.

[31] Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 16.

Situation Webers zwischen 1807 und 1810 in Stuttgart der Auslöser dafür war, eine Schuldengeschichte als Opernsujet ins Auge zu fassen[32]. In einem eher beschönigenden Rückblick beschreibt Weber den Aufenthalt in Stuttgart als eine Zeit, in der er *der Kunst als ihr unmittelbarer Diener* entsagt habe[33]. Die Erfahrungen jedoch, die er als Sekretär des württembergischen Herzogs Ludwig Friedrich Alexander, dem Bruder des regierenden Königs Friedrich I., gemacht habe, hätten seine persönliche Entwicklung entscheidend geprägt: *Von dieser Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeschlossen gewesen zu sein, und alles, was die Folgezeit getan hat und tun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken und das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein*[34]. Das Leben an einem von Napoleon 1806 zum Königreich erhobenen Duodezfürstentum führte Weber sowohl in die persönliche als auch in die finanzielle Krise, denn Korruption, Verschwendungssucht, Vetternwirtschaft, Intrigantentum und die despotischen Umgangsformen mußten für einen mit dem Hofleben unerfahrenen ‚Seiteneinsteiger' zwangsläufig verheerende Konsequenzen haben. Daß Weber nach kurzer Zeit schon in der persönlichen Schuldenfalle saß, weil er ein standesgemäßes Auftreten am Hofe und eine kostspielige Liaison mit der Sängerin Margarethe Lang nicht mehr finanzieren konnte, verwundert ebensowenig wie die Tatsache, daß er als Verantwortlicher für die herzogliche Hofhaltung und deren fragwürdige Finanzierung den Kopf hinhalten mußte. Außerdem existierten noch Altschulden, und Weber mußte seinen Vater versorgen, so daß sich 1810 an Verbindlichkeiten eine Summe von über 2600 Gulden angehäuft hatte. Es lag in der Logik der Umstände, daß Weber am 9. Februar 1810 während einer Theaterprobe verhaftet wurde und man ihm wegen Unterschlagung, Bestechung und Diebstahl den Prozeß machte. Die Geschichte ging letztlich glimpflich aus; Weber wurde am 26. Februar nach mehreren Verhören aus Württemberg ausgewiesen, aber die Schulden waren immer noch nicht getilgt, und die Gläubiger blieben ihm auf den Fersen. Inzwischen in Darmstadt angelangt, ließ er sich Hiemers Textbuch zum *Abu Hassan* nachsenden und begann im August 1810 mit der Komposition. Daß der *Abu Hassan* nur wenige Wochen nach seiner Uraufführung in München am 4. Juni 1811 auch in Ludwigsburg, dem Sommersitz des württembergischen Königs, aufgeführt wurde, ist als Kuriosum oder vielleicht eher als Dreistigkeit des früheren Arbeitgebers zu werten, wenn auch We-

[32] Einen prägnanten Überblick über Entstehung, Inhalt und Rezeption gibt Joachim Veits *Abu-Hassan*-Artikel in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München, Zürich 1997, S. 658f.

[33] Georg Kaiser, a. a. O., S. 7.

[34] Georg Kaiser, a. a. O., S. 7.

bers Name bei dieser Aufführung unerwähnt blieb und der König durch Abwesenheit glänzte. Dieser persönliche Hintergrund ist im *Abu Hassan* deutlich erkennbar: Der Protagonist, ein Günstling des Kalifen Harun, hat sich trotz ständiger Geldsorgen dem guten Leben verschrieben, zieht *Wein*, *Sorbet*, *Fische*, *Confitüren* und *Pastetchen* dem schnöden *Brod und Waßer* vor, weil er – wie er seiner Frau Fatime erklärt – sonst nichts vom Leben habe und sich ansonsten auch der *Geist* nicht *erheben* könne[35]. Ihn kümmert dabei weder das islamische Alkoholverbot, noch daß er sich diese luxuriöse Lebensführung nicht leisten kann. Allerdings können Abu Hassan und Fatime den Ruf der Gläubiger nach *Geld Geld Geld!* schließlich nicht mehr überhören, es muß ein *Mittel* gefunden werden, *um wieder in erträgliche Umstände zu kommen*. Auf zwei Ebenen vollzieht sich dann die an Situationskomik reiche Strategie, dem drohenden Bankrott zu entgehen: Einmal soll der in Fatime verliebte Hauptgläubiger Omar, *des Kalifen demüthiger Wechsler*, nicht nur hingehalten, sondern zum Verzicht auf seine Ansprüche bewogen werden, zum anderen planen Abu Hassan und Fatime aktive Kapitalbeschaffung, indem sie jeweils den anderen beim Kalifen bzw. bei seiner Frau für tot erklären und nach alter Landessitte *eine Summe Geldes zu den Begräbnißkosten, und ein Stük Brokat zum Leichengewande* zu erhalten hoffen. Die Rechnung scheint aufzugehen: Der verliebte und von Fatime erfolgreich umgarnte Omar zerreißt, von der gespielten Eifersucht Abu Hassans bedroht und in die Enge gedrängt, die Schuldscheine, und den Eheleuten gelingt es, beim Herrscherpaar die Beerdigungskosten zu erschwindeln. Vermutlich wäre ihre Strategie ohne Komplikationen aufgegangen, wenn der Kalif und seine Frau nicht stutzig geworden wären und sogar noch darum gewettet hätten, wer – Abu Hassan oder Fatime – nun zuerst gestorben sei. Als sie sich vor Ort von der Situation überzeugen wollen, stellen sich Abu Hassan und Fatime tot. Abu Hassan wird aber schnell mit Aussicht auf eine neuerliche Aufbesserung der Haushaltskasse wieder lebendig, als der Kalif demjenigen 1000 Goldstücke verspricht, der ihm sagen kann, ob Abu Hassan oder Fatime zuerst verstorben sei. Daß der Kalif den Betrügern verzeiht, sie sogar noch mit den 10 Goldstücken belohnt, daß der Gläubiger Omar in persönlicher wie finanzieller Hinsicht das Nachsehen hat und das Stück sich in einem ‚happy end' auflöst, entspricht guter Komödiensitte, zu der neben dem Lob auf den guten und milden Herrscher auch die von Abu Hassan formulierte Quintessenz paßt: *Bin ich nicht der klügste von allen Todten? Die einfältigen Leute lassen sich auf die Bahre legen ohne irgend*

[35] Zitate aus dem Libretto folgen ohne Nachweis der vorläufigen Fassung des Gesamtausgaben-Bandes *Abu Hassan* für den Detmolder MeisterWerk-Kurs, Serie VIII: Klavierauszüge, Bd. 2: *Abu Hassan*. Singspiel in einem Aufzug (WeV C. 6a), Text von Franz Carl Hiemer, Klavierauszug, hg. von Joachim Veit, Mainz 2001.

einen vernünftigen Zwek, aber ich wußte wohl, was ich that. Ich hatte nicht die geringste Lust, todt zu bleiben, und starb einzig und allein – um zu leben. Aber die Reduktion dieses kurzweiligen Einakters auf eine ‚Gläubiger-burleske' – wie man es hin und wieder in der Literatur oder in den Textbeilagen der Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen zum *Abu Hassan* lesen kann[36] – greift doch zu kurz. Sollte sich Weber wirklich mit solcher Ernsthaftigkeit an seinen Finanzkrisen abgearbeitet haben? Außerdem dürfte Weber eigentlich klar gewesen sein, daß aus dem ‚kleinformatigen' Einakter *Abu Hassan* kaum großes materielles Kapital zu ziehen war.

4. ‚Orientmode'

Auch mit Blick auf das zu errichtende *Gebäude einer deutschen Nationaloper*[37], an dem sich Weber erklärtermaßen beteiligen wollte[38], scheint *Abu Hassan* eher ein Schritt in die falsche Richtung, mindest aber ein Umweg zu sein. Die Orientierung an einer orientalischen Vorlage weckt vielmehr Assoziationen mit Singspieltexten des 18. Jahrhunderts, in denen Türken oder Chinesen in einem exotischen Ambiente publikumswirksam auf der Opernbühne agierten. Aber auch bei einer solchen Betrachtungsweise ist Vorsicht geboten, obwohl Weber gerade an der deutschsprachigen Oper kritisiert hatte, daß sie sich immer wieder das falsche ‚Kleid' schneidern lasse und damit *aus einer Ohnmacht in die andere* falle:[39]

> „Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie [die deutsche Oper] damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten."

Hiemer griff mit der *Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer* aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* auf ein durchaus erprobtes Erfolgsmodell zurück und bediente sich damit der im 18. Jahrhundert blühenden Orientmode, die seit der Jahrhundertwende noch einmal einen neuen Aufschwung erlebte[40]. Für diesen Aufschwung war

[36] z. B. Michael Leinert, *Carl Maria von Weber in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 43. Vgl. auch den Begleittext von Hans Schnoor zur Gesamtaufnahme des *Abu Hassan* unter Wolfgang Sawallisch (Electrola 1975).

[37] Georg Kaiser, a. a. O., S. 309.

[38] Vgl. hierzu Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (*Weber-Studien*, 2), Mainz u. a. 1994, bes. S. 52-74.

[39] Georg Kaiser, a. a. O., S. 485.

[40] Viele Hinweise gibt die materialreiche Untersuchung von Anke Schmitt: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 36), Hamburg 1988.

sicherlich der vielbeachtete Einmarsch Napoleons in Ägypten 1798 mitverantwortlich, aber auch eine sich als echte Wissenschaft in Europa etablierende Orientalistik hatte der Beschäftigung mit dem Morgenland neue Tore geöffnet[41]. Aber um Hiemers Libretto vor dem Hintergrund der Orientbegeisterung angemessen würdigen zu können und um es nicht vorschnell als eine *Ersatzleistung der Phantasie für mangelnde Farbigkeit und Intensität der Umwelt*[42] abzutun, soll ein kurzer Blick auf dieses Phänomen geworfen werden, von dem Victor Hugo später – nämlich im Januar 1829 – in der Einleitung zu seiner Gedichtsammlung *Les orientales* sagte: *Tout le continent penche à l'Orient*[43].

Aber diese Begeisterung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Begegnungen zwischen christlichem Europa und islamischem Orient seit dem Mittelalter sowohl von interessierter Anziehung als auch von der Angst vor dem Fremden geprägt waren und immer wieder auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen und Pogromen führten. Vor dem Hintergrund der Kriege zwischen Europäern und Türken setzte im 17. Jahrhundert ein kaum mehr zu stillendes Interesse am Orient ein. Sicherlich galt dem Orient erst einmal politische und militärische Aufmerksamkeit, welche noch im 18. Jahrhundert anhielt, obwohl das Osmanische Reich inzwischen auch in das Kalkül der europäischen Macht- und Koalitionspolitik gezogen wurde und damit die konkrete ‚Türkengefahr' neutralisiert war. Das Orientinteresse war aber nicht nur politischer oder wissenschaftlicher Natur, sondern setzte schon bald auch in den Künsten eine Entwicklung in Gang, die dieses Interesse phantasiereich bis zum Exotismus weiterentwickelte. Die zweite Belagerung Wiens durch die Türken im Jahr 1683 gilt allgemein als Höhepunkt der Verarbeitung osmanischer Motive in der dramatischen und erzählenden Literatur Europas[44]. Diese Faszination läßt sich besonders deutlich in Italien und Frankreich ausmachen. Beide Länder blieben auch im 18. Jahrhundert für die deutsche Rezeption die entscheidenden Vermittler des orientalischen ‚Kostüms'. Zu denken ist an Molières *Le bourgeois gentilhomme*, an die Komödien Carlo Goldonis oder an die Märchenspiele Carlo Gozzis,

[41] Vgl. Annemarie Schimmel, *Der islamische Orient – Wege seiner Vermittlung nach Europa*, in: *Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen*, hg. von Jochen Golz, Frankfurt/Main, Leipzig 1999, S. 16-28.

[42] Helmut Schmidt-Garre, *Exotismus in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 129 (1998), H. 1, S. 27-33, hier S. 27.

[43] Victor Hugo, *Oeuvre poétiques complètes*, hg. von Francis Bouvet, Paris 1961, S. 98.

[44] Vgl. *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Ausstellung und Katalog Reinhard Tgahrt in Zusammenarbeit mit Ingrid Belke, Viktoria Fuchs, Huguette Herrmann, Irina Renz und Dieter Sulzer, Marbach 1982, S. 596-638: *Fundgruben des Orients*.

die eine Flut von Dramen, Singspielen und Erzählungen mit orientalisierenden Sujets auslösten. Während der Orient seit dem 16. Jahrhundert unübersehbar auf dem Sprechtheater vertreten war, blieb aus stoffgeschichtlicher Perspektive die Oper von dieser Entwicklung zunächst noch ausgeschlossen[45]. In der ernsten Oper dominierten nach wie vor die griechische Mythologie oder die römische Geschichte. Erst zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist auch in der Opera seria ein orientalisches Sujet nichts Außerordentliches mehr. Aber die eigentlichen Träger der Orientmode auf dem Musiktheater sind die komische Oper und das Théâtre de la foire. Der französische Einfluß war besonders groß, denn was an Wissen über den Orient und seine Sprache oder Kultur in Deutschland rezipiert wurde, stammte zu einem großen Teil aus französischen Werken, unter denen die mehrbändige, 1697 erstmals gedruckte *Bibliothèque orientale* von Barthélemy d'Herbelot oder die erste, wenn auch noch sehr freie Übertragung ins Französische der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* unter dem Titel *Les mille et une Nuit. Contes Arabes* durch Jean Antoine Galland (12 Bd., Paris 1704-1717) eine besondere Bedeutung erzielt haben. Die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* erlangten regelrecht ‚Kultstatus', und Herders Bemerkung über die Wirkung von Gallands Übertragung kann stellvertretend für viele andere stehen. 1801 schreibt er in seiner Zeitschrift *Adrastea*, die Sammlung habe *mehr als tausend und Einen Menschen vergnügt, vielleicht auch mehr als hundert und Ein artiges Mährchen oder andere sinnreiche Dichtung ans Licht gefördert*[46]. Lichtenberg, Wieland, Goethe, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann oder die Brüder Schlegel, die der Orientrezeption auch durch ihre eigenen orientalisierenden Werke zu einem Höhepunkt in der deutschen Literaturgeschichte verhalfen, waren begeisterte Leser der Märchensammlung. Sicherlich war die europäische ‚Türkomanie' überall dort, wo es eine intensivere Begegnung mit der islamischen Kultur gegeben hatte, in ihren großen Grundzügen eine Begeisterung für eine wirklichkeitsferne Exotik und schuf damit eine Vielzahl von Stereotypen und nicht selten auch von fremdenfeindlichen Vorurteilen[47]. Das Bild des kriegerischen, brutalen und christenfeindlichen Türken hat in dieser Entwicklung seine Herkunft. Doch auch die wissenschaftliche Erforschung der islamischen Kultur folgte nicht selten

[45] Vgl. Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 21), Laaber 1993, S. 54-57.

[46] Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bd., Berlin 1877-1913 (Reprint Hildesheim 1967-68), Bd. 23, S. 56.

[47] Vgl. William Daniel Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die „Türkenoper" im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands „Oberon", Lessings „Nathan" und Goethes „Iphigenie"* (*Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 30), New York u. a. 1984, hier S. 37.

dem Ziel, die Überlegenheit der abendländisch-christlichen Kultur zu unterstreichen. Die Aufklärung schaffte es nur in Ansätzen, derartige Vorurteile gegenüber dem Islam und seiner Kultur zu beseitigen. Der entscheidende Schritt zu einer veränderten und dann äußerst populären Orientperspektive gelang jedoch den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*[48]: Der europäische Leser lernte den Orient nun nicht mehr als einen Schauplatz blutiger Kämpfe zwischen Moslems und Christen kennen, sondern als ein Land, in dem Kalifen in märchenhaftem Reichtum regierten und in dem ein sinnenfrohes und die Lüste stimulierendes Leben den Alltag bestimmte. Hugo von Hofmannsthal sollte später in dieser Märchenwelt, die ihm u. a. auch als Vorlage für das Libretto der Oper *Die Frau ohne Schatten* diente, die *kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit* sehen[49]. *Der Zauber, nicht die strenge Religiosität des Islam bezwang viele*, faßt Annemarie Schimmel diesen Paradigmenwechsel zusammen[50]. Die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* galten auch als unerreichtes Modell volkstümlichen und unterhaltenden Erzählens, und Schehrezâd wurde als *die größte Fabuliererin aller Zeiten* angesehen[51]. Aber über den poetischen Eigenwert dieser Märchensammlung und ihr schier unerschöpfliches Reservoir an Stoffen, Figuren und Erzählschablonen hinaus, kommt dieser Sammlung auch die Funktion einer Quelle zu, aus der adaptierend bis auf den heutigen Tag geschöpft wird. Und die Begeisterung für die Märchensammlung basiert nicht zuletzt auf dem großen geographischen Raum, den diese Sammlung mit Erzählungen aus Persien, Syrien, Ägypten und Indien vermißt.

Eine erste deutsche Übersetzung der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* läßt sich für das Jahr 1710 erschließen, aber die ersten ernstzunehmenden Übersetzungen waren die von Johann Heinrich Voss (6 Bd., Bremen 1781-85) und Christian August Wichmann (5 Bd., Dresden, Leipzig 1790-92), die jeweils auf Gallands französischer Übertragung und ihren

[48] Zur Überlieferung und Rezeption der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* vgl. einführend Heinz und Sophia Grotzfeld, *Die Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht"*, Darmstadt 1984.

[49] Einleitung zu: *Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten*, vollständige deutsche Ausgabe in 12 Bd. auf Grund der Burtonschen Ausgabe besorgt von Felix Paul Greve, Leipzig 1907-08, hier zitiert nach Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/Main 1953-66, Prosa II, S. 271. – Vgl. auch Wolfgang Köhler, *Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von „Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur*, Bern, Frankfurt/Main 1972.

[50] Annemarie Schimmel, a. a. O., S. 22.

[51] Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht* (*Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur*, 21), Berlin 1960, S. X.

sukzessiven Ergänzungen fußten. Auf eine dieser Ausgaben dürfte sich Franz Carl Hiemer bei der Arbeit an seinem *Abu-Hassan*-Libretto bezogen haben; sicherlich kannte er auch die Übertragung Gallands.

Hiemer verändert für das Libretto des *Abu Hassan* jedoch *Die Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer*, die Schehrezâd in der 389. Nacht erzählt, ganz erheblich und reduziert sie so sehr auf ihre komischen und märchenhaften Elemente, daß eigentlich nicht mehr von einer Adaptation gesprochen werden kann[52]. Es ist vielmehr ein neues Werk entstanden, das weniger ein geschlossenes und stimmiges Orientbild im Sinne einer ‚couleur locale' vermitteln wollte, sondern sich wohl in erster Linie auf die populären Versatzstücke der Vorlage konzentrierte, um eine bühnenwirksame Grundlage für Webers Komposition zu schaffen. Das orientalische Kolorit wurde auch eher von der Musik Webers transportiert[53], denn z. B. die zahlreichen Anspielungen auf die europäische Literatur (Sappho, Lukrezia) und Kultur konterkarieren die orientalische Folie doch erheblich. Die Geschichte von Abu el-Hasan, der den Beinamen *der Schalk* trägt, gehört zu den humoristischen Episoden der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*[54] und setzt sich aus zwei aufeinanderfolgenden und in sich jeweils abgeschlossenen Erzählungen zusammen. Der Humor speist sich eigentlich aus negativen Alltagserfahrungen, die in Hiemers Libretto nicht mehr erkennbar sind. Abu el-Hasan erbt von seinem Vater ein beträchtliches Vermögen, das er in zwei Hälften teilt. Eine Hälfte verwahrt er, mit der anderen führt er ein angenehmes Leben. Er lädt häufig Freunde ein und erweist sich als freigebiger und großzügiger Gastgeber. Als dieses Vermögen aufgezehrt ist, muß Abu el-Hasan die Erfahrung machen, daß die Freunde, die er immer so gastfreundlich bewirtet hat, nicht bereit sind, ihm zu helfen, geschweige denn, die ihnen früher gewährte Gastfreundschaft zu erwidern. Zwar kann Abu el-Hasan auf den zweiten Vermögensteil zurückgreifen, aber enttäuscht beschließt er, nur noch Fremde als Gäste zu empfangen und zu bewirten, sie am folgenden Tag jedoch nicht mehr kennen zu wollen. Von dieser Verbitterung ist auch das Zusammentreffen zwischen Abu el-Hasan und dem verkleideten Kalifen bestimmt, den er in sein Haus bittet und mit großer Höflich-

[52] Zu anderen Libretto-Adaptationen aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* vgl. Anke Schmitt, a. a. O., S. 138-145.

[53] Zur Diskussion um die ‚couleur locale' in der Oper vgl. Heinz Becker, *Die „Couleur locale" als Stilkategorie der Oper*, in: *Die „Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 42), Regensburg 1976, S. 23-45.

[54] Vgl. *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830*, übertragen von Enno Littmann, Wiesbaden 1953, hier Bd. VI, S. 727.

keit und Großzügigkeit bewirtet, am nächsten Tag aber nicht mehr zu seinen Bekannten zählen will. Der Kalif dringt in Abu el-Hasan und erhält, als Abu el-Hasan ihm die Anekdote vom Strolch und dem Koch – wiederum eine Geschichte von Betrug und Unaufrichtigkeit – erzählt, die Erklärung für dessen Verbitterung. Nach einer Reihe weiterer verwickelter Episoden, in denen der Kalif Abu el-Hasan mehrfach auf die Probe stellt und Beweise für den grundsätzlich positiven und äußerst humorvollen Charakter, aber auch für die Bauernschläue Abu el-Hasans erhält, holt er ihn an seinen Hof, gewährt ihm eine herausgehobene Stellung und vermählt ihn mit der Schatzmeisterin seiner Gemahlin Zubeida. Abu el-Hasan und seine Frau Nuzhat el-Fuâd leben ein angenehmes, sorgloses und luxuriöses Leben am Hof des Kalifen. Eines Tages beschließen sie aus Geldmangel und auf Abu el-Hasans Idee hin, ihren Gebietern einen Streich zu spielen, indem sie sich gegenseitig für tot erklären, um die traditionellen Beerdigungsgeschenke – 100 Dinare und ein Stück Seide – vom Kalifen und seiner Frau zu erschwindeln. Plan und Ausführung dieses Streichs finden sich bei Hiemer wieder, nur kommt in der Vorlage der Wette zwischen dem Kalifen und seiner Frau, ob Abu el-Hasan oder seine Gefährtin zuerst verstorben sei, eine wesentlich größere Bedeutung zu als im Libretto. Die Wette entwickelt sich vom anfänglichen Spiel schnell zur prinzipiellen Auseinandersetzung, ob dem Mann oder der Frau größere Kompetenz zuzusprechen ist, wenn es um Fragen wie Wahrheit, Vernunft und Glaubwürdigkeit geht. Der Konflikt wird in der Vorlage wie im Libretto vergleichbar gelöst, indem der Kalif demjenigen eine Prämie von tausend Dinaren verspricht, der ihm Auskunft darüber geben kann, wer von beiden zuerst gestorben sei. Der Schalk Abu el-Hasan will natürlich die Prämie kassieren. Er erwacht plötzlich von den Toten und versichert dem Kalifen, er und nicht Nuzhat el-Fuâd sei zuerst gestorben. Die Situation löst sich schnell in Wohlgefallen auf, weil der Kalif wie schon in früheren Situationen das komische Talent Abu el-Hasans zu schätzen weiß und auch diesmal die Begründung für diesen Streich mit Lachen und Großzügigkeit quittiert. Abu el-Hasan rechtfertigt sich:[55]

„»O Beherrscher der Gläubigen,« erwiderte Abu el-Hasan, »ich habe ja diese List nur deshalb angewandt, weil das Geld aus deiner Hand, das du mir gegeben hattest, zu Ende war, und weil ich mich schämte, dich noch einmal zu bitten. Als ich noch allein war, konnte ich das Geld nie festhalten; aber seit du mich mit dieser Sklavin, die jetzt bei mir ist, vermählt hast, würde ich selbst all dein Gut, wenn ich es besäße, verschwenden. Als alles, was ich besaß, dahingegangen war, ersann ich diese List, um von dir die hundert Dinare und das Stück Seide zu erhalten. All das ist ein

[55] *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, a. a. O., Bd. III, S. 487.

Almosen von unserem Gebieter. Nun beeil dich auch mit den tausend Dinaren und erfüll deinen Schwur!«"

Als Konsequenz aus dieser Geschichte erhöhen der Kalif und seine Frau das Einkommen Abu el-Hasans und seiner Gefährtin, um mit ihnen weiter gemeinsam freundschaftlich und in Wohlstand leben zu können, *bis Der zu ihnen kam, der die Freuden schweigen heißt, und der die Freundschaft zerreißt, der die Schlösser und Häuser vernichtet und die Gräber errichtet*[56].

5. ‚Türkenoper'

Während die zeitgenössische Kritik in München, Wien, Berlin oder Dresden es durchweg vermieden hat, Webers *Abu Hassan* in eine bestimmte, durch das Sujet bezeichnete Schublade zu stecken, hat man erst später versucht, den *türkischen Geschmacke*[57] des *Abu Hassan* aus der Nachfolge der ‚Türkenoper' des 18. Jahrhunderts zu erklären[58]. Sicherlich sind im Libretto und mehr noch in der Musik Anklänge an entsprechende Werke dieses Genres, dem Gluck (*Die Pilgrime von Mekka*), Haydn (*L'incontro improvviso*), Mozart (*Zaide* und *Die Entführung aus dem Serail*) und Webers Lehrer Georg Joseph Vogler (*Der Kaufmann von Smyrna*) berühmte Beispiele hinzugefügt haben, erkennbar. Aber strenggenommen ist der *Abu Hassan* keine ‚Türkenoper'. Hiemers Libretto orientiert sich trotz des orientalischen Kolorits viel eher an dramaturgischen Strukturen des komischen Singspiels, der Opera buffa oder der Opéra comique. Dem *Abu Hassan* fehlt – bedingt natürlich durch die Vorlage – zunächst einmal der Konflikt zwischen islamischem Orient und christlichem Abendland. Diesem Konflikt liegt durchweg ein festes und nur geringfügig variiertes Handlungsmuster zugrunde, das William Daniel Wilson folgendermaßen zusammengefaßt hat:[59]

„Eine europäische (meist spanische) Frau wird von ihrem Geliebten getrennt, von türkischen Seeräubern gefangengenommen und einem Sultan

[56] *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, a. a. O., Bd. III, S. 488.

[57] Über die Wiener Aufführung des *Abu Hassan*, in: *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 87 (1. Juni 1813), S. 348.

[58] Michael Leinert, a. a. O., S. 43. In gewisser Weise auch John Warrack (*Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 106), wenn er schreibt: „Not only were Turkish operas popular – there was the example of Vogler's *Kaufmann von Smyrna* as well as Mozart's *Entführung* and many others – but the notion of a witty debtor outmanoeuvring a monarch had a rueful appeal to both librettist and composer."– Vgl. zum Kontext u. a. folgende Arbeiten: Walter Preibisch, *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail". Ein Beitrag zu der Geschichte der Türkenoper*, in: *SIMG*, Bd. 10, Leipzig 1908/09, S. 430-476; Roland Würtz, *Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts*, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979, Heidelberg 1981, S. 125-137.

[59] William Daniel Wilson, a. a. O., S. 14.

als Sklavin verkauft. Der Sultan verliebt sich in sie, aber die Christin bleibt standhaft und besteht die Prüfung ihrer Beständigkeit und Treue. Der Geliebte findet seinen Weg zum Serail und plant mit einem Diener die Entführung seiner Liebsten auf Schiffen. Oft verfügt die Geliebte auch über eine Zofe, der von einem groben Haremswächter des Sultans nachgestellt wird, die aber auch – freilich weniger pathetisch-barock als die Heldin – ihrem Liebhaber (dem Diener) die Treue hält. Die Entführung wird entdeckt, eine fürchterliche Strafe droht, aber im letzten Augenblick begnadigt der Sultan großmütig die Europäer, die glücklich der Heimat zusegeln."

Von alldem findet sich in Hiemers *Abu Hassan*-Libretto nichts, so daß das Etikett ‚Türkenoper' für dieses Werk völlig unpassend ist. Sicherlich aktiviert das Libretto Wiedererkennungseffekte mit dem Genre ‚Türkenoper', wenn Fatime in Abu Hassans Arie „Liebes Weibchen, reiche Wein" ihren Mann an das islamische Alkoholverbot erinnert, das ja auch im Duett „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!" von Pedrillo und Osmin in Mozarts *Entführung* eine wichtige komische Funktion hat. Auch wenn man in der Figur des Wechslers Omar noch eine Verwandtschaft mit dem Haremswächter der ‚Türkenoper' erkennen will, der mit lüsternem Blick der Zofe der Protagonistin nachstellt, so liegt doch die Verwandtschaft viel eher im musikalischen ‚Fach' dieser populären Gesangspartie begründet. Die Figur des Wechslers Omar, die Hiemer hinzuerfunden hat, ist eine traditionelle Lustspielfigur und verweist vielleicht sogar auf die Commedia dell'arte, in der die Figur des Dottore als Parodie auf einen geizigen und eitlen Gelehrten, der trotz Bauch und fortgeschrittenen Alters ständig zu irgendwelchen Liebschaften aufgelegt ist, seine Entsprechung finden könnte. In gewisser Weise wird diese Tradition noch in Mozarts *Zauberflöte* mit der Figur des verliebten Mohren Monostatos, der Pamina nachstellt, fortgeführt. Abu Hassan und seine Frau Fatime entsprechen ebenfalls durchaus Figuren der italienischen Stegreifkomödie, wenn sie sich auch in Hiemers Libretto im Hinblick auf ihre soziale Stellung von dem klassischen Dienerpaar Arlecchino und Colombina deutlich emanzipiert haben. Besonders die Bauernschläue und Gewitztheit, ihr Geschick, sich aus brisanten Situationen herauszumanövrieren, aber auch ihr Hang, in der Liebe leidenschaftlich und eifersüchtig zu sein, und nicht zuletzt ein gewisser philosophischer Einschlag stellen die Verbindung zwischen Abu Hassan und Fatime und traditionellen Komödienfiguren her. Auch das Sich-Totstellen ist ein beliebtes Komödienelement, sogar Goethe verwendet es in seinem Singspiel *Scherz, List und Rache*, wenn sich Scapin und Scapine nach der Einnahme von Medizin totstellen, um den Doktor glauben zu lassen, er hätte sie mit Arsen vergiftet, und sie ihn auf diese Weise um sein Geld prellen. Das Verwirrspiel um den vermeintlich verlorenen Schlüssel, mit

dem der eingesperrte Omar befreit werden könnte, erinnert natürlich an den II. Akt von Mozarts *Nozze di Figaro*, wenn der im Kabinett der Gräfin versteckte Cherubino der Eifersucht des Grafen vorläufig nur entgehen kann, weil die Gräfin vorgibt, der Schlüssel zum Kabinett sei verloren. Doch solche Szenen und Verwirrspiele gehören ebenso zum Repertoire der Komödie wie der ‚coup de théâtre', als Abu Hassan plötzlich von den ‚Toten' erwacht, um die Belohnung für die Auskunft zu kassieren, wer denn nur – er oder Fatime – zuerst gestorben sei. Auch der edelmütige, nachsichtige, über die Scherze seines Untergebenen lachende Kalif ist weniger ein Nachfahre des in aufgeklärter Tradition handelnden und die ‚clemenza' praktizierenden Typus des Bassa Selim, sondern er ist vielmehr dramaturgisch notwendig, damit das mysteriöse Ableben von Abu Hassan und Fatime aufgeklärt, aber auch der Gewinner der Wette zwischen dem Kalifen und Zobeide ermittelt werden kann. Noch in Lessings *Nathan der Weise* übernimmt der Sultan Saladin eine vergleichbare Funktion, wenn er bei der Aufklärung der verworrenen Verwandtschaftsverhältnisse mitwirkt und damit auch von seiner Seite aus der wunderbaren Familienzusammenführung in gewisser Weise den Weg bahnt. Aber anders als Bassa Selim ist der Kalif im *Abu Hassan* am Ende des Lustpiels nicht isoliert und verläßt nicht als tragische und entsagende Figur die Bühne. Die Episode aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* betont vielmehr – und diesen Aspekt greift Hiemer auf – die Vertiefung der Beziehung zwischen den beiden Paaren, dem Kalifenpaar auf der einen und Abu Hassan und Fatime auf der anderen Seite. Der Schlußchor „Heil ist dem Haus beschieden! | dem der Kalif sich naht, | und das mit Zobeiden | des Herrschers Fuß betrat" hat integrative Bedeutung und muß nicht wie in Mozarts Janitscharenchor jubelnd und demonstrativ die Großmut eines Verlierers preisen. Das ‚happy end' in *Abu Hassan* übernimmt damit die tiefe Überzeugung vieler *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, daß trotz individueller Unterschiede und Gegensätze ein menschliches Zusammenleben in Freundschaft und Wohlstand möglich und stets erstrebenswert ist. Dieses ‚happy end' ist nur möglich, weil die Figuren in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* grundsätzlich humane Umgangsformen praktizieren, die sich etwa in Bildung und in einer hohen Gesprächskultur niederschlagen und insgesamt eine *Welt der moralischen Ordnung*[60] bestätigen, die sich auch durch Störungen nicht aus dem Gleichgewicht bringen läßt. Und dieses Anliegen, mit Lachen auf solche Störungen der Ordnung zu reagieren, ist ja auch ein Wesenszug des Lustspiels. Diese wenigen Beispiele zeigen, daß sich das Libretto zum *Abu Hassan* am besten als Ergebnis zahlreicher und verschiedenster intertextueller Operationen

[60] Katharina Mommsen, a. a. O., S. XVII.

verstehen läßt und die Qualität des Librettos wohl am sinnvollsten charakterisiert ist, wenn man es *auf der ambitionslosen Ebene der leichtgewichtigen Komödie*[61] ansiedelt. Schon anläßlich der Münchner Uraufführung hatte ein Rezensent im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* das Libretto Hiemers zu den *bessern deutschen Oper-Bücher*[*n*] gezählt, wenn es auch die Musik Webers war, die *ungetheilten Beyfall* erhalten hätte[62]. Aber was macht nun gerade einen Stoff aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* operntauglich? Neben den komödiantischen Strukturen sind es natürlich die exotischen und die überraschenden, auch das Wunderbare berührenden Elemente, die etwa seit den 1790er Jahren besonders auffällig die Libretti beherrschten, nachdem das gesamte Jahrhundert hindurch eine vorwiegend rationalistische, aber auch eine empfindsame Poetik alles Wunderbare und Irrationale auf der Opernbühne bekämpft hatte[63]. Das Libretto von Hiemer propagiert mit seiner exotischen Stoffherkunft keine utopische Gegenwelt, wie es das Singspiel des 18. Jahrhunderts massenweise und oft recht trivial vorgeführt hat. Hinter dem *Abu Hassan* verbirgt sich keine drastische Hofkritik und auch keine Exemplifizierung neuer anthropologischer Konzepte. Es wird vielmehr ein exotisches Märchen erzählt, das *in besonderer Weise durch seine fremde Umwelt zu wirken sucht* und damit das ‚Wunderbare' der traditionellen Oper *durch das Fremdländisch-Ungewöhnliche* ersetzt[64].

[61] Ulrich Schreiber, a. a. O., Bd. 2, S. 95.

[62] *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, Jg. 1, Nr. 50 (26. Juni 1811), S. 407f.

[63] Vgl. Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 401.

[64] Josef G. Daninger, *Sage und Märchen im Musikdrama. Eine ästhetische Untersuchung an der Sagen- und Märchenoper des XIX. Jahrhunderts*, Prag 1916, S. 27.

Weber *en miniature*

Miszellen zur Weber-Rezeption auf dem Puppen-, Kinder- und Papiertheater

von Frank Ziegler, Berlin

Ich wollte ich hätte den Freysch:[ütz] auf dem Puppen theater gesehen, es würde mir gewiß mehr Spaß gemacht haben, als ihn jezt einstudiren zu müßen – so schrieb Weber am 24. Dezember 1821 aus Dresden an seine Berliner Vertraute Friederike Koch. Die Koch hatte ihm wohl vom Besuch einer der vielen *Freischütz*-Aufführungen im „Klein-Format" vorgeschwärmt. Die Erfolgswelle nach der sensationellen Uraufführung der Oper auf der Bühne des neuen Berliner Schauspielhauses erfaßte auch die Marionettentheater und dürfte wesentlich zur Bekanntheit der Weberschen Melodien besonders unter den weniger begüterten und gebildeten Berlinern beigetragen haben – nirgends sonst hat der *Freischütz* das Prädikat „Volksoper" wohl mehr verdient als in diesen Vorstellungen. In Zeitungsanzeigen, etwa in der Spenerschen Zeitung, warben zahlreiche „Klein-Impresarios" um die Gunst des Publikums. Versteckt in den Beilagen dieses Blattes sind bereits im Uraufführungsjahr 1821 mehrere „Mini-Inszenierungen" des *Freischütz* – als *Singspiel* oder *Volksmährchen mit Gesang* – nachweisbar, beispielsweise von den Puppenspielern J. C. Freudenberg, J. S. Richter sowie dem Marionettenspieler und Pferdeverleiher F. Wolff. Sie wanderten mit ihren Bühnen durch verschiedene Gastwirtschaften, vornehmlich solche mit Tanzsaal. So sind z. B. von Wolff Darbietungen in der Alten Jakobstraße 17 (12. Oktober 1821)[1] und in der Schützenstr. 5, vermutlich bei Gastwirt M. Schröder (ab 29. November 1821)[2], nachweisbar; Richter spielte die Weber-Oper u. a. in der Oranienburger Str. 9, wohl bei Tabagist C. Tornow (ab 13.Oktober 1821)[3], bei C. L. Schilsky in der Blumenstr. 75 (ab 15. Oktober 1821)[4] und bei F. Wisotzky in der Stallschreibergasse 43 (ab 18. Oktober 1821)[5]. Daneben scheinen aber auch eigene, ausschließlich für das Puppentheater errichtete Räumlichkeiten bestanden zu haben, etwa in der Alexanderstraße 12, wo der *Freischütz* erstmals am 16. Oktober 1821 gegeben wurde. Der Inhaber, Gastwirt C. Sternsdorff, preist die neue Spielstätte mit ihrem *Silbersaal* in

[1] Anzeige in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1821, 1. Beilage zu Nr. 122 (11. Oktober).

[2] Anzeige in: a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 143 (29. November).

[3] Anzeige in: a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 121 (9. Oktober).

[4] Anzeige in: a. a. O., 1821, 1. Beilage zu Nr. 123 (13. Oktober).

[5] Anzeige in: a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 125 (18. Oktober).

der Spenerschen Zeitung vom 16. Oktober 1821 an: *Da dieses Theater zu diesem Behuf allein erbaut worden ist, so läßt sich voraussetzen, daß ein jeder mich beehrende, dasselbe mit Zufriedenheit verlassen wird*[6]. Eine Woche später konnte er melden, daß *das bei mir so viel Beifall gefundene Singspiel* wiederholt werde[7]. Fraglich ist, ob auch das Figuren-Theater in der Zimmerstr. 61 bei Schankwirt Rünnicke, wo der *Freischütz* u. a. am 7. und 14. Dezember 1821 auf dem Programm stand[8], eine feste Einrichtung war.

Der Gastwirt C. F. Pillon in der Dresdner Straße 52, bei dem Freudenberg spielte[9], kündigt in der Spenerschen Zeitung vom 15. Dezember 1821 recht reißerisch an: *Heut auf Verlangen der Freischütz. Zum Abendessen frische Wurst*[10]. Schließlich war die Konkurrenz groß, und wer die Zuschauer nicht mit leiblichen Genüssen lockte, der tat es mit anderen Reizen wie das Mechanische Theater von W. Linde, das am 8. November 1823 anpries: *Die Decoration der Wolfsschlucht ist ganz neu*[11]; die Vorstellung am 14. November konnte sogar als *ganz neu decorirt* angekündigt werden[12]. Allerdings scheinen solche Zusatzangebote im Falle des *Freischütz* eigentlich nicht nötig gewesen zu sein, denn immer wieder sind die Anzeigen mit dem Zusatz *auf Verlangen* bzw. *auf Begehren* versehen.

Neben dem *Freischütz* machte auch Webers zweites Erfolgsstück des Jahres 1821 eine „Neben-Karriere" in Berlin. So kredenzte etwa der Gastwirt J. F. May in der Chausseestraße 74 am 29. August 1822 zum Abendessen neben *Pastete von Hühnern* auch *das beliebte Echo aus Preziosa*[13]. Puppentheater-Aufführungen lassen sich allerdings erst ab 1824 nachweisen, so von J. S. Richter ab dem 17. Januar d. J.[14] wiederum an wechselnden Orten und von J. C. Freudenberg ab dem 5. März[15]. Die Vorstellungen im Figuren-Theater in der Schützenstraße 5 am 5. Februar[16], in der Charlottenstraße 45 am

[6] a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 124 (16. Oktober).

[7] a. a. O., 1821, 1. Beilage zu Nr. 127 (23. Oktober).

[8] Anzeige in: a. a. O., 1821, 1. Beilage zu Nr. 146 (6. Dezember) und 3. Beilage zu Nr. 149 (13. Dezember).

[9] Anzeige in: a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 147 (8. Dezember), dort ist die Vorstellung für *heute, den 9ten d.*[*es*] *M.*[*onats*] angegeben [sic].

[10] a. a. O., 1821, 2. Beilage zu Nr. 150 (15. Dezember).

[11] a. a. O., 1823, 2. Beilage zu Nr. 134 (8. November); Vorstellungen von Linde (möglicherweise identisch mit dem Marionettenspieler C. M. [!] Linde in: *Allgemeines Adressbuch für Berlin auf das Jahr 1823*, hg. von J. W. Boicke, Berlin 1823, S. 297) sind bereits im Januar 1823 angezeigt, vgl. ebd., 2. Beilage zu Nr. 7 (16. Januar).

[12] a. a. O., 1823, 2. Beilage zu Nr. 136 (13. November).

[13] a. a. O., 1822, [1.] Beilage zu Nr. 104 (29. August).

[14] Anzeige in: a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 15 (17. Januar).

[15] Anzeige in: a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 56 (5. März).

[16] Anzeige in: a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 31 (5. Februar).

25. und 30. März[17] sowie in der Klosterstraße 64 am 9. April[18] wurden wohl von einem der beiden Puppenspieler bestritten. Der Tanzbodenhalter J. F. Neitsch in der Brunnenstraße 6 hob ausdrücklich hervor, daß seine *Preciosa*-Aufführung am 5. November *von einem angenehmen Sänger-Chor begleitet* werde[19].

Natürlich blieben solche Aufführungen ohne publizistisches Echo – das „Feuilleton" nahm keine Notiz von ihnen. Einzig in der reichen Memoiren-Literatur des 19. Jahrhunderts finden sich hin und wieder Erlebnisberichte, so etwa in den Jugend-Erinnerungen von Karl Gutzkow, der das Faszinosum beschreibt, das von den Puppenspielen, *die bald in dieser, bald jener „Tabagie"* [Gastwirtschaft] *von zu drittel lebensgroßen Figuren auf einem mannshohen Theater aufgeführt wurden*, ausging[20]. Dabei scheint sich Gutzkow in erster Linie auf Darstellungen von Linde und Freudenberg zu beziehen, die zumindest in Verbindung mit Aufführungen des *Faust* erwähnt werden[21]. Über den Besuch von solchen *„gottlosen" Spielereien, die noch dazu zwei Groschen Eintrittsgeld kosteten,* heißt es bei Gutzkow:[22]

> „Sicher war er der Erste, der in dem noch dunkeln Saale erschien und sich dicht an der Brüstung des noch stillen, gespenstigen Gerüstes auf der ersten Bank postirte. Allmälig gesellten sich dann andre Freunde der Puppenkomödie hinzu und darunter Viele, die nicht der Jugend angehörten. Ehrbare Alte, Männer und Frauen, erwarteten mit ernsthaftester Spannung die heutige gute Laune Caspars, des Lustigmachers. Inzwischen wurde der Saal durch einige Blendlampen erhellt und schon hörte man ein Klopfen und Hämmern auf der Bühne, deren belebende Kräfte hinten ihren eignen Eingang hatten. Zuweilen plumpste irgend etwas Schwerfälliges nieder. Es war das einer der Acteurs, der eben seine Garderobe vervollständigt bekam. Ein lautes Sprechen hinter dem Vorhange störte keinesweges, sondern reizte nur die Spannung desto mehr. Denn es wurde nun immer regsamer und heitrer ringsum; die Zahl des Parterres mehrte sich, in der Ferne begann eine Musik und durch die Ritzen des Vorhangs schimmerten schon die Lichter. Der Vorhang rauschte, zuweilen nicht ohne Verwickelungen, endlich auf und die Scene begann meist mit dem Exordium Caspars, der Stimmung ins Publikum und wohl auch

[17] Anzeigen in: a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 71 (23. März) und [1.] Beilage zu Nr. 77 (30. März).

[18] Anzeige in: a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 86 (9. April).

[19] a. a. O., 1824, [1.] Beilage zu Nr. 260 (4. November).

[20] Karl Gutzkow, *Aus der Knabenzeit*, Frankfurt am Main 1852, S. 251.

[21] a. a. O., S. 255.

[22] a. a. O., S. 251-253.

hinten in die Darsteller bringen mußte. Es wurden dann die herrlichen Trau-, Schau- und Rührspiele [...], besonders aber das Zug- und Modestück des Tages, der Freischütz, sogar mit Gesang und sicher nie ohne Feuerwerk, in etwa zwei Stunden kurz und bündig abgespielt. [...] der Freischütz mit dem Samiel und der Wolfsschlucht war für die Geschichte der deutschen Marionettenbühne epochemachend."[23]

Neben den Puppenbühnen eroberten sich Webers Bühnenwerke auch das Kinderzimmer. Bereits 1823 ist in der Spenerschen Zeitung *Der kleine Freischütz* angezeigt, *für die Jugend bearbeitet von Moritz Thieme* und erschienen in Leipzig *in Commission bei J. F. Leich*[24]. Eine Aufführung dieser Fassung, die ausdrücklich auch Webers Musik einbezieht, ist für den 20. Dezember 1823 im Hause des Dramatikers Ernst von Houwald in Neuhaus bei Lübben (Lausitz) überliefert; darüber wird berichtet:[25]

„Houwald hatte seinen Geburtstag außer seinem Hause auf einer Geschäftsreise zubringen müssen; seine Gattin beschloß dies Fest später zu feiern, und entwarf mit Hülfe mehrerer Freunde, besonders unter Contessa's Mitwirkung den Plan, durch ihre Kinder selbst den k l e i n e n F r e i s c h ü t z e n aufführen zu lassen, den Hr. Moritz Thieme aus dem großen Freischützen für Kinder bearbeitet und Houwalds Kindern gewidmet hatte. Mit großer Liebe und Sorge wurde der Plan ausgeführt, und die Rollen theils von den Kindern, theils von den Freunden selbst übernommen. Das kleine, allerliebste Theater hatte Contessa gemalt, und der Prolog, den Contessa gedichtet, wurde von Houwalds zweitem Sohne, Ernst, einem damals zwölfjährigen Knaben, gesprochen."

Für die breite Popularisierung von weit größerer Bedeutung waren jedoch spätere Bearbeitungen für eine weitere Miniaturform: das Papiertheater (auch Kinder- oder Puppentheater), das vor allem in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erlebte und in kaum einem „gutbürgerlichen" Kinderzimmer fehlen durfte. Die ungeheure Begeisterung, die dieser theatralische Mikrokosmos entfachte, beschreibt Thomas Mann plastisch in seinem *Buddenbrook*-Roman, als der junge Hanno Buddenbrook nach seinem ersten Theaterbesuch – Beethovens *Fidelio* – zum Weihnachtsfest wunschge-

[23] Zur weiteren Bearbeitungsgeschichte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Wolfram-Theo Freudenthal, *Kaspar und Kasperle oder Samiel als Holzkopf. Webers Freischütz auf der Puppenbühne*, in: *Weberiana* 4 (1995), S. 42-45.

[24] *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1823, 1. Beilage zu Nr. 118 (2. Oktober).

[25] Carl Wilhelm [Salice-]Contessa, *Schriften*, hg. von Ernst von Houwald, Leipzig: Göschen, Bd. 9, 1826, S. 210; Abdruck des unten erwähnten Prologs auf S. 210-215. Contessa spielte den Samiel, vgl. ebd., S. 213.

mäß ein Kindertheater erhält[26]. Der Münchner Sammler Rolf von Hoerschelmann erinnerte sich noch 1943 seiner aufflammenden Theaterbegeisterung: *Große gesellschaftliche Ereignisse* [...] *waren die Aufführungen des Puppentheaters, die, vom Vater inszeniert, einer zahlreichen Zuhörerschaft den „Robinson Crusoe", den „Freischütz" oder gar „Die Räuber" vermittelten. Ich kann nicht leugnen, daß es Eindrücke fürs Leben waren – und die bayerische Staatsoper hat es nicht ganz leicht, die berechtigten Erwartungen, die ich auf das Erscheinen Samiels, des wilden Jägers, setze, zu erfüllen*[27]. Das Papiertheater war übrigens oft genug – vergleichbar mit der späteren Modelleisenbahn – eher ein Spielzeug für die Väter als für deren Kinder. Vergnüglich berichtet Carl Julius Haidvogel über die elterliche Liebhaberei:[28]

> „Von allen Stücken, die mein Vater auf die Bühne brachte, spielte er am liebsten den »Freischütz«. Das war so eine Komödie nach seinem Sinn: reine Liebe und teuflische Schurkerei hart nebeneinander wie Kamillengeist und Pflaumenbranntwein. Und diese Auffahrt des bösen Geistes, dieser Generalansturm der Hölle gegen die armen sündigen Menschen, Hexensabbat um Mitternacht mit Teufelsbeschwörung und Freikugelgießen und der kaum erwartete, mit Bangen erflehte endliche Sieg der Rechtschaffenheit, das war einmal den ganzen Kulissenzauber wert, und das Kolophonium, das Vater als weißglühende Blitze über die Bühne hageln ließ."

Eine frühe Variante dieser weitverbreiteten Form erwähnt bereits Gutzkow in seinen Erinnerungen: *Der Sohn des Gärtners im Cleanthschen Hause spielte auch Komödie. Mit vielem Geschick hatte der junge Mann sich eine kleine Bühne gebaut, Figuren geschnitzelt, sie artig costümirt*[29]. Später war der Aufwand weit geringer, denn Proszenium, Vorhang, Figurinen, Kulissen, Soffitten und Versatzstücke konnten als fertig kolorierte bzw. gegen Ende des 19. Jahrhunderts farbig gedruckte Bilderbögen gemeinsam mit eigens eingerichteten Textbüchern gekauft werden. Einen ersten speziellen Überblick über Weber-Opern für Papiertheater stellte 1971 Georg Garde vor, der ausdrücklich darauf hinwies, welch starken Einfluß die zeitgenössische Bühnentradition besonders hinsichtlich der Ausstattung auf das Papiertheater ausübte[30]; in jüngerer Zeit setzte sich Norbert Neumann speziell mit dem *Freischütz* für das Papiertheater auseinander[31].

[26] 8. Teil, 8. Kapitel.

[27] Rolf von Hoerschelmann, *Leben ohne Alltag*, Berlin 1947, S. 10.

[28] Carl Julius Haidvogel, *Vater und die Wolfsschlucht (1944)*, zitiert nach: *Hanauer Papiertheater-Museum* (Museum Hanau, Schloß Philippsruhe), Hanau 1992, S. 43-46.

[29] Karl Gutzkow, a. a. O., S. 255.

[30] Georg Garde, *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*, Kopenhagen 1971, speziell zu Weber S. 119-132.

[31] Norbert Neumann, *Der Freischütz*, in: *PapierTheater. Zeitschrift für Papiertheater*, Nr. 17 (Dezember 2000), S. 4-7 und Nr. 18 (April 2001), S. 10-17.

Der ***Freischütz*** gehört zu den Opern-Klassikern auf dem Papiertheater. In der Weberiana-Sammlung von Friedrich Wilhelm Jähns in der Berliner Staatsbibliothek haben sich alleine drei Fassungen des Werks für die heimische Kinderstube erhalten:

- *Der Freischütz. Schauspiel in 4 Aufzügen. Für Puppen-Theater*, Guben: F. Fechner[32],
- *Der Freischütz. Romantisches Schauspiel in 3 Akten. Für das Kindertheater bearbeitet*, Neuruppin: Gustav Kühn[33],
- Anna John, *Der Freischütz. Schauspiel in 4 Acten für das Kindertheater bearbeitet*, Mainz: Jos. Scholz[34].

Etwas später entstand die Ausgabe in der Reihe *Schreibers Kinder-Theater* [Heft 10]:

- Ernst Siewert, *Der Freischütz. Romantisches Schauspiel in vier Akten*, Eßlingen (München): J. F. Schreiber[35].

Während das in Guben erschienene Arrangement den Handlungsverlauf weitgehend unverändert übernimmt[36] – allerdings mit den beiden eröffnenden Eremiten-Szenen von Kind, die Weber bei der Vertonung nicht berücksichtigt hatte, – bieten die Neuruppiner Ausgabe und die Fassungen von John und Siewert stark gekürzte und in der Abfolge veränderte Versionen. Die Bearbeitungen aus dem Verlag Kühn sowie von John sind zudem durchgehend in Reimen abgefaßt. Auch das Personal erfährt Veränderungen: auf mehreren Figurenbögen (Nachweise s. u.) findet sich eine Förstersfrau (bzw. Kunos Frau), so bei Scholz (Bogen Nr. 273), Schreiber (Nr. 505) und Wentzel (Nr. 22). Auf dem genannten Wentzel-Bogen gibt es verschiedene Figuren für den Prinzen und Ottokar, auf dem Bogen von Oehmigke und Riemschneider (Nr. 3467) ist dies für Samiel und den Schwarzen Jäger der Fall. Die Blätter von Arnz & Co. (Nr. 43) sind um einen Seperl bereichert, und besonders groß ist der Zuwachs auf dem hochformatigen Figurenbogen von Kühn (Nr. 5059): hier tummeln sich neben den aus der Oper geläufigen Personen ein Knabe sowie Rosa, Robert, Blanka und Enno[37].

[32] Textbuch mit Figurinen: *D-B*, Weberiana Cl. VI, Kasten 2, Nr. 13cc.

[33] *D-B*, Weberiana Cl. VI, Kasten 2, Nr. 13ccc.

[34] *D-B*, Weberiana Cl. VI, Kasten 2, Nr. 13cccc.

[35] Textbuch mit Figurinen: *D-B*, Kinder- und Jugendbuch-Abteilung, Signatur: B XVII 4a, 804. Das Buch erschien zwischen 1881 und 1889 in einer Auflagenhöhe von 6615 Stück und wurde 6453 mal verkauft; vgl. Kurt Pflüger, Helmut Herbst, *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*, Pinneberg 1986, S. 208f. Neudruck bei Günter Böhmer (Hg.), *Papiertheater. Ausstellung der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum*, München 1977 (nach den Bildtafeln).

[36] Die Brautjungfern-Szene ist nicht einbezogen.

[37] Diese Personen fehlen sowohl in dem genannten Kühnschen Textheft als auch auf dem querformatigen Figurenbogen der Firma mit derselben Nummer (5059).

Musik, die auf den Marionettentheatern wohl überwiegend Verwendung fand, wenn auch in teils abenteuerlichen Arrangements und nicht von ausgesuchtester Qualität[38], war für das häusliche Papiertheater scheinbar von geringerer Bedeutung. So übernimmt die Gubener Veröffentlichung nur wenige Arien-Texte (z. B. Maxens Nr. 3 und Caspars Nr. 5); gerade ein einziges Stück ist ausdrücklich als Musiknummer gekennzeichnet, der *Chor der Jäger*, allerdings mit dem Hinweis: *Kann auch, wenn keine Sänger der so bekannten Melodie da sind, weggelassen werden*[39]. In der Kühn-Fassung finden sich wenige Hinweise wie ein Abgang *unter Musikbegleitung*, die Anweisung zum Singen des Jungfernkranzes sowie die Notiz: *Man hört einen Jägerchor hinter der Szene blasen*[40]. Die beiden anderen Texte verzichten vollständig auf Musik. Freilich ist denkbar, daß zur Begleitung Klavierarrangements der Oper ohne Singstimmen Verwendung fanden, wie Matthias S. Viertel vermutet[41], dazu existieren allerdings keinerlei Anweisungen. Lediglich in George Speaights Arbeit über das englische Papiertheater findet sich eine historische Darstellung einer häuslichen Aufführung mit Musikbegleitung (Violine und zwei Violoncelli)[42]. Die entsprechende musikalische Einrichtung lag wohl ganz im Ermessen der elterlichen „Dramaturgie" und richtete sich natürlich nach den familiären Möglichkeiten. Otto Falckenberg erinnert sich in seiner Autobiographie einer Aufführung in seiner Kinderzeit, bei der Vater und Sohn den *Freischütz* spielten, *ja einige Lieder und Arien sogar sangen*[43].

Einen besonders guten Eindruck von der „Aufführungs-Praxis" auf dem Papiertheater gibt die Ausgabe von Siewert. Danach wurden – wie lange Zeit auch auf dem richtigen Theater üblich – keineswegs für jedes Stück alle

[38] 1835 heißt es z. B. über Puppentheater-Darbietungen in Berlin, der Vorstellung ginge eine Ouvertüre voran, *in welcher durch Hilfe zweier Violinen und einer verblasenen Flöte der Jägerchor aus dem Freischützen, die neuesten Walzer und Liedchen* [...] *abgehaspelt werden*; vgl. Klaus Günzel, *Alte deutsche Puppenspiele*, Berlin 1970, S. 424.

[39] *Der Freischütz. Schauspiel in 4 Aufzügen. Für Puppen-Theater*, Guben: F. Fechner, S. 19.

[40] *Der Freischütz. Romantisches Schauspiel in 3 Akten. Für das Kindertheater bearbeitet*, Neuruppin: Gustav Kühn, S. 8, 17, 18. Röhler beschreibt die Text-Komprimierung der *ohne literarische Skrupel* erstellten Kühnschen Bearbeitungen folgendermaßen: *von langen Arien oder Monologen nehme man die beiden ersten und letzten Zeilen, der Rest interessiert ohnehin nicht. Was fehlte, hatte die Phantasie des Zuschauers zu ersetzen*; vgl. Walter Röhler, *Grosse Liebe zu kleinen Theatern. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Hamburg 1963, S. 22.

[41] Matthias S. Viertel, *Zur Wirkungsgeschichte des „Freischütz" im 19. Jahrhundert*, in: *Carl Maria von Weber. Werk und Wirkung im 19. Jahrhundert. Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek*, Kiel 1986, S. 60f.

[42] George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, 2. Aufl., London 1969, S. 104.

[43] Otto Falckenberg, *Die explodierte Wolfsschlucht*, in: Hans R. Purschke (Hg.), *Das allerzierlichste Theater. Alte und neue Geschichten vom Puppenspiel*, München 1968, S. 184.

Bühnenbilder neu gefertigt, für den *Freischütz* in der Regel nur jene zur Wolfsschlucht. Für alle anderen Dekorationen griff man auf Standardblätter zurück: Dorf, Wohnzimmer/Zimmer, Wald. Hatte man also bereits einen kleinen „Fundus" an Dekorations-Blättern angelegt, so genügte der Kauf des Textbuches mit den Figuren und ggf. der wenigen Spezial-Ausstattungen.

Bezüglich der Requisiten war man auf „Handarbeit" angewiesen. Zur Szenenanweisung in der Wolfsschluchtszene *In der Mitte der Bühne befindet sich ein aus Knochen und Totenköpfen gebildeter Zauberkreis: in demselben steht ein kleiner Kessel, aus welchem Flammen schlagen* empfiehlt Siewert etwa: *Totenköpfe und Knochen werden aus Nußkernen und Aepfeln geschnitzt. Der Kessel kann einer Schachtel mit Blechspielzeug entlehnt sein und brennenden Spiritus enthalten*[44] – sicherlich dürften nicht alle Eltern über diesen brenzligen Vorschlag entzückt gewesen sein. Noch ausführlicher sind die Hinweise zur *wilden Jagd*, deren Spuk einigen Aufwand erforderte:[45]

> „Man schneidet, ehe man den Hintergrund der Wolfsschlucht auf Pappe zieht, aus der letzteren ein längliches Stück am oberen Ende fort. Die dadurch entstehende freie Stelle des Hintergrundes wird nun geölt und zwischen dieselbe ein leicht beweglicher Streifen weißer Pappe geschoben, auf welcher euch eure Eltern oder älteren Geschwister eine Reihe verschiedenartiger Tiere gezeichnet haben. Diese müßt ihr in recht scharfen Umrissen silhouettenartig ausschneiden. Ruft nun Kaspar die Zahl sieben, so stellt ihr hinter die geölte Stelle ein Licht und laßt die Pappe mit den Tieren langsam an derselben vorüberziehen. Bengalische Flammen erhöhen noch die gespenstige Wirkung."

Auch andere Effekte waren bedacht; Donner entstand, indem man *eine große und starke Pappe recht tüchtig mit den Händen schüttelt*, und Blitze wurden folgendermaßen erzeugt:[46]

> „Man macht ein kleines Röhrchen von starkem Papier und füllt das untere Ende desselben mit fein pulverisiertem Kolophonium aus. Darauf pustet man durch die entgegengesetzte Seite in ein brennendes Licht; das Kolophonium erzeugt nun in Verbindung mit der Flamme prächtige (geruchlose) Blitze."

Das eine oder andere Papiertheater wird wohl Opfer einer allzu opulenten pyrotechnischen Ausstattung geworden sein; Otto Falckenberg berichtet beispielsweise von der Explosion eines feuerspeienden Wildschweins, die seiner *Freischütz*-Vorstellung ein vorzeitiges Ende bereitete:[47]

[44] Ernst Siewert, a. a. O., S. 10.

[45] a. a. O., S. 12.

[46] a. a. O., Innenseite des Vorderdeckels.

[47] Otto Falckenberg, a. a. O., S. 185.

„Leider war [...] das Pulver zu sehr eingetrocknet, so daß der Funke eine ungeheure Explosion erweckte, welche die ganze Dekoration, Kulissen, Soffitten und Prospekte, ins Zimmer warf. Alles war von dickem Rauch erfüllt und eine meiner Tanten verfiel in einen hysterischen Anfall; womit dann die Vorstellung in den Schrecken der Wolfsschlucht ein jähes Ende gefunden hatte."

Selbst Spielanleitungen werden in der Siewert-Fassung gegeben:[48]

„Um eine ungestörte und glatte Aufführung zu ermöglichen, ist es ratsam, daß man sich noch einen Gehilfen nimmt und die Aufgaben so einteilt, daß der eine die Rollen des Stückes liest und der andere die handelnden Personen auf- und abtreten läßt und die Verwandlungen, wie überhaupt die ganze szenische Einrichtung besorgt."

Die vier genannten Bearbeitungen sind keineswegs die einzigen *Freischütz*-Adaptionen für das Kinderzimmer. Eine kaum überschaubare Zahl von Materialien ist überliefert; die Produktion im deutschsprachigen Raum soll, geordnet nach Firmen, hier zusammengefaßt werden:[49]

- Verlag Heinrich **Arnz & Co.**, Düsseldorf
  Figurenbogen (Nr. 43; möglicherweise der älteste zum *Freischütz*, um 1825 entstanden)[50], zweiter Figurenbogen (ebenfalls Nr. 43, ca. 2. Viertel 19. Jahrhundert)[51]
- Verlag Adolf Hermann **Engel**, Berlin
  Figurenbogen (Nr. 207)[52]
- Verlag F. **Fechner**, Guben
  Textbuch (s. o.), Figurenbogen (Nr. 1579)[53]
- Verlag Carl **Hellriegel**, Berlin[54]
  Figurenbogen (Nr. 207, übernommen von A. Engel, Berlin)[55]
- Verlag Gustav **Kühn**, Neuruppin
  Textbuch (s. o.), Figurenbogen (Nr. 2493)[56], Figurenbogen Hochformat

[48] Ernst Siewert, a. a. O., Innenseite des Vorderdeckels.

[49] Walter Röhler gibt an, daß allein *im deutschen Sprachraum* [...] *von sechzehn verschiedenen Firmen 25 Figurenbögen* zum *Freischütz* vorlägen (a. a. O., S. 19). In der Übersicht berücksichtigt sind ausschließlich Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin sowie Nachweise aus der einschlägigen Literatur.

[50] Georg Garde, a. a. O., S. 119 (vgl. auch Abb. 114 auf S. 121).

[51] Vgl. Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 14f.

[52] Abb. in: *PapierTheater. Zeitschrift für Papiertheater* Nr. 17 (Dezember 2000), S. 14/15.

[53] *D-B*, Weberiana Cl. VI, Kasten 2, Nr. 13cc (Beilage zum Textbuch).

[54] Hellriegel übernahm 1860 die Berliner Firma Eduard Stange, vgl. *Die große Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Katalog zur Ausstellung im Märkischen Museum 18.3.-4.7.1999, Berlin 1999, S. 138f.

[55] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 65 (= Nr. 273. neu).

[56] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 5.

(Nr. 5059)[57], Figurenbogen Querformat (Nr. 5059)[58], Wolfsschlucht-Dekorationen (Hintergrund Bogen Nr. 6826, Seitenkulissen Bogen Nr. 6827; 1880)[59], Wolfsschlucht-Dekorationen (Hintergrund Bogen Nr. 7798)[60]

- Verlag **Oehmigke & Riemschneider**, Neuruppin
  Figurenbogen (Nr. 3467, um 1860)[61], Wolfsschlucht-Dekoration (Hintergrund Bogen Nr. 3449, Seitenkulissen Bogen Nr. 3450)[62]
- Verlag Georg Nikolaus **Renner & Co.**, Nürnberg
  Figurenbogen (Nr. 998)[63]
- Verlag Gebr. **Schmitt**, Nürnberg
  Figurenbogen (Nr. 743)[64]
- Verlag Joseph **Scholz**, Mainz
  Textbuch (s. o.), Figurenbogen (Nr. 273)[65], Dekorationen (um 1850): Hintergrund zur Jägerstube (Nr. 205) sowie zur Wolfsschlucht (Nr. 213)[66], Seitenkulissen zur Jägerstube (Nr. 206)[67]; außerdem Wolfsschlucht-Dekorationen für das große Theater (*Urania*-Proszenium) von Carl Beyer (große Dekorationen Nr. 109a-c)[68]

[57] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 71a.

[58] Vgl. Theodor Kohlmann, *Neuruppiner Bilderbogen* (*Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin*, 7), Berlin 1981, S. 148. Abb. bei Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 13.

[59] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 71a; vgl. Doris Weiler-Streichsbier (Hg.), *„Es ist nichts, nur Papier, und doch ist es die ganze Welt" (Peter Høeg). Papiertheater aus der Sammlung Helge Schenstrøm* (*Kataloge des Landesmuseums Oldenburg*, 10), Oldenburg 1998, S. 71f. (mit Abb. 17, S. 72); auch bei Günter Böhmer, a. a. O., S. 27 (Kat. 82/83) und Abb. 23 (nur Hintergrund).

[60] Vgl. Theodor Kohlmann, a. a. O., S. 149.

[61] Vgl. Theodor Kohlmann, a. a. O., S. 160; Abb. in: *„Was ist der Ruhm der Times gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens?". Die Bilderbogen-Sammlung Dietrich Hecht* (Heimatmuseum Neuruppin), Berlin 1995, S. 49, Abb. 25.

[62] Vgl. Theodor Kohlmann, a. a. O., S. 160; auch Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 12; Abbildung der Nr. 3449 in: *Hanauer Papiertheater-Museum* (Museum Hanau, Schloß Philippsruhe), Hanau 1992, S. 16 sowie bei Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 17.

[63] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 5; Abb. eines Ausschnitts bei Walter Röhler, a. a. O., Tafel V.

[64] Abb. eines Ausschnitts bei Walter Röhler, a. a. O., Tafel V.

[65] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 65 (= Nr. 273. neu). Nach Georg Garde (a. a. O., S. 331, Anm. 3) brachte die Firma Scholz allein sechs verschiedene Sätze von *Freischütz*-Figuren heraus. Darstellung der Wolfsschluchtszene mit Scholz-Materialien vgl. *PapierTheater. Zeitschrift für Papiertheater*, Nr. 17 (Dezember 2001), S. 1.

[66] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 68 und 69; vgl. auch Georg Garde, a. a. O., Abb. 117a auf S. 123 (Jägerstube), Abb. 118 auf S. 125 (Wolfsschlucht), die Dekorationen datiert Garde um 1850 (a. a. O., S. 123f.); zu Nr. 213 vgl. auch Doris Weiler-Streichsbier, a. a. O., S. 72 (mit Abb. 18, S. 73) sowie Abb. in: *Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue*, Berlin 1996, S. 355.

[67] Georg Garde, a. a. O., Abb. 117b auf S. 124.

[68] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 12 sowie Günter Böhmer, a. a. O., S. 27 (Kat. 81) und Abb. 22.

- Verlag Jakob Ferdinand **Schreiber**, Eßlingen/München
  Textbuch (1881)[69], Figurenbogen (Nr. 505, 1880, Zeichner Paul Hermann Wagner)[70], Wolfsschlucht-Dekorationen (groß Nr. 35 Kulissen, Nr. 36 Hintergrund, zuerst 1881, neu 1887; klein Nr. 425 Kulissen, Nr. 426 Hintergrund, zuerst 1880, neu 1891)[71]
- Verlag F. G. **Schulz**, Stuttgart
  Figurenbogen (Nr. 209)[72]; einen Bogen mit identischen Figuren ohne Herkunftsangabe, dreisprachig bezeichnet (deutsch, französisch, englisch) und gezählt als Nr. 143 (mit dazugehörigen Wolfsschlucht-Kulissen) enthält die Jähnssche Weberiana-Sammlung[73]
- Verlag Carl Eduard **Stange**, Berlin
  Figurenbogen (Nr. 34)[74]
- Verlag (Matthäus und Joseph) **Trentsensky**, Wien .
  sechs Figurenbögen zum großen Theater in drei divergierenden Fassungen (zuerst 1828/29)[75], Theaterversetzstücke zum großen Theater Nr. 105 (Wilde Jagd)[76], Theaterversetzstücke Nr. 7 (Wilde Jagd)[77]
- Verlag Frédéric Charles **Wentzel**, Weißenburg/Elsaß (Wissembourg)
  Figurenbogen (Nr. 22)[78] [einige der Figuren sind nach anderen Papiertheater-Bögen der Münchener Firma K. Braun und F. Schneider kopiert[79]]

[69] Kurt Pflüger, Helmut Herbst, a. a. O., S. 72, 98, 202.

[70] Das o. g. Textbuch enthält die Figuren, nicht aber die Dekorationen; zur Datierung vgl. Kurt Pflüger, Helmut Herbst, a. a. O., S. 72, 202. Abb. des Bogens Nr. 505 bei Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 12.

[71] Kurt Pflüger, Helmut Herbst, a. a. O., S. 76, 80, 129, 137, 204, Abbildungen der Nr. 35 und 36 (neue Serie) ebd. S. 117, 119; Bestandsnachweis Nr. 35, 36 und 505 vgl. Doris Weiler-Streichsbier, a. a. O., S. 334 (Kat. 155).

[72] Vgl. Abb. in Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 11.

[73] Figurenbogen: *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 67; Seiten-Kulissen und Hintergrund zur Wolfsschlucht (Nr. 6): *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 70 und 71.

[74] *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 127.

[75] Vgl. *Papiertheater. Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen. Österreichisches Museum für Volkskunde*, Wien 1985, S. 58; vgl. auch Georg Garde, a. a. O., S. 122 mit Abb. 116 *Jägerstube*; Theat. Decor. Nr. 95). Abb. mit ausgeschnittenen Figuren bei Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 10f. Zur Datierung und den Fassungen sowie Vorlagen vgl. Alfred Koll, *Trentsensky: Papiertheater und Lithographie*, Diss. Wien 1971 (mschr.), S. 52 und 108.

[76] Vgl. Alfred Koll, a. a. O., S. 137.

[77] Vgl. Alfred Koll, a. a. O., S. 147.

[78] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 66.

[79] Vgl. Ulrike Eichler, *Münchener Bilderbogen* (*Oberbayerisches Archiv*, 99), München 1974, S. 49f. und Anm. 58 (S. 84); als Vorlage dienten Figuren aus den *Hugenotten*, *Faust* und *Tannhäuser* (Bilderbogen Nr. 346 von Ernst Küster, 1861/62) sowie aus einem Bogen mit *Figuren für Kindertheater* (von Wilhelm von Diez, 1860/61).

– Verlag Johann Christian **Winckelmann & Söhne**, Berlin
Figurenbogen (Nr. 43[80], zuerst Anfang der 1830er Jahre; deutlich ist hier das Vorbild der Berliner Original-Figurinen von Johann Heinrich Stürmer zu erkennen[81]), Wolfsschlucht-Dekorationen (Nr. 76-78)[82]; von derselben Firma stammt vermutlich auch ein späterer Figurenbogen (Nr. 864) mit der Bezeichnung „W & S * B. * N° 864."[83]

Der *Freischütz* ist Webers einziges Werk, das sich erfolgreich auch in einer weiteren Papiertheater-Hochburg, in England, etablieren konnte. George Speaight nennt in seiner Monographie sieben britische Firmen, die das Werk anboten: J. Bailey and Co., D. Straker, Robert Lloyd, J. Dyer, Skelt, Arthur Park und George Skelt (Saint Helier / Jersey); Norbert Neumann ergänzt dazu den Nachdruck von Pollock nach Park[84]. Am bekanntesten sind fraglos die von George Skelt um 1925 nach den Vorlagen der älteren Skelt-Firma verlegten amüsanten Materialien: Textbuch, Figurenbogen und Wolfsschlucht-Dekoration[85].

Die anderen Weberschen Bühnenwerke genossen keine vergleichbare Popularität[86], lediglich der ***Oberon*** hatte einigen Erfolg, erstaunlicherweise allerdings ausschließlich im deutschsprachigen Raum, nicht aber in seinem Uraufführungsland. Eine Bearbeitung des Stücks erschien wiederum in der Reihe *Schreibers Kinder-Theater* (Heft 24)[87], andere bei Kühn in Neuruppin

[80] Abb. von Ausschnitten zweier, nach ihrer Entstehungszeit um ca. 30 Jahre auseinanderliegender Versionen dieses Bogens bei Walter Röhler, a. a. O., Tafel V und Text S. 58f.; vgl. auch *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 102 sowie Abb. in Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 17, S. 7.

[81] Vgl. Carl Niessen, *Über den Quellenwert der Theater-Bilderbogen*, in: *Das deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne*, Bd. 1 (1922/23), S. 162; auch Georg Garde, a. a. O., S. 119 (vgl. auch Abb. 113 auf S. 121) sowie Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 16.

[82] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 7 sowie *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 112.

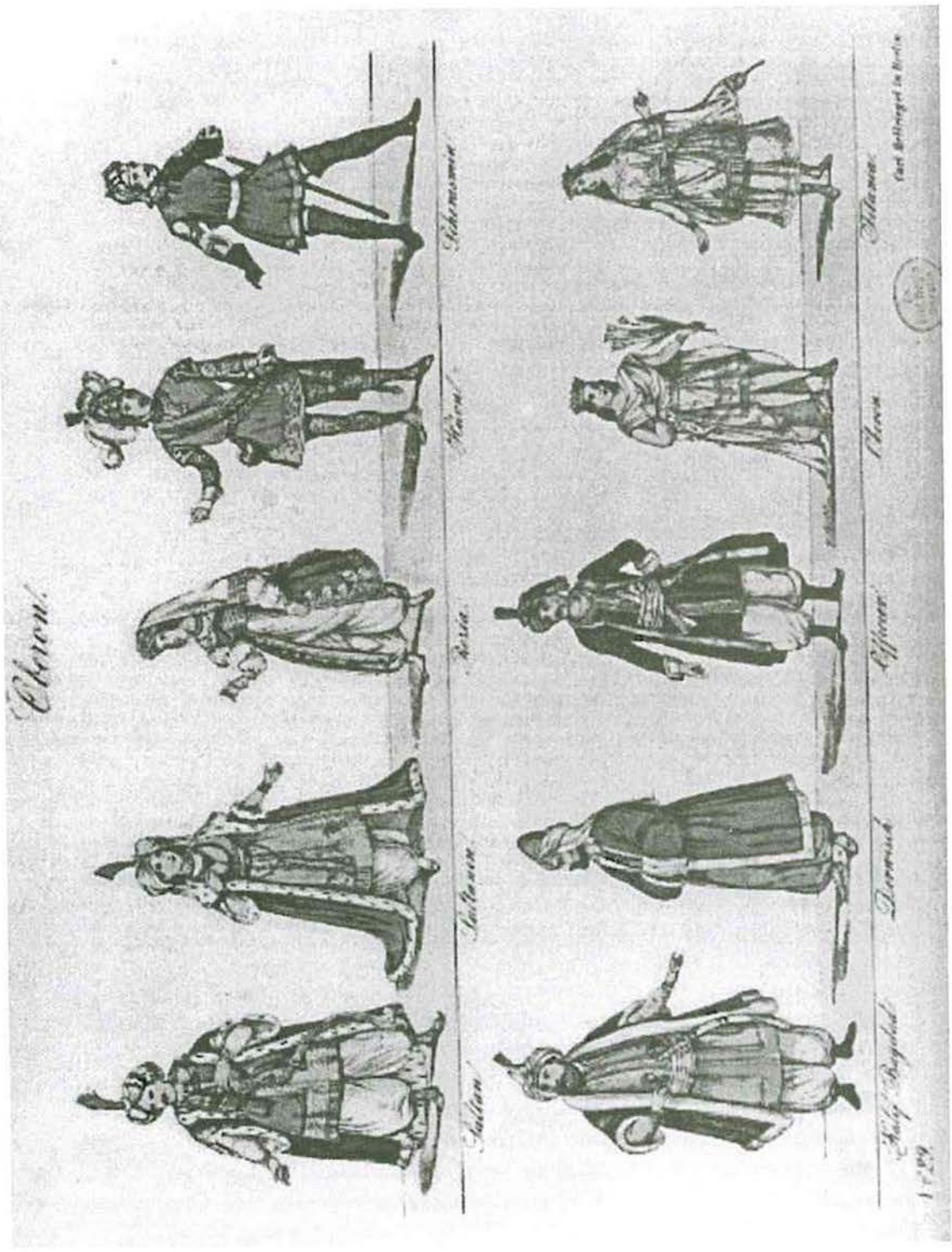
[83] Vgl. Günter Böhmer, a. a. O., S. 28 (Kat. 104) und Abb. 32.

[84] George Speaight, a. a. O., S. 183f., 189, 191, 194f, 207; Norbert Neumann, a. a. O., Nr. 18, S. 16. Der älteste, wohl um 1830 entstandene englische Figurenbogen stammt laut Neumann von Bailey (Plate 3).

[85] Abb. in: Walter Röhler, a. a. O., Tafel 20 und 21; vgl. auch *Hanauer Papiertheater-Museum* (Museum Hanau, Schloß Philippsruhe), Hanau 1992, S. 38 (Vitrine 17) und Abb. S. 37 sowie *Papiertheater. Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen. Österreichisches Museum für Volkskunde*, Wien 1985, S. 90. Eine komplette Darstellung der Wolfsschluchtszene in: *PapierTheater. Zeitschrift für Papiertheater*, Nr. 18 (April 2001), S. 28.

[86] Der Verlag von Friedrich Campe gab zwei *Preciosa*-Bilderbögen heraus (Nr. 734, 735), dabei scheint es sich allerdings nicht um Materialien für das Papiertheater gehandelt zu haben; vgl. Elisabeth Reynst, *Friedrich Campe und sein Bilderbogen-Verlag zu Nürnberg (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg*, 5), Nürnberg 1962, S. 62.

[87] Das Buch erschien ab 1886 in einer Auflagenhöhe von 3000 Stück und wurde 2506 mal verkauft; vgl. Kurt Pflüger, Helmut Herbst, a. a. O., S. 208.



Oberon-Figurinen der Berliner Firma Carl Hellriegel

und Scholz in Mainz. Spezielle Dekorationsblätter zum *Oberon* sind noch seltener als beim *Freischütz*, hier behalf man sich überwiegend mit allgemeinen „orientalischen" Staffagen (Palast, Hafen etc.).

An Materialien sind zu nennen:

- Verlag Heinrich **Arnz & Co.**, Düsseldorf
  Figurenbogen (Nr. 5)[88]
- Verlag Nicolas François **Guillaume**, Berlin
  orientalische Säulenhalle (Nr. 13)[89]
- Verlag Carl **Hellriegel**, Berlin
  Figurenbogen (Nr. 29)[90]
- Verlag Gustav **Kühn**, Neuruppin
  Textbuch, Figurenbogen (Nr. 4309)[91]
- Verlag G. N. **Renner & Schuster**, Nürnberg
  Figurenbogen (Nr. 266)[92]
- Verlag **Robrahn & Co.**, Magdeburg
  Figurenbogen (Nr. 120)[93]
- Verlag Joseph **Scholz**, Mainz
  Textbuch (Bearb. Anna John) und Figurenbogen (Nr. 296)[94]
- Verlag Jakob Ferdinand **Schreiber**, Eßlingen/München
  Textbuch (1886), Figurenbogen (Nr. 525, 1886, Zeichner Paul Hermann Wagner)[95]
- Verlag F. G. **Schulz**, Stuttgart
  Figurenbogen (Nr. 105)[96]
- Verlag Carl Eduard **Stange**, Berlin
  Figurenbogen (Nr. 29)[97]

[88] Georg Garde, a. a. O., S. 126f. mit Abb. 121 (S. 128 = alte Ausgabe) und Abb. 120 (S. 127 = 2. Ausgabe).

[89] Nach Friedrich Christian Beuther; vgl. *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 124 und Abb. auf S. 123.

[90] *D-B*, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 72; vgl. auch *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 140. Die Nr. 29 trug bereits der Figurenbogen von Hellriegels Vorgänger Stange.

[91] Vgl. *Papiertheater. Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen. Österreichisches Museum für Volkskunde*, Wien 1985, S. 82 (Nr. 45); auch Georg Garde, a. a. O., S. 128 mit Anm. 16 und 18 (S. 331) sowie Theodor Kohlmann, a. a. O., S. 148.

[92] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 18.

[93] *D-B*, Kinder- und Jugendbuch-Abteilung, Signatur: Bilderbogen, deutsche Städte, MAR 00120.

[94] Vgl. Heinz Schlageter, *Vorhang auf! Vom Ausschneidebogen, vom Modelltheater, vom Kindertheater* (*Sammlung zur Volkskunde in Hessen*, Museum Otzberg, Bd. 26), Otzberg 1985, S. 13, 16; Abb. der Figuren in: *Hanauer Papiertheater-Museum* (Museum Hanau, Schloß Philippsruhe), Hanau 1992, S. 8.

[95] Kurt Pflüger, Helmut Herbst, a. a. O., S. 104, 202.

[96] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 15 und 17.

[97] *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 127.

- Verlag (Matthäus und Joseph) **Trentsensky**, Wien
  drei Figurenbögen (Nr. 169-171, um 1850)[98], Figurenbogen kleines Theater (*Mignon Theater Mappe* Nr. 14)[99], Dekorationen für das Mignon-Theater[100]
- Verlag J. C. **Winckelmann & Söhne**, Berlin
  Figurenbogen (Nr. 5)[101]

Wenn der *Freischütz* noch heute in Deutschland eine der beliebtesten Opern und an fast allen Theatern ein „Repertoire-Renner" ist, so liegt das in erster Linie natürlich an der Kraft der Weberschen Musik. Nicht unwesentlich haben zu seiner Popularität allerdings die unzähligen Neufassungen – ob mit oder ohne Musik – beigetragen, und seine Rolle als Einführungs-Werk für junge Opernbesucher (neben *Hänsel und Gretel* oder *Zauberflöte* wohl unbestritten an der Spitze der Beliebtheitsskala) erklärt sich sicherlich auch aus der langen Puppen- und Papiertheater-Tradition.



Papiertheater in Aktion: Bilderbogen-Ausschnitt, Nürnberg, um 1840

[98] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 15; vgl. auch *Papiertheater. Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen. Österreichisches Museum für Volkskunde*, Wien 1985, S. 69 (Nr. 7, dort Figurenblatt 115) sowie Alfred Koll, a. a. O., S. 123.

[99] Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 15.

[100] Vgl. Alfred Koll, a. a. O., S. 166.

[101] *D-B*, N. Mus. P 30; Georg Garde, a. a. O., S. 331, Anm. 15 und 17 und *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 101; passend dazu gehörten zu Winckelmanns Dekorationen u.a. Bagdad-Bilder (Nr. 67-69), vgl. *Die große Welt in kleinen Bildern*, a. a. O., S. 111; Abb. von Nr. 67 bei Georg Garde, a. a. O., S. 130 (Abb. 123).

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Nach langem Fieber am Ausstellungsziel

Am 4. Dezember 2001 um 18 Uhr wurde die im vergangenen Jahr intensiv vorbereitete Ausstellung mit dem Titel „... *wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl". Eine Dokumentation zum Opernschaffen Carl Maria von Webers* im Lessing-Saal der Staatsbibliothek zu Berlin, der sich wieder einmal als zu klein für solche Gelegenheiten erwies, eröffnet. Nach der Begrüßung durch den Generaldirektor der Bibliothek, Herrn Dr. Antonius Jammers, der ausdrücklich den Mitarbeitern der Berliner Arbeitsstelle der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Dagmar Beck und Frank Ziegler, sowie Eveline Bartlitz für Ihre Arbeit dankte, sprach der Urururenkel des Komponisten, Christian Max Maria Freiherr von Weber, der zugleich der größte Leihgeber war, ein Grußwort. Von Weber betonte, wie sehr er und seine Familie die Idee dieser Ausstellung begrüßten und wie froh sie seien, daß hier erstmals seit 150 Jahren alle Autographe der Opern – wenn auch nur für kurze Zeit – vereint wären.

Seinen kurzweiligen Festvortrag zum Thema „Carl Maria von Weber als Opernkomponist" ließ Prof. Dr. Gerhard Allroggen (Hamburg) in der Äußerung kulminieren, daß nach Fertigstellung der Weber-Gesamtausgabe – wie dies der Mozart-Gesamtausgabe gelungen sei – auch wieder alle Opern des Komponisten fest im Repertoire der Theater verankert sein würden. Zugleich verwies er – wie schon sein Vorredner – auf die Bedeutung dieser Ausstellung, die sich auch in dem hervorragenden Katalog dokumentiere, der neue Maßstäbe in der Forschung zu Webers Opernschaffen setze.

Frank Ziegler erläuterte anschließend Anlaß und Konzeption der Ausstellung und dankte für die gute Zusammenarbeit aller Beteiligten: den Leihgebern, den Mitarbeitern der Gesamtausgabe, der Musikabteilung und der Abteilung „Öffentlichkeitsarbeit" sowie dem Verlag Reichert in Wiesbaden. Die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, die dieses Projekt materiell unterstützt hat, bedankte sich bei den Mitarbeitern der Berliner Arbeitsstelle für ihren großen Einsatz mit einem Blumenstrauß.

Die Eröffnungsveranstaltung wurde wirkungsvoll mit passender Musik von Weber und Friedrich Wilhelm Jähns von Andreas Göbel am Klavier umrahmt.

Die Ausstellung, die im Foyer des Hauses Unter den Linden aufgebaut war, lud den Besucher zu einem eindrucksvollen Gang durch das Opern- und Bühnenschaffen Webers ein. In chronologischer Reihenfolge wurde in den mit leuchtend-rotem Stoff ausgekleideten und damit den kostbaren Exponaten zu hervorragender Wirkung verhelfenden Vitrinen Webers Verhältnis zur

Oper dargestellt – von seinen ersten eigenen Opernversuchen bis zu seiner letzten vollendeten Oper *Oberon*, wobei auch entlegenere Themen wie die Erstellung des Klavierauszuges zu der Oper *Samori* seines Lehrers G. J. Vogler und die Bearbeitungen von fremden Bühnenwerken einbezogen wurden.

Zu jedem der zwölf Einzelthemen konnten die Originalhandschriften (Musik und Text) und ggf. auch Frühdrucke gezeigt werden. Zugleich wurde das Umfeld mit weiteren Dokumenten wie Briefen, Theaterzetteln, Vorlagen zu den Libretti, Rezensionen etc. veranschaulicht. Alle Dokumente waren knapp, aber informativ beschrieben und ggf. übertragen, so daß dem Besucher bei gründlicher Betrachtung das Opernschaffen Webers sehr nahegebracht wurde.

Höhepunkt der Ausstellung war zweifellos die Zusammenführung der Autographe zu den drei großen Opern: Zur Partitur des *Freischütz* aus den eigenen Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin gesellten sich für sechs Wochen die Partitur der *Euryanthe* aus der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und die des *Oberon* aus der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Seit fast 150 Jahren werden diese Partituren auf Grund der Verfügung von Caroline von Weber in getrennten Bibliotheken bewahrt (vgl. den Artikel von Eveline Bartlitz in diesem Heft, S. 33) und jetzt konnten sie erstmals wieder gemeinsam betrachtet werden. Allein der Anblick dieser drei kostbaren Handschriften – insbesondere der sehr sauberen Handschrift des *Oberon* und der kostbaren Schmuckkassette, in der die einzelnen, losen Lagen dieses Autographs aufbewahrt werden – lohnte auch eine weitere Anreise.

Angesichts dieser Großtat der Ausstellungsmacher ist es natürlich bedauerlich, daß das „i-Tüpfelchen" der Präsentation nicht zugänglich gemacht werden konnte: Die Entleihung der erst kürzlich wiederentdeckten Partitur des *Waldmädchens* (vgl. *Weberiana* 10) aus der Bibliothek des Mariinski-Theaters in St. Petersburg scheiterte leider an zu hohen Kosten für Transport, Versicherung etc.

Alle Musiker-Ausstellungen, die vornehmlich auf wertvolle Bibliotheksbestände zurückgreifen, haben das Problem, daß ihr Material überwiegend aus beschriebenem oder bedrucktem Papier besteht und somit überwiegend schwarz-weiß bzw. beige-braun aussieht, man also allzu leicht den Eindruck gewinnt, eine solche Ausstellung sei nur etwas für Spezialisten. Dem war aber in diesem Falle nicht so. Etliche Farbakzente konnten mit Figurinen, kolorierten Stichen und farbigen Titelblättern gesetzt werden. Zudem war nach langer Zeit wieder das Porträt Carl Maria von Webers von Caroline Bardua, das in den letzten Jahren im Amtssitz des Bundespräsidenten hing, öffentlich zu sehen – es hing im Zentrum der Ausstellung an der Stirnwand

des Foyers und empfing den Besucher schon beim Hinaufsteigen der Freitreppe, deren Stufen im übrigen mit den Namen von Webers Opernfiguren geschmückt waren.

Doch grundsätzlich war diese Ausstellung bewußt konservativ gehalten, und man hatte auf Video-Installationen oder interaktive Computer-Animationen verzichtet. Es konnten aber selbst die unbekannten Opern Webers in Ausschnitten an der Phonothek gehört werden, und einige bekannte Arien waren in einem sehr aufschlußreichen Interpretationsvergleich zu erleben.

Diese konservative Präsentation hatte jedoch nicht nur den Vorteil, daß sie die Werke Webers absolut in den Mittelpunkt rückte, sondern auch das große Plus, daß der dazu erschienene Katalog diese Ausstellung nahezu 90prozentig wiedergibt. Da der Katalog zudem noch zwei fundierte Aufsätze zum Thema enthält, könnte er den Besuch der Ausstellung fast 100prozentig ersetzen – wäre da nicht die unvergleichliche Aura, die die Originalhandschriften selbst durch das Vitrinenglas verbreiten.

Eine detailliertere Beschreibung der Ausstellung erübrigt sich an dieser Stelle, stattdessen sei herzlich dieser Katalog empfohlen, der bei der Geschäftsstelle der Weber-Gesellschaft weiterhin zum Ausstellungspreis von 17,90 Euro (zzgl. Porto) zu erwerben ist.

IC

Verzögerungen

Was lange währt, ist bald verjährt? So oder so ähnlich mag ein bekanntes Sprichwort lauten, das sich auf den dritten Band der Weber-Gesamtausgabe anwenden ließe. Aber wenn Sie dieses *Weberiana*-Heft in Händen halten, wird wohl auch endlich Band 3 der WeGA mit den beiden Sinfonien des jungen Carl Maria vorliegen. In der letzten Korrekturphase mußte durch einen verlagsseitig bedingten Wechsel der Druckerei die ganze Vorlage noch einmal gründlich gelesen werden, weil sich durch die Umstellung im Textteil viele kleine, gemeine Fehler eingeschlichen hatten, die hoffentlich von den Mitarbeitern und der Verlagslektorin in der Hektik alle herausgefischt werden konnten. Einmal mehr hat sich dagegen das jetzt allmählich „eingebürgerte" Verfahren der Notenherstellung bewährt: Durch den engen Kontakt der Mitarbeiter zum Notensetzer Frank Litterscheid, der eine Entstehung der Vorlagen unter ständiger gegenseitiger Kontrolle (und Anregung!) ermöglicht, konnte in der Endphase sogar ein Korrekturvorgang entfallen.

Ohne Verzögerungen?

Die nächsten Bände sollen nun rascher aufeinanderfolgen. Der erste Teilband der „übrigen Schauspielmusiken" (d. h. jener neben *Preciosa*), der von Oliver Huck ediert wurde, befindet sich augenblicklich in der Herstellung; die Auffindung zweier neuer Quellen – der Stichvorlage zur *Turandot* mit

autographen Korrekturen Webers im Schiller-Nationalmuseum in Marbach/Neckar und des Erstdrucks zum Lied *Bach, Echo und Kuß* aus dem Schauspiel *Der Abend am Waldbrunnen* im *Almanach für Privatbühnen auf das Jahr 1819* – gelang gerade noch rechtzeitig. Zur Herbstmesse müßte der Band im Blätterwald erkennbar sein. Vorbereitet werden außerdem die Klavierauszüge zu *Preciosa* (hg. von Frank Ziegler) und zum schon „getesteten" *Abu Hassan* (hg. von Joachim Veit), daneben sind die Herren Allroggen, Holtsträter und Veit mit der endgültigen Fertigstellung des Kammermusikbandes befaßt.

An Arbeitslosigkeit ist aber auch danach (oder daneben) nicht zu denken: Oliver Hucks zweiter Teilband liegt „auf Halde", Anfang März hat Jonathan del Mar die Manuskripte zum Ouvertüren-Band eingereicht, Frank Heidlbergers Vorlagen zu einem Teil der konzertanten Klarinettenwerke harren ebenfalls der ersten Bearbeitung, von den britischen Inseln künden Vorboten die Ablieferung des 1. Klavierkonzerts durch John Warrack an, und die Einsamkeit des Klavierauszugs zu *Abu Hassan* soll baldmöglichst aufgehoben werden, indem ihm eine schöngestaltige Partitur an die Seite gestellt wird. Daß der *Weberiana*-Redakteur nun den geringfügig „opulenteren" *Oberon* in die Editorenzange nimmt, läßt zukünftige Dirigenten sicherlich aufhorchen. Wieviele zigtausend Noten bis zum Erscheinen dieser Bände wohl zigtausend Mal hin- und hergewendet sein werden?

Verzögerungen II

Kopienberge türmen sich in Detmold, und Schuld sind zu großen Teilen „die Berliner", d. h. vor allem das BBZ-Team (Bartlitz/Beck/Ziegler), und *Abu Hassan*! Reichliche und dickleibige Lieferungen von Aufsatz-, Brief- und Notenkopien wanderten im vergangenen Jahr von Berlin nach Detmold, zumal Frau Margot Apel kürzlich ihre dankenswerterweise übernommene mühevolle Arbeit an der Sammlung bibliographischer Daten abschließen konnte und gleich kistenweise Aufsatzkopien übersandt hat. Die Übernahme ihrer Daten in die entsprechenden Dateien konnte erst zum Teil erfolgen, ebenso die Auswertung zahlreicher weiterer Zweit- und Drittbrief-Funde, Rezensionen, Aufführungsbesprechungen, lokalgeschichtlicher Literatur usw. oder die Ergänzung der Notenbestände – zu sehr hatten die Aktivitäten des vergangenen Jahres alle Arbeitskraft gebunden und zu wenig Unterstützung von außen ist aus finanziellen Gründen möglich. Erfreulicherweise stellt das Musikwissenschaftliche Seminar trotz finanzieller Engpässe immer noch für einige Stunden pro Woche Hilfskraftmittel zur Verfügung, so daß Knut Holtsträter die Arbeiten weiter unterstützen konnte. Das Nacharbeiten wird wohl – wenn nichts Unvorhergesehenes dazwischenkommt – noch etliche Wochen andauern, aber nach den Sommerferien hoffen die Detmolder, sich auch wieder mit wirklich topaktuellen Dateien am eifrigen Datenbankaus-

tausch mit den Berlinern beteiligen zu können, damit nicht immer bei Nachfragen die verschmitzte Antwort kommt: „Aber das habt ihr doch schon längst ..."

Verzögerungen III

Mit großer Verspätung wird nun auch der Bericht über die Berliner Tagung „Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit", die im November 1998 (sic!) in der Staatsbibliothek zu Berlin stattgefunden hatte, zur Veröffentlichung als Band 7 der *Weber-Studien* vorbereitet. Diese Verzögerung ist nicht Schuld der beiden Herausgeber, Dagmar Beck und Frank Ziegler, sondern hat mit der „Erscheinungs-Frequenz" der *Weber-Studien* zu tun, die gegenwärtig die Gesamtausgaben-Bände ja noch immer im Verhältnis 2:1 schlagen. Im vergangenen Jahr mußte Band 6 mit Gerhard Jaisers Arbeit über *Weber als Schriftsteller* vorgezogen werden, jetzt wird damit gerechnet, daß nach der Abgabe der Druckvorlage im Herbst des Jahres der Tagungsbericht zur Frühjahrsmesse vorliegt.

Klingende Ergebnisse dank „Hanns Eisler" und Hermann Bäumer

Über mangelnden Kontakt zur musikalischen Praxis konnte sich die Weber-Ausgabe im vergangenen Jahr nicht beklagen. Nur wenige Wochen nach dem Detmolder *Abu Hassan* wurde in Berlin bereits ein anderer Band auf den Prüfstand gestellt – jener mit den beiden Sinfonien Webers. Der junge Dirigent Hermann Bäumer, einst selbst Student in Detmold und inzwischen als Posaunist bei den Berliner Philharmonikern tätig, hatte sich anläßlich einer Einstudierung von Webers erstem Klarinettenkonzert für die erste Sinfonie Webers interessiert. Nachdem in Detmold bereits die aus Liebhabern bestehende Orchestergesellschaft die Stimmen der Neuedition „getestet" hatte, konnte Bäumer ein weitgehend „ordentliches" Material benutzen, um diese Sinfonie mit dem Kammerorchester der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" einzustudieren. Das Ergebnis wurde am 3. Dezember 2001 im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie präsentiert. Auf dem Programm des eindrucksvollen Konzerts standen außer Webers Sinfonie noch eine frühe Mozart-Sinfonie (KV 184), Richard Straussens 2. Hornkonzert (mit Stefan Dohr als Solisten) und Wagners *Siegfried-Idyll* – ehrwürdige Gesellschaft für den jugendlichen Weber!

Bäumer hatte mit den jungen Musikern der Hochschule intensiv gearbeitet und dabei besonders die zahlreichen unregelmäßigen Akzente Webers und den mitreißenden Schwung, aber auch den Humor dieser Musik herausgearbeitet. Kannte man das Werk von der Schallplatte, so war man nun doch von der in der Weber-Edition wiederhergestellten Expositionswiederholung des ersten Satzes einigermaßen überrascht. In dem von den Musikern mit sichtlichem Vergnügen zelebrierten letzten Satz verzichtete Bäumer dagegen

auf diese Wiederholung. Ein Sonderlob verdienen die Hornisten des Orchesters, aber ebenso erfreulich war es, wie das Orchester in so kurzer Zeit zu einer (trotz der schwierigen Akustik des Kammermusiksaales spürbaren) Geschlossenheit und gemeinsamen Reaktionsfähigkeit gefunden hatte, die anschließend im Strauss-Konzert und vor allem im *Siegfried-Idyll* eine musikalische Leistung auf höchstem Niveau mit sich brachte.

Der jugendliche Überschwang der 1. Sinfonie wurde an diesem Abend auf jeden Fall eindrucksvoll vor Ohren geführt und man kann nur hoffen, daß diese Werke nach der Veröffentlichung des Bandes wieder häufiger im Repertoire auftauchen. Augenblicklich sieht es jedenfalls so aus: Der WDR produziert die Sinfonie z. Zt. unter Bruno Weil (zusammen mit dem *Abu Hassan*), Bäumer wird das Werk im kommenden Januar nochmals in Koblenz aufführen und während der Darmstädter Weber-Tage (künstl. Leitung: Peter Schmalfuss) stehen gleich beide Sinfonien auf dem Programm. Vor diesem Hintergrund macht das Produzieren von Gesamtausgabenbänden natürlich noch mehr Spaß!

Neue Arbeiten im Weber-Umfeld

Gleich zwei Arbeiten zu dem mit Weber befreundeten Klarinettisten Heinrich Baermann sind zur Zeit im Entstehen: In Mainz befaßt sich Anne Klähn mit der Persönlichkeit des Künstlers, der so anregend auf Webers Schaffen gewirkt hat, und in Detmold Frank Kieseheuer. Beide Staatsexamensarbeiten, die sich u. a. auf die wertvollen Forschungen unseres Mitglieds Werner Krahl stützen können, werden im Laufe des Sommers abgeschlossen, Kieseheuer ist schon jetzt von dem Thema so begeistert, daß er eine Dissertation über Baermann ins Auge faßt.

Mit einem völlig anderen Aspekt befaßt sich die Examensarbeit von Ralf Schnieders (Detmold). Am Beispiel des ersten Satzes von Webers *Klarinettenquintett* hat er eine Edition des Werkes auf CD-ROM erstellt, die sich sehen lassen kann: Statt mühsamer Lektüre des Kritischen Berichts werden hier alle angesprochenen Details im Notenbild vergegenwärtigt. Fassungen einzelner Stellen der Edition lassen sich unmittelbar mit den entsprechenden Takten im Autograph, der Stichvorlage oder dem Stimmen-Erstdruck vergleichen. Wer möchte, kann sie sich auch akustisch vergegenwärtigen. Der Praktiker kann sich sogar alternative Versionen aus den Quellen zu einer eigenen Edition zusammenstellen lassen. Hier entsteht ein eindrucksvoller Beweis dafür, daß die neuen Medien das Editionswesen revolutionieren werden. Auch diese Arbeit, die noch um eine „klingende Biographie" Webers ergänzt ist, soll bis Ende Juni abgeschlossen sein. – Wir werden über die Ergebnisse all dieser erfreulichen Aktivitäten noch ausführlicher berichten.

Zu nah an der Kur lag die Sonate in Winterthur

Angeblich sollen ja Capelle-Veits ihren Urlaub immer nach den Fundorten von Weber-Manuskripten einrichten. Diesem *On-dit* wurde diesmal aber zuwidergehandelt – sieht man von der letzten Station der zweiwöchigen (K-)Urlaubsreise ab: Das schweizerische Winterthur, in dem (leider erst etliche Wochen später) eine Aufführung von Webers *Jubelkantate* stattfand (vgl. Bericht S. 152), war das Ziel. In der dortigen Stadtbibliothek befindet sich nämlich aus dem Besitz der berühmten Schweizer Sammlerfamilie Reinhart (in diesem Falle Werner Reinharts) ein autographes Manuskript der As-Dur-Klaviersonate Carl Maria von Webers. Der freundliche Bibliothekar Harry Joelson-Strohbach hatte die Weber-Forscher noch auf weitere Weber-Quellen seines Hauses aufmerksam gemacht und so konnten an einem sonnig-lauen Märzmorgen neben der kostbaren Reinschrift der Sonate auch einige interessante Briefe an den Sammler und einige wenige seltene Drucke eingesehen werden. Den sonntäglichen Anreisetag hatten die beiden übrigens dazu benutzt, um nach Weber-Stätten zu suchen (leider sind die Gaststätten, in denen Weber bei seinem Aufenthalt im August 1811 verkehrte – der *Falke* und die *goldene Traube* – heute nicht mehr erhalten), aber auch um die beiden großen Gemälde-Sammlungen der Familie Reinhart in Augenschein zu nehmen. Letztere seien allen Weberianern empfohlen – es lohnt eine Reise (trotz der Schweizer Preise)!

Spenden für Hardware-Ausstattung jederzeit höchst willkommen!

Unsere Geschäftsstelle in Berlin verfügt seit einigen Wochen dank der überaus freundlichen Spende unseres langjährigen Mitglieds Gerhard Reisner über einen neuen Drucker. Auch die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe müssen immer mal wieder an das Ersetzen veralteter Hardware-Komponenten denken – angesichts der weniger als knappen Haushaltsmittel bleibt es aber meist beim „Denken". Augenblicklich wünscht sich der Detmolder Mitarbeiter dringend einen „schnelleren" Rechner, um die Erfordernisse, die durch die Produktion der *Weber-Studien* mit Hilfe von modernen Layout-Programmen entstehen, zu erfüllen, aber auch um die ersten Versuche in einer alternativen Editionsform besser bewältigen zu können und nicht halbe Tage mit der berüchtigten „Computer-Eieruhr" zubringen zu müssen. Das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn hat im letzten Jahr einen modernen Bildschirm für die Gesamtausgabe zur Verfügung gestellt, nun wären Spenden für einen „passenden" Rechner höchst willkommen. Wenn Sie dazu beitragen können, spenden Sie bitte auf das Konto der Gesellschaft zur Förderung der Weber-Gesamtausgabe e. V., Dresdner Bank AG Detmold, BLZ 480 800 20, Konto-Nr. 286950001 mit dem Zusatz „PC-Ausstattung". Ebenso willkommen wären Mittel zur Anschaffung eines neuen Bildschirms für die Berliner Arbeitsstelle, Spenden dafür sind an die gleiche

Adresse, Konto-Nr. 286950000 möglich. Für alle eingegangenen Spenden werden selbstverständlich Spendenbescheinigungen übersandt.

Großer Auktionsspiegel mit kleinen Ergebnissen? (1997-2002)

konstatiert von Joachim Veit

Unser letzter Auktionsspiegel liegt lange zurück: er erschien im Frühjahr 1997 in Heft 6 der *Weberiana* und umfaßte den Zeitraum 1996/97. Daß in den vergangenen Jahren auf einen solchen Rückblick verzichtet wurde, lag vor allem an den mageren Angeboten – auf die sieben fetten Jahre folgen bekanntlich sieben magere! Ganz so schlimm war es aber denn doch nicht, und so sei in diesem Heft ein Rückblick auf die Auktionen von Herbst 1997 bis Frühjahr 2002 nachgeholt.

Kompositionen

Als ein „Highlight" darf man sicherlich ein Blatt ansehen, das vom Auktionshaus Sotheby's in London am 4. Dezember 1998 vorgelegt wurde: Webers Um-Arrangement der Singstimmen zum Chor Nr. 21 seines *Oberon*: „For Thee hath Beauty". Weber hat diesen ursprünglich vierstimmig-gemischten Chor zur Londoner Uraufführung für dreistimmigen Frauenchor umgeschrieben – Tenöre und Bässe im Harem erschienen ihm wohl doch unpassend – und diese Neufassung ohne Text auf einem engbeschriebenen Notenblatt notiert. Das für £ 6.000-8.000 angesetzte Objekt war offensichtlich heiß begehrt und wechselte schließlich für fast 50.000 DM den Besitzer. Wir sind sehr glücklich, daß der neue Eigentümer uns umgehend eine Kopie des Blattes für unsere Arbeiten zur Verfügung stellte.

Eine vor etlichen Jahren der Weber-Ausgabe zur Begutachtung vorgelegte Partiturkopie des *Freischütz* aus Breslau, die sich der Kapellmeister und Sänger Constantin Holland dort vermutlich von dem offiziell von Weber an die Breslauer Bühne übersandten Exemplar kopieren ließ, wurde am 25. Mai 2001 bei Sotheby's versteigert (Nr. 225, £ 1.000-1.500). In der gleichen Auktion tauchte ein Partitur-Manuskript von Webers 1. Sinfonie auf, das nach der Andréschen Originalausgabe der Stimmen spartiert worden war (Nr. 226, £ 600-800). Als dieses gleiche Manuskript wenig später bei Lisa Cox angeboten wurde, erfuhr man zugleich, daß es sich um eine Abschrift von 1813 handelt, die offensichtlich über den Verleger Simrock vertrieben wurde (Cat. 40, 2001, Nr. 90, £ 850). Als abhängige Abschriften waren beide Quellen für die Gesamtausgabe wertlos, dennoch hätten sich die Mitarbeiter der Ausgabe natürlich dafür interessiert, der Preis rechtfertigte jedoch keinen Ankauf.

Auch die dritte große Oper Webers war in diesem Zeitraum vertreten, allerdings mit zwei bescheideneren Stücken: Ulrich Drüner listete in Katalog 50 (2000) unter Nr. 98 ein Exemplar des Steinerschen Klavierauszugs zur *Euryanthe* mit einer auf den 4. November 1823 datierten Widmung Webers an Henriette Sontag, „Seiner holden *Euryanthe*", auf – für stolze 9.000 DM sollte das schöne Stück zu haben sein. Für einen ebenso stattlichen Preis von 9.400 Euro bot Hans Schneider in Katalog 387 (2001) unter Nr. 64 einige Zeilen aus einem der Textentwürfe zur *Euryanthe* an, geschrieben von Weber selbst. Das Blatt ziert auf der Rückseite außerdem eine Widmung von Jähns an die Sängerin Jenny Lind, der dieser das kostbare Stück vermacht hatte, was ihn jedoch später reute, wie eine Passage in seinem Brief vom 28. Dezember 1878 an Robert Musiol zeigt: *o schönes, schönes Autograph!!!! daß du so ein Ende fandest!!!* (vgl. dazu Dagmar Beck, *O schönes, schönes Autograph ... Friedrich Wilhelm Jähns als Autographensammler*, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 84)

Das unter Liebhabern wohl begehrteste Angebot im besprochenen Zeitraum dürfte ein Manuskript der *Auffo[r]derung zum Tanze* gewesen sein, das Sotheby's am 25. Mai 2001 unter Nr. 228 für £ 8.000-12.000 zur Auktion boten: Es handelt sich um ein Widmungsexemplar mit teilweise autographem Titelblatt, das Weber am 11. Juni 1820 seiner gräflichen Schülerin Fanny von Egloffstein vermachte und das bereits 1993 auf der Auktionsliste stand. Auf den 12 Seiten fanden sich nach Angabe des Auktionshauses etliche autographe Anmerkungen Webers. Bedauerlicherweise war es angesichts des hohen Preises dieser Abschrift nicht möglich, sie für eine der Weber-Bibliotheken zu erwerben. Über den Verbleib ist z. Zt. leider auch nichts bekannt.

Ein uns bis dahin eher unbekanntes Antiquariat, Autographen & Bücher Eberhard Köstler in Tutzing, bot im Herbst 2000 eine sehr interessante Handschrift an: das in Darmstadt für die Sängerinnen Schönberger und Mangold geschriebene Duett „Se il mio ben" in einer Partitur-Abschrift mit eigenhändiger Widmung Webers sowie zahlreichen eigenhändigen Eintragungen. Da das Autograph verschollen ist, handelt es sich bei der aus dem Besitz der Sängerin Charlotte Mangold überlieferten Abschrift um die einzige wirklich authentische Quelle des Werkes, was den relativ hohen Preis von 15.000 DM vielleicht rechtfertigt. Das für die Ausgabe unverzichtbare Stück, von dem Jähns seinerzeit noch eine Abschrift angefertigt hatte, konnte im November 2000 für die Weberiana-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek angekauft werden.

Briefe bei Sotheby's in London

Der im Mai 1997 bei Sotheby's unverkauft gebliebene Brief Webers an den Schauspieler Rhode vom 16. Januar 1813 tauchte gleich im Herbstkatalog

wieder auf, diesmal fast für die Hälfte des früheren Schätzpreises (Auktion 5. Dezember 1997, Nr. 230, £ 1.200-1.500).

Ein Begleitbrief Webers zur Übersendung seiner *Preciosa*-Partitur nach Nürnberg vom 3. Februar 1823 wurde bei Sotheby's am 21. Mai 1999 versteigert (Nr. 336, Schätzpreis £ 1.000-1.200), zugleich war wieder einmal eine signierte Eintrittskarte zu seinem Konzert in den Londoner Argyll Rooms vom 26. Mai 1826 angeboten – für stattliche £ 800-1.000 (Nr. 337), was zur Folge hatte, daß dieselbe Karte im Winterkatalog für nur noch £ 500-550 ausgerufen wurde (9. Dezember 1999, Nr. 266).

In der Frühjahrsauktion am 26. Mai 2000 hatten Sotheby's außer einem kurzen Brief Webers an den Berliner Komponisten C. F. Müller vom 13. Januar 1825 (Nr. 280, £ 1.600-2.400) einen interessanten Brief des Sängers Michael Kelly an Sir George Smart in London zur Zeit von Webers dortigem Aufenthalt (2. Mai 1826) zu bieten, in dem es u. a. um Webers Londoner Auftritte als Dirigent ging (£ 600-800). Beide Stücke konnten erfreulicherweise für die Berliner Weber-Sammlung ersteigert werden.

Der interessante Inhalt eines Briefes vom 13. November 1821 an den Wiener Theaterdichter Georg Friedrich Treitschke, in dem Weber u. a. um weitere Beschreibungen der Wiener Theaterverhältnisse (im Hinblick auf eine für die Wiener Bühne zu komponierende Oper) bittet, schlug sich im Schätzpreis deutlich nieder: Der Brief wurde in der Auktion vom 8. Dezember 2000 für stattliche £ 3.000-4.000 angeboten (Nr. 259).

Ein im Katalog vom 7. Dezember 2001 unter Nr. 237 für £ 1.000-1.200 angebotener Brief Webers vom 6. Dezember 1821 an einen „Freund" erwies sich nach Überprüfung des Inhalts und der im Tagebuch genannten Adressaten als besondere Rarität: Es handelt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um einen Brief an den berühmten Bach-Sammler Georg Poelchau in Berlin.

Ein vertrauensvoller Brief Webers an Friedrich Rochlitz vom 23. Mai 1825, der in der Sotheby-Auktion vom 21. Mai 1998 für £ 2.500-3.000 angeboten wurde (Nr. 405), blieb unverkauft und tauchte erneut in der Auktion vom 17. Mai 2002 auf (Nr. 198), diesmal für £ 1.500-2.000, so daß er jüngst zusammen mit einem Brief an C. F. Peters vom 13. Juli 1823 (Nr. 197, £ 1.500-2.000) von der Staatsbibliothek zu Berlin zu den günstigeren Konditionen erworben werden konnte.

Briefe bei J. A. Stargardt in Berlin

Das Weber-bewährte Auktionshaus hatte für uns im Berichtszeitraum nur selten, dafür aber recht Interessantes zu bieten. Als klein, aber fein – weil während des London-Aufenthalts geschrieben – konnte z. B. der Brief vom 26. April 1826, in dem Weber höflich eine Einladung ausschlägt, gelten, der am 7./8. Juli 1998 für 1.600 DM feilgeboten wurde (Nr. 1025), zugleich kam für 500 DM ein Schreiben von Webers Gastgeber Sir George Smart zur

Auktion, in dem dieser am 2. August 1847 einer Sängerin dankt, die sich an der Subskription für das Weber-Denkmal in Dresden beteiligte (Nr. 1026).

Zwei „fette Brocken" folgten dann in der Auktion vom 27./28. März 2001: Unter Nr. 917 ein ausführlicher Brief an Karl Friedrich Kannegießer in Prenzlau vom 2. August 1819, mit dem Weber drei Vertonungen von dessen Gedichten übersandte (7.500 DM) und unter Nr. 918 eine an die Berliner Freunde gerichtete Einlage in einen Brief an Hinrich Lichtenstein vom 18. Dezember 1822 (6.000 DM). Bei diesen beiden Stücken wäre es ein Jammer gewesen, wenn sie nicht der Weberiana-Sammlung hätten einverleibt werden können – aber das Glück war Weber einmal hold, und so wanderten die Briefe nach Berlin.

Ein Schreiben Friedrich Kinds an den Regisseur Johann Gottfried Wohlbrück in Leipzig vom 14. Juli 1817 mit einigen wenigen Notizen zum *Freischütz* wurde am 13./14. November 2001 von Stargardt für 600 DM angeboten. Im neuesten Stargardt-Katalog vom 11./12. Juni 2002 ist Webers eigene Hand erneut nicht vertreten. Lediglich ein Brief Friedrich Rochlitz' vom 5. April 1827 ist von Interesse, in dem er zwei seiner Texte über Webers *Oberon* erwähnt (Nr. 304, 200 Euro).

Sonstige(s)

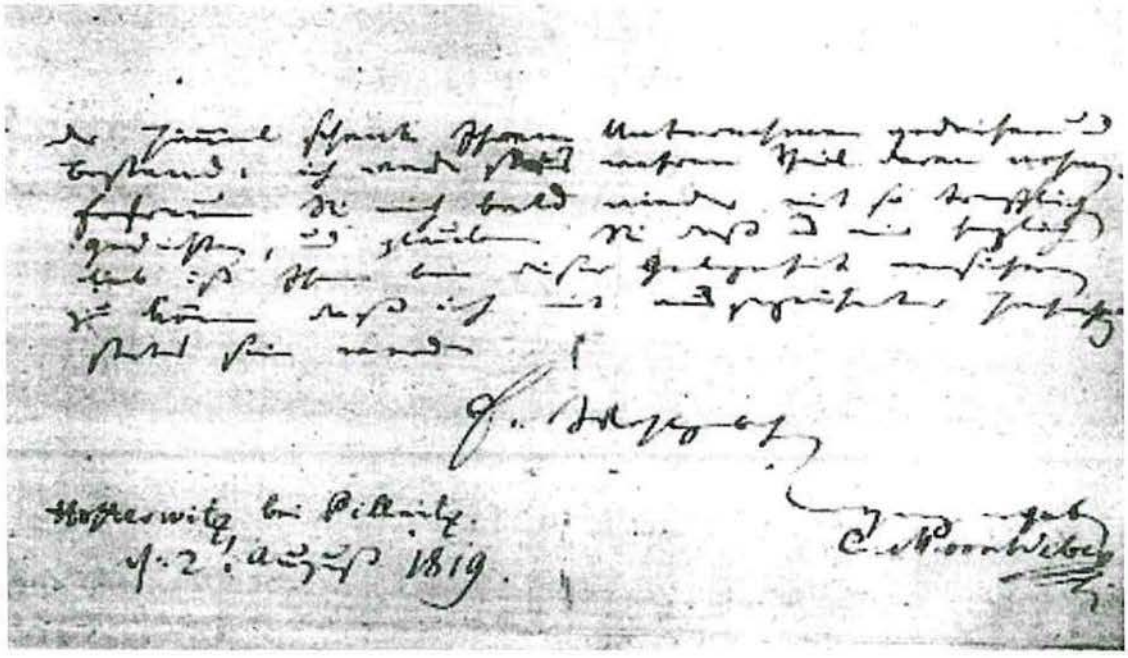
Bereits mehrfach hatte Hans Schneider einen Brief an den Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger vom 28. November 1822 angeboten, nun stand der Brief mit Katalog 369 im Jahr 1998 erneut zum Verkauf (Nr. 479, Preis jetzt: 4.250 DM, früher 4.200 bis 5.200 DM). In demselben Katalog wurden unter der Nr. 478 auch ein Brief an Schlesinger vom 8. Juli 1818 (6.200 DM) sowie unter Nr. 480 einer der Briefe, die Weber am 22. Mai 1826 an die Mitwirkenden seines letzten öffentlichen Konzerts in London versandt hatte, feilgeboten (7.800 DM). Ein weiterer dieser Dankesbriefe wurde in der Auktion vom 27./28. Februar 1998 bei Ulrich Felzmann angeboten (Nr. 20861, 1.500 DM). Felzmann hatte auch wiederum einen Brief an den Verleger C. F. Peters im Angebot (Auktion 98, 2001, Nr. 5015, Brief vom 13. Juli 1817), während im Hauswedell-Katalog 363 von 2002 ein Schreiben an den Bonner Verleger Nikolaus Simrock vom 18. Juni 1819 auftauchte (Nr. 1612, 1.000 Euro).

Im Gemeinschaftskatalog von Jeschke, Greve & Hauff zur Auktion 21 vom 6.-9. Nov. 2000 wurde unter Nr. 46 für 5.000 DM ein kurzer Brief an Friedrich W. Riem in Bremen angeboten, den Weber um Unterstützung für ein Konzert bat.

Für 12.000 ATS wurde im Wiener Dorotheum am 10. November 1998 ein Albumblatt Webers vom 11. April 1821 ausgerufen, das kurze Zeit später in Katalog 38 von Lion Heart auftauchte (Nr. 82, Preis: 2750 $).

Lion Heart war auch eines der ersten Auktionshäuser, das umfangreiche Kataloge samt Abbildungen ins Internet stellte. So konnte man im Katalog 40 des Jahres 2001 das Faksimile eines Weber-Briefes an den Leipziger Musikdirektor Johann Christian Friedrich Schneider vom 3. Dezember 1819 bewundern, der dort angeboten wurde. Als der Brief dann verkauft war, verschwand er aus dem Angebot samt allen Daten einschließlich des Preises – Nachschlagen wird auf diese Weise also schwierig!

Abschließend sei noch ein ausdrückliches Wort des Dankes an den Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Herrn Dr. Helmut Hell, und den Leiter der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Herrn Dr. Karl W. Geck, gerichtet, da Sie stets ein offenes Ohr für die Wünsche der Weberknechte hatten.



Carl Maria von Weber an Karl Friedrich Kannegießer in Prenzlau
datiert: Hosterwitz bei Pillnitz den 2. August 1819 (Ausschnitt aus Blatt 2r)
D-B (55 Ep 178)

Von Prüfungsangst, Weibertreue und Schneekugeln

Ein kleiner Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2001-2002
von Knut Holtsträter, Detmold

Etwas abwechslungsreicher fällt in diesem Heft die Übersicht der Rezensionen des Zeitraums vom März letzten Jahres bis kurz vor Redaktionsschluß aus, nicht zuletzt durch die Aufführungen des *Abu Hassan* in Detmold und Athen, eine bemerkenswerte Inszenierung der *Euryanthe* aus dem sonnigen Sardinien und eine konzertante Aufführung des *Oberon* unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner.

Abu Hassan
„Atmen bis in die Turnschuhe"
Detmold, Aula der Hochschule, 21. Oktober 2001

Daß bei der Einstudierung des *Abu Hassan* im Rahmen des Detmolder MeisterWerk-Kurses, von dem Frank Ziegler weitergehend auf S. 142-145 berichtet, gewissermaßen der Weg das Ziel war, schlägt sich auch in den Rezensionen nieder. Corinna Strate (*Lippische Rundschau*, 18.10.2001) berichtet eingehend von Thomas Quasthoffs effizienten Probenarbeiten. Der Rezensent der *Lippischen Landeszeitung* (23.10.2001) lobte die Spielfreude der Sängerinnen und Sänger des Premierenabends: *Allen voran Christina Schültke, die mit ihrem hellen klaren Sopran überzeugte. Ihre umfangreiche Partie als Abu Hassans Ehefrau Fatime bewältigte sie mit Bravour, sie zeigte sowohl deutliche Präsenz in den Ensembleszenen als auch sanfte Töne wie in der Trauerarie um den vermeintlich toten Gatten.* Lediglich die aus praktischen Gründen vorgenommene Aufteilung der Rolle des Abu Hassan in den Gesangs- (Dong-Seok Im) und den Sprechpart (Fabian Hemmelmann) stieß auf Vorbehalte. *Dennoch füllte Dong-Seok Im seine Rolle souverän aus und bestach durch klare Artikulation und bruchlose Stimmführung.* Meik Schwalm verkörperte den Wechsler Omar und machte durch seinen Elan und Spielwitz die Grenzen einer konzertanten Aufführung vergessen, er erschien dem Rezensenten *nur durch die Enge der Bühne gebremst. Er kostete die exponierten tiefen Töne der Partie sichtlich aus und überzeugte durch Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit der Stimme.*

Jörg Loskill (*Das Orchester*, Feb. 2002, S. 45-46) hebt besonders die Synergiewirkungen des MeisterWerk-Kurs-Konzeptes hervor, das er als einen *Modellfall für studentisches Engagement* bezeichnet: *Theoretiker, Pädagogen, Wissenschaftler vieler Bereiche, Orchesterleute, Choristen, Seminarteilnehmer und schließlich die sich durch Vorsingen empfohlenen Solisten zeigten, was ein Institut zu leisten in der Lage ist, wenn alle an einem Strang ziehen, wenn das Engagement in die richtigen Motivationsbahnen*

gelenkt wird, wenn kompetente Fachleute bereit stehen, um mit den jungen Studenten effektiv und konzentriert zu arbeiten.

Goethe fördert griechische Orient-Entdeckung
Athen, Kammeroper, 12. März 2002

Die Athener Kammeroper bemüht sich seit Jahren kontinuierlich, mit jungen griechischen Sängern und Musikern unbekanntere Opern vorzustellen: in diesem Frühjahr gehörten dazu Webers *Abu Hassan* und Jacques Offenbachs *Les Madames de la Halle*; beide in griechischer Sprache aufgeführt. Da nicht nur eine deutsche Oper auf dem Programm stand, sondern auch noch ein deutscher Regisseur – Bruno Berger-Gorski – für die Einstudierung verantwortlich zeichnete, förderte das Goetheinstitut (in Zusammenarbeit mit dem Institut français) die Produktion großzügig. Klaus Kalchschmid (*Opernwelt*, Mai 2002) hebt vor allem den *Spaß aller Beteiligten an beiden Stücken* hervor, auch wenn das Budget trotz der Fremd-Zuschüsse äußerst knapp war. Berger-Gorski inszenierte Webers Einakter quasi *als Theater auf dem Theater*, dabei gelang ihm allerdings kaum mehr als ein *etwas steifes orientalisches Märchen*. Entschädigt wurde man musikalisch: *mit Sofia Kianidou als resolute Fatime und Giannis Christopoulos in der Titelrolle* standen *zwei viel versprechende junge Sänger zur Verfügung, die bereits über sichere, technisch freilich noch nicht ganz ausgereifte Stimmen und ein enorm stimulierbares Spieltalent verfügen.*

Euryanthe
Weibertreue, selten, schön und schaurig
Cagliari, Teatro Lirico, 11. Januar 2002

Warum gerade ein sardisches Theater Webers *Euryanthe* aufführt, läßt sich nicht ohne weiteres erklären. Es mag u. a. daran liegen, daß das Teatro Lirico in seiner radikalen Wahl des Repertoires und in seiner Öffentlichkeitsarbeit mit traumwandlerischer Sicherheit die Sympathie des Publikums gewinnt. Und zwar so sehr, daß Dietmar Polaczek (*FAZ*, 15.1.2002) den Pressechef des Hauses zitieren kann, nach dem es *in Cagliari mehr Opern- als Fußballabonnenten gibt (achttausend gegenüber dreitausend)*.

Weiter sagt er: *Wenn man Weber dirigiert wie der südafrikanische Sandor-Végh-Schüler Gérard Korsten, seit 1999 Chefdirigent in Cagliari, wird die „Euryanthe" auch ungekürzt keineswegs zur „Ennuyante", wie Weber selbst noch vor der Uraufführung befürchtete. Korsten nimmt straffe, sehr rasche Tempi, akzentuiert deutlich die häufigen, für Weber charakteristischen punktierten Rhythmen, begleitet gut und verfügt über ein Orchester, dem es zwar ein wenig an Streicherglanz fehlt, das aber insgesamt sehr gut vorbereitet ist* [...]. Lob erhielten auch die Sängerinnen und Sänger: Elena Prokina

(Euryanthe), Jolana Fogasova (Eglantine), Yikun Chung (Adolar) und Andreas Scheibner (Lysiart).

Kritik mußte sich der Regisseur Luigi Pizzi für die Inszenierung gefallen lassen. Er kam nach Polaczek *mit verchromtem Hochglanzmittelalter* [...] *nicht über gekonntes Handwerk* hinaus. Ebenso negativ zum Gesamteindruck fielen Pizzis Personenregie und die von Fredy Franzutti choreographierten Balletteinlagen auf.

Die Oper wurde über Radio RAI 3 gesendet, einen Live-Mitschnitt auf Tonträger soll es demnächst bei *Dynamic* geben.

Freischütz
Überdreht und komisch
Wrocław (ehem. Breslau), Niederschlesische Oper, 15. März 2001

Schon seit vier Jahren spielt das Ensemble der Niederschlesischen Oper (Opera Dolnośląska) auf Gastspielreisen oder Ersatzspielstätten, da das Opernhaus wegen gravierender Schäden generalüberholt wird. Dieser Mißstand wird die nächsten Jahre noch andauern, aber anläßlich des 160jährigen Jubiläums des Breslauers Opernhauses wurde der *Freischütz* im Stammhaus gespielt, mit der Einschränkung, daß Ausführende und Zuschauer sich den Platz auf der riesigen Bühne teilen mußten.

Carl H. Hiller (*Opernwelt*, Nov. 2001) lobt besonders, daß Regisseur Marek Weiss-Grzensinski nicht der Versuchung erlegen ist, *die Pseudo-Romantik des deutschen Waldes auf die Bühne zu bringen. Er setzt in der Inszenierung auf Verfremdung, indem er immer wieder ironisierende Distanzierung einbringt. Das Ergebnis ist eine amüsante, ironisierende Lesart, die zwar hart an der Grenze zur Farce liegt, diese Grenze aber nicht überschreitet.* Tadeusz Strugala brachte bei seinem Opern-Debüt als Leiter des Breslauer Opern-Orchesters einen *entschlackten Weber zum Erklingen* [...] *ohne dabei aber das Klangbild zu verfälschen.* [...] *Radoslav Zukowski gestaltete mit mächtigem Bass den hier plakativ das Böse schlechthin verkörpernden Kaspar. Taras Ivaniv war mit schlanker Tenorstimme der jugendlich-lyrische Max und die Bassisten Maciej Krzysztyniak (Ottokar) und Wiktor Gorelikow (Eremit) machten stimmgewaltig auf sich aufmerksam.* Bis auf Jolanta Zmurko als naiv-überdrehtes Ännchen fanden die anderen Solisten wenig Anerkennung, allerdings lobt Hiller die allgemeine Spielfreude der Sänger und Sängerinnen.

Gemütliche, stickige 50er Jahre
Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, 1. Dezember 2001

Sehr unterschiedlich fallen die Urteile über Manfred Weiss' Inszenierungskonzept aus, die *Freischütz*-Handlung von der Nachkriegszeit des 30jährigen Krieges in die letztüberstandene deutsche Nachkriegszeit direkt in das

Schützenheim des fiktiven Provinzstädtchens Brumholdstein zu übertragen. Stefan Schmöe (*online Musik Magazin*, Stand: 16.4.2002) beschreibt die Szene: *Der deutsche Wald ist längst zur Täfelung der Schützenhalle verarbeitet. In diesem geistigen Klima haben übernatürliche Kräfte keinen Platz, und wenn in der Erbförsterei – sicher eine florierende GmbH, in die einzuheiraten eine lukrative Angelegenheit ist – das Bild des Firmengründers von der Wand fällt, dann werden die mühsam überdeckten Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit sichtbar.*

Bernd Aulich (*Buersche Zeitung*, 3.12.2001) wirft Weiss vor, sich *weder für eine politische, noch für eine psychologische oder eine ideologiekritische Deutung* entschieden zu haben. Wird die Grundidee von fast allen Rezensenten positiv aufgenommen, stieß Karsten Mark (*Ruhr Nachrichten*, 3.12.2001) die offensichtliche Symbolik auf: *Die Jäger sind natürlich ein Schützenverein und für den König gibt's natürlich einen Frühstückskorb. Einzig die Schützenkluft lässt mit ihren jeweils ins Bräunliche tendierenden Senf- und Rottönen erahnen, wo die Weisssche Inszenierung hinsteuert – und das mit gnadenloser Direktheit.* In der Wolfsschluchtszene schließlich wird der Dämon Person: *Dass mit der siebenten, der teuflischsten aller Kugeln, Adolf Hitler erscheint, war nur wenig schwerer zu erahnen als die Tatsache, dass die senffarbenen Schützen über kurz oder lang zur SA-Formation mutieren. Letztlich bleibt die Frage offen, worum es überhaupt noch geht: um das Spießertum als Nährboden für Faschisten, um die politische Stimmung in den 50ern? Wie auch immer, die Oper hat mit all dem herzlich wenig zu tun. Ihr wurde ein Konstrukt übergestülpt, das nicht passen konnte.*

Auch bei den musikalischen Aspekten driften die Rezensenten weit auseinander. Als mildes Urteil sei Hans-Jörg Loskill (*WAZ*, 3.12.2001) zitiert: *Man hörte gute Stimmen, aus der allerdings eine herausragt: Sie gehört Claudia Braun, die das Ännchen so problemlos heiter und aufgekratzt gestaltet, als läge auf ihrem Sopran kein einziger Romantik-„Stein". Fabrice Dalis, sicherlich kein idealer Helden-Max, fügt sich ebenso dem Konzept wie Norigo Ogawa-Yatake als leidende Agathe, Joachim G. Maaß als Kuno oder Jacques-Greg Belobo als Eremit. Nicolai Karnolsky kann als finsterer Kaspar mit satter Tiefe zum Star heranreifen, wenn er im deutschen Dialog Fortschritte macht.* Als Gegenbeispiel sei Stefan Schmöe (*online Musik Magazin*) zitiert: *Das wirklich Ärgerliche an dieser Premiere ist aber das äußerst dürftige musikalische Niveau. Fabrice Dalis (Max) und Nyle P. Wolfe (Kilian und Ottokar) sind mit ihren Rollen deutlich überfordert, Jacques-Greg Belobo (Eremit) und der selbst sonst so zuverlässige Joachim G. Maaß (Kuno) blieben blass. Der junge Bulgare Nicolai Karnolsky besitzt sicher großes stimmliches Potential, wirkt aber noch zu brav für den Bösewicht Kaspar. Die vier Brautjungfern sind als Karikatur angelegt, aber müssen sie*

deshalb so singen, dass einem bei dreien der vier gleich erhebliche Zweifel an deren Operntauglichkeit kommen? Der Jägerchor war trotz oratorischer Aufstellung mit starrem Blick zum Dirigenten deutlich schneller als das Orchester – ein wenig mehr Üben bis zur nächsten Vorstellung ist dringend angebracht. Das wenige Lob wird der orchestralen Gestaltung zuerkannt: *Aber musikalisch stürmt der Jubel über das unglückliche Paar doch herein. Dafür garantierten Johannes Wildner und die Neue Philharmonie, die mit Hörner-Eleganz und Edelklang bei Holzbläsern und Streichern (Cello!) aufwartet.* [...] *Schade, daß es zu Beginn einige Wackler zwischen Orchester und lebhaft agierendem Chor gab.*

Freier Blick auf des Waidmanns Unheil
Bielefeld, Stadttheater, 2. März 2002

Gregor Horres' Inszenierung des *Freischütz* legt die Betonung auf das Flechtwerk der Konventionen, die den Jägergesellen Max umgeben und das die Geschichte in ein unglückliches Ende und Max in den Wahnsinn treibt. Die Bühne verstärkt diesen psychologisierenden Ansatz: Uta Jostwerner (*Westfalen-Blatt*, 18.3.2002) beschreibt die Szene wie folgt: *der Spottchor singt wie aus einer fernen Erinnerung heraus hinter einem Gaze-Vorhang. Nur Caspar versteht es, sich einen Zugang in die enge, aussichtslose Welt Maxens zu verschaffen, die Bühnen- und Kostümbildnerin Kirsten Dephoff gelungen in einem spartanisch möblierten Kastenzimmer andeutet, in dem Max von Wand zu Wand läuft, bis sich ihm mit dem Abschuss der ersten Freikugel ein sinnbildliches Tor öffnet – der Gazevorhang fällt an dieser Stelle dramaturgisch gekonnt und gibt den Blick frei auf das kommende Unheil.* Heidi Wiese (*Westfälischer Anzeiger*, 28.3.2002) liest die Geschichte dagegen als Schauermärchen in der Tradition von Mary Shelleys *Frankenstein*: *Im Zeitgeist des „Cocooning" nimmt sich Gregor Horres für seine Bielefelder Inszenierung die Freiheit, den altvertrauten „Freischütz" so zu interpretieren, wie Weber und sein Librettist Johann Friedrich Kind die Oper in liberaleren Zeiten vielleicht gestaltet hätten: als „modernes" Schauerdrama mit bösem Unhappy End. Schließlich sei es so in der literarischen Vorlage, dem „Gespensterbuch" von Johann August Apel und Friedrich Laun, gedacht gewesen.* Der Schluß traf bei den Rezensenten auf geteilte Meinung. So erschien Christoph Schulte im Walde (*Westfälische Nachrichten*, 19.3.2002) das Ende im Sinne der Inszenierung schlüssig: *Max erschießt keine Taube, sondern seine Agathe – und erblickt eine zweite als Erscheinung, der Wirklichkeit schon weit entrückt.* Jedoch bemängelt er die *sehr plakativen Momente*: *So lagen neben der toten Agathe etwas reichlich viele tote Tiere ganz oder in Teilen auf der Bühne herum.* Und er stellt sich die Frage, *ob das „Gefängnis" einer kleinbürgerlichen Ehe nicht noch grauenvoller gewesen wäre als dieses Ende.* Weitgehende Einstimmigkeit herrscht bei der Beurtei-

lung der musikalischen Qualitäten. Ulrich Gehre (*Die Glocke*, 19.3.2002) beschreibt das *makellose musikalische Tableau: Luca Martin entledigte sich mit dem tenoralen Belcanto des Max seiner wenig beneidenswerten Aufgabe als dauerhaft neurotisches Bündel. Alexandre Vasiliev skizzierte mit profundem Bass den unheimlichen Gefährten Kaspar. Karine Babajanyan stattete die Agathe mit lyrisch schönen Kantilenen aus und vereinigte sich mit Cornelie Isenbürgers munterem Ännchen zu Duetten von bezwingendem Schöngesang.*

Auch Peter Kuhns musikalische Leitung konnte überzeugen. *Er gab* – laut Christoph Schulte im Walde – *seinen Bielefelder Philharmonikern zügige Tempi vor, formte vor allem mit den Streichern einen wunderbar sämigen Klang, ohne in vordergründige Idylle zu verfallen.*

Siehe hierzu auch die Rezension des Autors auf S. 119-122 dieser Ausgabe.

Prüfungsangst und Schluchtenzauber
Bernburg, C.-M.-von-Weber-Theater, 2. März 2002

In Horst Kupichs Inszenierung scheint nach Uwe Kraus (*www.medienjobs.de*, 6.3.2002) alles vom Prüfungsdruck gepeinigt: *Selbst Agathes Ex-Verehrer, den boshaft-liederlichen Kaspar, drückt es: Er muss für Samiel einen Vertreter ranschaffen, um selbst seine Erdenzeit zu verlängern. So begeben sich Max und Kaspar aus unterschiedlichen Beweggründen auf den teuflischen Pfad, um Wunderpatronen zu gießen und ihren Weg zu finden.* Ähnlich wie die Bielefelder Inszenierung setzt Kupichs Regie-Konzept auf die psychologischen Momente: es *deckt unter der Oberfläche des romantischen Schauspiels die Verkrustungen auf, die Angst und Aberglaube in der Seele der Protagonisten abgelagert haben* (Andreas Hillger, *Mitteldeutsche Zeitung*, 5.3.2002). Zur *differenzierten Regie gesellen sich* – so Uwe Kraus – *Raum- und Lichtideen* (Wolfgang Richter), *die die spannende Interaktion unterstützen und Ängste der Beteiligten nachvollziehbar werden lassen.* Daneben hebt Hillger die Verkehrung der Welten – domestizierte Natur neben „verwilderten" menschlichen Beziehungen – hervor: Nachdem Kupich *im ersten Bild Natur nur als gezähmtes und goldgerahmtes Abbild vorkommen ließ, während die dunkle Seite des Waldes hinter notdürftig geklebten Tapetenbahnen drohte, kehrt er im Forsthaus die Verhältnisse um. Dort überziehen Luftwurzeln die steingrauen Wände, vor denen die patinierte Ahnengalerie mühsam Farbe und Form behauptet.*

Der musikalischen Ausführung widmet sich vor allem Kraus: Heiko Börner wirkte *mit tenoraler Präsenz, aber in der Darstellung seiner hilflosen Zerrissenheit etwas stark zurückgenommen.* Dagegen konnte Matthias Schaletzky sich *als diabolisch-verführerischer Kaspar* [...] *mit größerer darstellerischer Intensität, volltönender Geschmeidigkeit und auch in der Höhe ohne Angestrengtheit* profilieren. Katharina Warken (Agathe) und Kerstin Pettersson

(Ännchen) fanden beim Publikum große Sympathie. Neben dem von Yoichi Miyagawa einstudierten Chor findet das Orchester unter Lutz Rademachers Leitung Anerkennung: *Sein Orchester musizierte mit Spielfreude, hatte aber im kleinen Bernburger Orchestergraben so seine Platzprobleme, wobei der Pauker neben die Bühne „ausgelagert" wurde. Trotzdem, orchestraler Facettenreichtum und die Transformation von Webers Stimmungen in Klangbilder ergaben Hörgenuß.*

Romantisch, aber ungesüßt
Brandenburg (Havel), Theater GmbH, 30. März 2002

Von der überregionalen Presse weitgehend unbemerkt lief der *Freischütz* von Manfred Straube in Brandenburg (Havel) über die Bühne. Jörg Zimmermann (*Märkische Allgemeine Zeitung*, 2.4.2002) schrieb: *Bühnenexperimente werden in der Inszenierung* [...] *nicht geboten. Im Kosmos der Freischütz-Interpretationen muss sie als konservativ gelten. Straube folgt weitgehend der Textvorlage von Friedrich Kind, bringt die Darsteller im Gewande des 19. Jahrhunderts auf die Bühne und lässt das Ännchen durchaus an dem ihr zugedachten Spinnrad Platz nehmen.* Die Brandenburger Symphoniker unter der Leitung von Michael Helmrath konnten ebenso überzeugen wie der Chor und die Sängerinnen und Sänger, so Johannes Schmidt (Kaspar), Ines Wilhelm (Ännchen) und Verena Rein (Agathe).

Auch Frederik Hanssen (*Opernwelt*, Mai 2002) konstatiert eine handwerklich gekonnte, eher unspektakuläre Inszenierung: *Straube bebildert die Geschichte geschmeidig und routiniert, Ausstatter Karl-Heinz Abramowski improvisiert ein Waldweben zum Schnäppchenpreis.* Geradezu begeistert ist er allerdings von der musikalischen Ausführung: Es ist einer *dieser seltenen Abende, an denen wirklich alles stimmt im Orchestergraben. Helmraths „Freischütz" ist ein Meisterwerk musikalischer Rhetorik. Hier hat jede Phrase, jede Begleitfloskel etwas zu erzählen von den Seelenlandschaften der Protagonisten, hier erblüht aber auch – dank kluger Klangbalance – Webers Romantik in leuchtenden Farben.* Alles in allem eine erfreuliche Aufführung; *kein Theater für die Kritiker aus Berlin, sondern für die Menschen vor Ort.*

Paradies in der Schneekugel
Essen, Aalto Theater, 18. Mai 2002

Ein Buhkonzert *von Wagnerschen Dimensionen* – so ein Rezensent – mußte sich Michael Schulz' Essener Inszenierung gefallen lassen. Ähnlich wie Horres in seiner Bielefelder Inszenierung versucht auch er, dem *Freischütz* seine psychologischen Momente abzugewinnen, scheint dieses Konzept an mancher Stelle aber nicht konsequent durchzuhalten und webt einige Provokationen im Stile Konwitschnys ein. Christoph Zimmermann (*General-Anzeiger*, 24.5.2002) beschreibt den Spottchor: *Der Chor als feindliche Masse Mensch*

wird nur gelegentlich aus schwarzer Unsichtbarkeit mit Lichtkegeln herausgeschnitten, taumelt dann zum Bauernwalzer als Zug von Lemuren über die Szene. Viele Passagen aber hört man bildlos, als gespenstische Kopfgeburten von Max.

Svenja Klaucke (*Süddeutsche Zeitung*, 21.5.2002) bezeichnet Michael Schulz' Ansatz als *öde Entszenierung*, wenn er das Finale zweimal zeigt: *Einmal in der „Freischütz"-Variante von Waits-Wilsons „Black Rider": Probeschuss, Agathe fällt, der Vorhang auch – und Max in den Wahnsinn. Zweitens pariert er das dubiose Deus-ex-machina-Jubelfinale mit der Kitschparodie-Klatsche: Entrückt Max in das synthetische Schäfer-Idyll aus Agathes Schneeschüttelkugel: „Der Freischütz" als Opern-Souvenirbeute.*

Schulz inszeniert das Dilemma der beiden möglichen Finali, indem er sie mit dem Element der Schneekugel verbindet, die seit Orson Welles' Filmklassiker *Citizen Kane* mit dem Trauma der verlorenen Kindheit konnotiert ist und vermutlich für diesen Regieeinfall Pate stand. Für Stefan Schmöe (*online Musik Magazin*, Stand: 21.5.2002) ist diese Schneekugel Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung: *Nach dem Probeschuss unterbricht Schulz den Handlungsablauf, Max wird durch einen Vorhang vom Geschehen getrennt, beginnt Kinderreime aufzusagen: „Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben / wo ist denn mein Schatz geblieben". Den Rest erlebt er im Wahntraum. Halb konzertant wird das Finale abgespult, die Protagonisten werden von Max arrangiert, und zuletzt steigt Max in die nun überdimensionale Schneekugel, aus der zuvor der Eremit, Gottvater gleich mit weißem Rauschebart, herausgekrabbelt ist. Genau so eine Schneekugel, allerdings im handlichen Format, hatte im zweiten Akt Agathe als Spielzeug (was* [man] *in der Aufführung natürlich nicht erkennen kann; zu sehen ist sie nur im Programmheft* [...]*). Das Rettende ist ein unerfüllbarer Kindheitstraum.*

Während die meisten Rezensenten einhellig mit der Leistung der Essener Philharmoniker zufrieden waren, hat Schmöe einige Kritikpunkte anzubringen: *Unter der Leitung von Patrik Ringborg erreicht das Orchester nicht annähernd das Format, das man zuletzt von Chefdirigent Stefan Soltész gewohnt war. Kaum ein Piano-Einsatz, der nicht verwackelt ist; unsichere Tempi; dazu von Beginn an eine nicht sehr genaue Intonation – vor allem aber das kraftlose Herangehen, besonders an die bedrohliche Kaspar- und Geisterwelt, das kommt über ein unmotiviertes Herunterspielen selten hinaus. Auch der Chor war bei aller Klanggewalt oft reichlich unpräzise, selbst bei dem an der Rampe gesungenen Jägerchor. Der massive Ärger des Publikums über den Regisseur überdeckte einiges von den Defiziten, die im musikalischen Bereich liegen.*

Bis auf das Ännchen konnten die sängerischen und schauspielerischen Leistungen alle Rezensenten überzeugen, auch Elisabeth Elling (*Westfäli-*

scher Anzeiger, 21.5.2002), wenn sie anmerkt: *Thomas Piffka charakterisiert den Max mit Mut zur Schlaffheit, Zsuszanna Baszinska trällert als Ännchen ein wenig zu unverdrossen. Dafür schimmerte der Sopran von Danielle Halbwachs als Agathe wie kostbares Porzellan. Einen Triumph feierte der Bassist Karl-Heinz Lehner (als Gast von der Dortmunder Oper), der sich nebenbei auch als famoser Schauspieler erweist: Als Kaspar formt er mit wunderbarer Artikulation und schnörkelloser Frische einen abgebrühten Ruhestörer – großartig.*

Anzumerken ist an dieser Stelle noch eine *Freischütz*-Inszenierung für Kinder nach Weber mit dem Titel *Der kleine Freischütz* in Halberstadt. Die Premiere soll am 30. Januar 2002 gewesen sein, Rezensionen ließen sich jedoch nicht ausfindig machen.

Oberon
Singende Paare, redende Passanten
Regensburg, Stadttheater, 9. Dezember 2001

Anläßlich der Wiedereröffnung des generalsanierten Stadttheaters wurde in Regensburg der *Oberon* aufgeführt. In Anlehnung an die meisten *Oberon*-Inszenierungen der vorhergehenden Jahre bearbeiteten Regisseur Stefan Maurer und Dramaturg Andreas Bronkalla die Dialoge. Während einige Rezensenten die Art und Weise der Darbietung als echte Alternative zum Original-Libretto bezeichneten, beschreibt Gerhard Dietl (*Mittelbayerische Zeitung*, 10.10.2001) diesen *Inszenierungskrampf*: *Vor allem der erste Akt liess ratlos. Der für die Inszenierung verantwortliche Stefan Maurer bemüht ein ganzes Schauspielerteam, um den Opernbesucher durch die Handlung zu führen. Doch was die bedauernswerten Danielle Clamer, Simone Haering, Martin Hofer, Peter Papakostidis und Jens Schnarre da zu sprechen, durch Mikro anzusagen, zu deklamieren, zu brüllen bekommen, ist bloss wirrer Textsalat. Ein bisschen vom versprochenen Wieland-Versepos mag drin sein, wird aber immer wieder von Aktualisierungswillen und moralischem Besserwissertum zugemüllt.*

Detlev Baur (*Die Deutsche Bühne*, Jan. 2002) sieht allerdings einen schlüssigen Versuch, Planchés schwieriges Libretto zu fassen: *Während Bearbeitungen des Stoffes in der Regel versuchen, die Handlung einheitlicher zu fassen, betonen Stefan Maurer und sein Dramaturg Andreas Bronkolla gerade die Uneinheitlichkeit und thematisieren damit auch die Distanz zur Feenoper.*

Die Gesangsleistungen wurden von den Rezensenten durchgehend als gut bewertet. Besonders Sally du Randt konnte als Rezia überzeugen. Juan Martin Koch (*Donaukurier*, 10.12.2001): *Ihr Rollenporträt, das in der großen Szene des zweiten Aufzugs die Tendenz zum Hochdramatischen über-*

wältigend ausspielte und in der Kavatine des dritten intimste Pianokultur hörbar machte, entwickelte sich mehr und mehr zum künstlerischen Zentrum der Aufführung. Darum gruppierten sich u. a. ein heldisch zupackender, Hüons Siegessucht mit nicht unpassender Neurotik ausstattender Michael Waldenmaier, ein die wenigen Gelegenheiten tenoraler Entfaltung nobel nutzender Virgilio Marino als Oberon sowie die Mezzosopranistinnen Hale Al Orfali (als ausdrucksstarke Fatima) und Maria Soulis (als gewitzter Puck).

Ebenso positiv wurde die musikalische Leistung von Guido Johannes Rumstadt bewertet. So sagt Hans-Klaus Jungheinrich: *Mit Leichtigkeit und Verve ging er mit dem aufmerksamen Orchester die Ouvertüre an, und die vielen musikalischen Einzelnummern – teils winzige Vignetten, teils groß aufgewölbte Tableaus – gewannen schönste Leuchtkraft durch seinen unermüdlichen theaterkapellmeisterlichen Impetus.*

Siehe hierzu auch Frank Zieglers Rezension auf S. 116-119.

„Ocean! Thou mighty monster"
Paris, Théâtre du Châtelet, 8. März 2002

Wenn man von den Rezensionen ausgeht, scheint John Eliot Gardiner bei der diesjährigen konzertanten Aufführung des *Oberon* in klanglicher Hinsicht keine Experimente gemacht zu haben. So setzen sich die Rezensenten einmütig mit Gardiners ironisierender Sicht des Opernstoffes auseinander, die sich im Optischen unter anderem in den Kostümen des Monteverdi Choir niederschlug, die das Lokalkolorit der jeweiligen Szenen widerspiegelten. Ohnehin erfuhr der Originaltext von Planché eine Bearbeitung von Gardiner und Roger Allam, einem Mitglied der Royal Shakespeare Company. Während Marie-Aude Roux (*LeMonde*, 11.3.2002) sogar einen Vergleich mit den Singspielen von Gilbert und Sullivan in Erwägung zieht, kommt Andrew Clements (*www.guardian.com*, 25.3.2002), der die Folgeveranstaltung im Barbican Theatre in London sah, zu dem Schluß: *Taking Oberon at face value as a period piece might have been far more interesting and rewarding than the strange hybrid of 19th-century fantasy and tongue-in-cheek 21st-century irony presented here.* Die Sänger – unter ihnen Charles Workman in der Rolle des Huon – hatten einige Schwächen aufzuweisen, während Hillevi Martinpelto (Reiza) nach Marie-Aude Roux das tragische Potential ihrer Rolle voll auszukosten wußte. Marina Comparato verlieh der Rolle der Fatima viel Witz und Elan. Das Orchestre révolutionnaire et romantique spielte auf historischen Instrumenten, Jacques Doucelin (*Le Figaro*, 11.3.2002) war der Klangeindruck bei aller Klarheit aber zu unausgewogen. Bleibt auf Gardiners für dieses Jahr geplante Einspielung bei Philips zu hoffen.

Oberon als Collage

Neufassung von Stefan Maurer und Andreas Bronkalla in Regensburg
besucht von Frank Ziegler, Berlin

Für die Wiedereröffnung des reizvollen alten Regensburger Theaters (eröffnet 1804) nach seiner aufwendigen und äußerst gelungenen Sanierung am 7. Dezember 2001 hatte Intendantin Marietheres List nach einem Premieren-Stück gesucht, passend für ein Dreispartenhaus, das Schauspiel-, Musiktheater- und Ballett-Ensemble möglichst gleichrangig präsentieren will. Und so fiel die Wahl wie selbstverständlich auf Webers *Oberon*, nicht nur, weil der musikalische Chef des Hauses, Guido Johannes Rumstadt, ein ausgesprochener Weber-Verfechter ist, sondern weil das Werk für einen solchen Zweck geradezu prädestiniert scheint. Webers letzte Oper trägt in ihrer eigentümlichen, dem englischen *melodrama* bzw. *musical drama* verpflichteten Form sozusagen das Mehrspartenprinzip in sich. Aus der vom englischen Librettisten Planché über weite Strecken als gesprochenes Schauspiel gestalteten Haupthandlung ragen fünf singende Protagonisten heraus; sie setzen die musikalischen Akzente, die mehrfach zu großangelegten Tableaus mit Chor und Ballett sowie weiteren kleineren Gesangspartien (Puck, Meermädchen) ausgeweitet werden. Diese „Zwitter-Form" hat man den Autoren des *Oberon* oft zur Last gelegt, in Regensburg wurde sie als Chance begriffen.

Die dramaturgischen Inkonsequenzen des *Oberon*-Librettos, die revuehafte Szenen-Reihung mit ihren unlogischen Brüchen und die ungleichgewichtige Verteilung der musikalischen Schwerpunkte, haben immer wieder Kritiker auf den Plan gerufen. Einmütig ihr Tenor: hätte Weber den *Oberon* auf die deutsche Bühne gebracht, so hätte er ihn grundlegend überarbeitet. Dafür gibt es zwar keinerlei authentische Belege, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß man seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sein Heil immer wieder in Bearbeitungen gesucht hat. Das Ziel war bei allen Versuchen dasselbe: eine stringente Handlungsführung; die Ergebnisse blieben durchweg unbefriedigend. Erst in den letzten Jahren beginnt sich die Betrachtung langsam zu wandeln, so etwa in Martin Mosebachs Neufassung (Frankfurt/Main 1995, Salzburg 1996, vgl. *Weberiana* 6, S. 68-76), die ihr Kapital aus der „marionettenhaften" Führung der Hauptheldenschlägt, indem sie kurzerhand außer dem Elfenpaar Oberon und Titania nur Marionetten agieren läßt; eine scheinbare Schwäche des Stücks wurde in dieser Version als Stärke begriffen und überzeugend umgesetzt.

Unbearbeitet kann man auch in Regensburg den *Oberon* nicht sehen, aber die Fassung von Regisseur Stefan Maurer und Dramaturg Andreas Bronkalla zielt in eine ähnliche Richtung wie Mosebach: nicht die Oberfläche zu glätten, um ein „realistisches Märchen" zu erzählen, sondern gerade die

offene Form als modernes Element der Interpretation zu verstehen. Das macht dem Publikum das Verständnis der eigentlichen Handlung nicht unbedingt leichter, ergibt aber doch einen insgesamt gesehen spannenden und beglückenden Theater-Abend.

Den acht Sängern stehen in Regensburg fünf Schauspieler (Danielle Clamer, Simone Haering, Martin Hofer, Peter Papakostidis und Jens Schnarre) gegenüber; sie agieren sozusagen als Spielführer und verkünden bereits zu Beginn den Vorsatz, den Zuschauer in eine Phantasiewelt zu entführen – eine Welt, die in der Phantasie des Betrachters erst entstehen muß. Denn die Bühne (Ausstattung: Ingrid Erb) spiegelt kein chevalereskes Mittelalter-Pathos, keine sinnlich-orientalischen Reiche, vielmehr wird das kahle Bühnenrund mit seiner szenisch recht dominant eingesetzten Drehbühne nur durch zauberhafte Lichteffekte (Klaus E. Zimmermann) und sparsam eingesetzte, aber charakteristische Requisiten (Schleier, Schwert etc.) lebendig. Keinem der fünf Akteure ist eine feste Rolle zuzuordnen. Teils agieren sie als Moderatoren zwischen Publikum und Sängerdarstellern, kommentieren – nicht selten ironisch – den Verlauf der Handlung, teils schlüpfen sie in die Rollen der Sänger, dann wieder in andere. Man muß die Grundhandlung des *Oberon* schon kennen, um diesem Spiel folgen zu können, läßt man sich aber auf das vergnügliche Verwechslungsspiel ein, vergehen die fast drei Stunden wie im Fluge, auch wenn nicht alle fünf Schauspieler in gleichem Maße überzeugen, auch wenn die Ballett-Einlagen (Choreographie: Winfried Schneider) im Ganzen etwas hausbacken und nicht unbedingt elfenhaft luftig wirken, auch wenn schließlich nicht jeder Regie-Einfall überzeugt oder gar die Grenzen des Vertretbaren gestreift werden – so etwa im Fall des großen Chores Nr. 7, der mit allzu deutlichem Bezug auf den September 2001 von islamistischen Eiferern mit Turban und Kalaschnikov vorgetragen wird, die bedrohlich aus dem Drehbühnen-Untergrund auftauchen.

Der Kunstgriff der offenen Form erlaubt den Bearbeitern eine Text-Melange, die ansonsten wohl ungenießbar wäre. Hier springt man sprachlich vergnügt durch die Jahrhunderte, werden dramatische Shakespeare-Texte und epische Wieland-Verse neben moderner Umgangssprache und quasi Lexikon-Lesungen (etwa zum Thema Islam) kredenzt. Die einzige Konstante in diesem Spiel im Baukasten-System ist Webers Musik – sie schafft aus der locker geknüpften, beziehungs- und anspielungsreichen Collage ein Ganzes. Bei aller Freude am Experimentieren wird Webers Musik von der Neufassung kaum tangiert. Sieht man von den Strichen zweier musikalischer Nummern (Fatimes erste Arie Nr. 10 und Hüons ohnehin nachkomponierte *Preghiera* Nr. 12A) ab, so bleibt die Webersche Partitur den Bearbeitern sakrosankt.



Maria Soulis (Puck), Adelheid Fink (1. Meermädchen), Virgilio Marino (Oberon), Ilonka Vöckel (2. Meermädchen)

Zum Glück! Denn gerade musikalisch hat Regensburg Erstaunliches zu bieten. Üblicherweise hat jedes Theater, das den *Oberon* ins Repertoire nehmen möchte, bei der adäquaten Besetzung der Hauptpartien Probleme. Hüon und Rezia fordern außergewöhnliche Sänger: junge, dramatische Stimmen, die trotz aller Dramatik die Leichtigkeit für geläufige Passagen und lyrischen Schmelz mitbringen müssen. Das kleine Regensburger Haus kann beide Rollen überzeugend besetzen. Michael Waldenmaiers zupackender Tenor meistert, umsichtig geführt vom Dirigenten, selbstbewußt und mit respektablem Erfolg die Klippen, die die Partie des Hüon so gefürchtet machen, besonders in der halsbrecherischen ersten Arie (Nr. 5 „Von Jugend auf"). Geradezu atemberaubend Sally du Randt: sie gibt eine stimmlich wie darstellerisch vollkommen überzeugende Rezia. Der jungen Sängerin stehen alle Farben zu Gebote, um aus der weitdimensionierten Ozean-Arie (Nr. 13) ein Ereignis werden zu lassen, sie verfügt aber neben der großen Geste auch über die innigen, berührend leisen Töne, die Rezias Verzweiflung in ihrer letzten Arie (Nr. 19 „Traure, mein Herz") dem Zuhörer geradezu bedrückend plausibel machen.

Neben diesen herausragenden Sängern haben es die Kollegen schwer: Das Dienerpaar Daniel Böhm als Scherasmin und Hale Al Orfali als Fatima bleibt – zumindest in der besuchten Vorstellung (20. Januar 2002) – im Schatten seiner Herrschaften, und auch der italienische Tenor Virgilio Marino, der

stilistisch mit seiner Oberon-Partie zu hadern scheint, kann der Titelrolle im Vergleich zum ersten Paar kein adäquates Gewicht verleihen. Lediglich die Nebenpartien lassen wiederum aufhorchen: Maria Soulis ist ein quirliger, sympathischer Puck, und die Meermädchen Adelheid Fink und Ilonka Vöckel gereichen mit zuckersüßem Sopran dem Nixen-Stand zu höchster Ehre.

Das größte Pfund, mit dem der Regensburger *Oberon* wuchern kann, ist allerdings der Dirigent. Guido Johannes Rumstadt hat sich mit aller Ernsthaftigkeit auf seinen Weber vorbereitet; es gehört nicht unbedingt zu den Selbstverständlichkeiten des Theaterbetriebs, daß der musikalische Leiter eigens das Autograph der Oper (bzw. einen extra zu diesem Zweck bestellten Mikrofilm des Originals in St. Petersburg) studiert, um danach das Orchestermaterial einzurichten. Die Mühe hat freilich gelohnt, denn Rumstadt fordert seinen Musikern das Äußerste ab, um die Partitur zum Blühen zu bringen. Der ungeheure Farbreichtum der Weberschen Instrumentations-Palette erfährt hier eine beglückende, stimmungsvolle Umsetzung. Mit großem Theaterinstinkt und einem wirklichen „Händchen" für Weber gelingt dem Dirigenten ein großer Wurf: seine Tempi, meist eine Winzigkeit langsamer als erwartet, überzeugen ebenso wie sein Gefühl für die Klangbalance im Orchester sowie zwischen Bühne und Graben, jedes Detail stimmt, jede musikalische Geste wird verständlich, beginnt zu sprechen. Wenn es eines Beweises bedürfte, wie lebendig Webers musikalische Schöpfungen noch heute sein können; hier, im Graben des Regensburger Theaters, hört man ein überzeugendes Plädoyer für Weber und seinen *Oberon*!

Der Wald- und Wiesen-Neurotiker

Die Bielefelder *Freischütz*-Inszenierung diagnostiziert von Knut Holtsträter, Detmold

Betrachtet man die letzten Aufführungen des *Freischütz*, so scheint es nur zwei Möglichkeiten zu geben, ihn heutzutage auf die Bühne zu bringen: entweder als ironisierte, auf die sozialen Mißstände fokussierte Travestie, wie sie z. B. Konwitschny in seiner Hamburger Inszenierung entwickelt hat, oder als psychologisierendes, die Charaktere in ihren Nöten ernst nehmendes Betroffenheitstheater. (Von den nostalgischen, auf falsch verstandene historische Aufführungspraxis gründenden Interpretationen der Wald- und Wiesenbühnen sei hier abgesehen.) Gregor Horres' Inszenierung der Oper (Premiere: 15. März 2002, besuchte Vorstellung: 7. Mai 2002) versucht den zweiten Ansatz und inszeniert das Seelenleben Maxens. Horres' Dramaturg Roland Quitt sieht laut Programmheft den *Freischütz* als Übergang von der *Zauberflöte* zum *Fliegenden Holländer*, und zwar in der Weise, daß er aus

dem *Freischütz* eine neue Betonung der Innerlichkeit herausliest, die es z. B. bei Mozarts *Zauberflöte* noch nicht gegeben habe und die sich im *Holländer* voll ausdrückt: *Und mit dem Rückzug ins Innere geht interessanterweise auch die Idee einer Ganzheit verloren. Der Verlust der Außenwelt bedeutet für den Einzelnen auch Identitätsverlust. Die Arien von Max und Agathe zeigen Figuren, die keine Mitte, keinen Zusammenhalt mehr finden im Chaos ihrer widerstrebenden Gefühle.*

In der ersten Szene finden wir statt des Platzes vor der Waldschenke Max auf dem Bett seiner Kammer vor, von Illusionen und Stimmen heimgesucht, die per Lautsprecher eingespielt werden. Sie bestehen aus einer Collage der Sprechtexte der zweiten Szene. Durch die transparente Rückwand der Kammer wird die Gesellschaft mit Kuno, Spottchor und Jägern sichtbar, die nun aus der subjektiven Sicht Maxens, sei sie als Erinnerung oder neurotisch begründet, erscheint. Quitt schreibt dazu im Programmheft: *Und in den neckenden Stimmen des Spottchors hört man kaum die wirklichen Stimmen der Menschen, sondern die empfindsam übersteigerte Wahrnehmung von Max, der diese Leute als quälende Fratzen wahrnimmt.* Ist diese Sichtweise bei dem Spottchor noch sehr eindrücklich, bricht das Terzett Max/Kuno/Caspar aber diese Innensicht und erzeugt beim Zuschauer eher Irritation. Weshalb sollte Max mit seinen Erinnerungen oder Trugbildern in einen realen Dialog treten?

In der Wolfsschluchtszene ist Max bereits zu Anfang auf einer Rampe festgebunden, mit Augenbinde und nichtsahnend seinem Schicksal ausgeliefert. Das führt zu einer kleinen Unstimmigkeit zwischen Text und Szene: Er wird Zeuge von Caspars Dialog mit Samiel, der von einem Seitenrang als Opernbesucher erscheint, und muß sich schließlich von Caspar fragen lassen, wo er so lange gewesen wäre. Die Rampe fährt hervor und bleibt über dem Orchestergraben stehen, allerdings nicht ohne unfreiwillige Komik, wenn Max singt: „Furchtbar gähnt der düst're Abgrund! Welch' ein Grau'n, das Auge wähnt in einen Höllenpfuhl zu schau'n!" Caspar, nun ganz zum Fiesling mit Hang zu Fesselspielen mutiert, steht über Max und vollführt mit seinem Gewehr an Maxens Kopf Zielübungen. Das Auszählen der Freikugeln gerät neben diesen eindrücklichen, Waffenfetischismus aufzeigenden Momenten, die jüngst erschreckende Aktualität gewonnen haben, jedoch ein bißchen blaß: Caspar lud lediglich mit großer Geste sein Gewehr durch, einige Flammen wurden gezündet und das Geisterballett, bestehend aus einer Statistengruppe mit Hundemasken, nähert sich bedächtig der Vorderbühne, während sich der Vorhang schließt und die Rampe Max ins Verborgene zurückzieht.

In ähnlicher Weise wie die Eröffnungsszene, als Konkretion der Gedankenwelt Maxens, ist Horres' und Quitts Lösung der Schlußszene zu deuten. Max, wieder in seinem Zimmer, erschießt Agathe. Aus dem Hintergrund

taucht aber mit der Jagdgemeinde eine zweite Agathe auf. Läßt sich das Erscheinen der zweiten Agathe zuerst als Max' Kopfgeburt und sein letztendliches Abgleiten in eine Psychose erklären, erfährt diese Gewichtung von Realitäten im Laufe der Szene eine Veränderung. Durch das Erkennen, daß Agathe noch lebt und Caspar seine gerechte Strafe erhält, wird nun die tote Agathe zum Traumbild. Schließlich wird die ganze Szene in einem Sepiaton beleuchtet, der die Geschichte in die Ferne der Vergangenheit rückt.

Angenehm einfach, aber durchaus effektvoll gestaltet waren das Bühnenbild von Kirsten Dephoff und die Lichtgestaltung von Detlef Plümecke: Die Kammer der ersten Szene und die anderen Orte werden durch einen überdimensionierten Holzrahmen eingefaßt, der als festes Element bei allen Szenen zu sehen ist. Wie in einem Setzkasten werden dem Zuschauer die Figuren präsentiert. Besonders eindrücklich ist die während ihrer Arie bewegungslose Agathe, die von der Seite mit nachempfundenem Abendlicht angeleuchtet wird und wie ein Stilleben wirkt. Die Funktion eines Rahmens, jetzt eines Bilderrahmens, erhält die Umfassung in der letzten Szene, wo das Bühnenbild in ein von alten, vergilbten Fotos bekanntes Sepia getaucht wird. Der Schluß wird durch diese Verfremdung jedoch gleichsam in die Vergangenheit zurückgeschickt und hebt die psychologische Gesamtkonzeption weitgehend auf, der *Freischütz* verwandelt sich auf den letzten Metern zu dem, wie er auf den meisten Freilichtbühnen inszeniert wird: zu einer nostalgischen Ansichtskarte.

Keineswegs Nostalgie waren die Kostüme von Kirsten Dephoff. Die Uniformen der Jäger ließen eher auf eine Schützenfestgesellschaft aus neuerer Zeit schließen. Diesen Bezug übernimmt auch das Programmheft, in dem Fotos von Schützenfesten der 70er Jahre dargestellt sind. Ännchen schlappte in Sandalen über die Bühne, nur Agathe war in Weiß gekleidet.

Die an diesem Abend für den musikalischen Leiter Peter Kuhn eingesprungene musikalische Assistentin Caroline Nordmeyer leitete das Orchester durch eine mäßige Ouvertüre in eine insgesamt zufriedenstellende Darbietung. Die dunklen Klangfärbungen in den Bläsern waren sehr satt, kraftvoll die Blechbläser. Unter die anfänglichen Schwierigkeiten lassen sich u. a. die Intonationsprobleme der Hörner summieren. Ebenso fehlte den Streichern an manchen Stellen, z. B. bei der Agathen-Arie, die nötige dynamische Ausgewogenheit. Der durch den Extrachor verstärkte Chor des Theaters war insgesamt zufriedenstellend. Lediglich beim Spottchor gab es, evtl. auch durch die ungünstige Bühnenaufstellung bedingt, Verschleppungen. Auch hätte sich der etwas gehetzt klingende Jägerchor eine Menge Nerven gespart, hätte er die Appoggiaturen richtig ausgeführt.

Luca Martin als Max war gesanglich und schauspielerisch sehr gut. Seine Charakterisierung des Max als linkischen, unbeholfenen, zugleich aber in

der Szene mit Agathe aggressiv wirkenden Heranwachsenden auf der Schwelle ins Erwachsenendasein war sehr überzeugend. Rainer Zaun verlieh dem Caspar eine überzeugende, seltene Schmierigkeit und Fiesheit. Seine gesanglichen Leistungen wurden ein wenig getrübt, als er zu Ende versuchte, dem Caspar Grobheit zu verleihen, und ins Poltern kam. Karine Babajanyan überzeugte als von Vorahnungen paralysierte Agathe. Ihr Ton war sehr rund, in den leisen Passagen vielleicht etwas zu leicht. Cornelie Isenbürger gab das Ännchen sehr spielfreudig und gut im Ton. Die beiden Bässe Yun-Geun Choi als Kuno und Hans Griepentrog als Eremit waren ihren Rollen mehr als gewachsen, besonders der Eremit artikulierte gut und agierte souverän. Lediglich sein Kostüm und seine Maske ließen verwundern, sie hätten einem Samiel gut gestanden.

Zu bemängeln ist generell die schlechte Textverständlichkeit der Sängerinnen und Sänger. Man mag in diesem Punkt anderer Meinung sein, meines Erachtens trägt auch bei einem so bekannten Stück wie dem *Freischütz* die Textverständlichkeit zu einem unmittelbaren Erleben der Musik bei.

Schließlich seien noch die Kürzungen angeführt, die Horres vorgenommen hat. Wie bereits gesagt, fiel die erste Szene dem Collagemesser zum Opfer. Neben einigen kleineren Textteilen wurden die Zwischenmusik vor dem III. Aufzug und die darauffolgende erste Szene, die die leichtfertige Verschwendung der Freikugeln zeigt, gestrichen.

Mag man Horres' psychologische Sichtweise auf den *Freischütz* – und besonders auf Max – erst einmal als Voraussetzung annehmen, so stellt sich doch die Frage, ob wir hier „nur" Zeuge des Krankheitsverlaufes eines Psychotikers sind, oder ob der *Freischütz* nicht noch mehr zu bieten hat, als die reine Darstellung des Rückzuges in die Innerlichkeit und – laut Quitt zwangsläufig – in die Entfremdung des Einzelnen. Maxens Beweggründe für sein Handeln werden nicht klar, schon zu Anfang ist er psychisch angeschlagen, der Spottchor ist nur noch als Zerrbild seiner Gedanken zu hören. Von dem realen gesellschaftlichen Druck, der auf Max lastet und ihn schließlich deformiert, ist zu Anfang und auch im Laufe des Stücks nichts zu merken. Auch die Entfremdung zwischen Max und Agathe, die, wie im Programmheft von Peter Kuhn angemerkt, bereits von Weber auskomponiert ist, wird zwar auf der Bühne deutlich dargestellt, kommt aber über das bloße Konstatieren dieses Mißstandes nicht hinaus. Die Übertragung der Massenszenen, also der öffentlichen Sphäre, von der Realität in Maxens Gedankenwelt, läßt zwar die Schwere der charakterlichen Deformation deutlich werden, ihr wird dadurch aber ihr Beweggrund, der sich in der Narration dieser Szenen formt, entzogen; wir erfahren nicht den Grund von Maxens „Krankheit" sondern nur deren Auslöser. Deswegen muß die abschließende Diagnose lauten: Diese Inszenierung ist nur denjenigen zu empfehlen, die sich in der *Frei-*

schütz-Thematik zu Hause wissen, dem Einsteiger mutet sie zu viel Un- und Mißverständliches zu.

Der doppelte Probeschuß

Gedanken zum Brandenburger *Freischütz* von Frank Ziegler

Eigentlich sollte es ein gänzlich privater Ausflug werden – ohne den Vorsatz, eine Rezension schreiben zu wollen, ohne Pressekarte und Notizblock. Der Grund lag vielmehr in einer Mischung aus Neugier und Nostalgie, schließlich ist für jemanden, der in Rathenow aufgewachsen ist, die Brandenburger Bühne so etwas wie „theatralischer Heimatboden". In Vorwende-Zeiten gastierte das Brandenburger Theater regelmäßig im Kreiskulturhaus der Nachbarstadt; ganze Schüler-Generationen erhielten hier einen ersten Eindruck vom Theater – nicht unbedingt immer den allerbesten, aber doch einen seriösen. Inzwischen steht das Rathenower Kulturhaus – ein für die Stadt eigentlich viel zu großer Bau in verblichenem DDR-Chic, gleichsam ein Bollwerk der längst abgeschriebenen Bitterfelder-Konferenz-Ästhetik (Stichwort für Nichteingeweihte: „sozialistischer Realismus") – verlassen im Zentrum des Ortes und harrt der dringend gesuchten Investoren. Es böte viele Möglichkeiten, in der kulturell nicht gerade verwöhnten westbrandenburgischen Provinz des Havellandes ein kulturelles Zentrum zu schaffen, aber auch hier, wie an vielen ähnlichen Orten, will der „Aufschwung" einfach nicht greifen, veröden ehemals zaghaft „begrünte" Ebenen, aus denen doch eigentlich „blühende Landschaften" hätten werden sollen, mehr und mehr!

Und Brandenburg? Auch hier hat sich vieles verändert, nicht nur zum Negativen, sieht man von der in der gesamten Region katastrophalen Arbeitslosen-Zahl einmal ab. Das Theatergebäude, eigentlich kaum mehr als ein komfortabler Kinosaal, ist deutlich „angehübscht" worden, einschließlich eines modernistischen gläsernen Vorbaus, der recht gelungen Kassen, Garderoben, Café und ähnliche technische Notwendigkeiten beherbergt. Ob man bei den Umbauten auch an die Erfordernisse der Theaterleute gedacht hat, wird nicht ganz klar. Immerhin heißt das Haus jetzt recht großsprecherisch *CulturCongreßCentrum* (CCC); die Brandenburger Theater GmbH ist hier ein Veranstalter neben anderen. Immerhin hat man an das Publikum gedacht und neue Sitzmöbel angeschafft – hinsichtlich der Beinfreiheit (bei 1,94 m Länge ein wesentliches Kriterium!) gebührt dem Haus nun der Vorzug vor vielen.

Sein Publikum hatte wohl auch der Regisseur des *Freischütz* Manfred Straube in erster Linie im Blick. Er verzichtete darauf, „das Fahrrad neu zu

erfinden" und blieb mit seiner Lesart eng am Text; ein Konzept, das zumindest am Premierenabend den Nerv der Zuschauer traf und – für Brandenburger Verhältnisse – mit geradezu frenetischem Applaus belohnt wurde. Die Ideen waren nicht eigentlich neu: Samiels Omnipräsenz auf der Bühne, immer wenn Webers Musik dies nahelegt (und nicht nur dann), ist inzwischen weitverbreitet – Harald Arnold wirkte in der Rolle weniger beängstigend, vielmehr schien er der zynisch-interessierte Beobachter, der die Zeit für sich arbeiten läßt. Auch der Gedanke, die Wolfsschluchtszene als psychologische Innen-Projektion – hier als Schreckensvision Agathens – zu interpretieren, ist schon überzeugender umgesetzt worden. Zu Beginn dieser Szene ließ Straube allerdings aufmerken: zum Geisterchor mit seinem Menetekel „Eh' noch wieder Abend graut | Ist sie todt, die zarte Braut! | Eh' noch wieder sinkt die Nacht, | Ist das Opfer dargebracht!", der Kaspars Vorbereitungen zum mitternächtlichen Kugelgießen untermalt, wurde auf der Hinterbühne diese Bedrohung in „lebenden Bildern" auch optisch präsent: der vorweggenommene Probeschuß des folgenden Tages/Aktes endete hier mit Agathes Tod. Die Intensität dieser Bilder konnte der Regisseur freilich nicht halten, geschweige denn steigern – mit dem von Weber und Kind als musikalisches wie szenisches *crescendo* gedachten Kugelgießen wurde die Inszenierung immer klischeehafter; ein Eindruck, der sicher durch das guckkastenartige Bühnenbild von Karl-Heinz Abramowski noch verstärkt wurde. Als schließlich nach dem Gießen der siebten Kugel auf dem Gipfel des Höllenspuks (Agathe auf einem brennenden Scheiterhaufen) die Ein-Uhr-Glocke die Protagonistin aus ihrem Alptraum erlöste, da zeigte sich im Publikum zwar Begeisterung über die szenische Turbulenz, aber die Beklemmung, die Musik und Bühne hier vereint schaffen könnten, blieb aus. Gegen eine traditionelle, im guten Sinne konservative Lesart der Oper ist sicher, gerade an einem Haus wie Brandenburg, nichts einzuwenden, aber auch auf diesem Wege hätte man die Geschichte sicher spannender und einfallsreicher erzählen können; der Dessauer *Freischütz* vom vergangenen Jahr (vgl. *Weberiana* 11, S. 96f.) hat das überzeugend bewiesen.

Immerhin war das Zustandekommen der Brandenburger Premiere am 30. März 2002 an sich schon ein Erfolg. Jeder, der sich einmal intensiver mit Weber beschäftigt hat, kennt ihn: Webers „Unstern", an den nicht nur der Komponist selbst fest glaubte. Seine „kosmischen Einflüsse" haben sich schon oft bemerkbar gemacht, so auch während der Brandenburger Einstudierung. Mitten in den Endproben hatte sich Ines Wilhelm, die Darstellerin des Ännchen, den Fuß gebrochen. Mit Gipsbein und sicher nicht ohne Schmerzen versuchte sie trotzdem, der Rolle des quirligen Mädchens gerecht zu werden. Kaum war die Inszenierung entsprechend adaptiert –

schließlich kann man mit gebrochenen Gliedern nicht auf eine Leiter steigen, um ein Bild festzunageln; hier mußte (etwas sinnwidrig) die behendere Agathe einspringen, während das Ännchen, Leiter-haltend, dem „Schelm" ihr „Halt fest!" entgegensang –, da kam auch schon die nächste Hiobsbotschaft: Johannes Schmidt, der Sänger des Kaspar, war schwer indisponiert, konnte kaum noch flüstern. Erst am Tag der Premiere hatte er sich soweit erholt, daß er den Part trotzdem übernehmen konnte; freilich nicht ohne Einbußen: wer den Sänger, der seit einigen Jahren zum Ensemble der Komischen Oper in Berlin gehört, aus anderen Produktionen kannte, bemerkte die „Sparflamme" überdeutlich. Aber gerade solche Einsatzbereitschaft am Rande des Vertretbaren und Möglichen zeigt, mit welcher Begeisterung, mit welcher Liebe und Ernsthaftigkeit an kleineren Häusern wie Brandenburg gearbeitet wird!

Neben den beiden gehandicapten Sängern gab der Südafrikaner Barry Coleman einen beachtlichen Max; Verena Reins Sopran klang ein wenig angestrengt, vielleicht war es aber auch nur die Premieren-Nervosität, die ihrer Agathe den Glanz raubte. Geradezu luxuriös besetzt war die Partie des Ottokar: Siegfried Lorenz, ehemals Erster lyrischer Bariton der Berliner Staatsoper (unvergessen als Wolfram, Guglielmo oder Beckmesser), nun aber schon seit zehn Jahren freischaffend, legte seinen ganzen stimmlichen Adel in die Rolle, die er sängerisch – fast schon über Gebühr – erheblich aufwertete, darstellerisch allerdings etwas überzeichnete. Der Kammerchor Brandenburg, der Extrachor und die Brandenburger Symphoniker boten, von einigen Schönheitsfehlern etwa in den stark geforderten Hörnern abgesehen, unter Leitung von Michael Helmrath insgesamt eine beachtliche Leistung.

Nun ist aus dem Kurzbericht fast doch noch eine Rezension zum Brandenburger *Freischütz* geworden; ein kleiner Ausgleich vielleicht für das ansonsten eher dürftige Presse-Echo. Sicher – die Einstudierung in Brandenburg ist nicht von überregionalem Interesse, aber für das Publikum der Stadt und ihrer Umgebung, für Theaterbesucher, die das Werk nicht schon in -zig Inszenierungen gesehen haben, die nicht eine gänzlich neuartige, überraschende Lesart erwarten, ist die Aufführung wohl reizvoller als so manche „regie-theatralische Kopfgeburt". In der vielgeschmähten Opern-„Provinz" ist der Kampf um die Zuschauer weit schwerer als in den hochsubventionierten Staats-Theatern – wünschen wir den Brandenburgern, daß sie, ohne sich zu sehr an den Geschmack von „Otto-Normalverbraucher" anzubiedern, ihren Weg finden!

Tonträger-Neuerscheinungen

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Für kaum eine Weber-Einspielung wurde wohl jemals ein solch massiver Werbe-Feldzug gestartet, wie für die Neueinspielung des ***Freischütz*** unter Leitung von **Bruno Weil** (deutsche harmonia mundi 05472 77536 2); sicher nicht von ungefähr, denn dieser Gesamtaufnahme gingen auf Schallplatte, Video, CD und DVD immerhin schon einundzwanzig andere voraus, nicht gerechnet die zahlreichen Querschnitte und Auswahl-Produktionen – eine schier unüberwindliche Konkurrenz! Das Marketing-Konzept für den Neuling: die erstmalige Einspielung auf historischen Instrumenten birgt angeblich ein Höchstmaß an Authentizität. Sowohl in Presse-Verlautbarungen als auch im Booklet der CD wird mit großen Worten nicht gespart, aber gerade die dadurch erzeugte Erwartungshaltung ist es wohl, die – wie bereits nach den konzertanten Aufführungen der Produktion (vgl. Bericht in *Weberiana* 11, S. 98f.) – auch nach dem Hören der Aufnahme Enttäuschung erzeugt.

Die von Weil so laut propagierte Authentizität wird von ihm selbst untergraben: zwar betont der Dirigent, wie wichtig es ist, den *Freischütz* aus der Tradition des Singspiels heraus zu interpretieren, gerade er macht jedoch den Kardinalfehler, die Wirkungsbedingungen des Singspiels – die Folge von gesprochenem Dialog und musikalischen Nummern und deren wechselseitige Bedingtheit – zu negieren. Weil mißtraut den nach seiner Meinung schlecht geschriebenen Dialogen, die allerdings schon in Goethe einen prominenten Fürsprecher fanden und deren Bedeutung für die Genese und die Dramaturgie des Werkes von der Forschung spätestens seit den 1980er Jahren uneingeschränkt propagiert wird. Die neue Produktion ersetzt die Dialoge durch Texte, die der Dichter Steffen Kopetzky der Figur des Samiel als dem „Spielführer" der Oper in den Mund legt. Interessanterweise ist es gerade der Textautor, der Kinds Text als *dramaturgisch* [...] *perfekt gebaut* gegenüber dem „Authentizitäts-Sachwalter" Weil verteidigt. Es ist hier nicht der Ort, über die literarische Qualität der neuen Texte zu urteilen, ihre Wirkung jedenfalls bleibt unbefriedigend. Stilistisch stehen sie – im Gegensatz zu Kinds Versen – auf einer der Musik völlig fremden Ebene, und auch dramaturgisch können sie das Original-Libretto durch einige dunkel bleibende Andeutungen und bemühte Text-Bezüge nicht ersetzen. Besonders beim direkten Aufeinandertreffen von Musik und Text, etwa in der Introduktion oder in der Wolfsschluchtszene, wird der Bruch schmerzlich fühlbar. Die schroffen Kontraste, die sich durch das stilistische Kunterbunt ergeben, schaffen keinerlei Spannungsbogen, und die melodramatischen Passagen wirken geradezu peinlich. Der musikalische „Nachsatz" des Jungfernkranz-

Liedes, mit genial einfachen Mitteln direkt aus der Szene geboren, verliert ohne das zeichenhafte Verwechseln von Braut- und Totenkrone jeglichen Sinn, bleibt zusammenhanglos.

Und die musikalische Ausbeute? Die Chance, durch die Verwendung von Originalinstrumenten der genialen Tonschöpfung Webers vielleicht einige „verschüttete" klangliche Reize oder Effekte zu entlocken, hat Weil weitgehend vergeben. Zwar beruft er sich auf die Eindeutigkeit der Weberschen Originalpartitur, diese scheint aber doch mehrdeutiger zu sein, als es der Dirigent vermutet. Der Blick in Webers Partitur-Reinschrift – oder besser in deren Faksimile – gehört seit vielen Jahren zum „guten Ton", wenn es an die Vorbereitung einer *Freischütz*-Neuaufnahme geht, und wie interessant das Ergebnis einer solchen Beschäftigung geraten kann, das beweist die packende Aufnahme unter Carlos Kleiber von 1973. Weil dagegen produziert einen oft sterilen „Originalklang"-Fetischismus, der die äußerst differenzierte dynamische und artikulatorische Struktur des Werkes negiert; so uninspiriert und unsensibel gespielt hat man das Werk lange nicht gehört. Der Dirigent entzaubert den *Freischütz*, ohne etwas Neues, etwas auch nur ansatzweise Interessantes zu kreieren. In den beiden instrumentalen Vorzeigestücken – Ouvertüre und Wolfsschlucht – bleibt die Capella Coloniensis über weite Strecken belanglos und blutleer. Enttäuschend auch der sonst so leistungsstarke WDR-Rundfunkchor Köln. Mit seiner geballten Kraft erschlägt er jegliche Gegenwehr von Solisten und Orchester – das ist von originaler Aufführungspraxis sicher meilenweit entfernt!

Bleiben die Solisten: Christian Gerhaher wirkt als Bauer Kilian mit Kammersänger-Ton deplaciert, weit passender stellt er den Ottokar im Finale dar. Christoph Prégardien gibt dem Max einige wirklich berührende Passagen, insgesamt wirkt seine Interpretation des Jägerburschen jedoch gekünstelt, sie zelebriert quasi „Lied-Gesang" ohne Bühnendramatik, und geradezu unerträglich wirken die ständigen Schweller. Georg Zeppenfeld gibt den Kaspar als Salonbösewicht; er produziert schöne Töne, die jeglicher Dämonie entbehren. Überzeugender die Frauen: Petra-Maria Schnitzer als Agathe und Johanna Stojkovic als Ännchen wissen Stimmung zu verbreiten, aber mit den großen Interpretinnen der Partien auf älteren Gesamtaufnahmen, mit Grümmer und Janowitz, mit Streich, Mathis und Ziesak, – und dieser Vergleich muß bei einer solchen Produktion erlaubt sein – können sie sich kaum messen. Übrigens ist für eine Einspielung, die sich mit vermeintlicher Authentizität und historischer Aufführungspraxis schmückt, der Umgang mit den Appoggiaturen durchweg, um es vorsichtig zu sagen, recht inkonsequent – auch solche Details gehören in die Zuständigkeit des Dirigenten!

Insgesamt also ein gehobenes *Freischütz*-Mittelmaß, das trotz großen rhetorischen Aufwandes den wirklich spannenden, maßstabsetzenden Werk-

interpretationen, wie sie etwa Vater und Sohn Kleiber gestalteten, nicht das Wasser reichen kann!

Neben diesem allzu großsprecherisch angepriesenen *Freischütz* wirkt eine andere, in ihrem Anspruch bescheidenere Gesamtaufnahme weit sympathischer: der neue ***Abu Hassan***, der im Rahmen des MeisterWerk-Kurses im Herbst 2001 an der Detmolder Musikhochschule produziert wurde (vgl. Bericht S. 142-145) und erfreulicherweise u. a. durch die Unterstützung der Weber-Gesellschaft auf einer CD der Reihe *Tondokumente* der Hochschule (Nr. 9) festgehalten werden konnte. Die unverkrampfte Atmosphäre des Kurses, die ganze Freude am gemeinsamen Entdecken und Gestalten sind in diese Produktion eingeflossen. Das große Plus der Aufnahme unter der umsichtigen Leitung von **Joachim Harder** liegt im hörbaren Engagement, im lustvollen Musizieren und Agieren der wirklich professionellen jungen Sänger: Christina Schültke als Fatime, Dong-Seok Im als Hassan und Meik Schwalm als Omar, begleitet vom Detmolder Kammerorchester. Der jugendliche Überschwang von Hassan und Fatime, ihr Lebenshunger, die Unbedingtheit ihres übermütig-vergnügten Tuns – sie waren wohl in keiner bisherigen Aufnahme des Stücks so glaubhaft, so adäquat dargestellt. Dazu trägt insbesondere die ausgefeilte, und doch spontan wirkende Dialogregie von Ulrich Holle bei.

Besonders willkommen ist die Neueinspielung, da sie zwei Entdeckungen präsentieren kann: Im Rahmen der Vorarbeiten zur Edition des *Abu Hassan* in der Gesamtausgabe kamen zu zwei Nummern des Einakters Alternativ-Versionen zum Vorschein, die erstmals in neuerer Zeit vorgestellt werden konnten und auch auf der CD zu hören sind, ansprechend gesungen von zwei weiteren Kursteilnehmern: Katrin Burghardt und Seung-Koo Lim. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen läßt interessante Schlüsse zur Werkgenese und Aufführungspraxis zu. Insgesamt eine überzeugende und wirklich beglückende Bereicherung der Weber-Diskographie! [Die CD ist zum Preis von 10,– Euro über die Geschäftsstelle der Weber-Gesellschaft (weber-gesellschaft@sbb.spk-berlin.de) zu erwerben.]

Ebenso erfreulich ist eine neue Solo-CD mit deutschen Opern- und Konzertarien. **Karita Mattila** hat für ihr **Recital** (Erato Disques 0927-42141-2) neben Beethoven und Mendelssohn fünf Weber-Arien gewählt. Als überzeugende Agathe hatte sie sich schon in der Gesamtaufnahme unter Colin Davis präsentiert; hier stellt sie nun neben den beiden Solo-Nummern aus dem *Freischütz* auch zwei Arien der Euryanthe und die große Szene der Rezia vor. Die Ozean-Arie, Prüfstein für dramatische Soprane, wird in ihrer ganzen Dimension glaubhaft erlebbar; vom zaghaften *piano* bis zur großen dramatischen Aufgipfelung bleibt ihr die Sängerin nichts schuldig. Höhepunkt sind jedoch Rezitativ und Kavatine der Euryanthe „So bin ich nun verlassen" /

„Hier dicht am Quell". So eindringlich, so anrührend hat man diese Musik – zumindest auf Schallplatte oder CD – noch nicht gehört!

Unter der Leitung von Sir Colin Davis erweist sich die Dresdner Staatskapelle einmal mehr als ein Orchester von Ausnahme-Rang, auch und gerade für Weber. Der Farbenzauber ist überwältigend, die Klangmagie packend – eine Interpretation, die Maßstäbe setzt.

Eine erste Einspielung der ***Missa sancta*** **Nr. 2** G-Dur samt Offertorium (JV 250 und 251) nach der neuen Weber-Gesamtausgabe stellen Chor und Orchester des WDR in Köln unter **Helmuth Froschauer** vor (Capriccio 67 001) – zumindest beruft sich die CD ausdrücklich auf die neue Edition, allein anhand des Höreindrucks wäre man wohl kaum auf diesen Gedanken gekommen. Froschauers undifferenzierte Interpretation bleibt an der Oberfläche des Werkes, sie zeigt keinerlei Gespür für die feine Klangbalance der Orchesterstimmen. Gleichförmig, ohne jede Binnengliederung werden die Sätze aneinandergereiht, teils meint man, das Ticken des Metronoms herauszuhören. Hätte man nicht die beglückende Wiedergabe der Messe nach der neuen Edition im Mainzer Dom im Herbst 1998 unter Mathias Breitschaft gehört (vgl. *Weberiana* 9, S. 4f.), man wäre geneigt, an der Gesamtausgabe zu zweifeln. Froschauer verwechselt musikalische Intensität mit Lautstärke, und leider folgen ihm darin sowohl das renommierte Orchester als auch – in besonderem Maße – der weit unter seinen Möglichkeiten bleibende Rundfunkchor. Dessen *fortissimo*-Passagen klingen fast gewalttätig, erschlagen jegliche Stimmung. Auch die Solisten beteiligen sich an dem Wettbewerb nach dem Motto „Wer kann lauter?" und forcieren teils unerträglich. Anke Hoffmann (Sopran) und Andreas Wagner (Tenor) sind mit den sicher nicht leichten Gesangspartien schlicht überfordert und wirken oft geradezu gequält. Nirgends kann sich Webers ungetrübt strahlende Bekenntnismusik in ihrer ganzen klanglichen Pracht entfalten. Die Erwartungen, die man angesichts der beiden beteiligten hochprofessionellen WDR-Klangkörper mit der Neueinspielung verknüpfte, werden leider enttäuscht.

Eine erfreuliche Bereicherung ist die neue CD des Fagottisten **Laurence Perkins** (Hyperion CDA 67288). Der Brite wählte dafür neben Konzerten von Mozart, M. Haydn und K. Stamitz auch die beiden konzertanten Werke Webers für sein Instrument: das ***Andante und Rondo ungarese*** (JV 158) sowie das 1811 in München entstandene **Fagott-Konzert** (JV 127). Perkins entschied sich beim Konzert – wie fast alle seine Vorgänger – für die überarbeitete Fassung, die Weber 1822 anläßlich der Drucklegung erstellte. Mit dieser Komposition beschäftigte sich der Solist besonders intensiv; er erarbeitete anhand von Webers Autograph eine neue Edition, und diese außergewöhnlich sorgfältige Vorbereitung kommt der Interpretation zugute. Die

Einspielung legt besonderen Wert auf klanglichen Reichtum und farbliche Abstufungen; sie zeigt Liebe zum Detail, scheut aber auch vor der großen Geste nicht zurück. Besonders packend gelingen dem Solisten die kantablen Passagen, etwa die wundervolle Kantilene des 2. Satzes. Das *Andante und Rondo ungarese* überrascht insgesamt durch die zurückgenommenen Tempi. Das *Andante* ist sehr getragen, fast ein wenig melancholisch; das *Rondo* wirkt nicht so sehr als beschwingter „Rausschmeißer", sein Frohsinn ist behäbiger, fast ein wenig trotzig. Begleitet wird Perkins von „seinem" Orchester, der Manchester Camerata, der er seit 1974 als Solofagottist angehört; die Leitung hat Douglas Boyd. Die Vertrautheit, das künstlerisch-stilistische Einverständnis von Solist und Orchester geben der Interpretation einen sehr geschlossenen Eindruck, sie hatten sicher maßgeblichen Anteil am Gelingen dieser Produktion.

Es vergeht wohl kaum ein Jahr, in dem nicht mindestens eine Produktion von Webers **Klarinetten-Quintett** (JV 182) neu auf den Markt kommt, und nicht immer können die Einspielungen befriedigen. Die 1999 entstandene Aufnahme, die die Firma telos music records vorlegt (TLS 021), kann sich allerdings hören lassen; die Interpreten sind der Klarinettist **Dirk Schultheis** und das telos music ensemble. Schultheis gibt sich im Booklet humorvoll als *leidenschaftlicher Bergsteiger und Radrennfahrer und exzellenter Rotweinkenner* zu erkennen, daß er daneben auch ein Könner auf seinem Instrument ist, beweist die Aufnahme. Seine Interpretation stellt nicht das technische Vermögen in den Vordergrund, vielmehr bezaubert das beseelte Spiel, das feine Klangempfinden und Ausdrucksvermögen. Fern jeder Starpose steht das kammermusikalische Miteinander im Vordergrund, und es ist tatsächlich eine besondere Freude, dem erstklassigen, absolut homogenen Streicherensemble – Anthony Flint, Andrea Barzen, Joachim Krist und Wen-Sinn Yang – zuzuhören, das sich von einer reinen Begleiter-Rolle emanzipiert. Mit sensiblem Gespür wird zwischen tragender motivischer Substanz und bloßem „Füllwerk" unterschieden, so daß der Satz an Transparenz gewinnt. Das Streichquartett wird – und das macht den sympathischen Reiz der Aufnahme aus – nicht ausschließlich als ein klangliches Tableau zur Selbstdarstellung des Solisten begriffen, das Quintett ist vielmehr als Ensemblemusik zu erleben.

Auf dem Sektor der Klaviermusik ist besonders auf e i n e Neuproduktion hinzuweisen, nicht in erster Linie aufgrund der Interpretation als vielmehr wegen des Repertoires: eingespielt wurden alle drei Zyklen Webers für **Klavier zu vier Händen** (op. 3, 10 und 60). Die Aufnahmen sind in Zusammenhang mit einem Festkonzert anläßlich des 175. Todestages des Komponisten entstanden, das die Eutiner Festspiele im Mai 2001 in der Schloßkapelle zu Eutin veranstalteten. Die kleinen Piecen, entstanden zwischen Webers 15.

und 34. Lebensjahr, unter denen sich einige reizvolle Einfälle finden, haben es auf dem Konzertpodium ebenso wie auf Tonträgern schwer, handelt es sich doch nicht um Virtuosen-Literatur. Gedacht sind sie vielmehr für das häusliche Musizieren im privaten Kreise. **Hilary Griffiths**, der Leiter der Eutiner Festspiele, und **Thomas Hannig** setzen sich mit ihrer soliden Darbietung nachdrücklich dafür ein, die weitgehend unbeachteten Kabinettstückchen wieder stärker ins Bewußtsein zu bringen. [Die CD ist über die Eutiner Festspiele erhältlich, Tel. 04521-80010 bzw. www.eutiner-festspiele.de.]

Als ein Plädoyer für die vierhändige Klaviermusik ist auch das britische Label Four Hands Music zu verstehen. **Isabel Beyer** und **Harvey Dagul** hatten hier bereits 1986/88 zwei Stücke aus Webers op. 60 (Nr. 4 und 6) eingespielt (*Four Hands Favourites*, vol. 1 und 2, FHMD 8045 und 8046), auf der CD mit dem Titel *Golden Age of the Piano Duet* (vol. 1, FHMD 9920) wird nun das gesamte Opus in einer neuen Produktion (1999) vorgelegt. Unter den Händen von Beyer und Dagul blühen die acht Piecen zu wirklichen Charakterstücken auf. Abgesehen von dem leider verhetzten *Siciliano* (Nr. 5) gelang hier eine sehr ansprechende Umsetzung auf hohem Niveau, die den einen oder anderen vielleicht anregen kann, sich selbst einmal in dieser vergnüglichen Form der musikalischen Konversation zu versuchen.

Wir danken Herrn Hilary Griffiths sowie den Firmen BMG Entertainment (München), Delta Music GmbH (Frechen), Koch International GmbH (München) und Liebermann Tonträger (Bayreuth) herzlich für die Zusendung der Rezensionsexemplare.

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll

über die elfte ordentliche Mitgliederversammlung der
Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
am 20. Oktober 2001, 15.00 Uhr
im Brahms-Saal der Hochschule für Musik Detmold, Allee 22

Tagesordnung

1. Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Bericht der Vorsitzenden
4. Bericht der Schriftführerin
5. Bericht des Schatzmeisters
6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstands
7. Wahl der Rechnungsprüfer
8. Bericht des Beirats
9. Wahl des Beirats
10. Mitgliederversammlung 2002
11. Projekte 2001 / 2002
12. Verschiedenes

1. Begrüssung

Frau Dr. Capelle eröffnete um 15.00 Uhr die Versammlung, zu der 33 Mitglieder und ein Gast erschienen waren. Der kürzlich in Detmold stattgefundene Rektoratswechsel in Detmold ließ leider dem neuen Rektor, Herrn Prof. Martin Christian Vogel, keine Zeit, die Mitgliederversammlung zu besuchen. Er übermittelte aber seine Wünsche für gutes Gelingen. Frau Capelle begrüßte Herrn Christian Freiherr von Weber; seine Schwester, Frau Grützmacher, konnte leider nicht kommen. Freiherr von Weber sen. ist schwer erkrankt und wird auch an der Berliner Ausstellungseröffnung nicht teilnehmen können.

2. Feststellung der Tagesordnung

Auf Befragen hatte niemand Änderungswünsche, so daß die Tagesordnung als angenommen galt. Frau Dr. Capelle stellte fest, daß die Einladungen zur Versammlung ordnungsgemäß erfolgt sind.

3. Bericht der Vorsitzenden

- Frau Dr. Capelle informierte, daß die Weber-Gesellschaft seit Januar dieses Jahres eine e-mail-Adresse hat.

- Im Frühjahr besuchte Frau Dr. Natalja Gubkina, St. Petersburg, die Entdeckerin des *Waldmädchen*-Manuskripts, die Weber-Arbeitsstellen Detmold und Berlin, konnte Quellen einsehen und Details zu ihrem in Heft 11 der *Weberiana* erschienenen Aufsatz mit den Mitarbeitern besprechen.
- Herr Dr. Heidlberger berichtete über das Klassik-Festival Ruhr, bei dem auf Anregung von unserm Mitglied, Herrn Wolfgang Meyer (Trio di Clarone) ein international ausgeschriebener Weber-Klarinettenwettbewerb stattgefunden hat, bei dem u. a. die *Silvana-Variationen* op. 33 Pflichtstück waren. Die Weber-Gesellschaft war insofern involviert, als Dr. Heidlberger gemeinsam mit Würzburger Studenten eine Wanderausstellung auf Tafeln zum Thema „Carl Maria von Weber und die Klarinette" konzipiert hat, die an vier Veranstaltungsorten gezeigt werden konnte und z. Zt. im Vestibül der Detmolder Neuen Aula zu sehen ist. Außerdem war die Marktoberdorfer Ausstellung, deren Aufbau Herr Rocholl in bewährter Weise betreute, während der Dauer des Ruhr-Festivals in Marl zu sehen. Dr. Heidlberger und Frau Dr. Capelle waren zu mehreren Gesprächen in Essen bzw. Marl und besuchten auch ein Konzert der Finalisten, in dem der schließliche Preisträger, Herr Jens Thoben von der Musikhochschule Lübeck, zu hören war. Den vier jungen Künstlern, die die Endrunde bestritten, wurde eine zweijährige kostenlose Mitgliedschaft in der Weber-Gesellschaft geschenkt. Herr Thoben hat sich in einem sehr netten Brief ausdrücklich dafür sowie für die beiden übersandten Notenausgaben bedankt.
- Frau Dr. Capelle berichtete von dem Besuch in Ermlitz bei unserm Mitglied Herrn Apel und betonte, daß die Gesellschaft nach ihren Möglichkeiten auch weiterhin sein Projekt gern unterstützen wird (vgl. Bericht in *Weberiana* 11, S. 123f.).
- Die Weber-Gesellschaft hat mit einem persönlichen Anschreiben bei ausgewählten Institutionen für die Subskription der WeGA geworben. Gleiches soll nach Erscheinen des Bandes mit der *Preciosa* zur Teilsubskription z. B. der Reihe der Bühnenwerke geschehen.
- Die für den November vorgesehene Veranstaltung im Kulturkaufhaus Dussmann in Berlin kommt leider nicht zustande. Die Interessen des Hauses und die Termine der Künstler waren nicht zusammenzubringen.
- Auch die Weber-Veranstaltungen im Saarland, die von Herrn Kratz initiiert werden sollten, konnten bisher nicht realisiert werden.
- Herr Dr. Heidlberger gab bekannt, daß es bereits seit längerer Zeit eine homepage der Weber-Gesellschaft innerhalb derjenigen der Staatsbibliothek gibt. Er bittet, ihm Informationen zuzuleiten, die auf Veranstaltungen oder sonstiges für unsere Mitglieder Wissenswertes hinweisen können. Es gibt auch einen gekürzten Text in englischer Sprache, an der endgültigen Fas-

sung eines Flyers in englischer Sprache arbeitet er.
Bei einer Neufassung des Flyers im nächsten Jahr soll das Beitrittsformular integriert werden, vorerst hat man sich mit einem Einlegeblatt beholfen. Der Flyer ist zur Mitgliederversammlung in zweiter aktualisierter Auflage erschienen. Der Band mit den Vorträgen zu Webers Klaviermusik (Weimar 2000) ist inzwischen bei Hans Schneider, Tutzing, ohne Kosten für die Gesellschaft erschienen. Er dankte Herrn Schneider ausdrücklich für die reibungslose und gute Zusammenarbeit. Die Publikation ist für Mitglieder zum Preis von 35,10 Euro bei der Gesellschaft zu erwerben.

- Frau Dr. Capelle teilte mit, daß Herr Dr. Heidlberger eine Professur am College of Music der University of North Texas in Denton / Texas / USA angenommen hat und beglückwünschte ihn dazu (Beifall). Es soll bis zur Neuwahl des Vorstandes 2002 getestet werden, ob die räumliche Entfernung im Hinblick auf die kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen der Vorsitzenden und dem Stellvertreter zu überbrücken ist, oder ob nach einer andern Lösung gesucht werden muß.

4. Bericht der Schriftführerin

Frau Bartlitz nannte diejenigen Mitglieder, die ihr Nichtkommen bedauert haben und der Versammlung ihre Grüße und Wünsche für guten Erfolg übermittelten, und gab den Mitgliederstand (159, davon 22 Institutionen) bekannt, erfreulicherweise sind mit dem Tag der Mitgliederversammlung zwei weitere Mitglieder hinzugekommen: Frau Dr. Helga Lühning, Bonn, und Herr Bob Köhncke, Berlin.

5. Bericht des Schatzmeisters

Herr Haack vermittelte die Übersicht über Einnahmen und Ausgaben sowie den jetzigen Kassenstand (vgl. S. 137f.), berichtete von eingegangenen Spenden und dankte den Betreffenden.

6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstands

Frau Köhncke verlas den Bericht der Rechnungsprüfer (vgl. S. 138); daraufhin beantragte Frau Dr. Lühning die Entlastung des Vorstands, die durch Handzeichen einstimmig bis auf vier Enthaltungen erfolgte.

7. Wahl der Rechnungsprüfer

Die bisherigen Rechnungsprüfer Frau Köhncke (vorm. Rupp) und Herr Dr. Rheinfurth sind auch für das nächste Jahr bereit, diese Aufgabe zu übernehmen. Sie wurden durch Handzeichen einstimmig bis auf eine Enthaltung wiedergewählt.

8. Bericht des Beirats

Herr Prof. Dr. Allroggen erinnerte an die prekäre Finanzsituation im vorigen Jahr und konnte berichten, daß sozusagen in letzter Minute Gelder vom Wissenschaftsministerium Nordrhein/Westfalen und der Union der Akade-

mien der Wissenschaften in Mainz gekommen sind, so daß die Situation noch einmal gerettet werden konnte. Die Finanzlage ist aber nach wie vor sehr angespannt.

Fortgang der WeGA:

- *Preciosa*, hg. von Frank Ziegler, liegt vor,
- Sinfonien, hg. von Joachim Veit, sind im Druck,
- Schauspielmusiken I, hg. von Oliver Huck, sind in der End-Redaktion,
- *Abu Hassan*, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, ist in Vorbereitung.

9. Wahl des Beirats

Laut § 8 (1) der Satzung der Weber-Gesellschaft ist der Beirat alle drei Jahre zu wählen, ihm gehören der Editionsleiter (Prof. Allroggen) und vier weitere Mitglieder an: Dr. Bernhard R. Appel (Düsseldorf), Prof. Dr. Ludwig Finscher (Wolfenbüttel), Dr. Joachim Veit (Detmold) und Prof. Dr. John Warrack (Rievaulx / GB). Die Satzung schreibt vor, daß die Wahl geheim stattzufinden hat. Da alle bisherigen Vertreter des Beirats weiterarbeiten würden, wurde auf Wunsch der anwesenden Mitglieder en bloc abgestimmt. Die Wahl ergab 31 Ja-Stimmen. Somit ist der Beirat in seiner bisherigen Zusammensetzung für weitere drei Jahre wiedergewählt.

10. Mitgliederversammlung 2002

Frau Dr. Capelle wirbt im Namen des Vorstands für die Fahrt nach Breslau im Oktober, da vom Rektor der dortigen Musikhochschule eine herzliche Einladung an die Gesellschaft ergangen ist, in der Unterstützung für die Organisation der Mitgliederversammlung und die Ausrichtung eines Konzertes verheißen wurden. Nähere Einzelheiten werden zu gegebener Zeit mitgeteilt, evtl. ist an eine organisierte Busfahrt von Görlitz aus gedacht.

11. Projekte 2001 / 2002

- Frau Dr. Capelle lenkt die Aufmerksamkeit auf das nächste große Projekt: die Weber-Ausstellung im Dezember / Januar in Berlin und bittet um regen Besuch. Einladungen werden an alle Mitglieder rechtzeitig ergehen. Die Eröffnung wird am Dienstag, dem 4. Dezember um 18.00 Uhr sein. Mit Spannung werden die Leihgaben aus St. Petersburg erwartet: *Oberon* und *Das Waldmädchen*.
- Herr Prof. Schmalfuss, Darmstadt, wird 2002 wieder ein Weber-Festival veranstalten, zu dem er die Gesellschaft eingeladen hat. Unterstützung wird zugesagt, allerdings soll vorerst nicht ohne besonderen Grund ein Ort ein zweites Mal zur Ausrichtung einer Mitgliederversammlung gewählt werden.
- Im November werden wieder die Gedenkkonzerte für Weber in Eutin stattfinden. Flyer dafür liegen bereits hier aus.

- Die konzertante Aufführung des *Abu Hassan* durch die Detmolder Hochschule für Musik wird auf einer CD dokumentiert, d. h. sie wird aus verschiedenen Mitschnitten zusammengestellt, die Dialoge werden gesondert produziert. Es ist geplant, diese CD als Mitgliedsgabe 2001 in Erinnerung an die Detmolder Aufführung zu versenden. Die Mitglieder können sie darüber hinaus als Geschenk für Freunde oder Verwandte zum Preis von DM 20,– (10,– Euro) zu gegebener Zeit erwerben.
- Herr Behm schlug vor, daß im Kreise der Mitglieder in Erwägung gezogen werden möge, durch testamentarische Vermächtnisse die Gesellschaft für Autographen-Erwerbungen oder andere vorher bestimmte Zwecke zu bedenken.

12. Verschiedenes

- Frau Dr. Capelle wies darauf hin, daß erstmalig ein Büchertisch für die Mitgliederversammlung eingerichtet worden sei. Angeboten wurden *Weberiana*-Hefte sowie die neue Broschüre des Weber-Museums Hosterwitz von Frau Lüder-Zschiesche, die sie freundlicherweise mitgebracht hatte. Der Band mit den Vorträgen zu Webers Klaviermusik (Symposium 2000) war ebenfalls erhältlich, außerdem Postkarten des Cawse-Bildes von C. M. v. Weber (1826), die die Mitarbeiter der WeGA, die im Juni in London waren, dort erworben hatten. Im Vorraum konnte man den Entwurf des Plakates zur Weber-Ausstellung im Dezember betrachten.
- Frau Köhncke berichtete kurz von ihrem Besuch der Musik-Messe *Sounds* in Dresden. Die alljährlich im Herbst geplante Messe stellt Musikhäuser vor (Musikalien- und Musikinstrumentenhandlungen sowie Musikinstrumentenbauer), Verlage sind nicht beteiligt.

Frau Dr. Capelle schloß um 16.15 Uhr die Versammlung und wünschte den Mitgliedern für das anschließende Kammerkonzert viel Freude.

Berlin, am 25. Oktober 2001
Eveline Bartlitz
Schriftführerin

Detmold, am 31. Oktober 2001
Dr. Irmlind Capelle
Vorsitzende

Bilanz für den Zeitraum 01.01.-31.12.2000

Girokonto 350 58-201, Postbank Hamburg

Kontostand am 5.1.2000	DM	407,86

Einnahmen aus Beiträgen, Spenden und Zinsrückzahlung vom Finanzamt sowie DM 500,– vom Schott-Verlag für Beiblatt zu *Weberiana* 10 DM 11.842,44

Ausgaben

Kontogebühren	DM	130,10
Retoure, 1x (in 2000 erhalten)		75,00
Vorstandstreffen am 24. Januar in Berlin		423,80
Notar Kiepe, Neueintragung		116,93
Eintragung ins Vereinsregister		45,00
Druck *Weberiana* 9		2.876,11
Druck *Weberiana* 10		4.468,76
Mitgliedertreffen in Weimar im Oktober 2000		2.355,22
Porti und Bürobedarf		1.390,23
	DM	11.881,15

DM	11.842,44
	- 11.881,15
	- 38,71

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

Kontostand am 31.12.2000	DM	369,15

Girokonto 33 33317 00, Commerzbank Hamburg-Blankenese (Spendenkonto)

Kontostand am 1.1.2000	DM	8,65

Einnahmen

Spende Dr. Hans Schneider, Tutzing	DM	175,00
Rücküberführung der abgeführten Steuern auf die Zinsen 1999		38,49
Mitgliedsbeiträge		120,00
		333,49

Ausgaben

Kontogebühren	DM 8,10
weitere Kosten für Mitgliedertreffen in Weimar im Oktober 2000	275,00
	283,10
	DM 333,49
	- 283,10
	50,39
Kontostand am 31.12.2000	DM 59,04

Sparbuch 33 33317 90, Commerzbank Hamburg-Blankenese

Stand der Einlage am 1.1.2000	DM 9.842,79
Zinsen 2000	123,03
Stand der Einlage am 31.12.2000	DM 9.965,82
Stand Spendenkonto und Sparbuch zusammen am 31.12.2000	DM 10.024,86

Berlin, den 19. März 2001

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

Am 19. März 2001 wurden in Berlin die Abrechnungen von Herrn Alfred Haack, dem Schatzmeister der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., den beiden Kassenprüfern vorgelegt.

Es wurden alle Eingänge und Auszahlungen anhand der Rechnungen und Kontoauszüge für das Geschäftsjahr 2000 überprüft und für richtig befunden.

Wir danken Herrn Haack für seine korrekte Arbeit und übersichtliche Darlegung, die uns – wie in den vergangenen Jahren – die Prüfung sehr erleichterte.

gez. Dr. Hans Rheinfurth Dorothee Rupp

Mitgliederstand

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

Herr Simon Reitmaier, Salzburg	1.9.2001
Herr Jens Thoben, München	1.9.2001
Frau Yuka Takashi, Detmold	1.9.2001
Herr Balint Karosi, Bern	1.9.2001
Herr Matthias Stephan von Orelli, Adliswil / Schweiz	17.10.2001
Frau Dr. Helga Lühning, Bonn	20.10.2001
Herr Rob Köhncke, Berlin	20.10.2001
Frau Dr. Brigitte von Witzleben, Vasa / Finnland	11.03.2002
Herr Nick Cohu, Stuttgart	21.03.2002

Wir begrüßen Sie an dieser Stelle nochmals herzlich!

Herr Prof. Dr. Martin Wehnert, der am 26. September 2001 im 84. Lebensjahr in Großpösna von schweren Leiden erlöst wurde, war neun Jahre Mitglied unserer Gesellschaft. Obwohl er aus gesundheitlichen Gründen nicht unsere Jahresversammlungen besuchen konnte, war er der Sache Webers sehr verbunden (vgl. seinen Aufsatz zu Weber und C. D. Friedrich in *Weber-Studien* 1). Wir werden sein Andenken in Ehren halten.

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

Frau Renate Kreher in Bad Driburg zum 9. Juli 2001 (60)
Herrn Gerhard Reisner in Bad Harzburg zum 19. Juli 2001 (75)
Herrn Prof. Dr. Hans John in Dresden zum 7. September 2001 (65)
Frau Karin Martin im Hamburg zum 19. September 2001 (60)
Herrn Dr. Heinrich Kunstmann in Emsbüren zum 25. Oktober 2001 (60)
Herrn Hans-Günther Haack in Hamburg zum 26. November 2001 (60)
Herrn Dr. Helmut Hell in Berlin zum 10. Dezember 2001 (60)
Herrn Dr. Antonius Jammers in Berlin zum 2. Februar 2002 (65)
Herrn Prof. Jost Michaels in Detmold zum 25. Februar 2002 (80)
Herrn Horst Richter in Zepernick zum 14. März 2002 (80)
Herrn Prof. Dr. Donald Henderson in Spartanburg SC, USA zum 11. April 2002 (70)

Klassik-Festival Ruhr 2001 und Internationaler Carl-Maria-von-Weber-Klarinetten-Wettbewerb 2001

Vom 9. Juni bis 9. September 2001 fand das „4. Europäische Klassik-Festival Ruhr 2001" statt. Das diesjährige Motto „Zauber der Romantik" war Anlaß, in besonderem Maße Werke Carl Maria von Webers in das Programm aufzunehmen. Vor allem sollte jedoch in diesem Jahr der während des Festivals stattfindende Wettbewerb für Klarinette ausgeschrieben werden, dessen Pflichtprogramm zwei Werke Webers vorsah. Der Veranstalter, die Gesellschaft zur Förderung der Philharmonia Hungarica e. V., folgte damit einem Vorschlag von Prof. Wolfgang Meyer, der zugleich den Kontakt zur Weber-Gesellschaft herstellte. Der Wettbewerb trug mit Zustimmung der Gesellschaft den Namen „Internationaler Carl-Maria-von-Weber-Klarinetten-Wettbewerb".

Anfang des Jahres besprachen zwei Vertreter des Vorstands, Dr. Heidlberger und Dr. Capelle, in Essen eine mögliche Zusammenarbeit und es wurde auf Grund der verbleibenden kurzen Zeit beschlossen, das Festival mit zwei Ausstellungen zu unterstützen: Zum einen sollte die Ausstellung von Herrn Rocholl aus Marktoberdorf am Hauptveranstaltungsort im Eisenlager in Marl die Zuschauer grundlegend über einen Hauptvertreter der Romantik informieren. Zum anderen erklärte sich Dr. Heidlberger bereit, mit Studenten eine neue, transportable Poster-Ausstellung zum Thema „Weber und die Klarinette" zu erarbeiten, die vor allem auf den diesjährigen Wettbewerb Bezug nahm und an allen Veranstaltungsorten auf diesen hinweisen konnte.

Während die Ausstellung aus Marktoberdorf gleich zu Beginn des Festivals in Marl aufgestellt werden konnte, fand die gemeinsame Ausstellungseröffnung erst am Ende des Semesters, am 8. Juli, im Anschluß an ein wunderbares Konzert des Trio di Clarone (leider ohne eine Komposition von Weber) statt. Dies bot die Gelegenheit, daß Prof. Meyer noch einmal auf den Klarinetten-Wettbewerb verweisen konnte, nachdem Dr. Heidlberger und eine Studentin das Konzept der Ausstellung „Weber und die Klarinette" erläutert hatten. Gleichzeitig konnten wir uns davon überzeugen, daß auch die Ausstellung aus Marktoberdorf vor dem Konzert und in der Pause lebhaft studiert wurde und großen Anklang fand. Die Poster-Ausstellung widmet sich in zweimal vier großen DIN-A-0-Plakaten den Themen „Die Klarinette", „Der Virtuose", „Die Konzerte" und „Die Kammermusik" und führt sehr ansprechend gestaltet mit zahlreichen Bildern und Faksimiles in Webers Werke für Klarinette ein. (Die Ausstellung konnte zum 2. Mal während des *Abu-Hassan*-MeisterWerk-Kurses in Detmold gezeigt werden und steht weiteren Veranstaltern gerne leihweise zur Verfügung.)

Nach der Sommerpause, Ende August, fand dann der „Internationale Carl-Maria-von-Weber-Klarinetten-Wettbewerb" statt. Dieser war für alle Musik-

hochschulen Deutschlands und der benachbarten Länder ausgeschrieben, wobei jede Hochschule nur einen Kandidaten/Kandidatin entsenden durfte. Die erste nichtöffentliche Runde fand in Essen statt: Pflichtstücke waren u. a. Webers *Silvana-Variationen* op. 33. Aus den ca. 20 Teilnehmern wählte die international besetzte Jury vier aus, die in der Schlußrunde in einem öffentlichen Konzert Webers 1. Klarinettenkonzert f-Moll spielen durften. Die Konzerte fanden an vier aufeinanderfolgenden Abenden in verschiedenen Städten des Ruhrgebiets statt, und die jungen Solisten Balint Karosi, Simon Reitmaier, Yuka Takashi und Jens Thoben wurden dabei von den Duisburger Philharmonikern unter Daniel Lipton begleitet. Die Vertreter des Vorstands der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. konnten nur zum letzten der vier Konzerte anreisen, in dessen Anschluß auch die Preisverleihung stattfinden sollte, und können sich deshalb kein Urteil über alle vier Kandidaten erlauben.

Wir hörten Jens Thoben (Student der Klasse von Prof. Rainer Wehle, Lübeck), der das Konzert technisch brillant und hochvirtuos spielte und der anschließend einstimmig zum Sieger des Wettbewerbs gekürt wurde. Bei der kleinen Feier gratulierte der Vorstand allen Finalisten. Sie erhielten als Erinnerung an den Wettbewerb einen Katalog der Ausstellung aus Marktoberdorf und für zwei Jahre eine beitragsfreie Mitgliedschaft in der Weber-Gesellschaft. Der Gewinner, Jens Thoben, erhielt darüber hinaus die neue Ausgabe von Webers Klarinettenquintett, wie sie vorab von den Mitarbeitern der Gesamtausgabe bei Schott Musik International in Mainz veröffentlicht wurde.

Die Beteiligung beim „4. Europäischen Klassik-Festival Ruhr" war für die Weber-Gesellschaft eine gute Gelegenheit, sich einem breiten Publikum vorzustellen. Gleichzeitig konnten wir das Motto des Festivals, „Zauber der Romantik", mit zahlreichen Informationen ergänzen, so daß diese Zusammenarbeit als für beide Seiten bereichernd bezeichnet werden kann.

IC

„Heil ist dem Haus beschieden!" MeisterWerk-Kurs zum *Abu Hassan* in der Hochschule für Musik Detmold, 15.-21. Oktober 2001

Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringlich Reize fliehen.

Derart begeistert äußerte sich Carl Maria von Weber 1818 über Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail*, und eine ähnliche Bedeutung, wie sie Weber dem Werk Mozarts beimißt, kommt wohl auch seinem eigenen *Abu Hassan* zu. Die beiden Werke verbindet nicht nur das orientalische Ambiente; in keiner seiner Opern ist Weber der Musiksprache Mozarts wohl näher als in dem 1810/11 entstandenen Einakter. In seinem Aufsatz innerhalb der *dramatisch-musikalischen Notizen* versucht Weber eine Bewertung der frühen Opern des Klassikers: Während in den frühen Bühnenwerken *das gesammelte wie das gottgeschenkte Material erst die Zeit verarbeiten und abgären* mußte, sieht Weber den Schritt zur Meisterschaft zwischen *Idomeneo* und *Entführung*. Im *Idomeneo* ist *fast aller Farbenstoff der späteren Mozartschen Werke wie auf der Palette dargelegt* und *das Gewicht des Wissens* beginnt mit dem *Genius Freiheitslust zu kämpfen*. In der *Entführung* schließlich trägt *die heitere Jugendfrische den Sieg davon*, sie ist *die erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts*. Die Parallelen in Webers eigenem Schaffen drängen sich auf: nach der Suche und „Gärung" der ersten Studienwerke erreicht Weber gerade zwischen der *Silvana* mit ihrer fast übervollen musikalischen Palette und dem unbeschwerten *Abu Hassan* jene Stufe der ersten Meisterschaft.

Sich davon zu überzeugen, war der Kurs an der Detmolder Hochschule für Musik im Herbst 2001 bestens geeignet. Grund für diese Veranstaltung und das erneute Treffen der Weber-Gesellschaft im Lippischen war ein Abschied: Am 21. Oktober wurde Prof. Dr. Gerhard Allroggen mit einem offiziellen Festakt aus dem aktiven Hochschuldienst verabschiedet. Aber ganz nach Hassans Motto „Thränen sollst Du nicht vergießen" war es für die Weberianer nur ein halber Abschied, denn Gerhard Allroggen bleibt weiterhin Herausgeber der Weber-Gesamtausgabe. Zu seinen nächsten Projekten gehört – gemeinsam mit Joachim Veit – die Edition des *Abu Hassan* innerhalb der Gesamtausgabe, und so lag es nahe, quasi zum Abschied aus dem Lehrbetrieb und als vergnügliche Einstimmung auf den neuen Lebensabschnitt das Werk einzustudieren und aufzuführen.

Der Entschluß war schnell gefaßt, aber „Was dann zu machen"? Joachim Veit und Knut Holtsträter hatten das bisweilen recht „martervolle Los", nicht nur ein vorläufiges Aufführungsmaterial zu erstellen, ihnen oblag auch die organisatorische Vorbereitung, und dazu gehört immer wieder die Beschaffung von „Geld, Geld, Geld!" Da weder ein Wechsler noch ein Kalif „diese große Menge" bereitstellte, und der Scheintod im Gegensatz zu den Zeiten Fatimens und Hassans heute eher Kosten verursacht als finanzielle Einkünfte zu erbringen, mußten, statt vergeblich „in allen Ecken" zu suchen, andere Mittel und Wege gefunden werden. Neben den Veranstaltern, der Detmolder Musikhochschule und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/ Paderborn, fanden sich schließlich eine ganze Reihe von Unterstützern: die Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, die Sparkasse Detmold, das Detmolder Kammerorchester, zwei private Sponsoren und natürlich auch die Internationale Weber-Gesellschaft.

Den Rahmen für die Einstudierung bildete ein MeisterWerk-Kurs der Detmolder Hochschule. Die Form dieser Kurse, die auf eine Initiative des Detmolder Klarinetten-Professors Hans-Dietrich Klaus zurückgehen, hat sich seit einigen Jahren bewährt, ebenso wie die Zusammenarbeit mit der Detmolder Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe. Unzufrieden mit der herkömmlichen Form der Meisterkurse, die oft genug eher der Vervollkommnung artistisch-technischer Fertigkeiten als der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der musikalischen Literatur dienen, wurde hier ein Modell entwickelt, das das Werk ins Zentrum der Betrachtungen stellt. Musikhistoriker und -theoretiker „assistieren" dabei den Instrumental- bzw. Gesangslehrern, geben den Musikern einen Einblick in Entstehung, editorische Probleme und formalen Bau der Musik, um dann mit ihnen an einer adäquaten künstlerischen Umsetzung zu arbeiten. In den zurückliegenden Semestern standen insbesondere Kammermusikwerke im Blickfeld, darunter Webers Klarinetten-Quintett, sein Flöten-Trio sowie das *Grand Duo concertant*, und dabei hatte sich herausgestellt, daß nicht nur die jungen Musiker von dieser Art der Zusammenarbeit profitieren; auch für die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe waren diese Kurse äußerst ergiebig. Als Editor ist man immer in Gefahr, seine Entscheidungen vom „grünen Tisch" her zu fällen; die MeisterWerk-Kurse erwiesen sich als wunderbares Regulativ, die eine oder andere Position auf ihre Praxistauglichkeit hin zu überprüfen bzw. offene Fragen zur Diskussion zu stellen, denn gerade die Offenheit und Unvoreingenommenheit der Studenten, auch auf den ersten Blick ungewöhnliche Lösungen oder Sichtweisen auszuprobieren, schafft eine äußerst fruchtbare Werkstatt-Atmosphäre.

Diese positiven Erfahrungen sollten nun auf ein größer besetztes, in der Vorbereitung weit aufwendigeres Werk übertragen werden – die Wahl des

Abu Hassan drängte sich dabei förmlich auf, denn als Einakter ist die Oper gerade noch so überschaubar, sie innerhalb einer Woche bis zur Aufführungs-Reife vorzubereiten. Neben dem Dirigenten Joachim Harder, der das Detmolder Kammerorchester leitete, und dem bereits erwähnten Hans-Dietrich Klaus standen für die jungen Gesangs-Studenten in einem wahrhaft interdisziplinären Team sieben Dozenten bereit: Thomas Quasthoff (sängerische Betreuung), Ulrich Holle (Dialog-Einstudierung), Hervé Laclau (Musiktheorie/Analyse), Bodo Plachta (germanistische Fragen) sowie von seiten der Musikwissenschaft Gerhard Allroggen, Irmlind Capelle und Joachim Veit.

Für die Mitglieder der Weber-Gesellschaft eröffnete der Kurs die einmalige Gelegenheit, einen Blick „hinter die Kulissen" zu werfen, das vielgestaltige Vorfeld einer Opern-Aufführung, wenn auch nur einer konzertanten, kennenzulernen, und das in einer ebenso konzentrierten wie positiven, oft auch heiteren Atmosphäre: von der musikalischen Einstudierung mit drei fabelhaften Korrepetitoren – Christoph Altstaedt (gleichzeitig Chor-einstudierung), David Marlow und Christian Tegel – über die Arbeit am Dialog und die Orchesterproben bis hin zur Generalprobe und schließlich zur Premiere. Obgleich alle Gesangs-Partien doppelt besetzt waren, führte das gedrängte Kurs-Programm die Gesangs-Studenten nicht selten an die Grenzen ihrer physischen Leistungsfähigkeit, aber diese Feuerprobe bestanden sie glänzend. Es fiel schwer, unter den engagierten jungen Kursteilnehmern – Christina Schültke und Katrin Burghardt (Fatime), Dong-Seok Im und Seung-Koo Lim (Abu Hassan) sowie Meik Schwalm und Florian Ekkehard Plock (Omar) die Premieren-Besetzung auszuwählen; verdient hatten es eigentlich alle.

Neben der Arbeit an der Oper bereicherten weitere Beiträge diese Detmolder „Weber-Woche", darunter drei Vorträge. Nach einem Überblick über das Opernschaffen Webers (Joachim Veit) versuchte Bodo Plachta eine literaturgeschichtliche Einordnung des *Hassan*-Librettos, das trotz des orientalischen Handlungsorts nicht in der Tradition der „Türkenoper" steht (vgl. S. 58-78). Joachim Veits Ausführungen zur *(Be-)Deutung von Webers Abu Hassan* wandten sich insbesondere der Ambivalenz zwischen Märchenspiel und Realitätsbezug in der Entstehungsgeschichte des amüsanten Einakters zu. Die äußerst gelungenen Resultate vorhergehender Gemeinschaftsprojekte der Musikhochschule und der Weber-Gesamtausgabe stellten Detmolder Studenten in einem Konzert zu „Aspekten des Weberschen Instrumentalschaffens" am 20. Oktober im Brahms-Saal der Hochschule vor: Im ersten Teil des Programms erklangen Variationszyklen Webers gemeinsam mit ihren thematischen Vorlagen: Arien aus Voglers *Samori* und Méhuls *Joseph*, die Weber in seinen Werken für Klavier solo (JV 141, op. 28) bzw. Klavier mit *ad-libitum*-Begleitung zweier Streichinstrumente (JV 43, op. 6) aufgriff. Ne-

ben der reizenden Sängerin Stefanie Hanf riß besonders die Pianistin Inga Kazantseva mit ihrer ebenso brillanten wie stilistisch ausgereiften Interpretation das Publikum zu Begeisterungsstürmen hin. Das im zweiten Teil vorgestellte *Grand Duo concertant* (JV 204, op. 48) mit der fabelhaften Yuka Takashi (Klarinette), unterstützt von Christian Petersen (Klavier), verdeutlichte den Erfolg des zurückliegenden MeisterWerk-Kurses.

Doch zurück zum *Abu Hassan*. Im Zentrum des Interesses standen während der Proben natürlich die musikalischen „Neuentdeckungen". Im Rahmen der Vorarbeiten zur Edition hatten die Mitarbeiter der Gesamtausgabe unbekannte Fassungen zweier Nummern (einer Arie und eines Duetts) zum *Abu Hassan* ans Licht gebracht. Diese Vor- bzw. Alternativ-Fassungen waren nicht nur erstmals seit ihrer Entstehung (Gotha 1812) wieder zu hören, der Kurs bot durch die Gegenüberstellung der jeweils zwei überlieferten Fassungen die Möglichkeit, über den Anlaß ihrer Entstehung und ihre werkhistorische Stellung nachzudenken – auch in diesem Bereich konnte der MeisterWerk-Kurs die Arbeit an der Ausgabe befruchten.

Gekrönt wurde die ereignisreiche Woche durch die Premiere am 21. Oktober in der Neuen Aula der Musikhochschule. Auch wenn die meisten Kurs-Besucher, die die Proben von Beginn an verfolgt hatten, inzwischen fast alle Nummern im Geiste mitsingen konnten, stellte sich doch keinerlei Müdigkeit oder gar Überdruß ein; im Gegenteil: jedem, der die Vorbereitungen begleitet hatte, ist dieses Kabinettstück Webers wohl besonders ans Herz gewachsen. Aber auch wer nur Gelegenheit zum Besuch der konzertanten Aufführung hatte, kam auf seine Kosten. Derart überwältigend war die Spielfreude, so ansteckend der Elan und Überschwang der Kurs-Absolventen, daß die Begeisterung der Musiker auch auf das Publikum übersprang. Das Modell MeisterWerk-Kurs hat sich als ein Forum, das Musikpraktikern und Musikhistorikern/Editoren die Möglichkeit eines intensiven, ergebnisreichen Austausches eröffnet, auch in der größeren Form bewährt, dank der intensiven Vorbereitung, des mustergültigen Zusammenwirkens aller Dozenten und nicht zuletzt der Leistungs- und Begeisterungsfähigkeit der Studenten. Einer Musikhochschule mit solchen Bedingungen kann man nur gratulieren und mit dem Schlußchor des *Abu Hassan* bestätigen: „Heil ist dem Haus beschieden"!

Frank Ziegler

Webertage in Eutin
Rückblick auf 2001, Vorschau auf 2002

Die 6. Webertage im Jahre 2001 waren inhaltlich wieder sehr abwechslungsreich gestaltet. Vom 17. bis zum 24. November erklang die Musik zu Webers Geburtstag.

Eröffnet wurde der Geburtstagsreigen am 17. November in der Residenz Wilhelmshöhe mit einem von Martin Wulfhorst, Violine, zusammengestellten romantischen Programm im Sinne eines Konzertes, wie es im 19. Jahrhundert üblich war. Zusammen mit Majorie Patterson, Sopran, und Werner Hagen am Klavier, sinnvoll und sehr unterhaltsam kommentiert von Michail Pawaletz vom NDR in Hamburg, bot man unter dem Motto *Carl Maria von Weber in Harmonie mit seinen musikalischen Weggefährten* Musik von Weber, Louis Spohr, Wolfgang Amadeus Mozart und im 2. Teil die Nachfahren Richard Wagner, Alexander von Fielitz, Felix Woyrsch, Eusebius Mandyczewski.

Eine Besonderheit dieser Weber-Tage war der vom Ostholstein-Museum zusammen mit dem Heimatverband Eutin veranstaltete Vortragsabend *Carl Maria von Weber im Bild. Anmerkungen zur Weber-Ikonographie*, zu dem Frank Ziegler aus Berlin, Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe, eingeladen worden war. Herr Ziegler referierte am Tauftag Webers über den Komponisten und die jeweiligen Künstler, denen er „gesessen" hatte, und erläuterte die einzelnen Porträts, Grafiken und Plastiken. Anlaß zu einem solchen Vortrag bot auch eine Neuerwerbung des Ostholstein-Museums: ein unbekanntes (möglicherweise Carl Maria von Weber darstellendes) Porträt eines Mannes um 1820, um welches man sich im Museum Gedanken machte.

Diskutiert werden mußten auch in diesem Jahr wieder einmal die Konzert-Veranstaltungen im Jagdschlößchen am Ukleisee. Im Sommer wohl die romantischste Örtlichkeit, um sich entsprechende Musikdarbietungen oder auch andere Veranstaltungen anzuhören, doch wer eilt schon gern – selbst als Fan der Wolfsschluchtszene – im November, im Dunkeln und bei Regen oder Wind, zu einem Weber gewidmeten Konzert mitten durch den Wald. Es werden sich in absehbarer Zeit sicherlich geeignetere Räumlichkeiten finden lassen.

Das Konzert am 21. November mit dem Ensemble *musica floreat* (Wolfram Wende, Gesang, Martin Karl-Wagner, Traversflöte, Frank Goralsczyk, Violine, Uwe Petersen, Gambe, und Birger Petersen-Mikkelsen, Spinett) versuchte, ein musikalisches Porträt der Residenzstadt Eutin von der Blütezeit der Eutiner Hofkapelle bis in die Jugendjahre Carl Maria von Webers mit Werken von Georg Philipp Telemann, N. P. Grosse, Ferdinand Kauer, Johann

Heinrich Hesse, Johann Zach, Wilhelm Gottfried Enderle, C. F. Seelicke und Otto Graf Blome, u. a. auf Texte von Johann Heinrich Voß und Matthias Claudius, zu geben; Werke, die sich in Handschriften oder Drucken größtenteils in der Eutiner Landesbibliothek befinden.

Neue Musik vor 150 Jahren und Neue Musik heute – eine Begegnung von Biedermeier und Moderne – war das Thema des Konzertes der Kreismusikschule Ostholstein, welches die dort als Klavierlehrerin tätige junge Lübecker Komponistin Ortrud Guntermann, eine Schülerin Friedhelm Döhls, zusammen mit der Violoncellistin Anna Silke Duhm aus Lübeck gestaltet hatte. Sie kommentierte diese Programmauswahl, u. a. Op. 73 von Robert Schumann und ihre eigenen Kompositionen, die sie in eine gedankliche Verbindung zu von ihr ausgewählten Vorbildern setzte: neben Weber, J. S. Bach, Robert Schumann, der sich selbst auch Weber zum Vorbild genommen hatte, Gesualdo als auch zu modernen Werken. Das war am Freitag, dem 23. November, wiederum im Jagdschlößchen.

Zum Abschluß dieser Tage hatte Herr Dr. Fey zu einer Betrachtung über Musik und Kultur und Eutin in seinen Salon eingeladen, in diesem Jahr unter dem fragenden Motto *Brauchen wir Voß?* Ins Jahr 2001 fiel nämlich auch der 250. Geburtstag des Dichters Johann Heinrich Voß und des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Beide Künstler sind mit der Geistes- und Kulturgeschichte Eutins aufs Engste verbunden. In Eutin hatte man schon zu Beginn des Jahres den Dichter Voß mit einer großen Ausstellung geehrt. Im Mittelpunkt des 2. Teils von Feys Lesung stand Tischbeins Gemälde Kastor und Pollux, eingerahmt von Beethovens op. 131, 4. Satz und der Altrhapsodie von Johannes Brahms. Begonnen hatte der Vortragsabend mit Webers *Oberon*-Ouvertüre, der Ozean-Arie, Mendelssohns *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Silchers Lied der Loreley. Kirsten Redlin, Alt, Benjamin Pohlmann, Tenor, Birger Petersen-Mikkelsen, Tenor, Martin Doreks, Baß, Julian Pages, Baß, und ein Streichquartett versuchten, diesem Repertoire die rechte Resonanz zu geben. Zu diesem Behuf benötigt man, und das war auch schon im 19. Jahrhundert so, wenigstens einen Arrangeur, der diese Werke „salonfähig" macht, und das hatte der Eutiner Komponist und Kirchenmusiker Birger Petersen-Mikkelsen in erfreuender Weise übernommen.

Mit vielen Gedanken über Weber und Eutin konnten alle, die irgendeinen der Weber gewidmeten Abende miterlebt hatten, in die Adventszeit hineingehen und sich schon auf die kommenden Weber-Tage freuen.

Inzwischen wird in Eutin bereits an den 7. Webertagen gearbeitet. Vom 16. November bis zum 23. November werden sie in diesem Jahr stattfinden. Das erste vorbereitende Treffen der beteiligten Institutionen fand am 27. März statt. Zu Beginn wurde in einer Gedenkminute unseres verstorbenen Ehren-

vorsitzenden gedacht, der in langjähriger Zusammenarbeit an allen Musikereignissen in Eutin, die die Musik seines Ururgroßvaters betrafen, Anteil genommen hat und, solange es seine Gesundheit zuließ, auch gern zu den Veranstaltungen in Eutin erschien.

2002 wird es nun wiederum vier Konzerte geben:

1. Zum Konzert im Haus Rastleben wird sich Dr. Fey mit zwei Lebensstationen Webers befassen, nämlich Prag und Wien.

2. Die Residenz Wilhelmshöhe wird eine *Aufforderung zum Tanz* als Kammermusikprogramm mit Klarinette anbieten. Das Trio Concerto Hamburg wird Werke von Weber, Clara Schumann, Fanny Hensel (geb. Mendelssohn Bartholdy), Pauline Viardot-Garcia, Giacomo Meyerbeer, Conradin Kreutzer und Louis Spohr präsentieren.

3. Die Kreis-Musikschule arbeitet noch an einem Programmentwurf.

4. Sechs in Eutin lebende Komponisten werden sich in kurzen, eigens für diese Woche zu komponierenden kammermusikalischen „Geburtstagsständchen" mit ihrer individuellen Beziehung und ihrem heutigen Verständnis der Werke Webers beschäftigen und diese Opera sollen dann während der Weber-Tage in der Carl-Maria-von-Weber-Schule uraufgeführt werden. Der Gedanke dabei ist es, vor allem auch vermehrt Schüler für die alte ernste und zugleich die neue ernste Musik zu interessieren. Veranstaltet von der Eutin-GmbH, angeregt durch Martin Karl-Wagner, werden sich mit dem Initiator zusammen Zeki Evyapan, Dennis Smith, Jan Peter Pflig, Thomas Goralczyk und Birger Petersen-Mikkelsen mit diesem Thema auseinandersetzen.

Ein weiterer zusätzlicher Beitrag, leider aber erst nach den Webertagen, wird eine Foto-Ausstellung sein, die sich mit den Orten befaßt, die in Dresden und Umgebung zu Webers Biographie und Werk gehört haben (vgl. *Weberiana* 11, S. 122f.).

Alle in diesem Jahr Beteiligten hoffen auf ein erfreuliches Ergebnis ihrer Bemühungen. Noch immer haben die Konzerte (Webers Klaviermusik zu vier Händen, nebst CD) im Juni 2001 und während der Weber-Tage im November, die die Direktion der Sommerspiele, ohne mit den anderen Konzertveranstaltern Kontakt aufzunehmen, in Eutin präsentiert hat, für größeres Mißfallen gesorgt, was der Vertretung der Sommerspiele auch dargelegt wurde, denn die anderen, meist nicht durch finanzielle Unterstützung von Institutionen abgesicherten Veranstalter sahen sich durch dieses Vorgehen düpiert (s. a. *Weberiana* 11, S. 121f.). Es ist also sehr zu hoffen, daß Weber weiterhin die Herzen der Eutiner erhebt, aber nicht die Gemüter

erregt, denn es würden sich alle Musikinteressierten der Region freuen, gäbe es in jedem Sommer bei den Festspielen eine Weber-Oper oder wenigstens eine Weber-Gala. So könnten auch die auf ein Orchester angewiesenen Werke Webers öfter in Eutin zu Gehör gebracht werden.

Ute Schwab

Das Herrenhaus in Ermlitz, ein Kulturdenkmal von nationaler, gesamtstaatlicher Bedeutung

In den *Weberiana*-Heften 10 (S. 134-136) und 11 (S. 123f.) waren Berichte über das Herrenhaus in Ermlitz zu lesen, über seine Geschichte und die Planungen für die Zukunft. Heute soll in kurzen Zügen vom Fortgang der Planungen und der Arbeiten der letzten zwölf Monate berichtet werden.

Nach dem Rückkauf von Herrenhaus und Park zum 1. Januar 2001, dem lange Verhandlungen vorausgingen, und dem Kauf des desolaten Wirtschaftshofes Mitte 2001, fand am 25. Mai 2002 die erste Mitgliederversammlung des Fördervereins Kulturgut Ermlitz e. V. im Weißen Saal des Gutshauses statt. Der Verein hat zur Zeit 55 Mitglieder und zusätzlich die Mitgliedschaft von sechs Institutionen und Gesellschaften, darunter natürlich auch die der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.

Der Vorsitzende unseres Fördervereins, Michael Schönheit, Organist des Gewandhauses in Leipzig und des Doms zu Merseburg, referierte zu Beginn über die in seiner Hand liegenden Planungen von Benefizkonzerten für Ermlitz im zweiten Halbjahr 2002. Er berichtete auch ausführlich über eine Konferenz zur Rückgabe von Musikinstrumenten aus Ermlitz, die sich zur Zeit im Händel-Haus in Halle befinden. Ich hatte ihn hierzu als Fachmann um Hilfe gebeten, weil es einige für die Wissenschaft wichtige Entscheidungen zu treffen galt. Bei dem Hammerflügel handelt es sich um ein sehr wertvolles Instrument der Firma Brodmann in Wien, gebaut um 1800. Es ist ein besonders altes Instrument, was ich natürlich nicht wußte. Das Ergebnis des Gesprächs ist die Rückkehr des Flügels nach Ermlitz als Ausstellungsstück. Der Flügel ist nicht spielbar und soll in der jetzigen Form für die Wissenschaft erhalten bleiben, also nicht restauriert werden.

Meine Mitstreiter Herr und Frau Mackenthun und ich konnten dann den interessierten Mitgliedern berichten, daß alle Häuser des Wirtschaftshofes entrümpelt und bestandsgesichert werden konnten, d. h. Regen und damit Feuchtigkeit können nicht mehr in die Häuser eindringen. Allein für diese Arbeiten haben wir ca. DM 400.000,– aufbringen müssen. Nun soll mit dem Herrenhaus begonnen werden und da sind zunächst reine Sanierungsarbeiten nötig. Der Besucher wird deshalb äußerlich zunächst keine großen Fort-

schritte erkennen, denn Sanieren heißt: neue Heizung, neue sanitäre Anlagen einbauen usw.! Eine Wiederherstellung der Schönheit der barocken Räume und des Treppenhauses kann leider erst sehr zögerlich angegangen werden. Die für 2002 geplanten Veranstaltungen und Konzerte müssen also noch im unrestaurierten Hause stattfinden.

Das Wetter hat glücklicherweise am Versammlungstag mitgespielt, anderen Vorhersagen zum Trotz. Der kleine Imbiß in der Mittagspause konnte durch Rundgänge über den Wirtschaftshof und Spaziergänge durch den Park ergänzt werden. So konnte der Besucher, viele waren zum ersten Mal in Ermlitz, vielleicht erkennen, daß sich unser Engagement für das gesamte Ensemble lohnt.

Aus Dresden angereist, haben dann Prof. Dr. Hans John und die Musiker Stefanie Golisch (Mezzosopran) und Lutz Rosteck (Klavier) den Mitgliedern des Fördervereins und einigen Gästen noch knapp 1 ½ Stunden großen Genuß bereitet. Eingebettet in ausgewählte Lieder, referierte Prof. John zu dem Thema „August Apel, Carl Maria von Weber und ihre Freunde" in seiner lebhaften humorigen Art. Mit Liedern von Mendelssohn, Schumann, Weber und Brahms waren Werke von Komponisten zu hören, die (mit Ausnahme von Brahms) zur Familie Apel in Beziehung standen. Und selbst bei den Texten war diese Verbindung vorhanden, denn Johann Heinrich Voß korrespondierte mit August Apel über Metrik und Friedrich Rochlitz und Friedrich Kind waren als Freunde oft in Ermlitz. Vermutlich sind sogar einige der Lieder schon einmal vor knapp 200 Jahren in Ermlitz erklungen. Und über allem und allen hing an der Frontseite des Raumes über dem inzwischen vorhandenen eigenen Flügel das Gemälde des Dresdner Malers Moritz Retzsch von August Apel. Dieses zunächst verschollene und nun von der Galerie Moritzburg in Halle zurückübertragene Bild ist also nach mehr als fünfzig Jahren nach Ermlitz zurückgekehrt.

Einen großen Schritt nach vorn und wohl auch eine nicht unbedeutende Hilfe bei den nächsten Aktivitäten bedeutet die Entscheidung des „Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kunst und der Medien" (BKM), das Herrenhaus in Ermlitz als Kunstdenkmal von nationaler, gesamtstaatlicher Bedeutung einzustufen. Dies kann gewissermaßen als eine Patenschaft des Bundes angesehen werden. Unsere Bemühungen um öffentliche Gelder und um Sponsoren sind nach wie vor intensiv, nur existieren in den neuen Bundesländern so gut wie gar keine Sponsoren und die westdeutschen Sponsoren gehen mit einem so kleinen, unbekannten Projekt etwas spröde um. Aber mit nicht nachlassender Intensität, einer gewissen Penetranz und Optimismus werden wir mit Ermlitz dennoch weiterkommen.

Gerd-Heinrich Apel

Reiselustige Genovefa zum Bernburger Theaterjubiläum

Alle Mitglieder, die unsere Versammlung in Marktoberdorf im Oktober 1998 besucht haben, erinnern sich sicherlich gerne an die opulente Ausstellung im dortigen Stadtmuseum unter dem Motto „Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber, geb. Brenner. Lebensstationen", die unser Mitglied Ernst Rocholl in langer und verdienstvoller Arbeit zusammengestellt hat. Wer nicht die Möglichkeit hatte, ins Allgäu zu fahren, dem ermöglicht die 1999 gedruckte Ausstellungs-Dokumentation, die allen Mitgliedern als Jahresgabe überreicht wurde, einen umfassenden Überblick über Konzeption und Inhalt der Schau.

Inzwischen ist die Ausstellung erfreulich weit herumgekommen: nach zwei u. a. von der Weber-Gesellschaft geförderten Präsentationen im Jahr 1999 – im Oktober in der Dresdner Musikhochschule und im November im Ostholstein-Museum in Eutin – initiierte unser Mitglied Werner Krahl eine Übernahme durch das Ekhof-Festival in Gotha im Sommer 2000 (vgl. *Weberiana* 10, S. 139); der Vorstand der Gesellschaft setzte sich dafür ein, daß die Ausstellung im Rahmen des Klassik-Festival Ruhr vom 9. Juni bis zum 9. September 2001 in Marl zu sehen war (vgl. S. 140-141).

Vorerst letzte Station war das Carl-Maria-von-Weber-Theater in Bernburg. Im März 2002 beging man dort stolz das 175jährige Bestehen des 1826/27 erbauten und am 2. März 1827 eröffneten, erst vor wenigen Jahren wundervoll restaurierten Hauses – natürlich mit einer Aufführung des *Freischütz*. Das Nordharzer Städtebundtheater (Halberstadt), das auch die Bernburger Bühne bespielt, hatte eigens zu diesem Zweck eine Neuinszenierung einstudiert, deren Premiere am 2. März in Bernburg zu erleben war. Die Namensgebung Weber-Theater paßt übrigens recht gut zu dem annähernd der Weber-Zeit entstammenden, sehr intimen Theaterbau, der sich allerdings weder einer direkten persönlichen Verbindung zu Weber noch einer besonderen Tradition der Pflege seiner Werke rühmen kann. Als man 1953 im Zuge einer Verwaltungsreform über die Umbenennung des vorherigen Salzlandtheaters debattierte, stand als Namenspatron u. a. auch Lortzing zur Wahl, man entschied sich jedoch für Weber und versicherte sich dabei immerhin der Unterstützung der Familie: Mathilde von Weber reiste als Ehrengast zum Festakt am 1. Januar 1954 aus Dresden an. Auf dem Festprogramm stand damals ausschließlich Musik Webers: die Ouvertüren zu *Euryanthe* und *Freischütz*, die Ozean-Arie aus dem *Oberon* und der letzte Satz des 1. Klarinettenkonzerts.

Zu den diesjährigen Jubiläums-Aktivitäten gehörte nun neben der *Freischütz*-Premiere auch die Präsentation der von Ernst Rocholl gestalteten Weber-Ausstellung (22. Februar bis 28. April), die freilich in ihren Ausmaßen

das kleine Rangfoyer und den Rang-Umgang förmlich sprengte. Dem Interesse der Besucher tat das allerdings keinen Abbruch!

Nun hoffen wir nur, daß der interessanten Dokumentation nach ihrem turbulenten Wander-Dasein recht bald ein fester Platz im Stadtmuseum Marktoberdorf zuteil wird.

FZ

Jubel-Kantate zum Jubiläum


175 Jahre
Stadtsänger Winterthur
1827 – 2002
Jubiläumskonzert „Happy Birthday"
Jubel-Ouverture E-Dur, op. 59
von Carl Maria von Weber
Jubel-Kantate, op. 58
von Carl Maria von Weber
Der glorreiche Augenblick, Kantate, op. 136
von Ludwig van Beethoven

Zur Feier ihres 175jährigen Bestehens hatten sich die Stadtsänger Winterthur ein überaus interessantes Programm ausgewählt: Neben der Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136, die Ludwig van Beethoven für die Feierlichkeiten während des Wiener Kongresses geschrieben hatte, erklangen die Jubel-Ouvertüre op. 59 und die Jubel-Kantate op. 58, die Carl Maria von Weber wenige Jahre später anläßlich des 50jährigen Krönungsjubiläums des sächsischen Königs komponiert hatte. Die Ausführung dieser selten zu hörenden Kompositionen gelang hervorragend, und es ist sehr bedauerlich, daß für fast alle Mitglieder der Gesellschaft die Anreise zu dieser Aufführung zu weit war. Wir freuen uns jedoch, daß Herr Christian Freiherr von Weber und seine Gattin diesem Konzert als Ehrengäste beiwohnen konnten, und Herr von Weber schrieb nach dem Konzert spontan: „Ein wunderbares Konzert mit sehr großem Beifall, vollem Haus etc."

IC

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,- Euro (ermäßigt für Studenten und Arbeitslose 15,- Euro) und für institutionelle Mitglieder mindestens 50,- Euro.

Die Gesellschaft ist als kulturell und wissenschaftlich gemeinnützig anerkannt und zum Ausstellen von Spendenbescheinigungen berechtigt.

Ehrenpräsident: Hans-Jürgen Lux Carl Maria Freiherr von Weber (†)

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, Hamburg
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

FRANK HEIDLBERGER (Hg.)

Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts

2001. 168 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. gr-8°. Kart. *3 7952 1063 1.*
€ 49.—

Mit Beiträgen von: Frank Heidlberger, Michael Kube, Peter Niedermöller, Jörgen Pfeffer, Axel Schröter.

Im Spannungsfeld zwischen dem Gewicht Beethovenscher Klaviersonaten und dem salonhaften Virtuosentum wird Webers Klaviermusik zumindest im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend der Vorwurf von Oberflächlichkeit und mangelhafter Formbehandlung entgegengebracht. Entgegen der beklagenswerten Leere in Konzertsaal und Forschung bezüglich Webers Klaviermusik zeigt vorliegendes Buch einen neuen zeitgenössischen Zugang zu seinen Kompositionen. Dies gelingt durch vielfältige Beiträge zu Rezeptionsgeschichte, Klaviertechnik, Kompositionsstrukturen und Formbehandlung (Sonatenform, Variationsform), die im Rahmen eines Symposiums der Internationalen Carl Maria von Weber-Gesellschaft entstanden sind. Dabei wird deutlich, daß Webers Klaviermusik keineswegs nur eine Vorstufe zur großen romantischen Opernschöpfung, namentlich dem *Freischütz*, darstellt. Kompositionstechnische, ästhetische und poetische Neuheiten in Webers Klavierwerken, insbesondere die orchestrale Behandlung des Klaviers, wirken und weisen bereits auf die Klaviermusik Schumanns und Liszts.

Abgeschlossen wird der Band durch die kritische Edition des *Momento Capriccioso (J. 56, WeV)* sowie einer Aufstellung aller Klavierwerke Webers.

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · D - 82323 TUTZING