Weberiana

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

Heft 30
(Herbst 2020)

Allitera Verlag

Oktober 2020
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH
© 2020 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
© 2020 Buch&media GmbH
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-96233-252-5

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

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D – 10117 Berlin
Tel.: 030 / 266-435383 bzw. -435210
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: http://www.webergesellschaft.de

Redaktion: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin
Redaktionsschluss: 31. Juli 2020
Satz: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin

Inhalt

Vorwort 5
Nachruf für Ludwig Finscher (Joachim Veit) 7

Beiträge

Christoph Siems
Therese Atmers *Sang-Institut* in Christiania.
Die Weber-Familie in Norwegen 11

Frank Ziegler
Carl Maria von Weber in Baden-Baden 29

Irmlind Capelle
Tafelmusiken und Hofkonzerte am Dresdner Hof
während Webers Amtszeit (1817–1826) 49

Matthias Viertel
Carl Maria von Webers Faszination von der Welt des Orients 83

Markus Bandur
Mit Weber im Kino. Teil III: Filmbiographien 95

Kleine Beiträge

Frank Ziegler
Neue Jähns-Briefe aufgetaucht 107
Wann entstand Webers *Schlummerlied*? 110
Freischütz als Volksbelustigung 114

Aufführungsberichte
Freischütz in Regensburg (Werner Häußner) 117
Giacomo Meyerbeer, *Romilda e Costanza* (Bernd-Rüdiger Kern) 119
Oberon in Salzburg (Frank Ziegler) 122

Neueinspielungen
Neueinspielungen von Weber-Opern im Überblick (Frank Ziegler) 127

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Kassenbericht etc. 133
Bericht über das Mitgliedertreffen 2019 in Baden-Baden (Solveig Schreiter) 142
Bericht aus Pokój 2019 (Alfred Haack) 146
Weber und der Orient. *Eutiner Weber-Tage* 2019 (Matthias Viertel) 149

Abkürzungsverzeichnis 153

Vorwort

Dieses Heft der *Weberiana* erreicht Sie etwas später im Jahr als gewohnt und es ist auch „schmaler" als die Bände der letzten Jahre. Eigentlich sollte man denken, dass die Pandemie auf das Erscheinen eines Jahrbuchs keinen Einfluss haben kann, aber Homeoffice und Schließung oder Einschränkung der Nutzung von Bibliotheken bringen doch Abläufe durcheinander – und dann fehlte nach der Absage des Mitgliedertreffens in Lübeck auch der Termin-Druck, so dass jetzt aus dem Sommerheft ein Herbstheft geworden ist.

Die thematische Breite der Beiträge ist passend zur Jahreszeit ebenfalls bunt: Wir freuen uns sehr, dass Christoph Siems als Nebenprodukt seiner Masterarbeit zum Ursprung der Musikausbildung in der häuslichen Pädagogik in Christiania seine neuen Quellen zur Tätigkeit von Therese Atmer (der Tochter von Edmund von Weber) als Gesangspädagogin für uns ausgewertet hat. Es folgen zwei biographische Beiträge, die unser Wissen zu Carl Maria von Weber vertiefen: Frank Ziegler geht den Spuren nach, die Weber und seine Familie mit Baden-Baden verbinden, und Irmlind Capelle erläutert und dokumentiert siebzehn Programmzettel, die sich zu höfischen Tafelmusiken und Hofkonzerten in Dresden aus den Jahren 1817 bis 1824 bislang haben nachweisen lassen. Matthias Viertel betrachtet die Orientalismen in Webers Musik und die Quellen, aus denen er sich informierte. Anschließend setzt Markus Bandur seine Aufsatz-Reihe „Mit Weber im Kino" mit einer Betrachtung der Filmbiographien fort. Drei kleinere Beiträge von Frank Ziegler sind Sammlungsergänzungen, philologischen Fragen und Kuriositäten in der Weber-Rezeption gewidmet.

Auf Grund der Schließung der Theater seit März 2020 können wir nur über drei Aufführungen berichten – ein Problem, das uns sicherlich auch noch im nächsten Heft treffen wird, da die Theater ihre Planungen auch für die gerade begonnene Saison ändern mussten. Es folgt eine Besprechung der im letzten Jahr erschienenen Tonträger zu Opern von Carl Maria von Weber und anschließend wie immer der Gesellschaftsteil.

Wir hoffen, dass Sie an unserem Herbstheft Gefallen finden, dass sie gesund bleiben und dass wir im kommenden Jahr wieder eine fast „coronafreie" *Weberiana* vorlegen können.

Detmold/Berlin im September 2020 Irmlind Capelle/Solveig Schreiter

Ludwig Finscher (14. März 1930 – 30. Juni 2020)

„Eine Weber-Philologie, die aus einer zum Teil chaotischen Überlieferung authentische Werktexte für Wissenschaft und Praxis herausfiltert, gibt es weder in den beiden deutschen Staaten noch in England oder den USA." – Dieser Satz stammt aus Ludwig Finschers Festvortrag zu Webers 200. Geburtstag am 18. November 1986 in Eutin. Dass dies 34 Jahre später so nicht mehr gilt, daran hat Ludwig Finscher, der am 30. Juni 2020 im Alter von 90 Jahren in Wolfenbüttel verstorben ist, und mit dem unsere Gesellschaft eines ihrer Gründungsmitglieder und zugleich ein langjähriges Mitglied im Beirat verliert, ganz wesentlichen Anteil.

Schon lange Zeit, bevor er als an der Universität Heidelberg tätiger Herausgeber der 28-bändigen Neuauflage des musikwissenschaftlichen Standard-Nachschlagewerks *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*MGG*^{2}) wahrlich „viel zu tun" hatte, galt Finschers Interesse dem Werk Webers – obwohl er von Hause aus eher in der älteren Musikgeschichte (der auch seine Dissertation zuzurechnen ist) und später durch seine Arbeit über das klassische Streichquartett auch im Umfeld der Wiener Klassik wesentliche Arbeitsgebiete hatte. Viele Verdienste hat er sich als langjähriger Herausgeber der Zeitschrift *Die Musikforschung* und dann sowohl als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung als auch der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft erworben. Für seine Tätigkeit empfing er mehrfach hohe Auszeichnungen, darunter das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern und den Orden *Pour le mérite*.

Über ausgiebige Editionserfahrungen verfügte Finscher im übrigen ebenfalls: In der Mozart-Ausgabe hatte er *Le nozze di Figaro* und zwei Bände mit Streichquartetten vorgelegt, in der Gluck-Ausgabe an der Pariser und Wiener Fassung des *Orfeo* mitgearbeitet, ferner die fünfbändigen Opera Omnia des frankoflämischen Komponisten Loyset Compère sowie einen Band in der Lechner-Ausgabe und im *Erbe deutscher Musik* publiziert. Außerdem war er im Herausgebergremium der Hindemith-Gesamtausgabe tätig und insofern mit den mühsamen Wegen der Planung und Durchführung solcher Großunternehmen vertraut. Dass der Weg bis zur Etablierung der Weber-Gesamtausgabe besonders steinig werden sollte, hatte Finscher, der schon früh in den Gremien der Mainzer Akademie der Wissenschaften die Notwendigkeit

eines Wiederaufgreifens der bis dahin mehrfach gescheiterten Gesamtausgabenpläne zur Sprache brachte, vermutlich nicht vorausgesehen.

Die Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Webers 1986 brachten diese Idee in Ost und West wieder auf die Tagesordnung. Während in Ostberlin die Erweiterung des Weber-Nachlasses der Deutschen Staatsbibliothek durch den Schenkungsakt des Ur-Urenkels Hans-Jürgen Freiherr von Weber im November 1986 quasi die moralische Verpflichtung zur Aufarbeitung des Erbes mit sich brachte, setzte im Westen die zu Beginn erwähnte Eutiner Konferenz, aber auch die durch Finscher bestärkte Initiative Gerhard Allroggens zu einer Brief- und Schriftenausgabe entsprechende Akzente. Finscher, Allroggen, der Koordinator der Gesamtausgaben in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Hanspeter Bennwitz, und Lothar Friedrich, Lektor im Schott-Verlag Mainz, führten in dieser Zeit viele intensive Gespräche und nahmen Kontakt mit Wolfgang Goldhan, dem damaligen Leiter der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, auf, da sie von den dortigen Plänen zu einer Ausgabe gemeinsam mit dem Deutschen Verlag für Musik in Leipzig und Oxford University Press erfahren hatten und nun eine Kooperation anstrebten. Als dann im Februar 1988 in Berlin ein *Internationales Carl-Maria-von-Weber-Kuratorium* gegründet wurde, vertraten Finscher und Allroggen gemeinsam die Bundesrepublik Deutschland. Wiederholt sondierte Finscher Möglichkeiten, eine Finanzierung der Gesamtausgabe auch im Westen zu erreichen, bis dann schließlich Gerhard Allroggen im Herbst 1989 zur Einreichung eines Antrags bei der Mainzer Akademie aufgefordert werden konnte. Wenige Wochen später fiel die Berliner Mauer und man stand mit der zuvor von „beiden deutschen Staaten" geplanten Edition vor einer völlig neuen Situation. Doch war der Stein immerhin ins Rollen gekommen und Finscher engagierte sich auch weiterhin für die Idee: Im April 1991 wurde in der Staatsbibliothek zu Berlin die *Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft* gegründet, zu deren Stellvertretendem Vorsitzendem Ludwig Finscher (neben Ute Schwab als Vorsitzender) gewählt wurde. Die erste offizielle Mitgliederversammlung fand dann in Webers Geburtsort Eutin statt, zur zweiten lud Finscher in die Universitätsstadt Heidelberg ein. Zu diesem Zeitpunkt hatten Finscher und Allroggen ein wesentliches Ziel bereits erreicht: Im Sommer 1992 war die Übernahme der Carl-Maria-von-Weber-

Der Gründungsvorstand der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. am 4. April 1991 (v.l.n.r.): Alfred Haack (Schatzmeister), Eveline Bartlitz (Schriftführerin), Freiherr Hans-Jürgen von Weber (1910–2002), Dr. Ute Schwab (1. Vorsitzende), Prof. Dr. Ludwig Finscher (2. Vorsitzender)

Gesamtausgabe – zunächst allerdings nur mit der Berliner Arbeitsstelle – in das Akademienprogramm für Anfang 1993 zugesichert worden. Die Übernahme der Detmolder Arbeitsstelle erfolgte dann im Juli 1996. Gut zwei Jahre später, im Oktober 1998, hatten Finscher und Allroggen dann die Freude, dass mit einer Aufführung im Mainzer Dom der erste Band der Weber-Gesamtausgabe mit den beiden Dresdner Messen der Öffentlichkeit vorgestellt werden konnte.

Immer wieder hat sich Finscher für die Weber-Arbeitsstellen in Berlin und Detmold eingesetzt oder neue Ideen mit großem Wohlwollen gefördert. Schon in einem Brief aus dem Jahr 1992 empfahl er: „die Herausgabe eines Weber-Jahrbuches in lockerer zeitlicher Folge im Verlag Schott wäre sehr gut“. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes der *Weber-Studien* 1993 urteilte er dann: „Es ist ein guter Start, und ich wünsche, daß der dadurch erreichte

Schwung eine lange Wegstrecke vorhalten wird!“ Für den 2007 erschienenen 17. Band „seiner“ Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* wollte er unbedingt die Mitarbeiter der Ausgabe als Autoren des Artikels „Weber“ verpflichten. Auch sonst nahm er weiterhin lebhaften Anteil, wenn auch mehr und mehr „von außen“, so dass er selbst des öfteren in seinen Entschuldigungen betonte, er müsse „nun schon wieder einmal“ aus Termingründen einem Treffen fernbleiben – in den letzten Jahren waren es dann leider auch gesundheitliche Gründe. Im vergangenen Jahr erhielten wir die Mitteilung, dass wir ihn aufgrund seiner fortschreitenden Krankheit nicht mehr für die neue Beiratswahl vorsehen sollten – dem Beirat der Weber-Gesellschaft hatte er seit seinem Rückzug vom stellvertretenden Vorsitz der Gesellschaft im Jahr 1993 durchgehend angehört.

Die Int. Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft wird Ludwig Finscher für seine Verdienste um die Gesamtausgabe und die Gesellschaft ein dankbares und ehrendes Andenken bewahren.

Joachim Veit

Christoph Siems

Therese Atmers *Sang-Institut* in Christiania. Die Weber-Familie in Norwegen

Ende Oktober 1847 meldet das *Morgenbladet* – damals eine der größten Zeitungen in der norwegischen Hauptstadt – den Zuzug des Herrn „Doktor K. Atmer mit Frau und Schwägerin, von Skåne nach Christiania“[1] am 15. des Monats. Dabei handelt es sich um den Theaterregisseur Carl August Atmer (1805–1857), der 1805 in Waase auf Ummanz vor Rügen – damals zum Königreich Schweden gehörend – geboren wurde. Seine Frau, das war die Sängerin und Schauspielerin Therese Atmer (1809–1884), geb. von Weber, Tochter von Edmund von Weber (1766–1830) und somit Nichte von Carl Maria von Weber (1786–1826). Sie hatten 14 Jahre zuvor in Halle/Saale geheiratet, nachdem Atmer 1832 Direktor jener Theaterkompanie geworden war, der auch die Schauspielerfamilie Weber angehörte. Bis 1838 trat Therese Atmer noch regelmäßig auf, kehrte schließlich aber der Bühne den Rücken[2]. Nach einer Anstellung Carl Atmers als Regisseur am Theater Altona 1837/8 unter Carl Graf von Hahn-Neuhaus (1782–1857), zog sich das Ehepaar 1839 auf das Landgut Widtsköfte in der Nähe der Kreisstadt Kristianstad in Skåne zurück[3]. Bei der erwähnten Schwägerin dürfte es sich um die unverheiratete jüngere Schwester Thereses, Josephine von Weber (1810–?) handeln. Bereits der *Skånska Mercurius* meldete 1839 die Einreise eines „Fräuleins J. Weber“[4] mit dem gleichen Dampfschiff, mit dem auch die Atmers aus Greifswald

1 *Morgenbladet*, 23. Oktober 1847. Alle Übersetzungen in diesem Artikel sind vom Verfasser.

2 Näheres zur Jugendzeit Therese Atmers etwa in: Frank Ziegler, *„‚… und jezt gerne einen Ruhigen Platz annehmen würde.‘ Edmund von Weber und seine Familie zwischen Rheinland, Lippe und Franken (1825–1831)*, in: *„Ei, dem alten Herrn zoll’ ich Achtung gern“. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 757–770 sowie Ders., *„Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und zur regionalen Theatergeschichte“*, in: *Weberiana*, Heft 15 (2005), S. 21–47.

3 Über die Aktivitäten der Atmers in Schweden ist nichts bekannt. Die örtliche Zeitung *Skånska Mercurius* meldet lediglich regelmäßige Ein- und Ausreisen der Eheleute zwischen 1839 und 1847, keinerlei künstlerische Tätigkeit vor Ort.

4 *Skånska Mercurius*, 29. Juni 1839.

übersetzten. Gelegentlich wird sie auch in der schwedischen Presse bereits als „Schwägerin“ benannt[5]. Allem Anschein nach lebte sie mit Carl August und Therese Atmer gemeinsam in einem Haushalt.

Warum es die Atmers und Josephine von Weber im Herbst 1847 nach Christiania zog, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Offenkundig ist jedoch, dass insbesondere Therese Atmer diese Reise keineswegs nur als „Frau von“ antrat. Durchaus ernstzunehmende pädagogische Ambitionen verlautbarte sie bereits gut zwei Wochen nach Ankunft in Christiania und es scheint beinahe so, als sei dies für die gesamte Familie der Grund des Ortswechsels gewesen. Sie schreibt:[6]

> „Die Unterzeichnende plant, sich in diesem Winter in Christiania aufzuhalten, um jungen Damen Unterricht im Gesang zu geben. Jene, die Unterricht von mir erhalten möchten, können mich jeden Vormittag in der Kirkegaden No. 9 zwischen 11½ und 1 erreichen, wo weitere Absprachen getroffen werden können.
>
> Therese Atmer, geb. v. Weber“

Nur einen Tag später ist weitaus ausführlicher zu lesen:[7]

> „Madame Therese Atmer, die in diesem Winter Damen Gesangsunterricht erteilen möchte, ist eine Nichte des Freischütz-Komponisten Carl Maria Weber [sic], bei dem sie ihre musikalische Ausbildung genossen hat. Als junges Mädchen trat sie erstmals in Cölln auf und war später als Prima Donna an den Hoftheatern in Braunschweig, Dessau und Mannheim engagiert, ebenso ist sie als Gast in vielen größeren Städten wie München, Nürnberg, Prag, Wien etc. aufgetreten. Als Schülerin und Verwandte von Weber hat sie eine strenge musikalische Schule durchlaufen, und da sie auch praktizierende Künstlerin ist, muss das eine gute Empfehlung für sie sein. Da es hier so gut wie immer an Gesangslehrern fehlt, muss es ein Gewinn für jene Damen sein, die nach Gesangsunterricht gieren, dass sie im Winter die Möglichkeit haben, denselben bei

5 Ebd., 17. Juni 1840.

6 *Morgenbladet*, 31. Oktober 1847.

7 Ebd., 1. November 1847.

> einer Dame bekommen zu können, die alle Eigenschaften aufweist, die von Nöten sind, um in dieser Hinsicht tauglich zu sein."

Nur wenig später bringt sie ihren Aufruf der *Morgenbladet*-Leserschaft ins Gedächtnis und annonciert knapp: „Frau Therese Atmer möchte im Laufe des Winters Damen im Gesang informieren. Sie ist täglich anzutreffen in ihrem Logi bei Frau Berg in der Raadhuusgaden."[8] Zu diesem Zeitpunkt scheint sie also bereits umgezogen zu sein bzw. ein eigenes Büro eröffnet zu haben. Ähnliche kurze Meldungen folgen in den nächsten Wochen in regelmäßigen Abständen. Bereits Anfang Dezember hatte sie wohl schon eine Schülerschaft. Eine „Abendunterhaltung" bei „Hr. Dr. fil. Atmer" wird angekündigt, die von „hiesigen musikalischen Dilettanten" mitgestaltet werden soll. Es ist davon auszugehen, dass dabei von Musikschülern Therese Atmers die Rede ist:[9]

> „Dem Vernehmen nach kann man demnächst eine Abendunterhaltung hier in der Stadt erwarten – wir haben gehört, am Montag – bei Hr. Dr. fil. Atmer aus Deutschland. Das wird eine Abendunterhaltung jener Art sein, die man im Ausland auch ‚Conversation' nennt, bei der man sich vorliest, vorträgt, musiziert usw. Derartige Abendunterhaltungen sind im letzten Jahr sowohl in Stockholm als auch in Kopenhagen sehr erfolgreich gewesen, wo zum Beispiel ein reisender Franzose mit großem Beifall einen Vortrag über französische Literatur gehalten hat, sodass man erwartet, dass dies auch hier mit großem Beifall aufgenommen werden wird. Hr. Atmer wird wohlwollende Assistence von mehreren hiesigen musikalischen Dilettanten erhalten."

Dass Therese Atmer hier namentlich nicht erwähnt wird, muss als Folge der sozialen Stellung der Frau in Christiania um 1850 gewertet werden. Sehr wahrscheinlich gebührte ihr die musikalische Gestaltung der Abendunterhaltung. Bereits am 21. November hatte sie bekannt gemacht, dass sie Unterricht gebe – also aller Wahrscheinlichkeit nach zu diesem Zeitpunkt schon Schüler hatte. Zwölf Tage zuvor kündigte sie noch an, „im Laufe des Winters" unterrichten zu wollen.

8 Ebd., 9. November 1847.

9 *Morgenbladet*, 4. Dezember1847. Die Abendunterhaltung – wie auch das Konzert im August des folgenden Jahres – fanden in der Gamle Logen, der Freimaurerloge Christianias statt.

Nach dem Jahreswechsel verstärken sich offenbar Therese Atmers Ambitionen. Annoncierte sie vorher stets „Gesangs-Unterricht“, so spricht die Überschrift vom 7. Januar 1848 – dieser Artikel erscheint im gleichen Wortlaut auch zwei Tage später noch einmal – bereits von einem „Gesangsinstitut für Damen“. Offensiv in der ersten Person schreibt sie:[10]

> „Hiermit erlaube ich mir, das verehrte Publikum davon zu unterrichten, dass ich demnächst meine Tätigkeit als Lehrerin im Gesang anbieten werde, nämlich mit der Einrichtung eines Gesanginstitutes für Damen. Das Institut nimmt sowohl Anfänger auf als auch jene, die bereits einigen musikalischen Unterricht gehabt haben und wird in dieser Hinsicht in zwei getrennte Abteilungen gegliedert werden, nämlich eine elementare und eine höhere Abteilung, welche letzte sowohl Sologesang mit allem was dazu gehört als auch Ensemble-Gesang, also Duette, Terzette, Chor umfassen wird. Zum Unterricht für jene, die sich diesbezüglich bereits an mich gewendet haben, als auch für jene, die diese Gelegenheit zur Entwicklung im Gesang in Anspruch annehmen möchten, empfiehlt es sich, wöchentlich 4 Stunden zu nehmen, jeweils 2 Stunden nacheinander oder monatlich 16 Stunden, wofür Kosten von 1½ Spd. [Speciedaler] anfallen. Man möge sich schnellstmöglich in die Liste eintragen, die in meinem Logis (Raadhuusgaden, Mad. Bergs Haus) ausliegt und wonach nähere Absprachen erfolgen werden.
>
> Therese Atmer,
> geb. von Weber.“

Offenbar gab es zu diesem Zeitpunkt bereits eine gewisse Nachfrage, zumindest richtet sich die Ankündigung des Gesangsinstitutes auch an jene, „die sich diesbezüglich bereits an mich gewendet haben“. Ob es sich dabei aber um Reaktionen von Lesern oder persönliche Anregungen einzelner Schüler – also ein Zeichen für eine bereits intakte Unterrichtstätigkeit – handelt, muss Spekulation bleiben. Denkbar, dass sie derlei Anregungen zur Gründung eines Institutes im Kreis der Abendunterhaltung im Dezember des Vorjahres erhalten hatte.

10 *Morgenbladet*, 7. Januar 1848.

Indes scheint der Plan des Ehepaars Atmer, sich in Christiania nur den Winter über niederzulassen, um Gesangsunterricht zu geben, bereits den positiven Entwicklungen angepasst worden zu sein. Zum einen spricht die Gründung eines Gesangsinstitutes für einen längerfristigen Verbleib in Norwegen, zum anderen annonciert nun auch Carl Atmer „Konversationsstunden in der deutschen Sprache“:[11]

> „Unter denen, die im Vorfeld schon einige Kenntnis in der deutschen Grammatik und Literatur haben, gibt es ohne Zweifel viele, die sich hierin verbessern und insbesondere die richtige Konversationssprache aneignen möchten. Da Einzelunterricht den meisten zu kostenintensiv wäre, bietet der Unterzeichnende seine Betreuung hierin für einen kleinen Preis, indem er gedenkt, mehrere Teilnehmer in einer Partei mit 4 wöchentlichen Konversationsstunden zu vereinen, von denen 2 gleich hintereinander stattfinden, in denen ausschließlich deutsch geredet und zur Abwechslung aus den besten klassischen Werken vorgetragen wird. Preis pro Stunde sind 12 sk [Skilling]. Mehr als 10 Personen pro Partei sind nicht zugelassen. Neben diesen größeren Parteien biete ich zudem auch meine Betreuung für jene an, die lieber ausgewählte kleinere Gruppen wünschen, wobei der Preis für den jeweiligen Fall und je nach Größe der Partei berechnet wird. Als geborener Deutscher, der sich auch wissenschaftlich mit seiner Muttersprache beschäftigt hat, hoffe ich, diese Konversationsstunden für die verehrten Teilnehmer sowohl nützlich wie auch angenehm zu gestalten.
>
> C. Atmer
> Mad. Bergs Haus in der Raadhuusgaden, unterste Etage“

Dass sich auf diese Werbung hin bereits vier Tage später ein erster Interessent meldet, geht angesichts des großen Artikels, der dem Gesangsinstitut von Therese Atmer gewidmet ist, beinahe unter. Die Eröffnung des Institutes wird am 25. Januar 1848 (s. Abb. S. 17) mit folgenden Worten bekanntgegeben:[12]

> „Es ist eine bekannte Tatsache, dass, während das Pianofortespiel von unseren jungen Damen mit Eifer betrieben wird, der Gesang im hohen

11 Ebd., 21. Januar 1848.

12 Ebd., 25. Januar 1848.

Maße vernachlässigt wird, ja, man sagt gewiss nichts Falsches, wenn man behauptet, dass von 20 Disciplen, die den Unterricht im Pianofortespiel genießen, keine von ihnen vorher einmal Gesangsunterricht genossen habe. Die Ursachen davon aufzuzeigen, ist nicht das Anliegen dieser Zeilen, aber mit Bedauern stellt man fest, dass der Sinn für die Gesangsbildung bei unserem schönen Geschlecht so wenig ausgeprägt ist, während ihre Schwestern im Nachbarland[13] diesen als den wesentlichen Teil des Musikunterrichts betrachten, und unsere jungen Herren mit Lust und Eifer daran arbeiten, das Versäumte nachzuholen[14]. Der Gesang ist zudem nicht nur das Geachtetste und Höchste im Reich der Töne, sondern außerdem jener Teil der schönen Kunst, der am meisten unsere Seele berührt und den Zuhörer fesselt. Wie viel Übung, wie viel Fertigkeit und Talent benötigt man nicht in unserer Zeit, ehe das Pianofortespiel den Kenner zufriedenstellt, während der einfachste Gesang, vorgetragen mit Geschmack und Gefühl, ohne viel Kunstfertigkeit zu verlangen, immer Eindruck macht. Möge die Einseitigkeit, die sich bisher in der musikalischen Bildung offenbart hat, bald nachlassen und der Gesang neben dem Pianofortespiel einen zumindest ebenbürtigen Platz einnehmen!

Der Zugang zu einer kunstrichtigen Gesangsausbildung hierzulande ist tatsächlich nicht so leicht wie man es sich wünschen würde, da die meisten unserer Musiklehrer, die die dazugehörige Tauglichkeit besäßen, hauptsächlich mit Pianoforteunterricht beschäftigt sind. Es muss deshalb einen jeden Freund des Gesanges freuen, zu hören, dass Frau Therese Atmer nun gedenkt, ein entsprechendes Gesangsinstitut

13 Gemeint ist hier Schweden. Dort gab es bereits seit 1771 eine Königliche Musikakademie, die sich – je nach Phase etwas anders orientiert, aber doch hauptsächlich – auf den Gesang fokussiert hatte und viele Einflüsse der Berliner Sing-Akademie aufweist; vgl. hierzu: Henrik Karlson, *The Royal Swedish Academy of Music (1771–1866)*, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, Bd. 1, hg. von Michael Fend and Michel Noiray, Berlin 2005, S. 229–243.

14 In den 1840er Jahren lässt sich in Christiania ein verstärktes Interesse für den Männerchor beobachten. 1845 etwa wurde der Studentengesangsverein gegründet, der in den folgenden Jahren eine wichtige Rolle bei der Etablierung der Männerchor-Bewegung spielen sollte. Halfdan Kjerulf (1815–1868), einer der ersten norwegischen Komponisten von internationalem Rang, war der erste Dirigent dieses Vereins.

Fru Th. Atmers Sanginstitut.

Det er en Kjendsgjerning, at, medens Pianofortespillet dyrkes med Iver af vore unge Damer, Sangen tilsidesættes i høi Grad, ja, man feiler vist ikke ved at paastaa, at af 20 Discipler, der nyde Underviisning i Pianofortespil, neppe een tillige nyder Sangunderviisning. At paavise Aarsagerne hertil, er ei Hensigten med disse Linier, men det er meget at beklage, at Sandsen for Sangdannelse synes saa lidet udviklet hos vort smukke Kjøn, medens dets Søstre i Naboriget betragte denne som den væsentlige Deel af Musikunderviisningen, og vore unge Herrer med Lyst og Iver arbeide paa at indhente det Forsømte. Sangen er ogsaa ikke alene det Ædleste og Høieste i Tonernes Rige, men tillige den Deel af denne skjønne Kunst, der meest tiltaler vor Sjel og fængsler Tilhøreren. Hvilken langvarig Øvelse, hvormegen Færdighed og Talent skal der ei i vor Tid til, for at Pianofortespillet kan tilfredsstille Kjenderen, medens den simpleste Sang, udført med Smag og Følelse, uden at røbe nogen høi Kunstfærdighed, aldrig vil undlade at gjøre Indtryk. Gid at den Ensidighed, der hidtil har aabenbaret sig i den musikalske Dannelse, efterhaanden maa svinde og Sangen ved Siden af Pianofortespillet idetmindste indtage en sideordnet Plads!

Adgangen til at erholde en kunstrigtig Sangdannelse her paa Stedet er virkelig ikke saa let som man kunde ønske, da de fleste af vore Musiklærere, der besidde den fornødne Dygtighed dertil, hovedsagelig ere beskjæftigede med Pianofortelnformationer. Det maa derfor glæde enhver Sangens Ven at høre, at Fru Therese Atmer nu agter at oprette et hensigtsmæssigt indrettet Sanginstitut baade for Begyndere og Viderekomne. Hendes Kvalifikationer hertil ere forhen paaregede i dette Blad; hendes Optræden som første Sangerinde i flere af Tydskiands større Stæder har i sin Tid skaffet hende Ry som en fortrinlig Kunstnerinde, og da hun har modtaget sin musikalske Dannelse af Faderen Edmund v. Weber, der var Bestyrer af et stort musikalsk Akademi, samt af dennes Broder, den berømte Tonedigter Karl Maria v. Weber, er dette Garanti for, at hun er i Besiddelse af den fornødne theoretiske Dygtighed. Det er derfor at haabe, at ret Mange ville benytte sig af denne Anledning til Udvikling i Sang under Veiledning af en duelig Lærerinde og for en meget moderat Betaling.

Vi slutte med at anbefale dette Institut til Publikums Bevaagenhed og ønske dets Bestyrerinde alt muligt Held i denne hendes Virksomhed. —t.

sowohl für Anfänger als auch für Fortgeschrittene zu eröffnen. Ihre Qualifikationen hierzu wurden in diesem Blatt bereits dargelegt, ihr Auftritt als Hauptdarstellerin in mehreren von Deutschlands größten Theatern hat ihr seinerzeit den Ruhm einer vortrefflichen Künstlerin eingebracht, und da sie ihre musikalische Ausbildung ihrem Vater Edmund von Weber, der eine große musikalische Akademie geleitet hat[15], und dessen Bruder, des berühmten Tondichters Karl Maria von Weber, verdankt, ist das Garantie dafür, dass sie im Besitz der erforderlichen Fähigkeiten ist. Es ist deshalb nur zu hoffen, dass möglichst viele sich der Gelegenheit zur Entwicklung im Gesang unter der Leitung einer tüchtigen Lehrerin und für eine moderate Bezahlung annehmen.

Wir schließen damit, dieses Institut dem Publikum ans Herz zu legen und wünschen dessen Leiterin alles nötige Glück in dieser Tätigkeit.

—t.[16]“

15 Es ist davon auszugehen, dass hier die Tätigkeit Edmund von Webers in Bern als musikalischer Leiter der Musikalischen Gesellschaft gemeint ist. Dort hat er auch unterrichtet. Eine ähnliche Wortwahl wählt Therese Atmer zudem in ihren *Jugenderinnerungen*, wenn sie von Bern spricht: „ein großes Musik-Institut“; vgl. A031878.

16 Womöglich die erste Initiale von Therese Atmer. Es ist anzunehmen, dass sie darauf hoffte, ein größeres Publikum zu erreichen, wenn sie zum einen nicht selbst ihre Sache bewirbt,

Erstaunlich offensiv präsentiert sich hier Therese Atmer und nennt sich selbst „Leiterin“ des Institutes. Musikerinnen wie Jacobine Gjertz (1819–1862), Juliane Lindeman (1816–1879) oder Pauline Solberg (1823–?) bewarben sich da noch vergeblich um staatliche Stipendien für eine Ausbildung im Ausland. So galt denn Therese Atmers pädagogischer Einsatz in ganz besonderem Maße auch der Erziehung von „jungen Damen“. Verglichen mit den zahlreichen – mal mehr, mal weniger erfolgreichen – Versuchen ihrer männlichen Kollegen, ein (Gesangs-)Institut in Christiania zu errichten, benötigte sie auch eine relativ lange Anlaufzeit, in der sie mit mehreren Annoncen auf ihr Vorhaben aufmerksam machte, sich als Person vorstellte und äußerst offensiv ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zur Familie von Weber darstellte[17]. Auffällig ist auch, dass die meisten – vermutlich von ihr selbst verfassten, aber anonym gehaltenen – Annoncen in der dritten Person geschrieben sind, während viele männliche Kollegen offensiv die erste Person verwendeten.

Die Vorstellung ihres Institutes bettet Therese Atmer selbstbewusst in eine Gesellschaftskritik, die den Zustand der Musikausbildung – scheinbar nicht nur in Christiania[18] – bemängelt. Sie möchte mit ihrem Gesangsinstitut durchaus zur Wiederbelebung des Gesangs und zur Stärkung der Rolle der Frau

zum anderen hätte das Publikum von damals wohl einen Mann hinter dem Kürzel vermutet und der Anzeige mehr Glaubwürdigkeit geschenkt.

17 Ein Grund hierfür mag aber auch sein, dass sie sich als Zugezogene einmal mehr ausführlich präsentieren musste, um Fuß zu fassen.

18 Mitte des 19. Jahrhunderts nahm das Virtuosentum teilweise überhand, Grund zur Sorge für einige Pädagogen – insbesondere für jene, die noch einem klassischen Ideal verpflichtet waren und u. a. das singende Element auch im Klavierspiel der Zeit vermissten. Hinzu kamen auf sängerischem Gebiet die erhöhten Anforderungen der Opern Richard Wagners, die nach Meinung vieler Gesangspädagogen, die Natürlichkeit des Singens vernachlässigen. Die elementare Verknüpfung insbesondere von Klavierspiel und Gesang, wie sie sich Therese Atmer wünscht, geht bis auf Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) zurück und war noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein vertreten. Ein prominenter Vertreter ist etwa Friedrich Wieck, der neben Klavier auch Gesang unterrichtete; vgl. hierzu: Tomi Mäkelä, *„Den Lebenden schulden wir Rücksichtnahme, den Toten nur die Wahrheit“. Eine Einführung in Friedrich Wiecks Welt der ‚philisterhaften Mittelmäßigkeit‘ und ‚besseren Salonmusik‘*, in: *Friedrich Wieck – Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimmbildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung versehen*, hg. von Tomi Mäkelä, Christoph Kammertöns und Lena Esther Ptasczynski, Berlin 2019, S. 15–49.

beitragen. Hier präsentiert sich nicht nur eine Gesangspädagogin, sondern auch eine willensstarke Frau, die es verstand, für ihre Sache zu kämpfen. Zwar scheint die Teilnehmerzahl des „Kursus“ zunächst nicht ausgereizt gewesen zu sein[19], doch hat sich das Institut im Laufe des ersten Halbjahres wohl einen guten Ruf erarbeitet. Zumindest finden sich kaum noch größere Werbeartikel. Lediglich zwei kleine „Bekanntmachungen“ im Juli weisen darauf hin, dass „die Damen, die aufgenommen zu werden wünschen, sich bis Ende des Monats melden mögen; auch zu gesonderten Unterrichtstunden“[20].

Einen ersten Höhepunkt in ihrer noch jungen Tätigkeit als Pädagogin konnte Therese Atmer bereits im August 1848 vermelden. Am 12. des Monats wurde in die Freimaurerloge[21] zu einem Konzert eingeladen, wo „einige Nummern aus Hr. Leutnant Thranes originaler Oper […] mit wohlwollender Assistence von Dilettanten und Anderen aufgeführt werden.“[22] Gemeint ist die vieldiskutierte, bis dato aber noch nicht aufgeführte Oper *Skrædderen* des Norwegers David Thrane (1814–1885)[23], die vom Komponisten auch

19 Am 12. Februar 1848 annoncierte sie noch einmal im *Morgenbladet*, dass eine Nachmeldung möglich sei.

20 *Morgenbladet*, 13. und 16. Juli 1848.

21 Von einigen Mitgliedern der Weber-Familie ist bekannt, dass sie Freimaurer waren – u. a. auch Thereses und Josephines Vater Edmund von Weber; vgl. Ryuichi Higuchi und Frank Ziegler, *„Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugendt“. Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana*. Heft 18 (2008), S. 5–32, hier S. 7). Auf den ständigen Reisen der Theatergruppen waren Freimaurerlogen daher beliebte Veranstaltungsorte. Ob Therese Atmer diese Verbindung in Christiania Türen öffnete, muss hier allerdings Spekulation bleiben. Zu diesem Zeitpunkt gab es außer der Gamle Logen kaum öffentliche Konzerträume in der norwegischen Hauptstadt, somit mag die Wahl des Ortes auch aus Mangel an Alternativen zustande gekommen sein.

22 *Christiania-Posten*, 9. August 1848.

23 David Thrane darf nicht verwechselt werden mit seinem Vater gleichen Namens, David Thrane (1780–1832), Bruder des Komponisten Waldemar Thrane (1790–1828). David Thrane d. J. war das zweite Kind von David Thrane d. Ä. und Helene Sophie Bull (1778–1831), sein jüngerer Bruder war der Sozialist und Revolutionär Marcus Thrane (1817–1890). Über David Thrane ist nur wenig bekannt; er stammte aus einer musikalischen Familie und erhielt dort auch erste Impulse. Neben seiner Militärlaufbahn war er ebenso als Flötist, Orchestermusiker und zeitweise sogar als „Orchesteranführer“ tätig. Ähnlich wie sein Bruder war er politisch sehr aktiv und verkehrte in anti-royalistischen Kreisen; vgl. Harald Herresthal, *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*, Oslo 1993, S. 64.

mehrmals für das Christiania Theater vorgeschlagen, jedoch stets abgelehnt wurde[24]. Im Januar 1848 sorgte die Absage des Singspiels für eine regelrechte Kontroverse im *Morgenbladet*. Thrane versuchte auf diesem Weg, eine Öffentlichkeit für sein Werk zu gewinnen und polterte ungehalten gegen die Theaterdirektion – wie er sagt, um „den Gerüchten zu Ungunsten des Verfassers und Komponisten vorzubeugen"[25]. Die Theaterdirektion erwiderte nur einen Tag später mit der Veröffentlichung des Urteils von Friedrich August Reißiger (1809–1883)[26], in dem es unter anderem heißt: „Der Komponist dieses Vaudeville ist in jeder Hinsicht ein Dilettant. Er ist ohne jede Kenntnis der Grammatik; […] Als vaterländisches Produkt verdient die Arbeit womöglich Aufmerksamkeit, aber in ihrem jetzigen Zustand scheint es mir unmöglich, sie zur Aufführung zu bringen."[27] Was die Theaterdirektion aber noch viel mehr gestört haben dürfte als die handwerklichen Mängel des Singspiels, war Thranes „apodiktische Art […], das Publikum mit seiner Musik bekannt zu machen."[28] In diesem beharrlichen Gebaren lässt sich auch sein politischer Hintergrund erkennen. Das Einstehen für seine Musik war für David Thrane eine nationale Angelegenheit, der er auf diesem Weg Ausdruck verlieh. Nach seinem grandiosen Scheitern wird er schnell nach anderen Aufführungsmöglichkeiten zumindest einiger Nummern gesucht haben und wurde auf Therese Atmers Gesangsinstitut aufmerksam, dessen Gründung genau in den Zeitraum des Streits mit der Theaterdirektion fiel. So ist es denn auch weniger als „nationales Verdienst" zu verstehen, dass Therese Atmer Teile dieser Oper aufführte, sondern eher als taktisch klug einzustufen, dass sie die um Thranes Oper entstandene mediale Aufmerksamkeit auch für die Bewerbung ihres Instituts nutzte. Entsprechend nimmt die Ankündigung der Opernaufführung auch gehörig mehr Platz in den Konzertankündigungen ein, als die Erwähnung des Gesangsinstitutes selbst. So heißt es etwa am 11. August:[29]

24 Vgl. *Norges Musikkhistorie*, Bd. 2 (1814–1870), hg. von Arvid O. Vollsnes u. a., Oslo 2000, S. 178.

25 *Morgenbladet*, 12. Januar 1848.

26 Er war Kapellmeister des Christiania Theater seit 1843.

27 *Morgenbladet*, 13. Januar 1848.

28 Ebd., 31. Juli 1848.

29 *Christiania-Posten*, 11. August 1848.

„[…] das Programm ist vielversprechend. Es sollte denn wahrscheinlich das Publikum interessieren, die Bekanntschaft mit mehreren Partien aus Hr. Thranes originaler Opera, einer Arbeit, die als erste ihrer Art hierzulande Aufmerksamkeit verdient, und die im Winter durch eine heftige öffentliche Polemisierung seitens der Theaterdirektion bereits einige Neugier geweckt hat. Ob dieses Musikstück selbst Aufmerksamkeit verdient, ob der Autor etwas von dem großen Talent seiner Vorfahren als Komponisten[30] geerbt hat, bekommt das Publikum Möglichkeit, nun in Erfahrung zu bringen."

In der Nachberichterstattung heißt es, das Konzert sei „recht zahlreich besucht" gewesen und weckte, „wie zu erwarten war, allgemeine Zufriedenheit. Die vorgetragenen Partien und Chöre aus Hr. Thranes originalem Singspiel wurden von den Dilettanten schön aufgeführt und zeugten von einem nicht geringen Talent des Komponisten. Sie wurden vom Publikum mit ziemlich starken Beifallsbekundungen honoriert. Auch ein vierstimmiger Gesang von Dr. Conradi[31] rief ebenso viel Beifall hervor."[32] Offenbar war Therese Atmer mit diesem Konzert ein großer Erfolg gelungen, denn nur wenige Tage danach wird sie von einem Leser des *Morgenbladets* aufgefordert, das Konzert in der Freimaurerloge zu wiederholen, „vor allem damit das Publicum noch einmal die Partien aus Leutnant Thranes Opera zu hören bekommen könne." Mehr noch, aufgefordert werden sollen auch die „musikverständigen und unparteiischen Leute, dem Koncert beizuwohnen, um zu erfahren, was die Wahrheit mit Hinblick auf die vieldiskutierte Oper ist."[33] Für den 22. August kündigt sie bereits eine Wiederholung des Programms an[34]. In der *Christiania-Posten* kann man eine Ankündigung für folgendes Konzert am gleichen Tag lesen:[35]

30 Gemeint ist hier wohl allem voran Thranes Onkel Waldemar, der seinerzeit bereits als Komponist in Erscheinung getreten war.

31 Johan Gottfried Conradi (1820–1896) war ein norwegischer Dirigent und Komponist, der sich insbesondere für die Verbreitung des Männerchorgesangs einsetzte und ab den 1840er Jahren mehrere Männerchöre leitete.

32 *Morgenbladet*, 14. August 1848.

33 *Den Norske-Rigstidende*, 20. August 1848.

34 *Christiania-Posten*, 18. August 1848.

35 Ebd., 22. August 1848.

„**Bekanntmachung**

Am Dienstag, den 22. August 1848, um 7½ Uhr abends, gibt die Unterzeichnende mit wohlwollender Assistence von Dilettanten und unter der Leitung von Herrn Orchester-Anführer Schrumpf[36] in der Freimaurerloge ein

Koncert

mit folgendem Inhalt

Erste Abteilung

1. Ouverture
2. „Das Bild der Rose", Tenor-Solo mit Chor von Reichhardt[37]
3. „Na", einsilbiger Roman von Saphir[38], vorgetragen von der Konzertgeberin
4. Fantaisie für Klavier über Themen aus der Oper Wilhelm Tell von Rossini[39]
5. Chor Nr. 1 für Sopran, Alt, Tenor und Bass aus D. Thranes originaler Oper

Zweite Abteilung

6. Ouverture
7. Chor Nr. 2 für Tenor und Bass, mit Alt- und Tenor-Solo von D. Thrane
8. Duett für Sopran und Alt von D. Thrane
9. Vierstimmiger Gesang für Männerstimmen von J. G. Conradi
10. Chor Nr. 3 für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Tenor-Solo von D. Thrane"

Das Schüler-Konzert der Therese Atmer war zu einer Arena für eine der ersten öffentlichen Debatten der norwegischen Nationalmusik geworden. Ihr pädagogisches Wirken geriet bei den zahlreichen Betrachtungen der Opern-Komposition regelrecht in den Hintergrund, über ihre Erfolge als Lehrerin

36 August Schrumpf (1804/7–1856) war seit 1829 Dirigent und „instruktør" des Christiania Theater und somit Vorgänger von Friedrich August Reißiger. Die Zusammenarbeit zwischen Reißiger und Schrumpf war von vielen Streitigkeiten überschattet, sodass Schrumpf schließlich gänzlich seine Arbeit für das Christiania Theater einstellte. Er blieb aber weiter in Christiania und dirigierte vornehmlich Orchesterkonzerte. Es erstaunt nicht, dass ausgerechnet er die Leitung der Thrane-Oper übernahm, nachdem sie bei Reißiger durchgefallen war.

37 Gemeint ist Johann Friedrich Reichardt (1752–1814).

38 Gemeint ist der Schriftsteller und Satiriker Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858), unklar ist, ob der „einsilbige Roman" rezitiert oder als Lied gesungen wurde.

39 Um welche Fantasie es sich hier handelt, ist unklar.

lässt sich daher nur wenig sagen. Neben eigenen „Dilettanten“ scheinen aber auch andere Musiker mitgewirkt zu haben – sofern nicht anders als annonciert auch Männer bei ihr Unterricht genommen haben. Gut denkbar, dass auch Johann Gottfried Conradi mit einem seiner Männerchöre mitgewirkt hat und so seine eigene Komposition zur Aufführung bringen konnte.

Zwar kam Therese Atmer mit diesem Konzert dem Leserwunsch nach einer Wiederholung des Programms nach, doch blieb der angekündigte Meinungsaustausch aus – zumindest fand er seinen Weg nicht in die Tagesblätter der Zeit. Um David Thrane und seine Oper wurde es im Anschluss jedenfalls still[40]. Auch dem Gesangs-Institut von Therese Atmer sind in den folgenden Monaten nur noch kleinere Bekanntmachungen – vor allem Werbeanzeigen – gewidmet. Anfang November erweitert sie ihre Zielgruppe sogar auf Kinder und schreibt:[41]

„**Bekanntmachung**.
Gesangs-Institut für Kinder.

Nach Aufforderung mehrerer Interessenten hat die Unterzeichnende die Absicht, ein Gesangs-Institut für Mädchen einzurichten, in das auch jene aufgenommen werden können, die noch keine Noten lesen gelernt haben. Für zwei Stunden wöchentlich ist der Monatspreis 60 Skill. pro Pers. Sobald sich eine Partei von 10 Schülern angemeldet hat, wird der Unterricht beginnen.

Therese Atmer,
Storgaden No. 7 (i Blikkenslager Thinns Büro)“

40 Wie am 16. Januar 1849 im *Morgenbladet* berichtet wird, unternahm Thrane nach dem „Publikumserfolg“ in den August-Konzerten einen erneuten Anlauf bei der Theaterdirektion, wurde jedoch abermals abgewiesen – diesmal mit der Begründung, das Libretto sei ungenügend. Zwischen den Zeilen ist allerdings ersichtlich, dass Reißiger u. a. nach allen Streitigkeiten – und ihrer Meinung nach womöglich nur ungenügenden Verbesserungen – nicht bereit waren, das Singspiel ins Programm aufzunehmen und das schlechte Libretto als Grund vorschoben. Auch Thrane belässt es dann bei diesem letzten Protest – der auch kaum noch Erwiderung findet – und schließt das Kapitel, indem er das letzte Wort ergreift und seine „Schlusssumme der Akte“ präsentiert.

41 *Christiania-Posten*, 09/10/11. November 1848.

Es ist nicht davon auszugehen, dass die Neugründung eines „Gesangs-Institutes für Kinder“ bedeutet, dass das „Gesangs-Institut für Damen“ schließen musste. Eher war dies eine Erweiterung des letzteren. Es ist allerdings fraglich, ob Therese Atmer ihre Zielgruppe erweiterte, weil die Interessentinnen für das „Gesangs-Institut für Damen“ ausblieben oder ob der Zuspruch für dieses so groß war, dass sie tatsächlich wie sie schreibt, „aufgefordert“ wurde, auch Kindern Unterricht anzubieten. Die Konzerte im August scheinen jedenfalls einen gewissen Effekt auf ihre Arbeit gehabt zu haben. So fällt durchaus auf, dass die nun folgenden Anzeigen vermehrt in der *Christiania-Posten* abgedruckt sind, nicht mehr im *Morgenbladet*. Eventuell war ihr die Eskalation des Streites um David Thranes Oper schließlich doch zu heikel geworden und sie musste um ihre Reputation fürchten. Da sie dem Leserkreis des *Morgenbladets* nunmehr als Verfechterin Thranes galt, versuchte sie womöglich, ein anderes Publikum für sich zu gewinnen, indem sie das Publikationsorgan wechselte. Gleichwohl scheint ihr Name im Laufe des Jahres 1848 auch so geläufig geworden zu sein, dass sie gut ein Jahr nach Ankunft in Christiania sich nicht mehr als „geb. von Weber“ ausweist. Zudem muss das Ausbleiben von Annoncen nicht zwangsläufig einen Rückgang an Interesse bedeuten. So könnte dies auch ein Indiz für eine verstärkte Mundpropaganda sein, dank der sie es schlicht nicht mehr nötig hatte, wie noch ein Jahr zuvor, aufwändig Werbung für sich zu machen.

In den folgenden Jahren finden sich weitaus weniger Artikel von und über Therese Atmer in den Zeitungen der norwegischen Hauptstadt. Vereinzelte Annoncen zur Anwerbung neuer Schüler verraten aber, dass sie auch nach 1848 als Pädagogin tätig war. Auch hier wird sie nun stets mit dem Namen ihres Mannes, Therese Atmer, genannt. Sie scheint sich also als Lehrerin etabliert zu haben, wenngleich sie auch darüber hinaus für keinerlei große Schlagzeilen sorgte – weder positiver noch negativer Art. Die Anzeigen der 1850er Jahre verraten, dass auch ihre Schwester, Josephine von Weber, mit im Gesangs-Institut tätig gewesen sein muss und dort Klavier unterrichtet hat. Sowohl die Annonce vom November 1852[42] als auch jene vom Oktober 1853[43] nennen „Joseph. von Weber“ als zweite Pädagogin. Vermutlich hatte

42 Ebd., 13. November 1852.

43 Ebd., 20. Oktober 1853.

sie schon seit 1847 neben Therese Atmer unterrichtet, denn die Annonce vom 21. November des Jahres – sie nennt namentlich lediglich Therese Atmer – kündigt auch Unterricht im „Pianofortespiel“ an[44]. Im Nachhinein erklärt sich ebenso die Bemerkung unter einer Annonce Carl Atmers nach Deutsch-Schülern im September 1848. Darin heißt es: „Eine Familie in Christiania empfängt nach dem Umzug junge Damen zum Unterricht in Deutsch, Französisch (und wenn gewünscht zusätzlich auch Englisch und Italienisch) sowie in Pianoforte und Gesang, und überhaupt allem, was zur Erziehung einer jungen Dame gehört. Darüber hinaus können Interessenten auch Logi mit allem im Haus erhalten.“[45] Am 11. Dezember 1853 berichtet ein anonymer Lehrer der Allgemeinschule über die pädagogischen Aktivitäten der Familie Atmer. „Mit Blick auf das Deutsche hat man in Dr. Atmer einen außergewöhnlich guten Lehrer.“[46] Er unterrichte „ebenso tüchtig in vielen anderen Fächern, wie Mathematik, Naturgeschichte, Französisch etc. Frau Atmer, seine Frau, ist eine tüchtige Gesangs-Lehrerin, so wie sie auch Sprachen unterrichten kann, und ihre Schwester Fräulein Weber gibt Unterricht im Fortepiano.“ Die Familie Atmer-Weber trat also als geschlossenes Pädagogen-Gespann auf, dass sogar Quartier in ihrem Hause anbot, um junge Damen nach dem Verständnis des in Christiania aufstrebenden Bürgertums aufzuziehen. Dieses Modell der Fächer-Verteilung dürfte ein ähnliches sein, wie es bereits bei der „Abendunterhaltung“ im Dezember 1847 praktiziert wurde. Carl August Atmer vermittelte Sprachen, Rezitation und womöglich Schauspielkunst neben einigen naturwissenschaftlichen Kenntnissen, Therese Atmer unterrichtete Gesang und Josephine von Weber Klavier.

Es gibt keinen Grund zum Zweifel, dass die Tätigkeit des Institutes während dieser Jahre – mal mehr, mal weniger erfolgreich – kontinuierlich lief und sich das Ehepaar Atmer mit Josephine von Weber als Pädagogen in Christiania niedergelassen hatte. Auch im Januar 1857 werden noch „einige freie Plätze für eine Gesangsabteilung für Damen“[47] verkündet. Am 29. Mai des Jahres stirbt allerdings Carl August Atmer und die Zukunft der Schwestern

44 *Morgenbladet*, 21. November 1847.

45 *Christiania-Posten*, 7. September 1848.

46 Ebd., 11. Dezember 1853.

47 Ebd. , 17. Januar 1857.

scheint zunächst ungewiss. Eine Anzeige vom 13. Oktober lässt vermuten, dass das Gesangs-Institut vorübergehend schließen musste. Allerdings blieb wohl Therese Atmer unter der gleichen Adresse gemeldet, es heißt:[48]

> „Ab dem 15. Oktober gedenke ich, meinen Unterricht sowohl im Gesang als auch in Deutsch, in Gruppen oder auch einzeln je nach Belieben wieder aufzunehmen. Meine Adresse lautet weiterhin in Skomager, Schibsteds Haus, zweite Etage No. 25 in der Toldbodgaden. Man möge sich bei Hr. Kopist Andersen melden, dessen Haus direkt nebenan liegt.
>
> Therese Atmer“

Wenige Tage später wiederholt sie den Aufruf noch einmal und bietet sogar „Conversationsstunden“ an, wie sie einst ihr Mann gegeben hatte[49]. Augenfällig bei dieser Anzeige ist, dass sie nur mit ihrem Namen in Großbuchstaben überschrieben ist. Sie scheint sich im Laufe der letzten zehn Jahre tatsächlich einen veritablen Namen als Pädagogin gemacht zu haben, der für Qualität stand und den Leuten als „Marke“ auffiel. Über den Verbleib Josephine von Webers gibt es indes keine weiteren Informationen.

Im Anschluss werden die Meldungen von und über Therese Atmer in Christiania jedoch spärlich. Die Volkszählung vom 31. Dezember 1865 listet sie zwar noch unter der gleichen Adresse und auch im Verlauf des Folgejahres finden sich ein paar Anzeigen, doch schon im August 1866[50] war die Anschrift eine andere. Das Quartier in der Toldbodgaden war wohl nicht länger zu halten und danach verliert sich auch die Spur Therese Atmers in Christiania gänzlich. Gut möglich, dass sie bereits recht bald nach dem Tod ihres Mannes Norwegen verließ und wieder in ihre alte Heimat – namentlich Berlin – zurückkehrte. Das *Morgenbladet* verzeichnet im Juni 1859 jedenfalls ihre Ausreise aus Christiania[51]. Eventuell beschloss sie aus finanziellen Sorgen, später noch einmal einen erneuten Anlauf als Pädagogin in Christiania zu nehmen[52], musste allerdings einsehen, dass sie ihren Status bereits verloren

48 Ebd., 13. Oktober 1857.

49 Ebd., 29. Oktober 1857.

50 *Morgenbladet*, 14. August 1866.

51 Ebd., 7. Juni 1859.

52 Am 18. November 1865 meldet das *Morgenbladet* die Einreise von „Fru Atmer“.

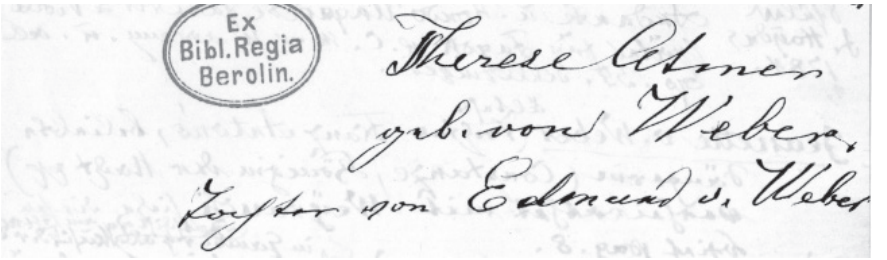
und sich die musikpädagogische Landschaft in der norwegischen Hauptstadt inzwischen maßgeblich verändert hatte.

1867 gründeten der gerade von seinen Auslandsstudien in Leipzig und Kopenhagen zurückgekehrte Edvard Grieg (1843–1907) und Otto Winter-Hjelm (1837–1931) eine Musikakademie, die den ersten Versuch darstellt, Musikausbildung auf nationaler Ebene zu zentralisieren. Auch wenn dieses Vorhaben bereits zwei Jahre danach aufgegeben werden musste, so versinnbildlicht es doch die zunehmende Professionalisierung des Musiklebens in Christiania. Stellte die musikpädagogische Landschaft gegen Mitte des Jahrhunderts noch einen Flickenteppich aus Privat-Instituten dar, so ging die Zahl dieser Einrichtungen im Laufe der folgenden Jahrzehnte zurück. Vielen Instituts-Betreibern in den 1840er Jahren ging es noch primär um die eigene Existenzsicherung; das Unterrichten war eine der wenigen Möglichkeiten, in einer noch im institutionellen Aufbau befindlichen Stadt mit Musik den Lebensunterhalt zu bestreiten. In den folgenden Jahren kristallisierte sich eine national übergreifend formulierte Idee als Leitgedanke der Musikausbildung heraus und verdrängte zunehmend die zahlreichen Privatinitiativen. 1883 schließlich wurde mit der Organistschule von Peter Brynie (1858–1930) und Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) der Vorläufer des späteren Konservatoriums gegründet.

Auch für die Familie Atmer-Weber bedeutete, 1848 ein Gesangs-Institut in Christiania zu gründen, allem voran eine existenzielle Entscheidung. Besonders am Beispiel Carl August Atmers wird deutlich, dass der ehemalige Theaterregisseur seiner eigentlichen Profession nicht mehr nachkommen konnte – über schauspielerische Tätigkeiten seinerseits oder auch der Weber-Schwestern in Skandinavien ist nichts bekannt. In den örtlichen Zeitungen wird er auch lediglich als „Sprachlehrer“, nicht als Schauspieler oder Regisseur ausgewiesen. Trotz allem sollte nicht in Abrede gestellt werden, dass dem Institut der Familie zumindest der Erfolg eines über gut zehn Jahre anhaltenden Zuspruchs und Interesses beschieden war, wenngleich – von dem Konzert 1848 abgesehen – ohne größere mediale Aufmerksamkeit.

Bemerkenswert nimmt sich dabei aber die Rolle Therese Atmers aus, die trotz der aktiven Mitwirkung ihres Mannes sich selbst als „Leiterin“ bezeichnete. Während ihrer Pädagogen-Tätigkeit trat sie als selbstbewusste Frau mit klaren Zielen auf. In erzieherischer Partnerschaft mit ihrem Mann Carl

August und ihrer Schwester Josephine leistete sie einen wichtigen Beitrag zur Erziehung der „jungen Damen“ in Christiania um 1850. Zur Wahrheit gehört aber auch, dass Therese Atmer nach dem Tod ihres Mannes kaum noch ihre Existenz sichern konnte. Ihre aktive Rolle war wohl nur als „Frau von“ und im Schatten ihres Mannes, eines „Herrn Doktor“ möglich. Zum einen der Tod Carl August Atmers 1857, aber auch das sich zunehmend formierende Musikleben in Christiania mit immer mehr gefestigten Institutionen erschwerten ihre Existenzgrundlage über diese Zeit hinaus. Als sie 1865 einen neuerlichen Anlauf in Norwegen unternahm, hatten sich die Vorzeichen im Vergleich zu 1847 radikal verändert, sodass sie höchst wahrscheinlich nicht mehr Schritt halten konnte. In der Folge ließ sich Therese Atmer wohl endgültig in Berlin nieder und lebte dort in ärmlichen Verhältnissen. 1874 bat sie ihren Cousin, Max Maria von Weber (1822–1881), um finanzielle Unterstützung, die ihr der in Wien lebende Eisenbahningenieur durch den Musikdirektor und Weber-Biographen Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888) auszahlen ließ[53]. Im Jahr darauf verfasste sie für Jähns ihre *Jugenderinnerungen*[54], die er später in die Weberiana-Sammlung aufnahm (s. Abb.: Ausschnitt von der letzten Seite mit ihrer Unterschrift). Am 25. Januar 1884 starb Therese Atmer in Berlin.



53 Max Maria von Weber schreibt am 28. Mai 1874 u. a. von „meiner armen Cousine Atmer“; vgl. A043798.

54 A031878.

Frank Ziegler

Carl Maria von Weber in Baden-Baden

Als Carl Maria von Weber im Februar 1810, belastet durch erhebliche private Schulden und verwickelt in obskure Machenschaften um den Freikauf junger Männer vom Militärdienst, gemeinsam mit seinem Vater Franz Anton von Weber aus dem Königreich Württemberg ausgewiesen wurde, da lag es – im Wortsinne – nahe, dass beide sich im benachbarten Großherzogtum Baden niederließen[1]. Am 27. Februar 1810 überschritten die Webers bei Rappenau die Grenze, bis zu der sie der württembergische Ober-Polizeikommissar Ludwig Friedrich Götz eskortiert hatte, dann reisten sie über Sinsheim und Heidelberg weiter nach Mannheim, wo Carl Maria von Weber sich von dem Sänger Ludwig Berger Unterstützung erhoffte, den er bei dessen Gastspielen in Stuttgart im Juli 1809 und Februar 1810 kennengelernt haben dürfte; Berger gehörte jedenfalls, wie Webers Tagebuchaufzeichnungen belegen, in den ersten Wochen in Mannheim zu den wichtigsten Bezugspersonen.

Gegenüber seinen württembergischen Gläubigern hatte sich C. M. von Weber verpflichtet, seine erheblichen finanziellen Verbindlichkeiten zu begleichen, wozu er freilich insgesamt mehr als sechs Jahre benötigte[2]. Dem jungen freischaffenden Komponisten und Pianisten ohne feste Anstellung standen im wesentlichen zwei Möglichkeiten des Gelderwerbs offen: zum einen der Verkauf seiner Kompositionen an Verlage bzw. Theater-Direktionen, zum andern das öffentliche Konzertieren. Beides sollte ihn bis zum Antritt seiner Anstellung in Prag im Jahr 1813 tatsächlich ernähren. Allein im ersten Jahr nach der Landesverweisung (bis Ende Februar 1811) beteiligte sich Weber als Interpret an 16 öffentlichen bzw. halböffentlichen Konzerten in Mannheim,

1 Vereinzelte Reisen von Württemberg nach bzw. durch Baden hatte C. M. von Weber bereits zuvor unternommen; vgl. u. a. Rudolf Krauß, *Aus Karl Maria von Webers schwäbischen Flegeljahren*, in: *Vossische Zeitung*, Jg. 1907, Nr. 445, Sonntagsbeilage Nr. 38, S. 301. Krauß gibt für eine Reise nach Straßburg (22.– 27. Mai 1809) auch Aufenthalte in Rastatt, Karlsruhe und Pforzheim an (zu Pforzheim vgl. auch A100274). Ein Aufenthalt in Baden-Baden vor 1810 konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

2 Vgl. Joachim Veit, *Zu Webers Schuldentilgung nach seiner Ausweisung aus Württemberg,* Themenkommentar (A090053).

Aschaffenburg, Amorbach, Heidelberg, Karlsruhe, Darmstadt und Gießen, bei acht Konzerten trat er selbst als Konzertgeber in Erscheinung[3]; für einen jungen, noch weitgehend unbekannten Musiker eine durchaus beachtliche Bilanz.

Baden-Baden schien als potentieller Auftrittsort ebenso lukrativ, gerade während der Kursaison im Sommer, gelten Kurgäste doch von jeher als dankbares und meist auch zahlungskräftiges Publikum. Zudem versprach sich Weber Unterstützung vor Ort: Sein Halbbruder Fridolin von Weber war Musikdirektor bei der seit etwa Mitte Juli 1810 in Baden-Baden spielenden Theatergesellschaft von Georg Dengler[4], stand also als möglicher Vermittler zur Verfügung. Der gemeinsame Vater Franz Anton von Weber war bereits Mitte Juli von Mannheim zum Besuch bei seinem ältesten Sohn Fridolin abgereist[5] und könnte möglicherweise seinen gerade auf Reisen befindlichen Sohn Carl Maria ebenso zu einem Besuch in Baden-Baden angeregt haben[6].

3 1810: 9. und 28. März Mannheim, 15. April Aschaffenburg, 30. Mai und 13. August Heidelberg, 21. Dezember Karlsruhe, 1811: 6. Februar Darmstadt, 22. Februar Gießen (vgl. Webers Tagebuchnotizen).

4 Vgl. Frank Ziegler, *Georg Denglers Theatergesellschaft in Baden (1809–1813). Eine Dokumentation*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 25 (2019–2020) (in Vorb.). Zur Anreise Fridolin von Webers vgl. die Anzeige („Bad-Gäste von Baden") in: *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 57 (21. Juli), S. 270 (Anreisen zwischen 7. und 11. Juli): „In der Krone. Hr. F. A. v. Weber aus Nürnberg, Musikdirektor bei der Denglerischen Schauspielergesellschaft. […] In Privathäusern. […] Hr. Schauspieldirektor Dengler nebst seiner Gattin." (Die eigentlich inkorrekte Namensform Fridolin August von Weber benutzte Fridolin von Weber (Taufnamen: Fridolin Stephan Johannes Nepomuk Andreas Maria) in mehreren Dokumenten; es ist also nicht Franz Anton von Weber gemeint.) Erstaunlicherweise findet sich bereits ebd., Nr. 55 (14. Juli), S. 258 (Anreisen zwischen 30. Juni und 7. Juli) der Nachweis: „Im Hirsch. […] Hr. Weber, Musikdirektor von Nürnberg." Möglicherweise hielt sich Fridolin von Weber zu dieser Zeit bereits kurzfristig in Baden-Baden auf, reiste aber zwischenzeitlich nochmal ab.

5 Die Durchreise durch Karlsruhe ist angezeigt in: *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (Beilage zu: *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*), Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 264: „Fremde in Kalrsruhe. vom 13. bis 17. July [angereist]. […] Darmstätter Hof. […] Herr Baron von Weber aus Mannheim." Die Ankunft in Baden-Baden ist nicht angezeigt.

6 Laut Tagebuch (A064536) erhielt Weber am 12. Juli 1810 in Darmstadt einen Brief seines Vaters, der ihn von dessen Reise nach Baden-Baden in Kenntnis gesetzt haben könnte.

Zu Carl Maria von Webers zweiwöchigem Ausflug nach Baden-Baden vom 19. Juli bis 3. August 1810 existieren zwei besonders aussagekräftige Dokumente: seine Tagebuchnotizen[7] sowie sein Brief an den Freund Johann Gänsbacher vom 24. September 1810[8], in dem Weber die Reise im Überblick darstellt: Am 19. Juli fuhr er, begleitet von drei engen Freunden – dem Namensvetter Gottfried Weber, dessen Frau Auguste und deren Bruder Alexander von Dusch – zunächst nach Karlsruhe, wo man übernachtete[9] und am Morgen des 20. Juli Schloss und Parks besichtigte. Nachmittags 16.00 Uhr ging es weiter nach Baden-Baden, wo die Gesellschaft abends 22.00 Uhr eintraf[10]. Im besagten Brief an den gemeinsamen Freund Johann Gänsbacher schrieb Weber:

> „die Reise war eine der angenehmsten meines Lebens […]. – d: 20t kamen wir endlich in Baaden an, und fanden alles so voll, daß wir kaum bei einigen Bekannten uns einquartiren konnten. ich fand da viele Bekannte aus allen Weltgegenden, dachte wirklich gute Geschäfte da zu machen. d: 22t reisten *Weber et Comp:* wieder ab, und ich blieb nun allein meinem Schiksale überlassen. den Brief von *Vogler* an den Kronprinzen von Bayern gab ich ab, wurde recht gut aufgenommen[,] bestimmte den Tag meines *Concerts* ungefähr […]."

Die Bekannten, in deren Nähe man sich möglicherweise einzuquartieren gedachte, könnten die Witwe Henriette Solomé und deren Tochter Clary gewesen sein, auch wenn sie Weber im Tagebuch in Baden-Baden nicht eigens

7 A064543 (Abreise aus Mannheim am 19. Juli) bis A064558 (Rückkehr nach Mannheim am 3. August). Die Tagebucheinträge werden im Folgenden nicht einzeln nachgewiesen, sind aber über das Datum leicht zu finden.

8 A040304. Zitate aus diesem Brief werden im Folgenden nicht einzeln nachgewiesen.

9 In den Anzeigen „Fremde vom 20. bis 25. July [angereist]." im *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 58 (25. Juli), S. 276 werden genannt „Im Kreuz. […] Hr. von Dasch [recte Dusch] und Hr. Weber nebst Gattin aus Mannheim", eigenartigerweise aber nicht Carl Maria von Weber, obgleich er laut Tagebuch ebenfalls „im Kreuz" abstieg.

10 Die Anreise der Gesellschaft in Baden-Baden ist nicht im *Großherzoglich Badischen Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis* dokumentiert, da das Verzeichnis der „Bad-Gäste von Baden" in diesem Jahr letztmalig in Nr. 60 vom 1. August erschien und lediglich die Anreisen bis 18. Juli verzeichnet.

erwähnt. Webers Freund Gänsbacher spricht in einem Brief von Letzterer als von einer „hübschen jungen Französin, die eine paßionirte Liebhaberin von Musick zu seyn scheint, selbst […] Klavier spielt, und singt, und auch ein paar Liedchen nicht unglücklich componirte, sie […] soll sehr reich seyn“[11]. Mutter und Tochter, die zum Mannheimer Bekanntenkreis Webers gehörten, waren über Karlsruhe[12] nach Baden-Baden gekommen, wo sie sich seit Anfang Juli aufhielten[13].

Weber bezog bei seiner Anreise laut Tagebuch eine Herberge, die seiner angespannten finanziellen Situation keineswegs entsprach: den noblen Badischen Hof, allerdings logierte er dort nur kurz. Wahrscheinlich war aufgrund der späten Ankunft am Abend auf die Schnelle kein preiswerteres Quartier zu finden. Bereits am nächsten Tag, dem 21. Juli, heißt es in den Tagebuchaufzeichnungen: „Uebernachtet in *No* 208“; damit dürfte ein Privathaus mit dieser Zählung gemeint sein[14], wo das Quartier nur 2 f. 48 xr. kostete, während der Badische Hof deutlich teurer war: Dort waren am 22. Juli, bei Abreise der drei Mannheimer Begleiter, 4 f. 56 xr. pro Person für Zeche und Trinkgeld für die erste Nacht zu zahlen. Am Abend des 22. Juli notierte Weber dann: „Uebernachtet beym Vater“. Dem Vater und dem Bruder hatte natürlich am Vormittag des 21. Juli einer der ersten Besuche Webers gegolten. Nach dem 22. Juli sind im Tagebuch schließlich nur noch Rechnungsposten für Mittag- bzw. Abendessen im Badischen Hof bzw. im Gast- und Badehaus

11 Brief Gänsbachers an Maria Anna Gräfin Firmian vom 24.–28. Mai 1810 aus Mannheim (A040245).

12 Vgl. die Anreisenotiz im *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 52 (4. Juli), S. 240: „Fremde in Karlsruhe vom 29. Juny bis 2. July [angereist]. […] Im Kaiser. […] Madame Salome [sic] nebst Dlle. Tochter aus Mannheim.“

13 Vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 263: „Bad-Gäste von Baden. Vom 30. Juny bis 7. July [angereist]. Im Salmen. […] Madame Salome [sic] aus Mannheim. Mlle. Salome von da.“

14 Laut Feuerversicherungsprotokollen aus dem Jahr 1807 gehörte das Haus Nr. 208 (in der Altstadt, etwa im Bereich der unteren Gernsbacher Straße) dem Schreiner Augustin Beck. Aus dem Jahr 1810 liegen keine gesicherten Informationen vor, so dass unklar ist, ob die Zählung des Jahres 1807 auch 1810 noch Gültigkeit hatte; freundliche Auskunft von Frau Heike Kronenwett, Leiterin des Stadtmuseums Baden-Baden (13. August 2019). Ein August Beck (derselbe?) ist allerdings noch 1814 als Vermieter gesichert; vgl. *Badwochenblatt für die Großherzogl. Stadt Baden*, Jg. 1814, Nr. 5 (16. Juni), S. 39.

„Zum Salm“ (auch Zum Salmen)[15] zu finden, zudem eine größere Summe für vermutlich mehrere Frühstücke (25 f am 29. Juli), aber keine Übernachtungskosten[16], was dafür sprechen könnte, dass Weber auch weiterhin das – leider nicht nachweisbare – Quartier seines Vaters mitbewohnte.

Von den „Bekannte[n] aus allen Weltgegenden“, die im Brief an Gänsbacher erwähnt werden, sind im Tagebuch mehrere genannt, beispielsweise der Kaufmann Jean-Jacques Baron d'Hogguer (1747–1812) aus München, der ab 1808 den gemeinsamen Freund Franz Danzi mindestens zweimal in Stuttgart besucht hatte[17]. Weber dürfte Hogguer dort von Danzi vorgestellt worden sein. In Baden-Baden, wo Hogguer Anfang Juli 1810 angereist war[18], frischte Weber am 21. Juli 1810 die Bekanntschaft auf, ein intensiverer Kontakt zwischen beiden entwickelte sich freilich erst im März/April 1811 in München, wo Hogguer Weber für den August 1811 auf sein schweizerisches Landgut in Wofsberg einlud. Aus Mannheim kannte Weber den ehemaligen Domherrn Carl Ludwig Freiherrn Wambold von Umstadt (1769–1842)[19],

15 Betreiber des traditionsreichen Gasthauses war seit dem Tod von (Franz) Heinrich Haug sen. (geb. 28. März 1758, gest. 13. September 1795) zunächst vorübergehend dessen Witwe Maria Theresia Haug, geb. Rheinbold (geb. 10. Juli 1764, gest. 19. November 1837), dann beider Sohn Heinrich Haug jun. (geb. 12. April 1790, gest. 27. Februar 1848), der das Gebäude erweitern ließ und bis zum April 1841 führte. 1890 wurde das Haus abgerissen, um Platz für den Bau des Kaiserin-Augusta-Bads zu schaffen; vgl. www.bad-bad.de/gesch/hot_salmen.htm (zum Hotel) sowie www.tilman-krieg.de/h_namen.htm#Haug (zur Genealogie der Familie Haug); Abfrage jeweils am 25. August 2019.

16 Laut Tagebuch (A065186) erhielt Weber ein halbes Jahr später, am 21. Januar 1811, einen „Brief von dem Wirth aus Baaden nebst Rechnung“; dabei bleibt unklar, welche Kosten Weber (oder vielleicht sein Vater?) schuldig geblieben war.

17 Vgl. Franz Danzi, *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 69, 86.

18 Vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 263: „Bad-Gäste von Baden. Vom 30. Juny bis 7. July [angereist]. In Privathäusern. […] Hr. Baron von Nogguer [sic] aus München.“

19 Er kam offenbar erst nach dem 18. Juli in Baden-Baden an, weshalb seine Anreise dort nicht verzeichnet ist (vgl. Anm. 10). Dokumentiert sind allerdings mehrfache Durchreisen durch Karlsruhe, vgl. *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 264: „Fremde in Karlsruhe. vom 13. bis 17. July [angereist]. […] Im Kreuz. […] Herr Baron von Wambold aus Mannheim.“, Nr. 64 (15. August), S. 312: „Fremde in Karlsruhe. Vom 9. bis 14. August [angereist]. […] Darmstädter Hof. Hr. Baron von Wambolt, Domherr […] aus Mannheim.“, Nr. 67 (25. August), S. 332: „Fremde in Karls-

mit dem er am 24. und 27. Juli Ausflüge von Baden-Baden aus unternahm, am 27. Juli begleitet durch einen weiteren Mannheimer: Franz Freiherr von Lamezan (1774–1821)[20]. Am 29. Juli bereitete Weber das „unverhoft[e]" Wiedersehen mit dem württembergischen Oberst Vischer „unendlich Freude"[21]; am selben Tag traf er noch weitere Offiziere, die er aus seiner Zeit in Stuttgart und Ludwigsburg kannte[22], sowie den Heidelberger Studenten Carl Freiherr Leutrum von Ertingen (1791–1852)[23]. Ein Bekannter im weiteren Sinne (nicht persönlich, sondern wohl lediglich aus Erzählungen) war der bayerische General Bernhard Erasmus Graf von Deroy (1743–1812)[24], der

ruhe. Vom 21. bis 24. August [angereist]. […] Im Kreuz. […] Hr. Baron von Wambold aus Mannheim".

20 Auch für ihn existiert nur eine Durchreisenotiz im *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 264: „Fremde in Karlsruhe. vom 13. bis 17. July [angereist]. In der Post. Herr von Lamezan nebst Gemahlin und Jungfer Tochter aus Mannheim."

21 Laut Tagebuch reiste Vischer noch am selben Tag ab. Er ist vermutlich identisch mit Oberst-Lieutenant (bis 1806 Hauptmann) von Vischer, Oberzeugwart im Königlichen Arsenal (Zeughaus) in Ludwigsburg (ab 1814 bis 1816 dann Arsenaldirektor) und Direktor der Königlichen Gewehr-Fabrik, Oberst der Artillerie-Brigade der 1. württembergischen Infanterie-Division, stationiert in Ludwigsburg und Heilbronn, Ritter des Civil-Verdienst-Ordens; vgl. *Königlich Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch auf die Jahre 1809 und 1810*, S. 28, 101, 113, auch *Königlich Württembergisches Staatshandbuch auf die Jahre 1807 und 1808*, S. 31, 100.

22 Laut Tagebuch Louis François Freiherr von Spitzemberg (1781–1864) sowie die Herren Fries und Richard.

23 Durchreisenotizen im *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 54 (11. Juli), S. 252: „Fremde in Karlsruhe. vom 6. bis 9. July [angereist]. […] Darms[t]ätter Hof. […] Herr von Leutrum, Student aus Heidelberg.", Nr. 59 (28. Juli), S. 280: „Fremde in Karlsruhe. vom 24. bis 27. July [angereist]. […] Darmstätter Hof. […] Herr von Leutrum, Student aus Heidelberg." In Baden-Baden ist lediglich „Im Badischen Hofe. […] Frau Oberforstmeisterin von Leutrum aus Karlsruhe" nachweisbar; vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 59 (28. Juli), S. 279 (Anreise zwischen 11. und 18. Juli). Leutrums Mutter Antonie Freifrau Leutrum von Ertingen, geb. von Bothmer, war allerdings die Witwe eines Oberhofmeisters (nicht Oberforstmeisters).

24 Anreise in Baden-Baden laut *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 60 (1. August), S. 284: „Bad-Gäste von Baden. Vom 11. bis 18. July [angereist]. […] In Privathäusern. […] Hr. von Deroy, königl. bayr. General-Lieutenant nebst Frau Gemahlin."

mit Franziska, geb. von Hertling (1765–1842), aus Mannheim verheiratet war. Deren Bruder Philipp von Hertling (1756–1810) hatte Weber im April 1810 in Aschaffenburg kennengelernt, was die persönliche Kontaktaufnahme mit dessen Schwager nun erleichterte; Weber besuchte den General in Baden-Baden am 23. Juli, brachte ihm am 27. Juli ein musikalisches Ständchen und begleitete ihn auf der Rückreise am 2. August mindestens bis Karlsruhe[25].

Der im Schreiben an Gänsbacher erwähnte Brief von Webers Lehrer Georg Joseph Vogler an den bayerischen Kronprinzen Ludwig dürfte ein Empfehlungsschreiben gewesen sein, das dem jungen Musiker auch den Zugang zu höheren Adelskreisen eröffnen sollte. Laut Tagebuch durfte Weber am 23. Juli nachmittags 15 Uhr dem Kronprinzen seine Aufwartung machen und den Brief abgeben; wie er dabei aufgenommen wurde, ist dort nicht vermerkt. In Webers genanntem Brief an Freund Gänsbacher heißt es: „der Kronprinz von B: ist oft ganze Nächte mit mir herumgezogen wenn ich Ständchen brachte", das dürfte allerdings übertrieben sein, auch wenn man in der *Allgemeinen Zeitung* im August 1810 lesen kann, dass der Kronprinz „entfernt von allem Prunke" – also befreit von den Zwängen höfischer Etikette – „an den geselligen Vergnügungen der Badegäste gern anspruchlosen Theil nahm"[26]. In Webers Tagebuch ist dreimal von Ständchen die Rede: das erste am 27. Juli für „Luxemburg[27] und Deroi" (s. o.), ein weiteres am 30. Juli, das Weber gemeinsam mit

25 Die Weiterreise von Karlsruhe über Schwetzingen nach Mannheim am 2./3. August (ohne Übernachtung) könnte Weber ebenso mit dem General gemacht haben, ohne dass er dies im Tagebuch ausdrücklich angibt. Weder der General noch Weber sind in den Karlsruher Fremdenanzeigen nachgewiesen; vgl. *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 61 (4. August), S. 292 (Anreisen zwischen 31. Juli und 3. August). Das deutet darauf hin, dass auch Deroy auf eine Übernachtung in Karlsruhe verzichtete. Möglicherweise hatte der General die Nachricht vom Tod seines Schwagers Philipp von Hertling (gest. 27. Juli 1810) erhalten und reiste aus diesem Grund zu dessen Familie nach Mannheim oder Aschaffenburg.

26 *Allgemeine Zeitung*, Jg. 1810, Nr. 227 (15. August), S. 907.

27 Im *Großherzoglich Badischen Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis* (Jg. 1810) ist für den Zeitraum zwischen 1. und 14. Juni 1810 die Anreise von „Herr Graf von Luxburg nebst Familie von Frankfurt am Main" in Baden-Baden angezeigt (vgl. Nr. 50 vom 27. Juni, S. 222; logierten im Gasthaus Großherzog), im *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5) für den Zeitraum zwischen 17. und 21. August 1810 die Anreise von „Herr Graf von Luxenburg nebst Frau Gemahlin aus Frankfurt" in Karlsruhe (vgl. Nr. 66 vom 22. August, S. 324, logieren im Gasthaus Zum Ritter). Es kann sich nur um

dem russischen Klarinettisten Iwan Müller (1786–1854)[28] und offenbar mit dem bayerischen Hofmaler Ludwig Neureuther (1774–1832)[29] brachte – wo und wem bleibt unklar. Auch die erklungene Musik bleibt unerwähnt. Nur beim letzten Ständchen am 31. Juli für die badische Kurprinzessin Stephanie ist die Anwesenheit des bayerischen Kronprinzen gesichert. An diesem Tag heißt es in Webers Tagebuch: „mit Richter[30] Menzing, Müller der Prinzeßin Ständchen gebracht, dabey waren noch der Kronprinz von Bayern, die beyden

Johann Friedrich von Luxburg (1748–1820) handeln, da dessen Söhne Karl August (1782–1849) und Friedrich (1783–1856) noch unverheiratet waren. Der Hinweis „nebst Familie" dürfte allerdings die Söhne einschließen, so dass Webers Kontaktperson (wohl eher einer der mit ihm annähernd gleichaltrigen Söhne) nicht eindeutig zu bestimmen ist.

28 Zur Anreise in Baden-Baden vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 57 (21. Juli), S. 269: „Bad-Gäste von Baden. Vom 7. bis 11. Juli [angereist]. […] Im Badischen Hofe. […] Hr. Iwan Müller, kais. russ. Kammermusikus mit seiner Gattin von Petersburg."; zur Weiterreise nach Karlsruhe vgl. *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 67 (25. August), S. 332: „Fremde in Karlsruhe. Vom 21. bis 24. August [angereist]. […] Im Kreuz. Herr Kammermusikus Iwan Müller nebst Gattin aus Petersburg".

29 Zur Anreise vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 54 (11. Juli), S. 251: „Bad-Gäste von Baden. Vom 30. Juny bis 7. July [angereist]. Im Badischen Hofe. […] Herr Ludwig Neureuther, königl. bayerischer Hofmaler von München."

30 Der oder die „von Richter", mit dem/denen Weber am 31. Juli 1810 in Baden-Baden Kontakt hatte, ist/sind nicht eindeutig zuzuordnen. Laut Anzeigen im *Großherzoglich Badischen Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis* reisten im Zeitraum zwischen 11. und 18. Juli zwei Träger dieses Namens an; vgl. Jg. 1810, Nr. 59 (28. Juli), S. 279: „Im Badischen Hofe. […] Hr. von Richter, russ. kais. Kammerjunker. Hr. von Richter, kais. russ. Geheimerath [sic] und Ritter." Als Kontaktpersonen kämen aber wohl eher Eduard von Richter (1790–1847) und Otto (Friedrich) von Richter (1792–1816) aus Waimel, Söhne des livländischen Landrats Otto (Magnus Johann) von Richter (1755–1826), infrage, die seit 1809 in Heidelberg studierten (Eduard: Jura, Otto: Philosophie; vgl. Matrikeleintrag vom 23. Oktober 1809), woher Weber sie möglicherweise kannte. Ihre Anreise in Baden-Baden ist bereits für den Zeitraum zwischen 1. und 14. Juni 1810 bezeugt; vgl. ebd., Jg. 1810, Nr. 50 (27. Juni), S. 222: „In der Sonne. […] Herr Otto von Richter, aus Liefland. […] Herr Eduard von Richter von da." Mindestens einer von beiden reiste über Karlsruhe; vgl. *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 46 (13. Juni), S. 196: „Fremde in Karlsruhe. vom 8. bis 12. Juny [angereist]. […] Im Kaiser. […] Herr von Richter, […] Studenten von Heidelberg."

Zweybrüken[31], *pp* so zogen wir bis 1 Uhr in der Stadt herum." Ob sich neben den Musikern Weber und Müller auch der Offizier Ernst von Mentzingen (1790–1870)[32] aktiv an dem Ständchen beteiligte, bleibt unklar. Mit ihm hatte Weber laut Tagebuch bereits am 27. Juli in Baden-Baden ein „lustiges Zusammentreffen".

Das Hauptziel der Reise, durch ein Konzert seine Einnahmen aufzubessern, gab Weber bald auf. Unmittelbar nach der Anreise musste er bemerken, was schon andere Künstler an Baden-Baden bemängelt hatten: Es gab kaum Musiker, die bereit waren, sich an seinem Vorhaben zu beteiligen. Selbst die wechselnden Theaterdirektoren hatten Schwierigkeiten, für ihre Opernaufführungen ein nur halbwegs vollstimmiges Ensemble zusammenzubringen; Weber selbst sprach in diesem Zusammenhang spöttisch von den „ungefähr drey und einem halben Manne im Orchester"[33]. Alois Schreiber beklagte

31 Die „beyden Zweybrücken", denen Weber hier in Baden-Baden begegnete, werden im *Großherzoglich Badischen Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis* genannt als „Herr Graf von Zweybrücken, königl. bayrischer Rittmeister" und „Herr Graf von Zweybrücken, königl. bayr. Major"; beide reisten im Zeitraum zwischen 14. und 22. Juni 1810 an und stiegen im Gasthof Zum Salmen ab (vgl. Nr. 51 vom 30. Juni 1810, S. 231). Die Angabe „Graf" scheint allerdings nicht korrekt zu sein, denn zum bayerischen Militär gehörten zu dieser Zeit, abgesehen vom General Christian von Zweybrücken (1752–1817), dessen Neffen, die Brüder Christian von Zweybrücken (1782–1859) und Karl August von Zweybrücken (1784–1812), allesamt aus der freiherrlichen Linie Zweybrücken. Die beiden Letztgenannten, die Weber vermutlich meint, waren Enkel des Herzogs Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken (1722–1775); ihr Onkel Christian (s. o.) wie auch ihr Vater Wilhelm (ursprünglich Philipp) Freiherr von Zweybrücken (1754–1807) stammten aus dessen morganatischer Ehe mit der ehemaligen Tänzerin Maria Anna Camasse (1734–1807), ab 1757 geadelte Gräfin von Forbach. Warum sie mit einem (vielleicht auf die Großmutter bezogenen) Grafen-Titel, nicht aber mit dem ihnen zustehenden Titel Freiherr/Baron bezeichnet sind, bleibt unklar.

32 Zur Anreise vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 263: „Bad-Gäste von Baden. Vom 30. Juny bis 7. July [angereist]. […] In der Sonne. […] Freyfrau von Menzingen mit zwey Fräulein Töchtern aus Karlsruhe. […] Hr. Baron von Menzingen von Karlsruhe." Neben dem Offizier kam also offenbar auch dessen verwitwete Mutter Friederike Wilhelmine, geb. Freiin Schilling von Cannstatt (1749–1823), mit ihren noch unverheirateten Töchtern Ernestine Friederike (1788–1852) und Friederike Wilhelmine (1792–1827) an.

33 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 4, Nr. 190 (9. August 1810), S. 758; zu Webers Beitrag vgl. unten, S. 42.

in seiner 1811 wiederaufgelegten Topographie der Stadt, es gäbe in Baden-Baden „Keine Konzerte, obgleich es gar nicht an Personen fehlt, die sich mit Musik beschäftigen, und am Lyceao eine Musikschule unter der Aufsicht des Herrn Musik-Directors Lump errichtet ist.“[34] Recht schnell war klar, dass an ein Orchesterkonzert auf keinen Fall zu denken war, und so disponierte Weber um und wollte mit kleiner Besetzung auftreten, wobei ihn der Mannheimer Sänger Ludwig Berger unterstützen sollte. Allerdings hatte er dafür die falschen Noten im Gepäck. Freund Gottfried Weber erhielt bei seiner Rückreise nach Mannheim den Auftrag, passende Musikalien zu schicken. Den weiteren Verlauf des Vorhabens schildert Weber in dem bereits zitierten Brief an Gänsbacher:

> „[ich] wartete nun Sehnsuchts voll auf die Ankunft Bergers, und auf die Musik die mir *Weber* schikken sollte, da an kein *Orchester* zu denken ist, und man sich mit Kleinigkeiten behelfen muß. Aber weder Musik, noch Berger kamen, und um das Leidwesen zu vollenden, war in ganz Baaden und der Gegend kein Spielbares Instrument, man sagte mir von einem in Rastatt, ich reiste hin, und kam eben an als der Eigenthümer davon verreißt war. über alle dem vergieng Zeit, die Prinzeßin Stephanie, machte eine Reise der Kronprinz wollte abreisen, und so wurde ich ärgerlich und gab es ganz auf.“

Das fehlende Orchester machte ein Klavier natürlich unverzichtbar, und so ließ sich Weber laut Tagebuch am 26. Juli von einer gewissen Mad. Görger einen Empfehlungsbrief an den Rastädter Landphysikus Carl Friedrich Haug geben[35], besagten Besitzer eines Konzert-tauglichen Flügels. Doch die Fahrt

34 Vgl. Alois Wilhelm Schreiber, *Baaden in der Marggrafschaft mit seinen Bädern und Umgebungen*, Karlsruhe 1811, S. 129. Schreibers Aussage ist allerdings insofern nicht mehr aktuell, als Joseph Balthasar Lumpp, der seit 1788 Musikdirektor am vormaligen jesuitischen Kollegiatsstift (später Lyzeum) in Baden-Baden war, 1808 mitsamt dem genannten Lyzeum, das mit der Rastadter Piaristenschule vereinigt worden war, von Baden-Baden nach Rastadt versetzt wurde; vgl. *Universal-Lexikon vom Großherzogthum Baden*, Karlsruhe 1844, Sp. 736. Vielmehr ist die Passage bereits in der Ausgabe von 1805 zu finden: A. Schreiber, *Baaden in der Marggrafschaft mit seinen Bädern und Umgebungen*, Karlsruhe 1805, S. 129.

35 Carl Friedrich Haug (1767–1838) war der jüngere Bruder des ehemaligen Baden-Badener Salmen-Wirts (Franz) Heinrich Haug sen. (wie Anm. 15). Er hatte seine Dissertation 1790 in Straßburg den Thermalbädern seines Geburtsorts Baden-Baden gewidmet; vgl. Schreiber 1811 (wie Anm. 34), S. 194. Der jüngere Salmen-Wirt Heinrich Haug (1790–

nach Rastadt am 27. Juli verlief frustrierend, wie Weber auch im Tagebuch festhielt:

> „früh mit H: [Franz] *von Lamezan* und [Carl Ludwig] *Wamb:*[*old* von Umstadt] nach Rastadt gefahren, wo ich sogleich H: Haug aufsuchte, und erfuhr, daß er nach Baaden aufs Jäger Hauß gefahren sey. ich spielte sein Instrument, aus Unter Achern, welches recht brav ist […]. Nachmittag um 1/2 6 Uhr kamen wir wieder in Baaden an, und ich gieng noch eine Stunde weit zu Fuß auf das Jäger Hauß um H: Haug zu sprechen, und auch da war er nicht."

So zahlte sich die ganze Mühe kaum aus; immerhin hatte Weber in Rastadt Gelegenheit, sowohl das Schloss[36] als auch die damals berühmte Schlaffische Kutschen- und Stahlfabrik zu besichtigen[37]. Das Jägerhaus oder Seelach, „eine Stunde von Baden", das man, vorbei am Kloster Lichtenthal und dem Dorf Oberbeuern nach einem Anstieg, den „nicht steilen Berg hinauf" erreichte, und wo man beim dort „wohnenden Förster […] schnelle, reinliche Bedie-

1848) heiratete am 19. Juni 1816 Magdalena Görger (1794–1831) aus Stollhofen. Die von Weber erwähnte Mad. Görger könnte demnach deren Mutter Regine Görger, geb. Klein (1769–1814), Witwe des Stollhofener Posthalters Georg Wilhelm Anselm Görger/Jörger (1765–1805) gewesen sein. Infrage käme auch Magdalena Görger, geb. Haug (1772–1849), seit 1790 verheiratet mit Josef Anton Görger/Jörger (1766–1829), dem Wirt des Gasthauses Zum Rappen in Rastatt und Cousin von Georg Wilhelm Anselm Görger/Jörger. Diese (ältere) Magdalena Görger war eine Tochter des Stollhofener Kronen-Wirts Lorenz Cyriak Haug (1763–1786), der allerdings nicht zur unmittelbaren Verwandtschaft der Baden-Badener und Rastadter Haugs gehörte; vgl. www.tilman-krieg.de/g_namen.htm#Görger,Jörger (zur Genealogie der Familie Görger/Jörger) sowie www.tilman-krieg.de/h_namen.htm#Haug (zur Genealogie der Familie Haug), Abfrage am 25. August 2019.

36 Aus der Formulierung im Tagebuch „besah dann das Schloß", ist nicht zu erschließen, ob Weber auch die damals zugänglichen Innenräume, also die Schlosskapelle, die Gemäldesammlung und die Sammlung berühmter Beutestücke aus der Türkenschlacht 1683 vor Wien besichtigte; vgl. dazu u. a. Johann Ludwig Klüber, *Beschreibung von Baden bei Rastatt und seiner Umgebung*, Tübingen 1810, Bd. 2, S. 105f.

37 Die Fabrik war 1774 gegründet worden von den Brüdern Johann und Benjamin Schlaff gemeinsam mit Johann Sebastian von Clais (zog sich 1776 aus der Firma zurück); ab 1813 (nach dem Tod der Brüder Johann und Benjamin) war Gottfried Schlaff (gest. 1819) der alleinige Besitzer; vgl. *Zeitung des Großherzogthums Frankfurt*, Jg. 1813, Nr. 309 (6. November). Auch Klüber (wie Anm. 36, Bd. 2, S. 107f.) empfahl die Fabrik als Sehenswürdigkeit. Weber notierte im Tagebuch fälschlich „*Slavische* Wagen Fabrik".

nung und gute, ländliche Erfrischungen, Wein, Milch, Honig, Butter u.[nd] d.[ergleichen]“ finden und sich mit „Scheibenschiessen und Kegelschieben“ vergnügen konnte[38], dürfte Weber angesichts des weiten (und vergeblichen) An- und Abmarschs kaum nachdrücklich beeindruckt haben. In seinem Brief an Gänsbacher resümierte der manchmal recht abergläubische Weber:

> „ich erkannte in allem diesem wieder meinen feindlichen *Genius*, der mir es zu lange hatte gut gehen laßen, um mich nicht wieder einmal bedeutend zu nekken, der Aufenthalt und die Reise kosteten mich über 10 *Carolin*, die mich sehr schmerzten“.

Also in Baden-Baden „außer Spesen nichts gewesen“? Keinesfalls, denn Weber selbst führt weiter aus:

> „Doch habe ich einige sehr intereßante Bekanntschaften gemacht, die mir in der Folge sehr nüzlich werden können. […] auch traf ich den bekannten Dichter Tiek […]. am angenehmsten aber war es mir, daß ich meinen Freund *Cotta* den bekannten großen Buchhändler aus Tübingen antraf, der mich bat etwas über Baaden fürs Morgenblatt zu schreiben […] und dem ich mein Künstlerleben zum Verlag antrug. Er nahm es zu meiner großen Freude an, und es soll zu künftiger Oster Meße mit einigen Kupfern erscheinen. Sein Verlag hat einen so ausgezeichneten Litterarischen Ruf, daß dadurch allein schon das Glük und der Werth meiner Arbeit in den Augen der Welt halb entschieden ist.“

Die vertiefte Bekanntschaft mit dem berühmten Verleger schien tatsächlich erfolgversprechend, auch wenn Weber seine literarischen Ambitionen schließlich aufgab und sein geplanter Roman *Tonkünstlers Leben* trotz mehrfacher

38 Vgl. Klüber (wie Anm. 36), Bd. 2, S. 40. Abgesehen von diesem Jägerhaus gab es als zweites Ausflugsziel das sogenannte Jagdhaus, ein von 1716 bis 1721 unter der verwitweten Markgräfin Franziska Sibylla Augusta (geb. von Sachsen-Lauenburg) von Hofbaumeister Johann Michael Ludwig Rohrer errichtetes Jagdschlösschen am Hang des Fremersbergs. Klüber (ebd., Bd. 2, S. 68) gibt als Distanz an: „fünf ViertelStunden von Baden“. Webers Benennung „Jäger Hauß“ und die Distanzangabe „eine Stunde weit zu Fuß“ deuten auf das erstgenannte Forsthaus hin, auch wenn man eine Verwechslung nicht gänzlich ausschließen kann. Schreiber (1811, wie Anm. 34, S. 155) erwähnt nur das „Jagdhaus“ am Fremersberg „eine kleine Stunde von Baaden“. Möglicherweise hatte Weber auch beide Örtlichkeiten miteinander verwechselt, d. h. Haug hatte vielleicht das Jagdhaus, nicht das Jägerhaus aufgesucht, so dass ein Missverständnis dazu führte, dass sich beide nicht trafen.

Anläufe Torso blieb[39]. Bereits in seiner württembergischen Zeit, am Ende des Jahres 1809, hatte Weber ein Kapitel dieses Werks unter dem Titel „Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird", publiziert, schon damals in Johann Friedrich Cottas vielgelesenem *Morgenblatt für gebildete Stände*[40]. Diesem ersten Beitrag folgten weitere feuilletonistische Arbeiten Webers für das *Morgenblatt*[41], man hatte also bereits gute Erfahrung miteinander gemacht: Cotta hinsichtlich der schriftstellerischen und journalistischen Befähigung Webers, Weber seinerseits offenbar auch hinsichtlich der Zahlungsmoral des Verlegers.

Waren die bisherigen Veröffentlichungen in der Zeitschrift vermutlich auf Webers Initiative hin entstanden, so erhielt er diesmal einen Auftrag von Cotta: er sollte einen Bericht über Baden-Baden liefern. Im Tagebuch ist die erste Begegnung mit dem Verleger am 25. Juli notiert; dort heißt es „Mit *Cotta* gesprochen der mein Künstler Leben verlegen will", doch auch die Bitte um den Städtebericht dürfte schon hier ausgesprochen worden sein, denn am Nachmittag des 1. August notierte Webers zuerst: „Aufsaz über Baden gemacht"; erst danach fügte er zur zweiten Aussprache mit dem Verleger hinzu: „vollends mit *Cotta* verabredet wegen meinem Buch [also dem Roman]. im *December* muß er es haben[42]."

Cotta war an einer positiven Berichterstattung über Baden-Baden durchaus gelegen, denn er hatte dort viel Geld investiert: Gemeinsam mit dem Juristen und Staatsbeamten Johann Ludwig Klüber hatte er das säkularisierte Kapuzinerkloster gekauft und von Friedrich Weinbrenner zu einem luxuriösen Badehotel umbauen lassen: dem Badischen Hof[43], Webers erster Anlaufstelle in

39 Vgl. Solveig Schreiter, *Tonkünstlers Leben,* Themenkommentar (A090011).

40 Jg. 3, Nr. 309 (27. Dezember 1809), S. 1233f. (A031668).

41 Jg. 4, Nr. 31 (5. Februar 1810), S. 124 (Korrespondenznachricht aus Stuttgart vom 31. Januar über das Konzert von Anton und Max Bohrer am 30. Januar, A031111), Nr. 147 (20. Juni 1810), S. 585f. („Ein Wort über Vogler", A031116), Nr. 167 (13. Juli 1810), S. 668 (Korrespondenzbericht aus Mainz vom 1. Juli 1810, A031120), Nr. 168 (14. Juli 1810), S. 672 (Fortsetzung des Korrespondenzberichts aus Mainz vom 1. Juli 1810, A031121).

42 Dezember 1810 war also als Abgabetermin vereinbart, um das Erscheinen zur Ostermesse 1811 zu gewährleisten.

43 Vgl. dazu ausführlich Bernhard Fischer, *Der Badische Hof 1807–1830. Cottas Hotel in Baden-Baden* (*Marbacher Magazin*, Nr. 79), Marbach/Neckar 1997.

der Stadt. Nach einem enttäuschenden Start unter dem ersten Pächter Daniel Busch führte seit Beginn der Badesaison 1810 Johann Georg Gutmann das Haus. Klüber selbst schilderte es in seiner 1810 bei Cotta publizierten *Beschreibung von Baden* vollmundig als „einzig in seiner Art“[44] – eine geschickte, wenn auch etwas anmaßende Eigenwerbung.

Auch Cottas Auftrag an Weber gehörte zur ‚Marketingoffensive‘ der Besitzer; der Verleger dachte dabei wohl an einen der üblichen Berichte über Kurbäder, wie sie auch in anderen Zeitschriften wie dem *Journal des Luxus und der Moden* oder der *Zeitung für die elegante Welt* erschienen und mal in eher sachlich-statistischem Ton, mal mit auffälliger Betonung der Vorzüge der besprochenen Orte über deren Lage, die Art der Behandlungen und Spezialisierung auf bestimmte Krankheitsbilder, die Unterbringung und Unterhaltung der Kurgäste aber auch über Zahl und Stand der Gäste berichteten. Die Anwesenheit gekrönter Häupter, anderer hochstehender Persönlichkeiten oder von prominenten Künstlern, Gelehrten, Politikern oder Generälen bot für viele Interessenten einen besonderen Anreiz, einem Bad gegenüber einem konkurrierenden den Vorzug zu geben, ebenso die Anwesenheit einer seriösen Theatertruppe, das Angebot an Bällen und Spielvergnügen und die Möglichkeit für bequeme Ausflüge in die Umgebung. Baden-Baden war 1810 noch nicht das arrivierte, mondäne Modebad wie in späterer Zeit, vielmehr eine Stadt im Aufbruch, und sowohl der badische Markgraf und seine Familie als auch die Finanziers der Hotel- und Badeanlagen versuchten nach Kräften, den Ruf der Stadt als lukratives Reiseziel zu etablieren.

Webers am 1. August geschriebener (allerdings mit 3. August datierter) und schon am 9. August im *Morgenblatt* publizierter Text wurde Cottas Ansprüchen sicher gerecht, kommt er doch zu dem Fazit:[45]

> „Was […] Baden immer zum ersten Range der Bäder und zu einem ewig besuchten Orte machen wird – ist die einzig schöne Natur, von der es umgeben ist. Ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich so mannigfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden. Freundliche und erhabene Aussichten, Berge und Felsen auf der einen, lieb-

44 Vgl. Klüber (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 125[–128]. Über den konkurrierenden Gasthof „zu dem Salm“ heißt es hingegen etwas abfällig: „solid und hinlänglich groß“ (ebd., Bd. 1, S. 116).

45 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 4, Nr. 190 (9. August 1810), S. 757f. (A031128).

liche Ebenen auf der andern Seite, die Nähe des herrlichen Murgthal &c., alles dieses sind unvergängliche Vorzüge, haben Baden schon den Römern werth gemacht, und werden es auch jetzt und ewig den Galliern und Germanen theuer erhalten."

Zudem versicherte er, dass man in Baden-Baden „durchaus sehr gut ißt und trinkt, daß die Gasthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient sind". Besonders dürfte Cotta die Aussage gefreut haben: „Der Badische Hof, der Salm und die Sonne, sind die vorzüglichsten. In allen diesen ist der Tisch gleich gut; aber in Hinsicht des Lokals erhebt sich der Badische Hof weit über die andern".

Freilich hielt Weber auch mit Kritik nicht hinter dem Berg, bemängelte das Fehlen eines angesichts der großen Zahl der Gäste – abgesehen vom Promenadenhaus – zu erwartenden „Vereinigungspunkt[s] der Gesellschaft" in der Stadt und witzelte über den Zustand des provisorischen hölzernen Theaterbaus, eines „aus ein paar Bret[t]ern dünn zusammengeheftete[n] Häuschen […], dessen Ri[t]zen dem freundlichen Sonnenlichte den Eingang verstatten, und dessen einzige vorhandene Thür bey vorkommender Feuersgefahr den Ausgang bedenklich machen möchte." Webers Wunsch nach einem neuen „zweckmäßige[n] und solide[n]" Theatergebäude sollte sich bereits ein Jahr später erfüllen: Der badische Star-Architekt Friedrich Weinbrenner entwarf ein neues Theater für die Kurstadt, das am 9. Juli 1811 eingeweiht wurde[46].

Vergleicht man Webers Aufsatz mit anderen ähnlichen Texten, etwa dem fast zeitgleich entstandenen „Bericht aus dem Badenschen" vom 4. August 1810 in der *Allgemeinen Zeitung*[47], so fällt nicht nur auf, dass im letztgenannten die gesellschaftliche Komponente eine gewichtigere Rolle spielt[48],

46 Vgl. *Badisches Magazin*, Jg. 1811, Nr. 103 (30. Juni), S. 412 (Correspondenz von Baden, 23. Juni): „Die Denglersche Schauspielergesellschaft wird ihre Vorstellungen am 9. Juli wieder eröffnen".

47 *Allgemeine Zeitung*, Jg. 1810, Nr. 227 (15. August), S. 906f.

48 Ebd.: „Die Erbgroßherzogin Prinzessin Stephanie bewohnt diesen Sommer über das Schloß zu Baden, wo der Zufluß vom Fremden aus allen Gegenden des südlichen Deutschlands und der benachbarten französischen Departemente weit gröser ist, als in allen verflossenen Jahren […]. In den gedrukten Badelisten sind bereits die Namen von wenigstens zweitausend Ankömmlingen aufgezeichnet […]. Ausser dem verehrten König von Baiern, von dessen edler Humanität man während seines Aufenthalts in Baden so manche interessante Züge

sondern auch, dass Weber sich mit seinem Beitrag keineswegs nur eines Auftrags entledigte, sondern in gewisser Weise auch einen literarischen Anspruch verfolgte. Er beschränkte sich nicht auf die Schilderung der Annehmlichkeiten und Sehenswürdigkeiten des Bades, sondern stellte dem Ganzen eine kleine Geschichte voran, die besser als jede Statistik verdeutlicht, wie groß der Zuzug von Gästen in der Kursaison 1810 war: Der Berichterstatter begegnet an seinem Heimatort mehreren Bekannten, die gerade im Begriff sind, nach Baden-Baden abzureisen, und denkt sich: „Wenn denn die ganze Welt nach B a a d e n geht", so könne er auch selbst seinen „Wanderstab dahin richten". Angekommen muss er allerdings feststellen: „Menschen fand ich genug, so viele, daß nirgends mehr unterzukommen war, daß manche Nacht funfzehen bis zwanzig Personen sich mit einem einfachen Strohlager begnügen mußten, bis andere Abgehende Platz machten, oder ein gefälliger Freund sein Lager mit ihnen theilte. Doch erhöhen solche kleine Ungemächlichkeiten den Werth eines so errungenden Genusses […]." Deutlich spiegeln sich hier Webers eigene Erfahrungen auf der Quartiersuche nach der Anreise, aber mehr noch erhält der Text durch dieses anekdotische Entree eine persönliche Note, die ihn von vergleichbaren Presseberichten deutlich abhebt.

Neben der Begegnung mit Cotta ist im bereits mehrfach zitierten Brief an Gänsbacher eine weitere Person erwähnt, deren Bekanntschaft Weber besonders wichtig war: jene des Dichters Ludwig Tieck, der erstaunlicherweise im Tagebuch in diesen Tagen nur einmal erwähnt wird: Am 1. August hielt Weber dort lediglich den „Abschied von Tiek" fest, was freilich darauf hindeutet, dass beide auch schon in den Tagen zuvor in Kontakt gestanden hatten. Indirekt ist Tieck auch im *Morgenblatt*-Beitrag Webers erwähnt, und zwar in Zusammenhang mit einem Maskenball im Badischen Hof, wohl jenem, den Weber im Tagebuch am 29. Juli 1810 erwähnt[49]. Weber zitiert in seinem Bericht ein Gedicht von einem „unsrer ersten Dichter" – gemeint ist

erzählt, und dem Kronprinzen, der […] nun auch wieder abgereist ist, fanden sich hier die meisten diplomatischen Personen vom Karlsruher Hofe, mehrere vom würtembergischen Hofe, manche französische und deutsche Generale und Stabsoffiziere, unter andern auch die baierischen Generale Graf Wrede und Deroy, und viele Militärchefs […] mit mehrern fürstlichen Personen, mit Hof und Landadel, mit grosen Güterbesitzern, Gelehrten, Künstlern, Bankiers, Kaufleuten, Kapitalisten, Beamten &c., in traulicher Harmonie vereinigt."

49 A064553: „Abends Masquen Ball im Bad: Hof. *Entrée* 1 *f* 21 [xr.]".

Tieck –, welches dieser aus Anlass dieses Abends verteilen ließ und das humorvoll auf die Geschichte des Hotels als ehemaliges Kloster Bezug nimmt. Ein als Kapuziner verkleideter Mann beschwert sich darin über das „Greuel", an diesem einst dem Gebet und der Gottesverehrung geweihten Ort nun Musik zu „flücht'gen Tänzen" hören zu müssen. Seine Klage wird mit dem abgeklärten Reim pariert: „wo sich arglos gute Menschen freuen, | Die heil'gen Tempel Gottes sich erneuen."

Als Webers Baden-Baden-Text aus dem *Morgenblatt* 1842 ohne Autorenangabe und genaue Datierung erneut publiziert wurde[50], da fand gerade dieses Gedicht erbosten Widerspruch. In einem mit Pseudonym („Peter aus der Fremde") gezeichneten Schreiben innerhalb der Rubrik „Briefe aus der Fremde" der *Augsburger Postzeitung* polemisierte der offenbar aus dem katholischen Süddeutschland stammende Autor:[51]

> „Dieser freche Dichter, einer ‚unserer ersten', hat wohl in seiner Begeisterung nicht daran gedacht, daß seine Strophen sollten einer Masse von 19 Millionen Katholiken vorgehalten werden, unter welchen denn doch noch einigen Millionen die Kirchen ehrwürdig sind, wenn sie auch ehemals den Kapuzinern gehörten, und der Redakteur […] beweist gewiß auch durch die Aufnahme solcher Artikel in einem ‚Volksbuch für alle Länder deutscher Zunge', daß er bereits jedes Schamgefühl zu ersticken gewußt."

Wie peinlich wäre dem Verfasser dieses Leserbriefs wohl gewesen zu erfahren, dass er sich in seiner Empörung gegen Tieck und Weber ereiferte, die beide nicht namentlich genannt sind?!

Webers Aufsatz im *Morgenblatt* ist der einzige bleibende Ertrag seines Aufenthalts in Baden-Baden. Zum Komponieren kam er hier, glaubt man seinen Tagebuchnotizen, nicht. Vielmehr verbrachte er die zwei Wochen vor Ort, sieht man von seinen vergeblichen Konzertvorbereitungen ab, mit Geselligkeit und Ausflügen. Das Theater suchte er nur zweimal auf: Am 21. Juli sah

50 *Der deutsche Pilger durch die Welt. Kalender und Volksbuch für alle Länder deutscher Zunge auf das Jahr 1843*, Stuttgart [1842], S. 90–92 unter: „Ueber Baden-Baden. | (Zu Anfang dieses Jahrhunderts.)"; Mitarbeiter dieses Periodikums waren u. a. Wilhelm von Chézy, August Lewald und Andreas Christian Birch.

51 *Augsburger Postzeitung*, Jg. 1842, Beilage zu Nr. 354 (21. Dezember).

er Paers Oper *Camilla*, am 23. Juli ein nicht genauer bezeichnetes Werk. Auch wenn Bruder Fridolin hier als Musikdirektor wirkte, scheint die Qualität der Darbietungen Weber nicht zu weiteren Besuchen animiert zu haben. Er spielte Billard (21. Juli) und ging ins Casino (22. und 23. Juli). Am 24. Juli führte ein Ausflug, an dem laut Tagebuch 39 Personen teilnahmen, ins Dorf Forbach, laut Schreiber das „letzte Baadische Dorf im Murgthale", fünf Stunden von Baden-Baden entfernt, wo man „eine ziemlich gute Bewirthung" fände[52]. Solche gemeinschaftlichen Ausfahrten in die Umgebung wurden vielfach unternommen. In der *Allgemeinen Zeitung* liest man:[53]

> „Es organisiren sich zahlreiche Gesellschaften zum Besuch der romantischen Gegenden im Umkreis Badens, die in mannigfaltigen Richtungen durchkreuzt werden; vor allen das interessante Murgthal, dessen oberer Theil nicht mit Unrecht eine kleine Schweiz genannt wird. In dem Dorfe Forbach, dem Mittelpunkt dieser Wanderungen ins Murgthal, speisten zuweilen an schönen Tagen fünfzig bis sechszig Personen an der Wirthstafel."

Weber kostete der Spaß laut Tagebuch immerhin 7 f., also weit mehr als eine Übernachtung im Badischen Hof. Am Sonntag, dem 29. Juli, ging es früh hinaus zum Kloster Lichtenthal, um das „schöne Amt von den Nonnen" zu hören, wie es im Tagebuch heißt. Auch Klüber schwärmte 1810 über die Hochämter in der festlich geschmückten, von einem „Heer von brennenden Kerzen" erleuchteten Klosterkirche:[54]

> „Mehr noch, als Gebet und Ceremoniendienst des Priesters, stimmt zur Andacht der hehre Festgesang der verborgenen Chorfrauen, begleitet von der mächtig tönenden Orgel […] und […] SaitenInstrumenten. Wie aus höherer Sphäre, schallen aus dem verhüllten Chor, die bald sanften, bald erhabenen Töne der Gottgeweihten."

Zusätzlich zu den bereits erwähnten gesellschaftlichen Kontakten sind im Tagebuch noch wenige weitere festgehalten, so am 28. Juli ein Besuch bei

52 Vgl. Schreiber 1811 (wie Anm. 34), S. 175f. bzw. 184 (Entfernungsangabe).

53 *Allgemeine Zeitung*, Jg. 1810, Nr. 227 (15. August), S. 907.

54 Klüber (wie Anm. 36), Bd. 2, S. 18f.

Louise Röder[55]. Die Hofdame der Erbgroßherzogin Stephanie von Baden war gemeinsam mit dieser im Juni nach Baden-Baden gekommen[56]; möglicherweise besprach Weber mit ihr das Ständchen, das er der Prinzessin gemeinsam mit anderen am 31. Juli brachte (vgl. oben, S. 36f.). Fraglich bleibt, welcher Duroi Weber am 28. und 30. Juli zum Mittagessen im Gasthaus Zum Salm einlud. In Karlsruhe ist (möglicherweise auf der Durchreise nach Baden-Baden) Hofrat Julius Georg Paul du Roi (1754–1825) gesichert, dessen in Heidelberg studierender Sohn Georg August Wilhelm du Roi (1787–1853, Habilitation 1812) gehörte zu Webers Mannheimer Bekanntenkreis[57]. Am Tag dazwischen, dem 29. Juli, lud Webers Halbbruder Fridolin zum Mittag ins Gasthaus Zur Fortuna ein[58].

Carl Maria von Webers zweiwöchiger Aufenthalt in Baden-Baden blieb, bezogen auf seine Biographie, eine beiläufige Episode[59], auch wenn sich manche persönliche Begegnung im Nachhinein als vorteilhaft erwies; namentlich an die Kontakte nach Bayern konnte Weber während seines München-Aufent-

55 Möglicherweise identisch mit Luise (Caroline Friederike) Freiin Röder von Diersburg (1788–1847, später verh. mit G. J. Mayer), Tochter von Georg Friedrich Freiherr Röder von Diersburg (1762–1822) aus dessen erster Ehe mit Friederike Luise, geb. Schilling von Cannstadt (1768–1806). Weber schreibt im Tagebuch, er habe „Fräulein von Röder wieder besucht", was auf mindestens eine vorhergehende Begegnung schließen lässt, die aber im Tagebuch keine Erwähnung findet.

56 Vgl. *Großherzoglich Badisches Anzeige-Blatt für den Kinzig-, Murg-, Pfinz- und Enz-Kreis*, Jg. 1810, Nr. 50 (27. Juni), S. 221: „Bad-Gäste von Baden. Vom 1. bis zum 14. Juny [angereist]. In dem Großherzoglichen Schlosse. Ihro Kaiserliche Hoheit die Frau Erbgroßherzogin von Baden. Seine Königliche Hoheit der Herr Erbgroßherzog von Baden. […] Hofdame Fräulein von Röder."

57 Zum Vater vgl. *Karlsruher Intelligenz- und Wochen-Blatt* (wie Anm. 5), Jg. 1810, Nr. 56 (18. Juli), S. 264: „Fremde in Karlsruhe. vom 13. bis 17. July [angereist]. […] Darmstätter Hof. […] Herr Hofrat Duroi, vormals in Braunschweigischen Diensten". Der Sohn reiste gemeinsam mit anderen Bekannten am 16. September 1810 zur Uraufführung von Webers *Silvana* nach Frankfurt/Main; vgl. Webers Tagebuch (A064602).

58 Das Gasthaus an der Sophienstraße befand sich seit April 1794 im Besitz von Joseph Jung, der es bis zu seinem Tod 1846 betrieb; vgl. Robert Erhard, *Geschichte des Gasthauses zur Fortuna*, Teil II, in: *Badische Neueste Nachrichten* vom 22. Oktober 1983.

59 Im Gegensatz dazu waren neben Fridolin von Weber auch der Halbbruder Edmund von Weber und dessen Sohn Carl einige Zeit beruflich in Baden-Baden tätig; vgl. dazu Ziegler, *Denglers Theatergesellschaft in Baden* (wie Anm. 4).

halts im Jahr darauf anknüpfen. Die negativen Erfahrungen bei der gescheiterten Konzertorganisation könnten zudem Webers spätere Idee zu einem Handbuch für reisende Musiker (Noth- und Hülfsbüchlein[60]) befruchtet haben, die Weber in seinem Tagebuch erstmals während seiner Schweizreise am 2. September 1811 festhielt.

60 Vgl. Solveig Schreiter, *Projekt: Noth- und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler*, Themenkommentar (A090009).

Irmlind Capelle

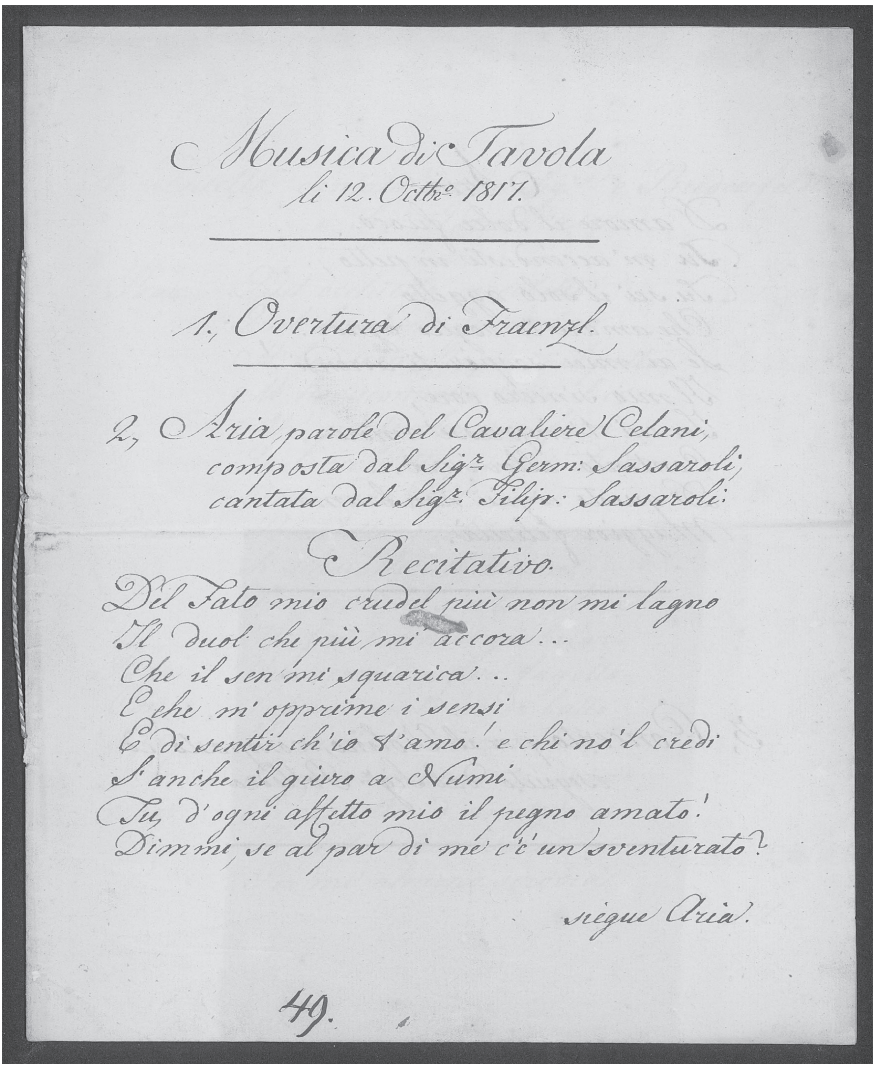
Tafelmusiken und Hofkonzerte am Dresdner Hof während Webers Amtszeit (1817–1826)

In seinem Artikel „Webers Anteil am Konzertleben in Dresden von 1817 bis 1826“ beklagt Frank Ziegler in dem Abschnitt „Hofkonzerte / Höfische Tafelmusik“, dass es zu diesen nicht öffentlichen Konzerten nur sehr wenige Informationen gebe, da sie in öffentlichen Zeitungen nicht angekündigt und nicht besprochen wurden[1]. Alle hierzu in Webers Tagebuch zu findenden Informationen hat Ziegler in seiner anschließenden Übersicht aufgelistet und „aufgelöst“, denn Weber gibt in seiner üblichen Tagebuch-Kurzschrift meist nur die Konzerte an sich und manchmal auch teilnehmende Musiker an, jedoch nur sehr selten – wie bei seiner 1. Tafelmusik am 17. Oktober 1817 (vgl. Abb. 1) – die aufgeführten Werke.

Nun haben sich in der Sammlung „Musik und Theater“ der Universitätsbibliothek Frankfurt (*D-F*) und in der Sächsischen Landesbibliothek- Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (kurz: SLUB, *D-Dl*) 19 Programmzettel ermitteln lassen, die immerhin 17 der Tafelmusiken bzw. Hofkonzerte aus den Jahren 1817 bis 1824 dokumentieren[2]. Diese Programm„hefte“ haben einen Umfang von einem, zwei oder vier Blättern bei einem Format von ca. 20x25 cm. Die ersten drei Programme aus den Jahren 1817/1818 sind handschriftlich angefertigt, die übrigen gedruckt. Die meisten Programme geben neben den Titeln der aufgeführten Werke und den Ausführenden auch die Gesangstexte vollständig wieder.

1 Vgl. Frank Ziegler, *Webers Anteil am Konzertleben in Dresden von 1817 bis 1826*, Themenkommentar (A090148). Frank Ziegler hat in seiner Übersicht auch die Anlässe der Tafelmusiken nachgewiesen, weshalb in diesem Beitrag auf diese Angaben verzichtet wird.

2 Den Hinweis auf die Konzertprogrammsammlung Manskopf in der UB Frankfurt und die darin erhaltenen Programmzettel aus Pillnitz erhielt die Autorin im Zuge der Recherchen (2017) für die Edition von Webers *Jubelkantate* für die Weber-Gesamtausgabe. Der Leiterin der Musikabteilung, Frau Dr. Kersting-Meuleman und ihrer Mitarbeiterin Brigitte Klein sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt. – Ein Konzert ist in beiden Sammlungen überliefert und ein anderes Programm belegt ein öffentliches Konzert (vgl. die Übertragung am Ende).



Musica di Tavola
li 12. Octbre 1817.

1. Overtura di Fraenzl.

2. Aria parole del Cavaliere Celani,
composta dal Sigr. Germ: Sassaroli,
cantata dal Sigr. Filip: Sassaroli.

Recitativo.

Del Fato mio crudel più non mi lagno
Il duol che più mi accora...
Che il sen mi squarcia...
E che m'opprime i sensi
E di sentir ch'io t'amo! e chi no'l credi
S'anche il giuro a Numi
Tu, d'ogni affetto mio il pegno amato!
Dimmi, se al par di me c'è un sventurato?

segue Aria.

49.

Abb. 1: Programmheft (erste Seite) zur ersten Tafelmusik, die Weber nach seinem Amtsantritt in Dresden am 12. Oktober 1817 dirigierte
(*D-F*, Signatur: Mus S 33/Pillnitz, Schloss, 1817/02)

Bei diesen Konzerten traten in der Regel Mitglieder des Hoftheaters und der Hofkapelle als Solisten auf (vgl. die anhängende Liste)[3] und sie wurden offensichtlich von der Hofkapelle begleitet; gelegentlich ist sogar ein Chor vermerkt. Immer wieder boten die Tafelmusiken auch auswärtigen Gästen die Gelegenheit, sich direkt dem Hof vorzustellen: so traten am 23. Juni 1818 der Klarinettist Heinrich Baermann und die Gesangssolisten Helene Harlas und Friedrich Gerstäcker auf, am 18. September 1819 die Sängerin Giovanna Carlotta Marinoni, am 4. Juni 1819 der Pianist Franz Beutler und seine Frau (Sängerin), am 26. September 1819 die Sängerin Anna Wranitzky, am 3. April 1820 der Pianist Johann Nepomuk Hummel, am 11. Mai 1823 der Geiger Franz Xaver Pecháček und am 28. September 1824 der Pianist Ignaz Moscheles. Wenn auch einige Künstler das Spielen zur Tafel ablehnten[4], so muss es doch grundsätzlich attraktiv gewesen sein, neben einem öffentlichen Konzert in Dresden, das meist im Hôtel de Pologne gegeben wurde, auch privat am Hofe zu singen oder zu spielen.

Die Programmfolge der überlieferten Tafelmusiken ähnelt sich sehr: auf eine Ouvertüre / Sinfonia folgten in der Regel im Wechsel Gesangsnummern aus meist italienischen Opern[5] bzw. Konzerte oder Variationen für Instrumentalisten. Das ganze Programm umfasste sieben oder acht Nummern und meist wurde die Musik mit Gesang beendet, weshalb dann auch einmal zwei Gesangsnummern aufeinander folgen konnten.

Wie bereits Ziegler erwähnt hat[6], gab Webers Schüler Julius Benedict (1804–1885) in seiner Biographie, die erstmals 1881 in London erschien, eine Beschreibung einer Tafelmusik am Hofe. Da Benedict von März 1821 bis Juni 1824 Webers Schüler war und er diesen auch auf Reisen begleitete, ist es durchaus wahrscheinlich, dass es ihm auch gestattet war, den Tafelmusiken

3 Zur Honorierung der Solisten vgl. Ortrun Landmann, *Aus den Dienst-Tagebüchern des Kämmerers von Reitzenstein*, in: *Weberiana* 27 (2017), S. 5–22.

4 Vgl. hierzu die Zitate von Louis Spohr und Ignaz Moscheles in dem erwähnten Themenkommentar (dort: Anm. 5 und 6) von Frank Ziegler (wie Anm. 1).

5 In den dokumentierten Musiken ist die Arie des Tamino „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ aus Mozarts *Zauberflöte* die einzige Arie, die in deutscher Sprache gesungen wurde (vgl. 23. Juni 1818). Ferner erklang Hummels *Die Schildwache* am 3. April 1820 mit deutschem Text.

6 Vgl. Frank Ziegler, Themenkommentar (wie Anm. 1).

beizuwohnen und dass damit seine Beschreibung, die er selbst in das Jahr 1821 datiert, eine gewisse Authentizität hat:[7]

> „In the large dining-hall sat the royal family and their retinue; the galleries round were filled with the members of the household and visitors, while on a raised platform were the principal artists of the Italian Opera and the whole orchestra, with Weber conducting the performance. The poor man was ill at ease in his stifl court dress – a green frock coat with an embroidered collar and large gilt buttons, white breeches, buckled shoes, a three-cornered hat under his arm, and a long sword at his side, at times dangling most uncomfortably between his legs. An instrumental overture was usually selected for soup and fish; a grand aria, perhaps ‚Di tanti palpiti,'[8] sung by Madlle. Tibaldi, came in for the *entrées*; a short piano or violin solo of a light character suited the vegetables; a quartet or quintet as *pièce de résistance* for the roast and a sentimental ditty, for the tenor, accompanied the popping of the champagne corks and the ices. Then his majesty would rise, followed by the whole court, while artists, orchestra, and spectators stood like so many statues, speechless and motionless. After the indispensable pinch of snuff, the king was wont to command, *pour la bonne bouche*, some buffo song by his favorite, Benincasa, whilst sipping a cup of coffee. When all had departed in the same stately and formal order, the young and handsome princes, Friedrich and Johann, came running in to give a hearty shake of the hand to Weber and have a merry laugh with him. But this was all on the sly, and very often the cause of their being reprimanded."

Da bislang keine Programme aus dem Jahr 1821 erhalten sind, kann diese Beschreibung nicht einer bestimmten Tafelmusik zugeordnet werden. Es scheint auch zweifelhaft, dass sich Benedict nach so vielen Jahren noch an eine bestimmte Musik erinnerte. Eine Tafelmusik mit „nur" sechs Musiknummern war nach den bisherigen nachgewiesenen Programmen ebenso wie die Darbietung eines Quartetts oder Quintetts eine Ausnahme und die Beschreibung, dass „a sentimental ditty" [ein sentimentales Liedchen] zu Champagner und ein heiteres zum Kaffee gespielt worden sei, ist so nicht wiederzu-

7 Julius Benedict, *Weber*, London 1881, S. 74f.

8 Arie von Gioacchino Rossini aus *Tancredi*, vgl. die Tafelmusik am 25. Mai 1819.

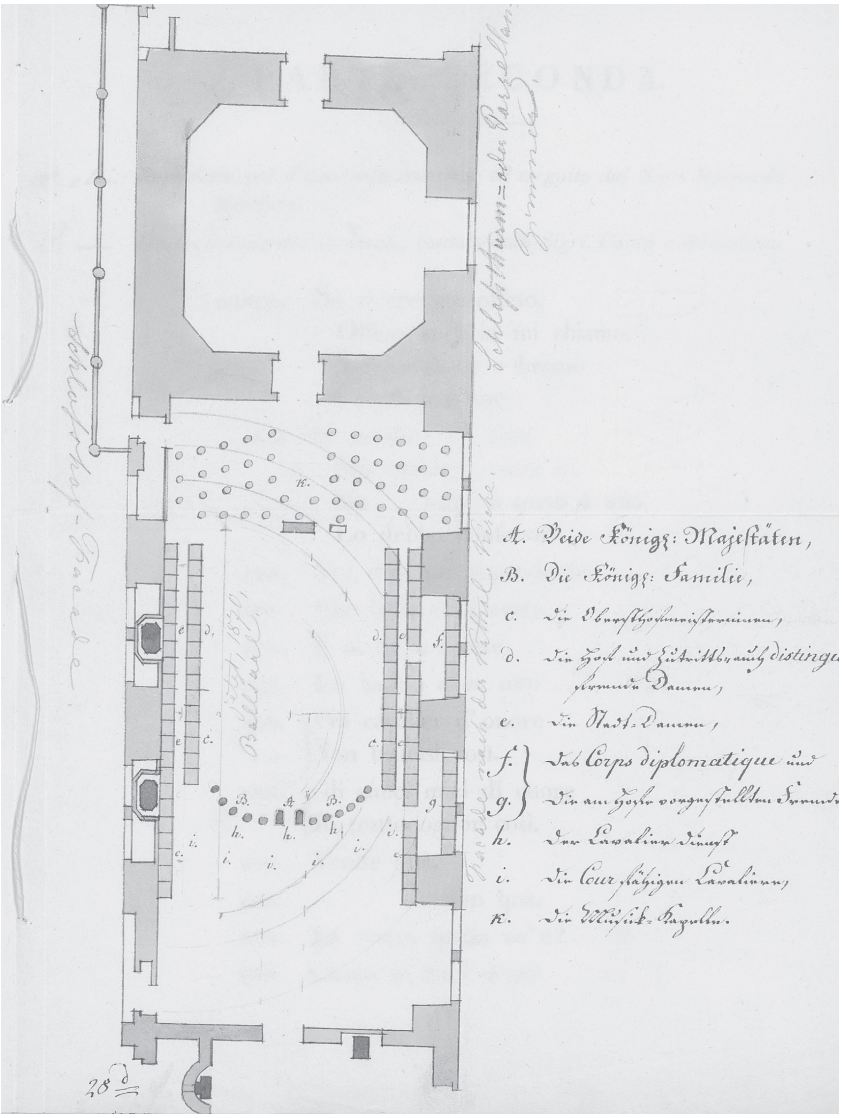


Abb. 2: Gesamtsitzordnung bei dem Konzert am 7. März 1819 im Dresdner Stadtschloss (*D-F*, Signatur: Mus S 33/Dresden, Schloss, 1819/01, S. 4)

finden: Wenn die Programme mit zwei Gesangsnummern schließen, so sind diese zwar z. T. komischen Charakters, aber oft sehr anspruchsvolle Arien oder Ensembles. Wichtig ist jedoch der Hinweis, dass bei den Tafelmusiken das ganze Orchester spielte und dass Publikum zugelassen war. Die Atmosphäre einer Tafelmusik könnte sich Benedict so nachhaltig eingeprägt haben, dass sie in der Beschreibung gut wiedergegeben ist.

Vier Programme sind zu „Concerti alla Corte" überliefert. Diese fanden wohl abends bzw. am späten Nachmittag statt, auch wenn dies nur einmal ausdrücklich erwähnt ist: Die Akademia der Sängerin Angelica Catalani am 18. September 1818 fand nach Webers Tagebuch um 17 Uhr statt, das Konzert des Cellisten Bernhard Romberg am 7. März 1819 laut Tagebuch wohl abends und das Konzert des Geigers Pecháček am 11. Mai 1823 ist ausdrücklich auf dem Programmzettel als „Concerto alla Corte per la sera" bezeichnet. Nur zu dem Konzert von Johann Nepomuk Hummel am 3. April 1820[9] lässt sich bislang keine Zeitangabe finden. Diese Konzerte waren in der Regel zweiteilig – also wohl mit Pause.

Bei dem Konzert von Bernhard Romberg, dessen Programm sich sowohl in Frankfurt als auch in Dresden erhalten hat, finden sich im Frankfurter Exemplar zwei Besonderheiten: Zum einen ist hier die Aufführungsdauer der einzelnen Nummern handschriftlich vermerkt und für den ersten Teil auf 50 Minuten und den zweiten Teil auf 26 Minuten summiert. Zum anderen liegen diesem Programm sogar Skizzen zur Sitzordnung des Publikums bei (vgl. Abb. 2 und 3).

Dieses Konzert fand – wie nachträgliche Eintragungen auf dem Blatt angeben – im späteren Kleinen Ballsaal des Dresdner Schlosses statt, einem Raum im 2. Obergeschoss des Georgenbaus. Die Königliche Familie (A. B.) saß dem Orchester (K.), das hier mit 45 Mitwirkenden, Solist*in und Dirigent eingezeichnet ist, gegenüber und seitlich das übrige Publikum: „c. Die Obersthofmeisterinnen", „d. die Hof und Zutritts- auch *distinguirt*e fremde

9 Weber vermerkt im Tagebuch am 4. April 1820 um 12 Uhr ein Konzert mit J. N. Hummel. Das hier mit einem Programmzettel belegte Konzert fand am 3. April (Ostermontag) statt und enthält bis auf *La Sentinelle* und die abschließende Fantasia auch andere Programmpunkte als sie Weber am 4. April im Tagebuch erwähnt. Da Weber im Tagebuch nur von „Concert" spricht (TB: „in Humels 7tet Probe. um 12 Uhr sein *Concert*. 2tes *Duett* Bdur von mir. 2 Zukker. *Sentinelle*. *Phantasie*. sehr schön."), könnte es sich bei dem Konzert am 4. April auch um ein öffentliches Konzert handeln.

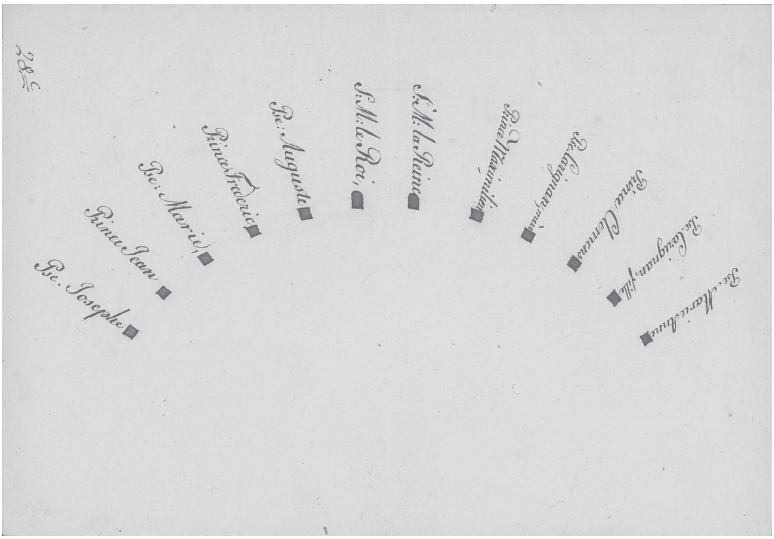


Abb. 3: Zwei Entwürfe für die Sitzordnung der königlichen Familie beim Konzert am 7. März 1819
(*D-F*, Signatur: Mus S 33/Dresden, Schloss, 1819/01, S. 3 und 5)

Damen“, „e. die Stadt-Damen“, f. und g. mit Klammer zusammengefasst „das *Corps diplomatique* und die am Hofe vorgestellten Fremden“, „h. der Cavalier Dienst“, „i. die *Cour* fähigen Cavaliere“, die beiden letzten Gruppen offensichtlich stehend.

Neben den beiden Majestäten sind auf dem Plan elf Mitglieder der Königlichen Familie notiert. Für die Sitzordnung der Familienmitglieder gibt es zwei Vorschläge, bei denen allerdings nur zehn Personen berücksichtigt sind, wobei offensichtlich die Platzierung der Prinzessin Carignan mère (A008727) und der Tochter des Königs, Prinzessin Auguste (A001261), „Schwierigkeiten“ bereitete. Die eine Ordnung vermerkt von links nach rechts: „*Pse.* [= Princesse] *Josephe*, *Prince Jean*, *Pse. Marie*, *Prince Frederic*, *Pse. Carignan mère*, *S*: *M*: *le Roi*, *S*: *M*: *la Reine*, *Prince Maximilien*, *Pse*. *Auguste*, *Prince Clemens*, *Pse*. *Carignan fille*, *Pse*. *Marie Anne*“, die andere aber: „*Pse*. *Josephe*, *Prince Jean*, *Pse*: *Marie*, *Prince Frederic*, *Pse*: *Auguste*, *S*: *M*: *le Roi*, *S*: *M*: *la Reine*, *Prince Maximilien*, *Pse*. *Carignan*, *mère*, *Prince Clemens*, *Pse*. *Carignan*, *fille*, *Pse*. *Marie Anne*“.

In seinem Artikel verweist Frank Ziegler darauf, dass die Leitung dieser Tafelmusiken oder Hofkonzerte wohl meist dem dienstältesten Kapellmeister, d. h. Francesco Morlacchi, oblag. Von den 17 hier dokumentierten Veranstaltungen haben allerdings wohl nur fünf unter der Leitung des Italieners stattgefunden und zehn unter der Leitung Webers[10].

Die folgende kurz kommentierte Übertragung der Programm„hefte“ der Dresdner/Pillnitzer Tafelmusiken und Hofkonzerte möchte die Gelegenheit zu weiterer Forschung vor allem bezüglich der Details der Programmzusammenstellung und ihrer Einordnung in das Dresdner Kulturleben geben. Ein erster Überblick (vgl. die anhängenden Tabellen) zeigt nur, dass dem Geschmack des Hofes entsprechend bei den Werken für Gesang fast ausschließlich Werke italienischer Komponisten aufgeführt wurden, wobei hier häufig aktuelle Kompositionen vorgestellt wurden – und auch die deutschsprachigen Gäste sich an diese „Regel“ hielten.

10 Da in den Programmen nur die Solisten, nicht aber die Dirigenten erwähnt sind, stützen sich die Nachweise der Beteiligung Webers auf seine Tagebucheintragungen, vgl. Frank Ziegler, Themenkommentar (wie Anm. 1). Bei zwei der Konzerten (3. April 1820 und 11. Mai 1823) ist zwar Webers Kontakt zu den Künstlern und seine Beteiligung an Proben belegt, nicht aber, dass er die Konzerte geleitet habe.

Die Dokumente zu Konzerten/Tafelmusiken am Hof in Dresden während Webers Amtszeit in chronologischer Reihenfolge

Die folgende (Teil-)Übertragung der Programmhefte gibt den Text diplomatisch wieder, wobei nur beim Titel der Zeilenfall vermerkt wird. Bei den Programmen, bei denen die gesungenen Texte vollständig wiedergegeben sind, wird jeweils das Textincipit notiert. Sind bei der Textwiedergabe Rollennamen notiert, werden diese in Klammern nach dem Incipit wiedergegeben. In den Anmerkungen erfolgt, wenn möglich, der Nachweis, aus welcher Oper diese Nummer stammt und in welche Szene sie gehört, sowie für welche Rolle sie geschrieben ist. Wenn vorhanden, wurde auch die Signatur des Aufführungsmaterials in der SLUB Dresden vermerkt. Trotz vieler Bemühungen konnten nicht alle Gesangsnummern nachgewiesen werden; vor allem die Kompositionen von Germano Sassaroli bereiteten hier große Schwierigkeiten. Ein Versuch auch die Instrumentalmusik näher zu bestimmen, wurde nicht unternommen, da die Angaben zu ungenau sind.

Die erwähnten Solist*innen werden im Anhang mit vollständigem Namen und Stimmfach bzw. Instrument aufgelistet. Zu weiteren biographischen Informationen sind die Identifikationsnummern der WeGA ergänzt. In einer zweiten Übersicht sind die Komponisten mit den aufgeführten Werken alphabetisch aufgelistet, um einen leichteren Überblick über das aufgeführte Repertoire erlangen zu können.

Sonntag, 12. Oktober 1817: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1817/02. [handschriftliche Zählung der Blätter: 49–52]
Handschrift: 4 Bll., 8 beschriebene Seiten

Musica di Tavola
li 12. *Octbr*^{o} 1817.

1., Overtura di Fraenzl.

2., Aria, parole del Cavaliere Celani, composta dal Sig$^{r.}$ *Germ: Sassaroli, cantata dal Sig*$^{r.}$ *Filip: Sassaroli.*

Textincipits: Recitativo: „Del Fato mio crudel più non mi lagno“ – Aria: „D’amore il dolce fuoco“

Anmerkung: bislang nicht nachzuweisen

3., Concerto per il Violino, composto ed eseguito dal Sig^{r}. Polledro.

4. Duetto, cantata dalla Sig$^{ra.}$ e [sic] Biedenfeldt e Sig$^{r.}$ Benincasa.

Textincipit: „Quel occhietto coccoletto“ (Bar./Chiara)

Aus: Vincenzo Puccita: *La burla fortunata ossia I due prigionieri* (G. D. Camagna nach Benoît-Joseph Marsollier, *Adolphe e Chiara),* Farsa, Szene 11 (Barilotto, Chiara)

5., Concerto, per due Corni, composto dal Sig$^{r.}$ Federico Kummer, eseguitato dei Fratelli Haase.

6., Aria di Paer, cantata dal Sig$^{r.}$ Tibaldi.

Textincipit: [Recitativo]: „E in un barbaro cor tanta s’annida e virtù e fedeltà?“ – Aria: „Ah che mi parla in seno“

Aus: Ferdinando Paer, *Laodicèa* PaWV 4, Nr. 16, Akt 2, Szene 12 (Svetonio)

7., Terzetto, cantato dalla Sig$^{ra.}$ di Biedenfeldt Sig$^{r.}$ Tibaldi e Benincasa.

Textincipit: „Ah! chi vedo – Par che questi propriamente“(Chiara, Adolfo, Barilotto)

Aus: Vincenzo Puccita: *La burla fortunata ossia I due prigionieri* (G. D. Camagna nach Benoît-Joseph Marsollier, *Adolphe e Chiara),* Farsa, Szene 4 *VIII. Rondo d’une Sinfonia di Haydn.*

Mittwoch, 29. Oktober 1817: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1817/01. [handschriftliche Zählung der Blätter: 53–56]
Handschrift: 4 Bll., 7 beschriebene Seiten

Musica di Tavola
li 29 *Octbr:* 1817.

1. Overtura di Paer.

2., Scena e Rondo, dal Sig^{r}. Rastrelli, cantata dal Sig^{r}. Buccolini.

Textincipit: Recitativo: „Oh ciel che sento qual funesto velo il di mi toglie“ – Rondo: „Nel silenzio i mesti passi“

Anmerkung: häufig einzeln überliefert und dabei Zingarelli oder einmal J. Chr. Bach zugewiesen

3., Concerto per il Violino, composto ed eseguito dal Sigℓ. Rastrelli.

4., Scena ed Aria, nell' Ulisse del Sigℓ. Basili, cantata dal Sigℓ. Ricci.

Textincipit: „Alfin ti veggo o Figlio, e tu sei Salva dolce mia speme" – „Parti dell' Alma mia"

Aus: Francesco Basili, *Il Ritorno di Ulisse* (1798) – Szenische Einordnung nicht möglich, da bislang kein Material eingesehen werden konnte.

5., Variazioni per il Violonzello, comp: ed eseg: dal Sigℓ. Dotzauer.

6. Recitativo ed Aria, dal Sigℓ. Paer, cantata dal Sigℓ. Filippo Sassaroli.

Textincipit: „Ma si valvi [recte: salvi] il mio ben. Ascolta, io voglio" – „Amo un volto lusinghiero " (Mass:, Giu:)

Aus: Ferdinando Paer, *Sofonisba* PaWV 31 (Fassung Wien/Dresden 1806), Akt 1, Szene 10, Nr. 7 (Massinissa); vgl. SLUB, Signatur: Mus.4259-F-526, Textbuch: MT 1953.

7. Variazioni per il Corno comp: dal Sig^r. Berner ed eseg: dal Sig^r. Stoelzel

Anmerkung: Komponist wohl eher: Friedrich Ludwig Böhner, eventuell seine 6 Variationen op. 24

8., Scena e Terzetto dall Sigl. Federici, cantat: dal Sigl. Filippo Sassaroli, Buccolini e Ricci

Textincipit: Recitativo „Qual terribile istante" – Terzetto: „Qual tetro orror m'assale" (Virg^o., Scil:, Virg^a.)

Aus: Francesco Federici, *Virginia*, Akt 2, Szene 3 (Virginio, Virginia, Icilio)

Dienstag, 23. Juni 1818: Musica di Tavola[11] (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1818/01. [handschriftliche Zählung der Blätter: 58–61]
Handschrift: 4 Bll., 6 beschriebene Seiten (Bl 4 leer)

11 Ein öffentlicher Auftritt von Heinrich Baermann und Helene Harlas fand am 30. Juni 1818 statt.

Musica di Tavola
li 23. *Junio* 1818.

1, Overtura di Mehul.

Anmerkung: laut TB die Ouvertüre zu *Les Deux aveugles de Tolède*

2, Concertino per il Clarinetto di Riotti, eseguito dal Sigℓ. Bärmann.

3, Scena ed Aria con Cori, dal Sigℓ. Generali, cantata dalla Sig^ra^. Harlas.

Textincipit: Recit[ativo]: „Questo petto ferite, io son la rea" – Coro: „Cada l'indegna" – la Vest: „Ah frenate i vostri sdegni"

Aus: Pietro Generali, *La Vestale*?, Kantate 1816

4, Scena ed Aria con cori di Cimarosa, cantata dal Sigℓ. Gerstäcker[12].

Textincipit: [Recitativo:] „Se alla Patria ognor donai Il sudor de giorni miei" – Coro: „Son gl'Orazi, son gl'Orazi" – Solo: „Patri! amici! e sulta e godi"

Aus: Domenico Cimarosa, *Gli Orazi ed i Curiazi* (Marco Orazio), 1. Akt, Szene 7 und 8. Diese Szene ist als Einzelnummer sehr verbreitet; vgl. SLUB, Signatur: Mus.3556-F-521

5, Variazioni per il Clarinetto, composti ed eseguiti dal Sigl. Bärmann

6, Aria von *Mozart* gesungen von Friedrich *Gerstäcker*

Textincipit: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön"

Anmerkung: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* KV 620, Akt 1, Szene 1 (Tamino)

7, Cavatina di Generali, cantata dalla Sig^ra^. Harlas.

Textincipit: „E come in questi luoghi" – „Tu che dal alto vedi"

Anmerkung: bislang nicht nachzuweisen

Freitag, 18. September 1818, 17 Uhr: Academia (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-Dl,* Signatur: 1.B.7982, angeb.25
Druck: 1Bl., 2 bedruckte Seiten

12 Friedrich Gerstäcker gab im Juni 1818 ein Gastspiel in Dresden und wurde ab April 1819 für die Hofoper engagiert.

ACADEMIA
li 18. Settembre 1818. [*in Pillnitz.*][13]

Overtura.

Recitativo et Aria, composta dal Signor Puccitta, e cantata dalla Signora Angelica Catalani.

Textincipit: „Eccomi giunta al fine al terribile istante.“ – „Deh frenate oh Dio le lagrime,“

Anmerkung: mehrfach einzeln überliefert

Adagio e Rondo per l'Alto Viola, eseguito dal Signor Poland.

Aria del Signor Mozart, cantata dalla Signora Catalani.

Textincipit: „Oh dolce concento“

Anmerkung: = „Das klinget so herrlich“ aus der *Zauberflöte.* Arie (Akt 1, Szene 3) von Mozart, variiert von Angelica Catalani.[14]

Potpourri per l'oboe, composto dal Signor Kummer, ed eseguito dal Signor Dietz.

Aria di Signor Paer, cantata dalla Signora Catalani.

Textincipit: „La placida campagna“

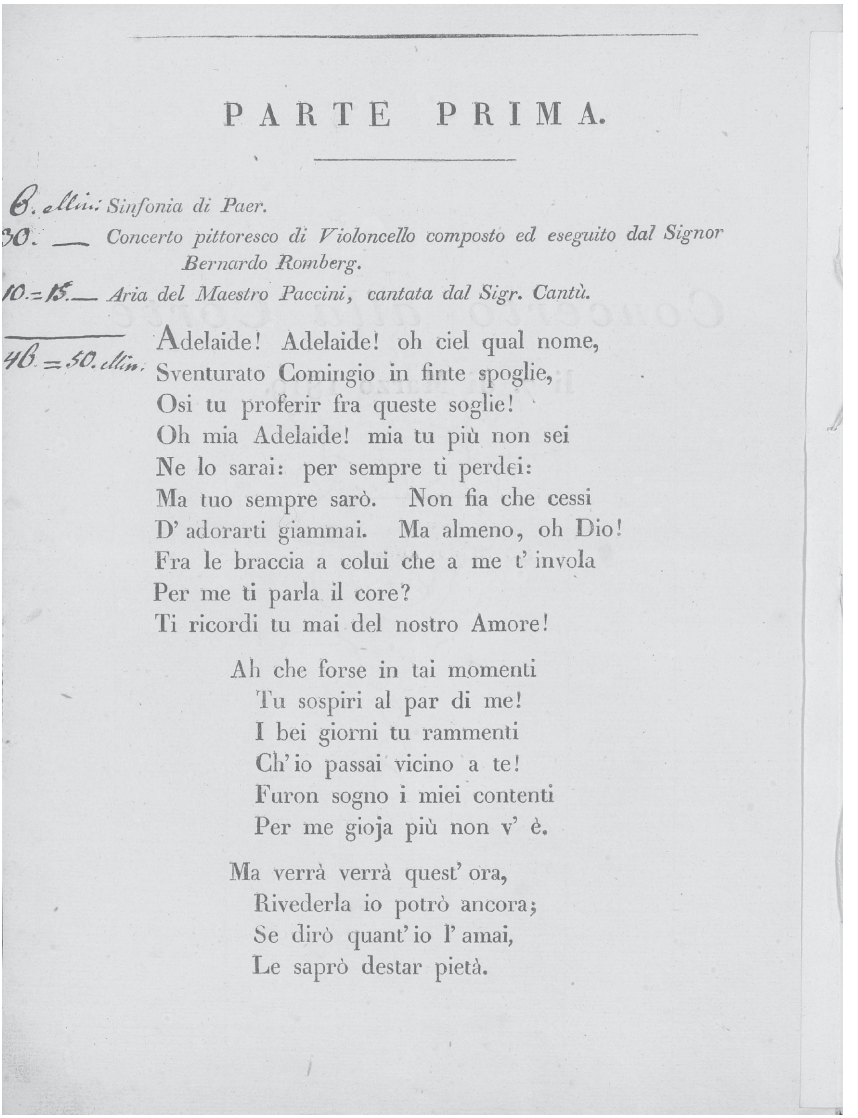
Anmerkung: Häufig von der Catalani gesungene Arie, an manchen Quellen auch Puccita zugeschrieben.

Sonntag, 7. März 1819: Concerto alla Corte (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Dresden, Schloss, 1819/01 und: *D-Dl*, Signatur: Km058 1232
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

13 handschriftlich ergänzt.

14 Vgl. z. B.: Mozart, Wolfgang Amadeus and Ferrari, G., „O Dolce Concento“ (1830). Historic Sheet Music Collection. 91. https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/91



PARTE PRIMA.

6. Min. *Sinfonia di Paer.*

30. — *Concerto pittoresco di Violoncello composto ed eseguito dal Signor Bernardo Romberg.*

10.=15.— *Aria del Maestro Paccini, cantata dal Sigr. Cantù.*

46.=50. Min.

Adelaide! Adelaide! oh ciel qual nome,
Sventurato Comingio in finte spoglie,
Osi tu proferir fra queste soglie!
Oh mia Adelaide! mia tu più non sei
Ne lo sarai: per sempre ti perdei:
Ma tuo sempre sarò. Non fia che cessi
D' adorarti giammai. Ma almeno, oh Dio!
Fra le braccia a colui che a me t' invola
Per me ti parla il core?
Ti ricordi tu mai del nostro Amore!

Ah che forse in tai momenti
Tu sospiri al par di me!
I bei giorni tu rammenti
Ch' io passai vicino a te!
Furon sogno i miei contenti
Per me gioja più non v' è.

Ma verrà verrà quest' ora,
Rivederla io potrò ancora;
Se dirò quant' io l' amai,
Le saprò destar pietà.

Abb. 4: Programm des Hofkonzertes am 7. März 1819, Seite 2, mit handschriftlichen Einträgen zur Dauer der Kompositionen
(*D-F*, Signatur: Mus S 33/Dresden, Schloss, 1819/01, S. 2)

Concerto alla Corte
li 7. di Marzo 1819.
[*Dresden*][15]

PARTE PRIMA.

Sinfonia di Paer. [6. Min.][16]

Concerto pittoresco di Violoncello composto ed eseguito dal Signor Bernardo Romberg. [30. _]

Aria del Maestro Paccini, cantata dal Sigr. Cantù. [10 = 15. _]

Textincipit: „Adelaide! Adelaide! oh ciel qual nome," – „Ah che forse in tai momenti"

Aus: Giovanni Pacini, *Adelaide e Comingio* Akt 1, Scene 3 (Comingio). Bei den Titeln ist handschriftlich vermerkt: 6. Min:, 30. – und 10 = 15. – und dies ist summiert auf: 46 = 50. Min:

PARTE SECONDA.

Rondoletto pel Violoncello composto ed eseguito dal Sigr. Bernardo Romberg. [10. Min.]

Duetto dal maestro Generali, cantato dalli Sigri. Cantù e Benincasa. [6. –]

Textincipit: „Se vi credete offeso, Offeso anch'io mi chiamo." (Bonfil., Ern.)

Aus: Pietro Generali, *Pamela nubile*, Farsa in musica, Finale II (Lord Bonfil, Ernold); vgl. SLUB, Signatur: Mus.4638-F-504

Capriccio pel Violoncello, sopra varie Canzone Polacche, composto et eseguito dal Sigr. Bernardo Romberg [10. Min:]

Anmerkung: am Ende sind die Zahlen summiert: 26. Min Pte II^{da} [Parte Seconda], 50. Min – I^{ma} [Parte Prima], 1. Stunde 16. Minuten

Diesem Programm liegt ein Doppelblatt mit Plänen zur Sitzordnung der Gäste bei; vgl. hierzu die Einleitung und die Abbildungen 2 und 3.

15 handschriftlich ergänzt. Die Wiedergabe des Programmes folgt der Frankfurter Quelle. Das Datum ist darin blau unterstrichen.

16 Die Angaben in eckigen Klammern sind handschriftlich ergänzt und geben die geschätzten Aufführungsdauern an.

Dienstag, 25. Mai 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Morlacchi)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/07 [handschriftliche Zählung der Blätter: 62–63]
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

Musica di Tavola
li 25 di Majo 1819.

Sinfonia di Romberg.

Cavatina dell' Opera: l'Italiana in Algeri, di Rossini, cantata dalla Signora Marinoni.[17]

Textincipit: „Cimentando i venti, e l'onde"

Aus: Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Akt 1, Nr. 4b, Kavatine der Isabella (Anhang II, Vicenza 1813)

Concertino per Violino, composto ed eseguito dal Sigr. Polledro.

Scena ed Aria di Pavesi, cantata dalla sudetta Sgra. Marinoni

Textinicipit: „Bella luce del giorno io ti riveggo!" – „Ah rapita, l'alma obblia"

Aus: Stefano Pavesi, *Teodoro*: Melodramma eroico per musica, 1. Akt, Szene 4 (Teodoro)

Variazioni per il Fagotto, composte ed eseguite dal Sgr. Kummer.

Scena ed Aria di Rossini, cantata dalla Signora Marinoni.

Textincipit: „Oh patria! – dolce e ingrata patria, alfine" – „Tu che accendi questo core" – „Di tanti palpiti"

Aus: Gioacchino Rossini, *Tancredi,* 1. Akt, Szene 5, Nr. 3 (Tancredi)

Adagio e Rondo per l'Oboe, composto dal Sgr. Giuseppe Schubert, eseguito dal Sgr. Dietz jun.

17 Hierbei handelt es sich um Giovanna Carlotta Marinoni aus Venedig, die im Jahre 1819 in Deutschland gastierte und am 10. Mai 1819 ein Konzert in Leipzig gegeben hatte; vgl. die Anzeige in der *Leipziger Zeitung* Nr. 90 (10. Mai 1819), S. 1104. Im Jahr 1820 war sie Kammersängerin der Kurprinzessin von Hessen-Cassel, wie Ankündigungen und Besprechungen in der zeitgenössischen Presse belegen.

Duetto di Rossini, cantato dalla Sgra. Marinoni e Benincasa.

Textincipit: „Ai capricci della sorte“ (Isa., Tad.)

Aus: Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Akt 1, Nr. 5 (Isabella, Taddeo)

Freitag, 4. Juni 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/06 [handschriftliche Zählung der Blätter: 64–67]
Druck: 4 Bll., 7 bedruckte Seiten

Programma
della Musica di tavola
del 4. Giugno 1819. a Pilnitz.

Concerto per il Pianoforte, composto dal Maestro Beethoven, eseguito dal Sgr. Beutler.

Aria del Maestro Carlo Soliva, cantata dalla Sgra. Beutler.

Textincipit: „Dove sono, vivo ancora?“ – „Dolor si barbaro“ (Solo, Coro)

Aus: Carlo Soliva, *La testa di Bronzo* (Mailand, 1816), Finale II (Floresca?)[18]

Duetto di Morlacchi, cantato dalli Sgri. Benincasa e Sassaroli.

Textincipit: „Eccellenza … se sapesse …“ (Ped., Sen.)

Aus: Franceso Morlacchi, *Gianni di Parigi* BruM12 (Mailand, 16. Mai 1818), Akt 2, Nr. 8 (Pedrigo, Siniscalco); SLUB, Sign.: Mus.4567-F-505

Variazioni per la Viola, eseguite dal Sgr. Polland.

Aria del Maestro Mayer, cantata dal Sgr. Cantù.

Textincipit: „Al rimirar l'oppressa“

Anmerkung: Diese Arie von Simon Mayr wurde bei der Wiener Aufführung 1804 in Mozarts *La clemenza di Tito* eingelegt.

Variazioni per il Pianoforte, del Maestro Hummel, eseguite dal Sigr. Beutler

18 Die Angabe zur Stellung dieser Arie im Werk ist aus der Vertonung desselben Textes von Mercadante übernommen.

Duetto del Maestro Generali, cantato dalla Sigra. Beutler e Sigr. Benincasa

Textincipit: Ernestina: „Nella casa devi avere ambi gli occhi sempre chiusi …," Bortolaccio [recte: Bartolaccio, in Dresdner Quelle: Bort.]: „Gli occhi chiusi! … E perche?"

Aus: Pietro Generali, *La contessa di colle Erboso ossìa Un Pazzo ne fa Cento*, Akt 2, Nr. 2; vgl. SLUB, Sign.: Mus.4638-F-501

Sonntag, 1. August 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/05 [handschriftliche Zählung der Blätter: 69–70]
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

Musica di Tavola
in Pilnitz il 1° Agosto 1819.

Sinfonia del Maestro Rossini.

Cavatina, composta del Maestro Federici, cantata dalla Signora Sandrini

Textincipit: „Adorato Orosmane. Oppressa io sono" – „Il cor balzar mi sento"

Aus: Franceso Federici, *Zaira*, Akt 1, Nr. 7 (= Scene I, 7); vgl. SLUB, Signatur: Mus.4398-F-1, Textbuch: Dresden 1807

Variazioni per Violino, composte ed eseguite dal Sigr. Polledro.

Aria, composta del Maestro Morlacchi, cantata dal Sgr. Benincasa.

Textincipit: „Mi decisi a prender moglie" – „Io son geloso"

Aus: Francesco Morlacchi, *La semplicetta* [*di Pirna*] BruM 23 (UA Dresden. vollendet 17. August 1817), Nr. 6 (Zibaldone = Diener) 1. Akt, 7. Auftritt; vgl. SLUB, Sign.: Mus.4657-F-507, Textbuch: Dresden 1817(SLUB, Sign.: MT 8° 1417)

Potpourri per il Flauto, composto di Keller ed eseguito dal Sigr. Steudel.

Aria, composta del Maestro Rossini, cantata dal Sigr. Cantù.

Textincipit: „Ah! mia Camilla" – „Un istante a te vicino"

Aus: Gioacchino Rossini, *Torvaldo e Dorliska*, Akt 1, Szene 7, Nr. 4 (Torvaldo); Rezitativ geändert

Duetto, composto del Maestro Cimarosa, cantato dalli Sgr. Benincasa e Cantù.

Textincipit: „Tieni un bacio ed un amplesso“ (Babbione e Orazio)

Aus: Domenico Cimarosa, *Il matrimonio per raggiro*, Finale I; vgl. SLUB, Signatur: Mus.3556-F-518.

Sonntag, 22. August 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Morlacchi)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/04 [handschriftliche Zählung der Blätter: 72–73]
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

Musica di Tavola
li 22. Agosto 1819.

Sinfonia.

Aria del Maestro Morlacchi, cantata dalla Signora Funk.

Textincipit: „Oh desiato lido ove alberga il mio ben!“ – „Quì vive e respira“

Aus: Francesco Morlacchi, *Boadicea* BruM 3 (Neapel, 24. Januar 1818), Akt 1, Nr. 8 Piccola Aria d’Elcida [nicht in Dresden vorhanden]

Concerto di Violino, composto ed eseguito dal Sigr. Polledro.

Aria, composta e cantata dal Sigr. Germano Sassaroli.

Textincipit: „Ho risoluto amici. In van sperate“ – „Vò alla Guerra, amici addio“

Anmerkung: bislang nicht nachgewiesen

Adagio e Variazioni per l’Oboe, composte dal Sigr. Kummer, ed eseguite dal Sigr. Dietz.

Polacca di Pär, cantata dal Sigr. Cantù.

Textincipit: „Ah, sì, di dolce speme“ – „ L’Amor brillar mi sento“

Anmerkung: Im Werkverzeichnis zu Ferdinando Paer (PaWV), Bd. 1, Opern, nicht nachgewiesen

Duetto di Pär, cantato dalla Sgra. Funk ed il Sigr. Cantù.

Textincipit: „Voi non vedeste mai“ (Sargino e Sofia)

Aus: Ferdinando Paer, *Sargino ossia L'allievo dell'amore* (PaWV 28), Akt 1, Nr. 11

Sonntag, 29. August 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Morlacchi)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/03 [handschriftliche Zählung der Blätter: 74–77]
Druck: 4 Bll., 7 bedruckte Seiten (Bl 1r: Titelblatt, 1v: leer)

Musica di Tavola
del 29. Agosto 1819.

Sinfonia del Maestro Asioli.

Aria del Maestro Rossini, cantata dalla Sigra. Giulia Zucker.

Textincipit: „Cielo, che mai chiedete?“ – „Se pietade in seno avete“

Aus: Gioacchino Rossini, *L'inganno felice*, Farsa, Szene 13, Nr. 7 (Isabella)

Concerto di Viola, composto dal Maestro Arnold, ed eseguito dal Sigr. Poland.

Scena ed Aria del Maestro Pär, cantata dal Sgr. Filippo Sassaroli.

Textincipit: „Ma si salvi il mio ben.“ – „Amo un volto lusinghiero“ (Massinissa)

Anmerkung: vgl. die Tafelmusik am 29. Oktober 1817

Adagio e Variazioni pel Clarinetto, composte dal Sigr. Rothe jun. eseguite dal Sigr. Rothe sen.

Aria del Maestro Cimarosa, cantata dal Sigr. Benincasa

Textincipit: „Sei morrelli e quattro baj, Due carozze ricche assai;“

Aus: Domenico Cimarosa, *Le trame deluse* [Die vereitelten Ränke] 1. Akt, Szene 4 (Don Artabano, ein alter Tölpel); vgl. SLUB, Signatur: Mus.3556-F-526, MT 1307. Anmerkung: Diese Arie ist häufig einzeln überliefert.

Duetto del Maestro Rossini, cantato dalla Sgra. Giulia Zucker ed il Sigr. Benincasa.

Textincipit: „Cosa dite! il nostro Duca“(Tarabotto e Isabella)

Aus: Gioacchino Rossini, *L'inganno felice*, Akt 1, Szene 1 (Introduktion)

Sonntag, 26. September 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/02 [handschriftliche Zählung der Blätter: 78–79]
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

Musica di Tavola
li 26. Settembre 1819.

Overtura di Simon Mayr.

Recitativo ed Aria di Generali, cantata dalla Sgra. Anna Wranizky.

Textincipit: „Non paventar per me: lascia per ora" – „Ah se soffrir costante Degg'io il rigor del fato"

Aus: Pietro Generali, *Rodrigo di Valenza,* Akt 2, Szene 13, Nr. 14 (Elmonda)

Variationi per il Violoncello, composte ed eseguite dal Sigr. Dotzauer.

Duetto dall Opera Adelasia e Aleramo di Simon Mayr, cantata dalla Sigra. Wranizky, ed il Sig. Cantù.

Textincipit: „Che al mio bene, al mio tesoro Nieghi un sol de' miei pensieri" (Ottone e Aleramo.)

Aus: Simon Mayr, *Adelasia e Aleramo*, Akt 2, Szene 1, Nr. 9; vgl. SLUB, Signatur: Mus.4104-F-501

Concertante per due Clarinetti, di Kromer, eseguito dai Sigri. Lauterbach e Cotta.

Recitativo e Pollacca, di Germano Sassaroli, cantata dal Sigr. Cantù.

Textincipit: „Arso il Cor mio per te d'un vero amore" – „Se un di potessi"

Anmerkung: vgl. Pietro Raimondi, *La Donna colonello* Einlage Nr. 3a für Adolfo [nur Arie, anderes Rezitativ] im Dresdner Material; vgl. SLUB, Signatur: Mus.4685-F-505

Variationi di Millico, cantata dalla Sigra. Wranizky.

Textincipit: „Sul margine d'un rio"

Anmerkung: Variationen für Angelica Catalani? vgl. z. B. *Sul margine d'un rio : thême varié pour la voix avec accompt. de piano, dédié à madame Angel.na Cata-*

lani / par Charles Ots, Paris: Leduc. oder: *Sul margine d'un rio varié et chanté dans les concerts de Berlin par Madame Catalani*, Berlin: Schlesinger, VN 210.

Adagio e Rondo per l'Oboe di Frid. Aug. Kummer ed eseguito da Carlo Gotthelf Kummer.

Freitag, 8. Oktober 1819: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1819/01 [handschriftliche Zählung der Blätter: 80–81]
Druck: 2 Bll., 4 bedruckte Seiten

Musica di Tavola
li 8. Ottobre 1819.

Overtura di van Beethoven.

Scena e Cavatina del Sigr. Maestro Gioachino Rossini, cantata dal Sigr. Tibaldi.

Textincipit: „Qual mi circonda e agghiaccia" – „Dolenti e care immagini"

Anmerkung: nach RISM ist eine Arie dieses Titels mehrfach unter der Autorschaft von Paolo Bonfichi (1769-1840) nachgewiesen.

Concerto per il Violino, composto ed eseguito dal Sigr. Polledro.

Scena ed Aria del Sigr. Germano Sassaroli, cantata dal Sigr. Filippo Sassaroli.

Textincipit: „Deh, con i dubbi tuoi" – „Sento Amor, che in dolce suono" (Rinaldo, Clorinda)

Anmerkung: bislang trotz der erwähnten Rollen nicht nachgewiesen

Adagio e Rondo per il Fagotto, composto dal Sigr. Gius. Schubert, ed eseguito dal Sigr. Peschel.

Duetto di Pär, cantato della Sigr. Miksch e Sigr. Benincasa.

Textincipit: „Voi vedete, se son' io" (Alinda e Tibaldone)

Aus: Ferdinando Paer, *Una in bene e una in male* PaWV 30, Akt 1, Nr. 5; vgl. SLUB, Signatur: Mus.4259-F-528

Adagio e Variationi per il Flauto, di Gius. Schubert, eseguito dal Sigr. Prinz.

Montag [Ostermontag], 3. April 1820: Concerto alla Corte[19]

Quelle: *D-Dl*, Sign.: Km058 1233
Druck: 4 Bll., 7 bedruckte Seiten (Bl 4v leer)

Concerto alla Corte.
Li 3. di Avrile 1820.

PARTE PRIMA.

1. Sinfonia dal Maestro Vogel.

2. Concerto per il Pianoforte, composto ed esseguito dal S^igr^. Hummel, Maestro di Capella di S. A. R. il Gran Duca di Sassonia.

3. Aria di Rossini, cantata dalla S^igra^. Sandrini

   Textincipit: „Oh patria! – dolce, e ingrata patria“ – „Tu che accendi questo core“

   Anmerkung: Vgl. die Tafelmusik vom 25. Mai 1819

PARTE SECONDA

4. Die Schildwache, Romanze mit Concertant-Variationen für das Pianoforte, mit Begleitung von Violine und Violoncello; componirt und gespielt von Herrn C. M. Hummel, gesungen von Herrn Bergmann.

   Textincipit: „Der Stern der Nacht beschien des Lagers Zelt“

   Anmerkung: Ein trotz der ungewöhnlichen Form recht verbreitetes Werk von J. N. Hummel, dass aber meist unter dem Titel *La Sentinelle* aufgeführt und verbreitet wurde (vgl. WeGA A021448). Weber selbst war an einer Aufführung des Werkes am 23. April 1823 im Audienzsaal der Königin beteiligt.

5. Terzetto di Weigl, cantata della S^igra^ Sandrini, S^igr^ Tibaldi ed S^igr^ Benincasa.

   Textincipit: „Ah, che mai dissi! Da me partite“ – „Un timor panico quà par che spargasi“ (Contessa [recte: La Principessa], Armidoro, Rosimondo)

   Aus: Joseph Weigl, *La Principessa di Amalfi*. Dramma giocoso in due atti. / *Die Prinzessin von Almalfi*. Ein komisches Singspiel in zwei Akten. Akt 2, Szene 12; vgl. SLUB, Sign.: Mus.4151-F-505[20]

6. Fantasia per il Pianoforte, esseguita dal S^igr^ Maestro Hummel.

19 Vgl. Anm. 8.

20 In der Dresdner Partitur ist der Rollenname „La Principessa“ in „La Contessa“ korrigiert.

Donnerstag, 29. August 1822: Musica di Tavola (Ltg.: Weber)

Quelle: *D-F* (Konzertprogrammsammlung des ehemaligen Musik- und Theaterhistorischen Museums F. N. Manskopf), Signatur: Mus_S33/Pillnitz, Schloss, 1822/01 [handschriftliche Zählung des Blattes: 90]
Druck: 1 Bl., 1 bedruckte Seite

Musica di Tavola
Pillnitz li 29. d'Agosto 1822.

Sinfonie del Maestro Spontini.

Aria di Cimarosa, cantata dal Sigr. Filippo Sassaroli.

Adagio e Polonese di Polledro, eseguito nel Violino dal Sigr. Luigi Haase.

Terzetto di Pär, cantato dalla Sigra. Willmann e li Sigri. Tibaldi e Zezi.

Variazioni di Baermann, eseguite nel Clarinetto dal Sigr. Kotte.

Duetto di Pacini, cantato dalli Sigri. Benincasa e Zezi.

Polonese per due Corni, di F. Kummer, eseguita dalli fratelli Haase.

Variazioni in un tema di Mozart, cantate dalla Signora Willmann[21].

Sonntag, 11. Mai 1823 (abends): Concerto alla Corte

Quelle: *D-Dl*, Signatur: Km058 1234
Druck: 1 Bl., 1 bedruckte Seite; Bl 1r unten rechts handschriftliches Kürzel

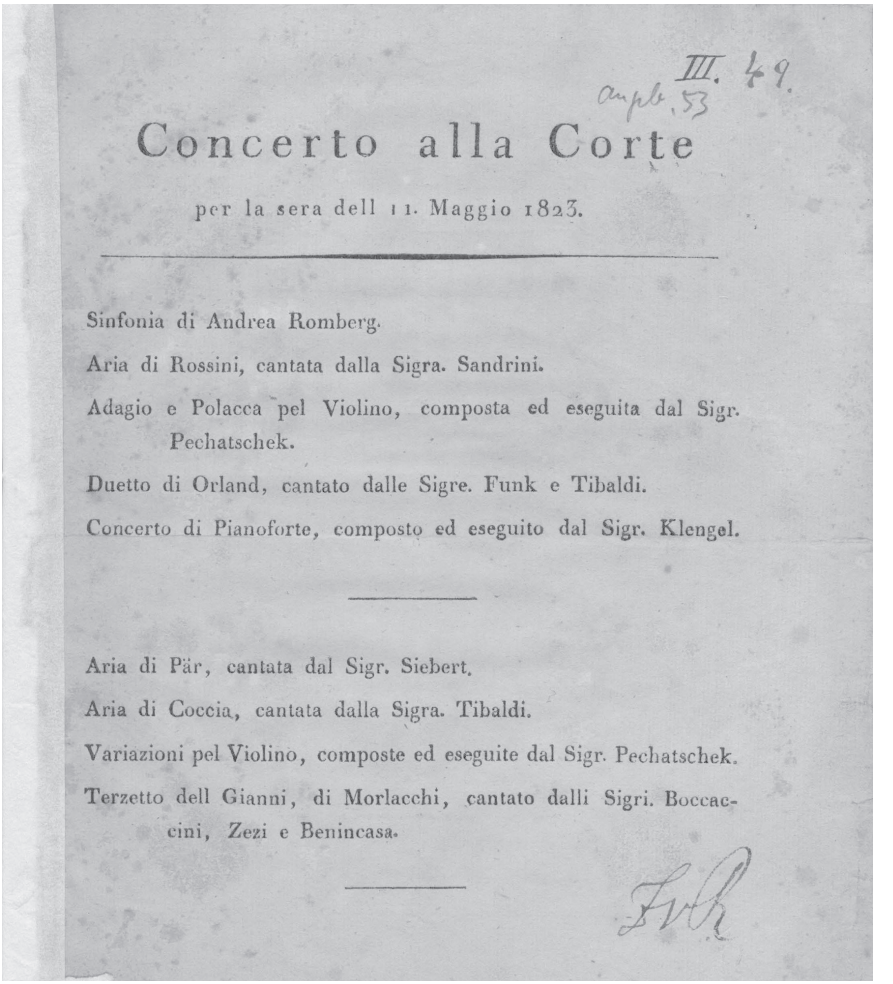
Concerto alla Corte
per la sera dell 11. Maggio 1823.

Sinfonia di Andrea Romberg.

Aria di Rossini, cantata dalla Sigra. Sandrini.

Adagio e Polacca pel Violino, composta ed eseguita dal Sigr. Pechatschek.

21 Vielleicht dieselben Variationen, die Angelica Catalani am 18. September 1818 gesungen hat?



III. 49.
ample. 53

Concerto alla Corte

per la sera dell 11. Maggio 1823.

Sinfonia di Andrea Romberg.

Aria di Rossini, cantata dalla Sigra. Sandrini.

Adagio e Polacca pel Violino, composta ed eseguita dal Sigr. Pechatschek.

Duetto di Orland, cantato dalle Sigre. Funk e Tibaldi.

Concerto di Pianoforte, composto ed eseguito dal Sigr. Klengel.

Aria di Pär, cantata dal Sigr. Siebert.

Aria di Coccia, cantata dalla Sigra. Tibaldi.

Variazioni pel Violino, composte ed eseguite dal Sigr. Pechatschek.

Terzetto dell Gianni, di Morlacchi, cantato dalli Sigri. Boccaccini, Zezi e Benincasa.

Abb. 5: Programmzettel zum Hofkonzert mit Franz Xaver Pecháček am 11. Mai 1823 (*D-Dl*, Signatur: Km058 1234)

Duetto di Orland, cantato dalle Sigre. Funk e Tibaldi.

Concerto di Pianoforte, composto ed eseguito dal Sigr. Klengel.

Aria di Pär, cantata dal Sigr. Siebert.

Aria di Coccia, cantata dalla Sigra. Tibaldi.

Variazioni pel Violino, composte ed eseguite dal Sigr. Pechatschek.

Terzetto dell Gianni[22], di Morlacchi, cantato dalli Sigri. Boccaccini, Zezi e Benincasa.

Sonntag, 19. Oktober 1823: Musica di Tavola (Ltg.: Morlacchi)

Quelle: *D-Dl*, KM058 2910
Druck: 4 Bll., 7 bedruckte Seiten (Bl 1v leer); Stempel: Bibliotheca musica regia

Musica di Tavola
del giorno 19. Ottobre 1823.

Sinfonia di Andrea Romberg.

Aria di Paer, cantata dalla Sigra. Sandrini.

Textincipit: „Dunque mio figlio io rivedrò" – „O momento fortunato!"

Aus: Ferdinando Paer, *Camilla ossia il sotterraneo*, (PaWV 19), Akt 2, Szene 3, Nr. 13 (Camilla); vgl. SLUB, Signatur: 4259-F-512

Concerto di Krommer, eseguito sull' Oboè dal Sigr. Dietze.

Aria di Paer, cantata dal Sigr. Gentili.

Textincipit: „No, che tu vivi, o cara, e per me vivi" – „Cielo, pietoso Cielo"

Aus: Ferdinando Paer, *L'Agnese*. PaWV 33, Akt 1, Szene 10, Nr. 9 (Ernesto); vgl. SLUB, Signatur 4259-F-509

Polacca di Mayseder, eseguita sul Violino dal Sigr. Rolla.

22 Hierbei dürfte es sich um das Terzett Nr. 3 „Venga ciascun qual fulmine" aus dem 1. Akt der Oper *Gianni di Parigi* von Morlacchi handeln.

Duetto di Mosca, cantata dalla Sigra. Sandrini ed il Sigr. Benincasa.

Textincipit: „Io di tutto mi contento“ – „Oh! se questo vi par poco“ (Procopio e Emilia)

Aus: Giuseppe Mosca, *I Pretendenti delusi*. Commedia per Musica in due Atti / *Die betrognen Nebenbuhler*. Komisches Singspiel in zwey Aufzügen. Libretto Dresden 1820. Akt 2, Szene 3; vgl. SLUB, Signatur: 4279-F-500

Dienstag, 28. September 1824: Musica die Tavola (Ltg.: Morlacchi)

Quelle: *D-Dl*, Signatur: Km058 2913
Druck: 4 Bll., 6 bedruckte Seiten (Bl 1v und 4v sind leer); Stempel: Bibliotheca musica regia

Musica di Tavola
li 28. Settembre 1824
in Pillnitz.

Sinfonia del Maestro Pär.

Scena e Cavatina dal Sigr. Carlo Coccia, cantata dalla Sigra Funk.

Textincipit: „Ohimè, che orror, qual tetro carcere tenebroso!“ – „Pietà del mio dolore“

Aus: Carlo Coccia, *Il Faiello* (Einzelausgabe: Mailand 1818)

Concerto per il Pianoforte composto ed eseguito dal Sigr. Mocheles.

Cavatina del Maestro Rossini, cantata dal Sigr. Bonfigli.

Textincipit: „Ah si, per voi già sento“ (Otello, Popolo e Senatori)

Aus: Gioacchino Rossini, *Otello ossia il moro di Venezia*, Akt 1, Szene 1 (Nr. 2)

Variazioni per la Viola composte dal Sigr. Alexandro Rolla, ed eseguite dal Sigr. Poland.

Recitativo e Cavatina del Maestro Pacini. Cantata dalla Signora Tibaldi.

Textincipit: „O mia Adelaide ah! mia più tu non sei ne lo sarai.“ – „Ah che forse in tai momenti“

Anmerkung: Vgl. das Konzert am 7. März 1819. Das Rezitativ ist etwas verkürzt.

Fantasia con Variazioni sopra un Canzone Francese „al chiaro della Luna," composta ed eseguita dal Sigr. Mocheles.

Duetto dal Maestro Rossini nell'Opera d'Armida, cantato dalla Sigra. Funk ed il Sigr. Bonfigli.

Textincipit: „Amor possente nome!" – „Vacilla a quegli accenti" (Rinaldo, Armida)

Aus: Gioacchino Rossini, *Armida*, Dramma per Musica, Akt 1, Szene 7 (Nr. 5)

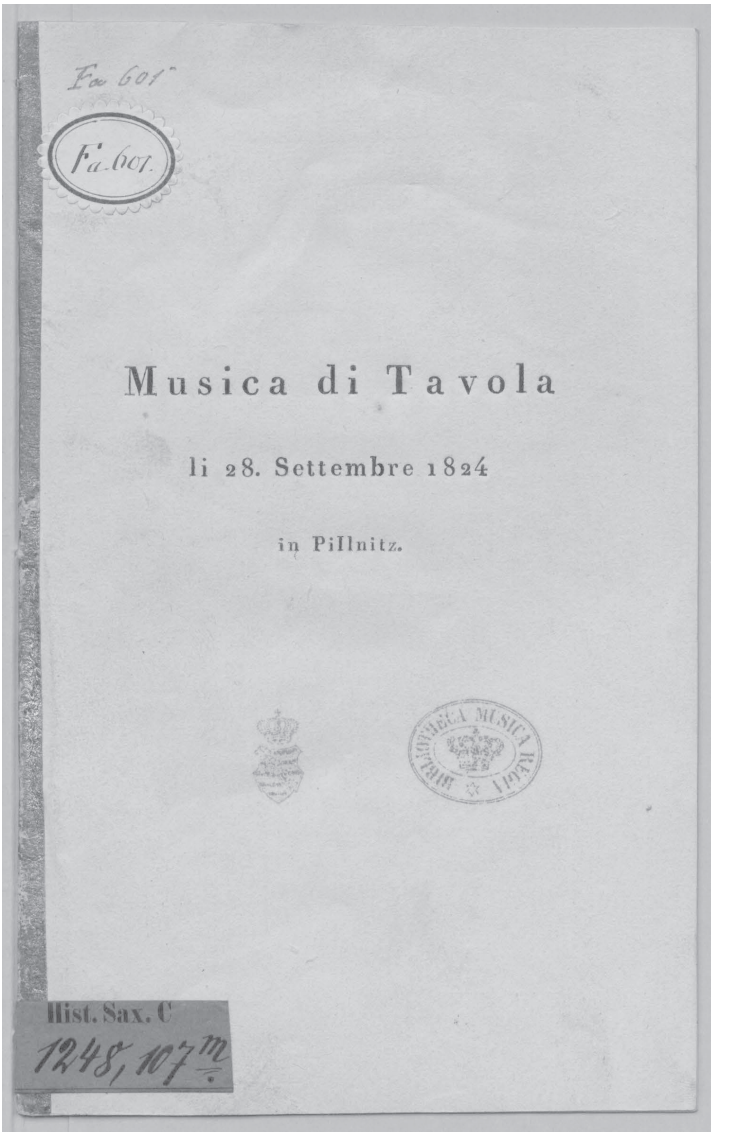
Nachtrag: Programm der Quartett-Academie am 19. April 1824

Quelle: D-F, Signatur: Mus S33/Dresden, Hôtel de Pologne / 1824 / 01.
Druck: 1 Bl., 1 bedruckte Seite

[handschriftlich ergänzt: Dresden]

Montag, den 19. April 1824 | wird die vierte und letzte | Quartett – Academie | des zweyten Abonnements | von den | Königl. Kammer – Musicis | *Peschke*, *Schmiedel*, *Lind und Dotzauer* | in dem | Hôtel de Pologne | gegeben. [Trennstrich] Die aufzuführenden Musik – Stücke sind: | *Im ersten Theil:* | Quartett von Haydn. | Zwey Quartett – Gesänge für Männser – Stimmen, von Franz Schubert, gesungen | von den Herren Tourny, Strohmeyer, Keller und Risse. | Divertimento für Flöte, componirt und vorgetragen von Hrn. Kressner. | *Im zweiten Theil:* | Quartett von Ries. | Quartett – Gesang für Männer – Stimmen | Potpourri für Violoncello, von B. Romberg, vorgestragen von Dotzauer. | Quartett – Gesang. [Trennstrich] *Preisse der Plätze:* | Ein Entrée-Billet ist ---12 gr. | [Ein Entrée -Billet[mit belegtem Sitz -- 16 [gr.] [Trennstrich] Entrée – Billets und Billets zu belegten Sitzen sind bis Montags um 4 Uhr bey dem Kammer –| Musikus Schmiedel in der Ostra-Allee Nr. 74 zu haben, an welchen man sich auch, bey | vorfallenden Billet-Irrungen, dieserhalb zu wenden hat. | An der Casse sind nur Entrée-Billet zu haben. [Trennstrich] Der Einlass ist nicht eher, als präcis 5 Uhr.] Der Anfang um 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

Anmerkung: Das Datum und der Name Dotzauer sind mit blauem Stift unterstrichen.



Musica di Tavola

li 28. Settembre 1824

in Pillnitz.

Hist. Sax. C
1248, 107 m

Abb. 6: Titelblatt des Programmhefts zur Tafelmusik am 28. September 1824 in Pillnitz (*D-Dl*, Signatur: Km058 2913)

Ausführende bei den Tafelkonzerten

Sänger*innen

Benincasa, Gioacchino (Bass)	A000133	11mal
Bergmann, Gottfried (Tenor)	A000141	
Beutler, Mad (Sopran)	H009607	Gast
Biedenfeld, Eugenia Ludovica (Sopran)	A001754	
Boccaccini, Giovani Francesco (Tenor)	A003626	
Bonfigli, Antonio (Tenor)	A008709	
Buccolini, Vincenzo (Alt-Kastrat)	A007851	
Cantù, Giovanni (Tenor)	A000262	5mal
Catalani, Angelica (Sopran)	A000279	Gast
Funk, Friederike (Sopran)	A000565	
Gentili, Serafino (Tenor)	A000608	
Gerstäcker, Friedrich (Tenor)	A000622	Gast
Harlas, Helena (Sopran)	A000741	Gast
Marinoni, Giovanna Carlotta (Contra-Alt)		Gast
Mieksch, Johann Alois (Bariton/Tenor)	A001321	
Ricci, Tommaso (Tenor)	A002265	
Sandrini, Luigia (Sopran)	A001644	4mal
Sassaroli, Filippo (Mezzo-Kastrat)	A001649	4mal
Sassaroli, Germano (Bass)	A001650	
Siebert, Franz (Bass)	A001825	
Tibaldi, Carlo (Tenor)	A001958	4mal
Tibaldi, Constanze (Mezzosopran)	A001959	
Willmann, Caroline (Sopran)	A002152	
Wranizky, Anna (Sopran)	A001071	Gast
Zezi, Alfonso (Bass)	A003076	3mal
Zucker, Emilie (?)	A002210	
Zucker, Giulia (Sopran)	A002211	

Instrumentalisten

Baermann, Heinrich (Klarinette)	A000077	Gast
Beutler, Franz (Klavier)	A000160	Gast
Dietz jun., Carl Gustav (Oboe)	A005544	4mal
Dotzauer, Justus Johann Friedrich (Violoncello)	A000400	
Haase, August (Horn)	A000716	
Haase, Ludwig (Horn, Violine)	A000718	
Hummel, Johann Nepomuk (Klavier)	A000899	Gast
Klengel, August Alexander (Klavier)	A002361	Gast
Kotte (Cotta), Johann Gottlieb (Klarinette)	A002290	
Kummer, Gotthelf Heinrich August (Fagott)	A001098	
Kummer, Carl Gotthelf (Oboe)		
Lauterbach, Johann Gottlieb (Klarinette)	A001135	
Moscheles, Ignaz (Klavier)	A001353	Gast
Pecháček [Pechatschek], Franz Xaver (Violine)	A001453	
Peschel, Johann Gottlob (Fagott)	A001458	
Peschel, Leopold August (Fagott)	A008633	
Poland, Franz (Viola)	A002262	4mal
Polledro, Giovanni Battista (Violine)	A001502	4mal
Prinz, Johann Friedrich (Flöte)	A008053	
Prinz, Carl Friedrich (Flöte)		
Rastrelli, Joseph (Violine)	A008358	
Rolla, Giuseppe Antonio (Violine)	A001598	
Romberg, Bernhard (Violoncello)	A001600	Gast
Rothe sen, Johann Traugott (Klarinette)	A001623	
Steudel, Johann Gotthelf (Flöte)	A002384	
Stoelzel, (Horn)		

Komponisten und ihre aufgeführten Werke

Oper

Basili, Franceso
Il Ritorno di Ulisse
Cimarosa, Domenico
Aria
Gli Orazi ed i Curiazi
Il matrimonio per raggiro
Le trame deluse
Coccia, Carlo
Aria
Il Faiello
Federici, Franceso
Virginia
Zaira
Generali, Pietro
„E come in questi lughi" – „Tu che dal alto vedi"
Pamela nubile
La contessa di colle Erboso
Recitativo ed Aria „Non paventar per me" – „Ah se soffir costante"
La Vestale(?)
Mayr, Simon
„Al rimirar l'oppressa" [Einlage zu Mozart, *La clemenza di Tito*]
Adelasia e Aleramo
Millico, Giuseppe
Variationi
Morlacchi, Franceso
Boadicea
Gianni di Parigi
La semplicetta
Mosca, Giuseppe
I Pretendenti delusi
Mozart, Wolfgang Amadeus
Die Zauberflöte
Variationen über „Das klinget so herrlich"
Orland [= Ferdinando Orlandi?]
Duetto
Pacini, Giovanni
Adelaide e Comingio
Duetto
Paer, Ferdinando
L'Agnese PaWV 33
Aria „La placida campagna"
Camilla PaWV 19
Laodicèa PaWV 4
Polacca „L'Amor brillar mi sento"
Sargino PaWV 28
Sofonisba PaWV 31
Terzett
Una in bene e una in male PaWV 30
Pavesi, Stefano
Teodoro
Puccitta, Vincenzo
La burla fortunata
„Eccomi giunta al fine" – „Deh frenate oh Dio le lagrime"
„La placida campagna" (von Paer?)
Rastrelli, Vincenzo
„Nel silenzio i mesti passi"
Rossini, Gioacchino
Aria
Armida
L'inganno felice
L'Italiana in Algeri
Otello
Scena e Cavatina „Qual mir circonda" – „Dolenti e care immagini" [von Bonfichi?]
Tancredi
Torvaldo e Dorliska

Sassaroli, Germano
Aria „D'Amore il dolce fuoco"
Aria „Vò alla Guerra, amici addio"
Recitativo e Pollacca „Arso il Cor mio" – „Se un di potessi"
Scena ed Aria „Deh, con i dubbi tuoi" – „Sento Amor, che in dolce suono"
Soliva, Carlo
La testa di Bronzo
Weigl, Joseph
La Principessa di Amalfi

Instrumental

Anonym
Overtura
Adagio e Rondo per l'Alto Viola
Variazioni per la Viola
Sinfonia
Arnold, Carl (?)
Concerto di Viola
Asioli, Bonifazio
Sinfonia
Baermann, Heinrich
Variazioni per il Clarinetto
Variazioni (Clarinetti)
Beethoven, Ludwig van
Klavierkonzert
Overtura
Berner (= Böhner, Friedrich Ludwig?)
Variazioni per il Corno
Dotzauer, Justus Johann Friedrich
Variazioni per il Violonzello
Variationi per il Violoncello
Fränzl, Ignaz
Overtura
Haydn, Joseph
Sinfonia (Rondo)
Hummel, Johann Nepomuk
Variazioni per il Pianoforte
Concerto per il Pianoforte
Die Schildwache (*La Sentinelle*)
Fantasia
Keller, Carl
Potpourri per il Flauto
Klengel, August Alexander
Concerto di Pianoforte
Krommer, Franz
Concerto per due Clarinetti
Concerto (Oboe)
Kummer, Friedrich August [der Ältere]
Concerto per due Corni
Potpourri per l'oboe
Variazioni per il Fagotto
Adagio e Variazioni per l'Oboe
Polonese per due Corni
Adagio e Rondo per l'Oboe
Mayr, Simon
Overtura
Mayseder, Josef
Polacca (Violine)
Méhul, Étienne Nicolas
Overtura (*Les Deux aveugles de Tolède*)
Moscheles, Ignaz
Concerto per il Pianoforte
Fantasia con Variazioni sopra un Canzone Francese „al chiaro della Luna"
Paer, Ferdinando
Overtura
Sinfonia
Pecháček, Franz Xaver
Adagio e Polacca pel Violino
Variazioni pel Violino

Polledro, Giocanni Battista
- Concerto per il Violino 2mal
- Concertino per Violino
- Variazioni per Violino
- Concerto di Violino
- Adagio e Polonese

Rastrelli, Joseph
- Concerto per il Violino

Riotti
- Concertino per il Clarinetti

Rolla, Alexandro
- Variazioni per la Viola

Romberg, Andreas
- Sinfonia 2mal

Romberg, Bernhard
- Concerto pittoresco di Violoncello
- Rondoletto pel Violoncello
- Capriccio pel Violoncello, sopra varie Canzone Pollache
- Sinfonia

Rossini, Gioacchino
- Sinfonia

Rothe jun., Gottlob
- Adagio e Variazioni per Clarinetto

Schubert, Joseph
- Adagio e Rondo per l'Oboe
- Adagio e Rondo per il Fagotto
- Adagio e Variationi per il Flauto

Spontini, Gaspare
- Sinfonia

Vogel, Johann Christoph (?)
- Sinfonia

Matthias Viertel

Carl Maria von Webers Faszination von der Welt des Orients[1]

Der *Marche pour la Cérémonie des Turcs* von J. B. Lully steht am Anfang einer Modewelle, die am Ende des 17. Jahrhunderts begann und sich bis in das 19. Jahrhundert erstreckte. Ein Jahr nach der Uraufführung des Balletts wurde in Paris das erste Kaffeehaus eröffnet, zehn Jahre später folgten Wien und andere große Städte. Maler, Komponisten, Schriftsteller, alle interessierten sich auf einmal für die Kultur der Osmanen und besonders für das geheimnisumwitterte Serail.

Als Lully den *Marche pour la Cérémonie des Turcs* komponierte, hatte das Osmanische Reich seine größte Ausdehnung erreicht. Die erste Belagerung Wiens lag zwar lange zurück, aber die Expansionsbestrebungen der Osmanen waren damit nicht beendet, nur 13 Jahre später im Jahr 1683 – Lully sollte es also noch persönlich erleben – wurde Wien ein zweites Mal belagert. Der Beginn der Modewelle, die mit den Osmanen erstmals den Orient nach Europa brachte, hatte also recht handfeste Hintergründe. Allerdings waren es weniger die Schlachten, als vielmehr diplomatische Begegnungen, durch die vor allem die Musik der Janitscharen bekannt wurde. Denn, und das war das sensationell Neue, die Elitesoldaten hatten hervorragende Kapellen, die ursprünglich das Heer in die Schlacht führen sollten, mit der Zeit aber weitere Aufgaben erhielten, und schließlich mehr der Unterhaltung und vor allem der Repräsentation dienten.

Auch Lully begegnete dieser fremden Kultur im Rahmen eines vollkommen missglückten diplomatischen Besuchs von Süleymann Aga bei Ludwig XIV., bei dem der Sonnenkönig einen Empfang nach osmanischer Art mit Janitscharen Kapelle in Versailles inszenieren wollte. Eine durchaus zwiespältige Angelegenheit, die Molière Anlass für seine Komödie *Der Bürger als Edelmann* gab, eine Satire durch die sich die Delegation aus Istanbul zu recht beleidigt

1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen nur geringfügig überarbeiteten Text, der als Vortragskonzert am 14. Juni 2019 im Rahmen der *Weber-Tage* Eutin gehalten wurde. Siehe dazu auch den Bericht über die *Eutiner Weber-Tage* 2019, S. 149–152.

fühlen durfte. Lully vertonte die Komödie Molières als Ballett, spielte darin sogar selbst den Mufti, und selbstverständlich übernahm er zentrale Elemente der türkischen Musik, eben das, was zukünftig als Idiom des Orients gelten sollte[2]. Der zeremonielle Marsch aus dem Ballett, der lange Zeit als Inbegriff türkischer Musik galt und sich auch heute großer Beliebtheit erfreut, ist also Ausdruck eines zum Eklat gewordenen kulturellen Missverständnisses und eines diplomatischen Affronts, der nicht ohne Folgen blieb.

Auf jeden Fall war Lully nicht der Einzige, der sich für die als so aufregend fremd empfundene Klangwelt des Orients begeistern konnte. Ein Jahrhundert später, exakt zum Jahrestag der Belagerung Wiens 1782, trat W. A. Mozart mit seinem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* an die Öffentlichkeit, zu dessen Uraufführung er ein komplettes Janitscharen Orchester auf die Bühne brachte[3]. Sein Interesse an der Musik des Orients beschränkte sich nicht auf die Bühne, auch jenseits der Oper folgte er wie viele andere Komponisten der in Wien verbreiteten Modewelle des „alle turca" Stils[4]. Nach dem Sieg über die Osmanischen Truppen war zu diesem Zeitpunkt auch die letzte Angst vor dem Vorrücken der Türken erloschen, die ursprünglich einmal vom Reiz des

2 Auch der Stab, den Lully zum Dirigieren benutzte, und der ihm dann zum Verhängnis wurde, ist in dieser Hinsicht nicht ohne Bedeutung: Er hatte ihn von den türkischen Musikern, den Janitscharen, übernommen.

3 Zu den „Türken-Opern" dieser Zeit gehören: J. A. Hasse, *Solimano* (1753); J. W. Gluck *Die Pilger von Mekka* (1764); G. J. Vogler, *Der Kaufmann von Smyrna* (1771); J. Haydn, *Die unverhoffte Zusammenkunft* (1775); W. A. Mozart, *Zaide* (1779); Joseph Martin Kraus, *Soliman II. oder die drei Sultaninnen* (1788); F. A. Boieldieu, *Der Kailf von Bagdad* (1800); G. Rossini, *Der Türke in Italien* (1813) und *Die Italienerin in Algier* (1813). Noch vor Lully datieren die für die Hamburger Oper am Gänsemarkt geschriebenen Werke von J. W. Franck, *Der Glückliche Groß-Vezir Cara Mustapha nebst der grausahmen Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residentz-Stadt Wien* (1686) und *Der unglückliche Cara Mustapha, anderer Theil, nebenst dem erfreulichen Entsatze der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien* (1686), die als die ersten Werke im Genre der Türken-Oper gelten können.

4 W. A. Mozart, *Rondo alla turca* (Allegretto a-moll aus Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331) 1783–1784. Für die Interpretation dieses Werkes, wie für alle am Klavier zu spielenden *alla turcas* ist der Hinweis wichtig, dass es im letzten Quartal des 18. Jahrhunderts zur Mode geworden war, die Klaviere mit einem sogenannten *Janitscharenzug* auszustatten. Durch dieses zusätzliche Pedal konnten die Pianisten während des Spiels Schellen und eine kleine Trommel aktivieren, die dem Stück zum entsprechenden „orientalischen" Klang verhalfen. Eine klangliche Möglichkeit, durch die natürlich auch die Komponisten angeregt wurden.

Unbekannten und Gefährlichen bestimmte kulturelle Grenzüberschreitung war definitiv zur Mode der Unterhaltung geworden.

Es war indes nicht nur die Rezeption der türkischen Musik im Abendland, die allmählich zur oberflächlichen Mode abzusinken drohte, auch der Musik der Janitscharen, die einst den Flair des Orients nach Europa getragen hatten, war ein ähnliches Schicksal beschieden. Die Yeniçeri („neue Truppe") war Ende des 14. Jahrhunderts als Elitetruppe von Sultan Murad I. gegründet worden, diente zunächst als Leibgarde, wuchs dann aber zur gefürchtetsten Militärtruppe der damaligen Welt heran. Unabdingbar zum Auftreten dieser Elitesoldaten gehörte die Militärkapelle (*mehterhâne*). In Europa wurde die Musik des Orients also weniger durch kunstvolle Kompositionen bekannt, als vielmehr durch die Aufmärsche der Militärkapellen. Gerade sie fanden Beachtung und zwar wegen der imponierenden Schlaginstrumente: große Trommeln, Becken, Zimbeln, Triangel. Diese Klänge waren in Wien und Paris vollkommen neu und faszinierten die Komponisten, die den Klangkörper als „batterie turque" in eigenen Kompositionen aufnahmen und später sogar Musiker der *mehterhâne* für ihre Orchester abwarben.

Zugleich waren es nicht nur Komponisten in Wien und Paris, die Interesse für den Orient zeigten. Häufig wird der Einfluss übersehen, der zugleich von der europäischen Musik auf das Osmanische Reich ausging, denn immer häufiger erklangen nun auch in Istanbul Walzer und Sonaten, und schließlich hielt sogar das Klavier Einzug in das Serail des Sultans Murad V.[5] Der Austausch der Kulturen war rege und er wurde begleitet von den Pionieren des Tourismus, die Informationen aus erster Hand mitbrachten. In England verbreitete sich speziell unter Frauen der Wunsch, einmal in den Orient zu reisen, möglichst alleine und verkleidet. Thomas Cook organisierte als Vorreiter des Pauschaltourismus die ersten Gruppenreisen, um auf die wachsende Nachfrage reagieren zu können. Lady Elizabeth Craven reiste 1785 nach Konstantinopel und fand reißenden Absatz für ihre Berichte, Lady Mary Wortley Montagu war schon 1716 als Pionierin in den Orient aufgebrochen und übermittelte erste Eindrücke aus dieser so fremden Kultur. 1843 veröffentlichte schließlich Ida Pfeifer ihren Bericht über die Reise, die sie u. a. nach

5 1828 wurde Giuseppe Donizetti von Sultan Mahmut II. als Hofmusikdirektor nach Istanbul berufen. Dort baute er die Palastkapelle in ein Symphonieorchester um und legte damit den Grundstein für die Aufführungen von Opern.

Damaskus, Jerusalem und Bagdad führte. Die Berichte dieser abenteuerlichen Frauen über den Orient kamen gut an, denn sie hatten einen immensen Vorteil gegenüber den Männern: Im Gegensatz zu ihnen bekamen sie zumindest theoretisch die Chance, in einen Harem eingeladen zu werden und dadurch Einblicke in das Privatleben des so geheimnisvoll schillernden Serails zu bekommen. Dass Weber für seinen Opernauftritt in London ausgerechnet ein Libretto erhielt, bei dem die Protagonisten zu einer Reise in den Orient aufbrechen, dürfte deshalb kein Zufall sein, der Stoff konnte auf jeden Fall bei dem Londoner Publikum um 1826 mit einem großen Interesse rechnen.

Auch Carl Maria von Weber musste sich an dieser Tradition orientieren, konnte an den *alla turca* Werken von Mozart, Gluck, Rossini wie auch seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler kaum vorbei, als er 1810 mit der Arbeit an dem Singspiel *Abu Hassan* begann. Die auf Max Maria von Weber zurückgehende Interpretation, Carl Maria habe *Abu Hassan* gewissermaßen als „lustige Apotheose des Polterns dringender Gläubiger und des Notschreis geplagter Schuldner" geschrieben, darf getrost etwas relativiert werden[6]. So passend es einerseits wirkt, dass Weber seine eigene finanzielle Situation darin widergespiegelt sieht, so ist andererseits kaum zu bezweifeln, dass das Honorar von Großherzog Ludwig I. derart großzügig ausgefallen wäre, wenn es dabei nicht um einen so ausgesprochen populären Stoff aus 1001 Nacht ginge. Auf jeden Fall wird er die 1800 uraufgeführte Operette *Le calife de Bagdad* von F. A. Boieldieu, den Weber durchaus sehr schätzte, vor Augen gehabt haben. Über deren Aufführung am 13. September 1810 in Mannheim schrieb Weber selbst eine Kritik, in der er seinen Spott über die „batterie-turque" in einer Weise äußert, die eine grundsätzliche Skepsis angesichts der Türkenmode erkennen lässt:[7]

> „Durch Janitscharen-Instrumente, Triangel, Becken, große Trommel *ec.* ist indessen wacker nachgeholfen; dahingegen werden diese Auxiliar-Instrumente hier auch dermaßen schlecht, unsicher und unmäßig ex[e]kutirt, daß man glauben muß, die Künstler, welchen die Manipulation derselben anvertraut ist, können entweder gar nicht Noten lesen

6 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber – Ein Lebensbild*, 1864–66, Bd. 1, S. 212.

7 Vgl. *Le calife de Bagdad* von F. A. Boieldieu, *Kritik zur Aufführung am 13. September 1810 in Mannheim*, in: *Rheinische Correspondenz*, Bd. 2, Heft 16 (29. Oktober 1810), (A031086).

und Takte zählen, – oder sie werden gar, rein im Janitscharengeiste, – ohne Noten exekutirt."

Dieser im Zenit der Modewelle überbordenden Zuordnung des Instrumentariums der Janitscharen zur Darstellung des orientalischen Idioms ist es zu verdanken, dass Weber schon im *Abu Hassan* eher sparsam mit den Effekten des Schlagwerks umging, wenn er schon nicht ganz auf das charakteristische Kolorit dieser „pastoralen Wüsteninstrumente" verzichten wollte[8]. Aber es sind wenige Akzente, die er vor allem in der Ouvertüre setzte, um die orientalischen Klanganleihen sogleich wieder durch eine fugierte Stimmführung zu neutralisieren, ein Stilmittel, das mit der Militärmusik der *mehterhâne* ganz und gar nicht kompatibel erscheinen musste. Während Joseph Martin Kraus in seiner Oper *Soliman II. oder die drei Sultaninnen* den Marsch noch als die wohl passendste Ausdrucksform der türkischen Musik empfand; bei Kraus scheint der ganze Orient ständig nur zu marschieren, allein im 3. Akt werden bei ihm aneinandergereiht: Marsch der Sklaven (Andante), Marsch der Janitscharen (Allegro), Marsch der Derwische (Allegretto) und der Marsch des Sultans (Allegro Maestoso). Webers *Abu Hassan* ist bemerkenswert zurückhaltend, Elemente der türkischen Musik werden – abgesehen von der Ouvertüre – nur in zwei Stücken benutzt, und zwar nur im Finale (Terzett Nr. 9 Fatime, Hassan, Omar „Ängstlich klopft es mir im Herzen" mit anschließendem Schlusschor Nr. 10 „Heil ist dem Hause beschieden"). Um den Auftritt des Hassan (Nr. 2) nicht ins Klischee abgleiten zu lassen, werden den beiden Pauken, die er durchaus zur Unterstreichung seines Selbstwertgefühls braucht, quasi als Gegengewicht zwei Gitarren an die Seite gestellt, um zu zeigen, dass es sich hier eben mehr um ein dem Salon nachempfundenes Lied handelt als um den Klang der Militärkolonne.

Um ein Frühwerk handelt es sich bei dem Singspiel mit orientalischem Sujet nur bedingt. Zwar hatte Weber das Singspiel in relativ kurzer Zeit komponiert (F. W. Jähns gibt den Zeitraum vom 1. September 1810 bis zum 25. Januar 1811 an), dann allerdings immer wieder an dieser ersten Fassung gearbeitet

8 Vgl. Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. Diss. Hamburg 1988 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* Bd. 36), S. 357.

und Teile ergänzt, so dass die letzte Fassung aus dem Jahr 1823 stammt[9]. Ein Jahr später begann er mit der Arbeit am *Oberon*, den Plan einer Oper für das Coventgarden-Theater in London gab es allerdings schon seit 1822[10].

Es ist hinlänglich bekannt, dass Weber für die Arbeit an dieser letzten Oper entsprechende Nachforschungen angestellt hat, um seine Komposition mit authentischem Material aufzuwerten. Hatte er sich bereits mit dem *Abu Hassan* kritisch von der Türkenmode distanziert, so lag die Herausforderung für ihn nun darin, geeignetes Material zu bekommen, um für die Darstellung der Spielorte im *Oberon* passende Klangmuster zu verwerten. Gerade weil der Stoff nicht von ihm persönlich ausgewählt, sondern quasi als Bestellung des Londoner Operndirektors an Weber herangetragen worden war, gewann diese Suche nach einem Zugang zum Stoff an Bedeutung. Das Versepos von Christoph Martin Wieland (1780), auf das das englische Libretto von James Robinson Planché zurückgeht, wird Weber möglicherweise gekannt haben, zumindest aber die Vertonung durch seinen Freund Franz Danzi, die schon 1789 in München aufgeführt worden war[11]. Das „ernsthafte Singspiel" von Danzi führt als Ort nur Tunis auf, und zwar Garten und Vorhof zum Serail sowie den Harem. Im Unterschied zu Wieland hat sich das Geschehen bei ihm also von Bagdad, dem Symbolort des Orients, ins Maurische verschoben, eine kleine Differenzierung, die aber wichtig ist, um Abstand vom „türkischen" Stil der Mode zu gewinnen. Auch der Stoff von Wieland hat mit seiner spezifischen Mischung aus Ritterroman, Orient-Sujet und Elfenromantik bereits diese Differenzierung von der reinen Türken-Oper vollzogen. Für das Weber vorliegende Libretto gilt das Entsprechende, die Spannweite zwischen dem Hof von Harun al-Rashid in Bagdad und dem Harem in Tunis ist zugleich Ausdruck der neuen Dimension, durch die auch die geheimnisvolle Atmosphäre des Orients musikalisch neu erfasst werden musste. Das ist ein Grund dafür, dass Weber seiner Arbeit am *Oberon* Recherchen über die Welt des Orients voranstellte. Gleich nachdem er das Libretto im Januar 1825

9 Das Duett Fatime, Hassan Nr. 4 „Tränen sollst du nie vergessen" kam 1812 hinzu, die Arie der Fatime Nr. 8 „Hier liegt, welch martervolles Los" erst 1823; vgl. hierzu Jähns (Werke), S. 123–130.

10 Vgl. Brief von C. M. v. Weber an H. Lichtenstein vom 18. Dezember 1822 (A041995).

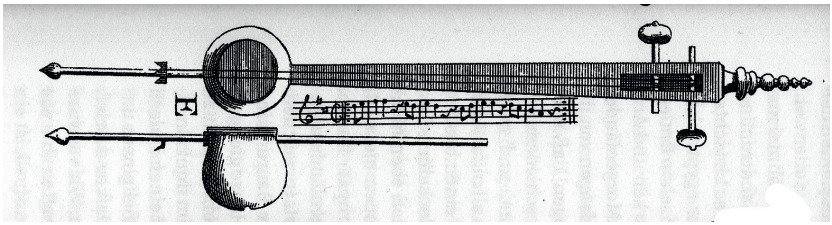
11 Vor Weber hatte es bereits die folgenden Vertonungen des *Oberon* gegeben: Jens Baggesen, *Holger Danske*, 1789; Paul Wranitzky, *Oberon – König der Elfen*, 1789; Franz Danzi, *Der Triumph der Treue*, 1789.

erhalten hatte, suchte er die königliche Bibliothek in Dresden auf und wurde sogar bei zwei damals aktuellen wissenschaftlichen Werken fündig[12]. Das eine war Carsten Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegende Ländern,* die 1774 in Kopenhagen erschienen war, das andere der *Essai sur la musique ancienne et moderne* von Jean-Benjamin de La Borde, 1780 in Paris publiziert. Beiden Büchern entnahm Weber Angaben über arabische Musik und übernahm sogar Themen, die er dann im *Oberon* verarbeitete. Während bei La Borde die theoretischen Grundlagen der unterschiedlichen Musiksysteme im Vordergrund stehen, dürfte Weber an dem Buch von Niebuhr vor allem von den Einblicken in das praktische Musikleben fasziniert gewesen sein. Niebuhr, der selbst musizierte und am Rande von einem Konzert erzählt, das er gemeinsam mit einem Mitreisenden und einigen Mönchen allerdings bei mäßigem Erfolg in Káhira (Kairo) gegeben hatte, zeigt sich von der Musik nicht sehr beeindruckt:[13]

> „Die Melodien der Morgenländer sind alle ernsthaft und simpel. […] Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden, und noch darzu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton darzu singt oder spielt."

12 Vgl. hierzu: Markus Schroer, *Carl Maria von Webers* Oberon, Münster 2010, S. 375.

13 Vgl. Carsten Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*. Erster Band. Kopenhagen 1774, S. 176. Es ist auffallend wie stark Niebuhr den kulturellen Unterschied hervorhebt und dabei mit Wertungen nicht zurückhält. So bezeichnet er etwa den Gesang als „Schreien der egyptischen Tänzerinnen", das „kein Europäer schön finden" wird. Und andererseits sollen seiner Meinung nach die Morgenländer die Musik des Abendlandes für „wildes und unangenehmes Geschrey" halten, „woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann". (Zitate ebd., d. h. auch S. 176)



Obwohl Weber in dieser Vorlage also eher auf kulturellen Hochmut und Abgrenzung trifft, entnimmt er dem Buch doch ein Melodiefragment, um es als authentisches Material für die musikalische Ausmalung des Orients im *Oberon* zu nutzen. Bei dem Fragment handelt es sich um eine Bildunterschrift, die zur Erklärung eines Instrumentes dienen soll, das Niebuhr als *Seméndsje* ausweist[14]. Es ist ausgerechnet jene Melodie, die Niebuhr in abfälliger Weise als ein „Schreien" deklariert hatte, die von Weber dann bezeichnenderweise im *Chor der Sklaven und Haremswächter* zum Finale des 1. Aktes aufgegriffen wird, mit denen zum Gebet aufgerufen wird. Die Worte

„Dunkel ist es schon und spät,
und von jedem Minaret
Stimmen zum Gebet schon riefen,
Selbst die Lüftchen sanft entschliefen.
Länger bleibt nicht hier am Ort!
Fort, zur Ruh, – nur fort nur fort."

haben Friedrich Rochlitz wohl nicht zu Unrecht zu dem spöttischen Kommentar veranlasst:[15]

14 Ebd., Tabelle XXVI: „E. Ist die Figur eines Bogeninstruments, welches die Griechen Repâb und die Araber Seméndsje nennen. Es soll bisweilen drey Darmsaiten haben; aber diejenigen welche ich zu Káhira sah, hatten nur zwey Darmsaiten, oder in Ermangelung dieser, zwey Saiten von Pferdehaaren, wovon die eine um eine große Tertie höher gestimmt war als die andere. […] Dieß ist das gewöhnliche Instrument der Fidler, die mit den egyptischen Tänzerinnen herumgehen, und die dabey stehenden Noten sind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Seméndsje sangen, und oft wiederholten." (S. 178)

15 Vgl. Friedrich Rochlitz: Rezension zu Webers „Oberon", in: *AmZ*, Jg. 29, Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265–273 (A031677).

„Man sieht nämlich in der Ferne auf der Terrasse die sklavischen Haremswächter auf- und vorüberziehen; sie verkünden die grosse Wahrheit, dass es Abend sey, und rathsam, schlafen zu gehen. Eine faulere, plumpere, ungeschlachtere Musik ist nie geschrieben und von Klarinetten und grosser Trommel ausgeführt worden."

Die ganze Szene lebt erst aus dem Kontrast zwischen der „plumpen" Weise der Sklaven und dem ebenso lieblichen wie kunstvollen Gesang Rezias, eine Gegenüberstellung, die Weber noch durch den explizit vorgesehenen Einsatz des türkischen Schlagwerks auf der Bühne steigert. Auch in diesem Falle lässt Weber also die Kunst des Abendlandes erst aus der Konfrontation mit der vermeintlich rückständigen Musik des Orients umso kräftiger strahlen. Ein Konzept, das erst dann richtig zur Geltung kommt, wenn die Authentizität des Materials auch bekannt wurde. Dafür war gesorgt, selbst wenn Rochlitz in seiner Rezension die Quelle zwar erwähnt, sie aber in der künstlerischen Qualität eindeutig abwertet:[16]

„Mehrmals hatten wir uns an jenem abenteuerlichen Mummum schon ergötzt, als uns kund ward, dass wir hier, Note für Note, einen ächten orientalischen – zwar nicht babylonischen, doch ägyptischen – Nationalmarsch bekommen. Niebuhr hörte ihn; und da das Ding, wie hier bey Weber, immer von vorn wieder anging: so konnte er leicht ihn behalten."

Die andere von Weber herangezogene Quelle war der *Essai sur la musique ancienne et moderne,* den 1780 Jean-Benjamin de La Borde veröffentlicht hatte. Die vier Bände von La Borde enthalten neben einer genauen Beschreibung der arabischen Musikinstrumente auch Aufzeichnungen türkischer und maurischer Musik. Weber konnte hier wohl Notenmaterial für seine eigene Komposition ausfindig machen[17], allerdings standen diese im Kontext einer durchaus detaillierten Erklärung der musiktheoretischen Grundlagen, die von den Türken und Persern benutzt werden. So hatte Weber also eine gute

16 Ebd.

17 Maurische und türkische Tanzweisen finden sich bei J.-B. de La Borde, S. 383–385. Zur ausführlichen Darstellung der Zuordnung dieser Quellen zu den Themen Webers vgl. Markus Schroer (wie Anm. 12), S. 375–411.

Grundlage, sich über die Einteilung der Skalen mit 17-fach geteilten Oktaven, die speziellen Rhythmen, und besonders die von den Osmanen als *Makame* bezeichneten Modi mit ihrer Mikrotonalität zu informieren. Er musste sich also im klaren darüber sein, dass die Melodiefragmente, die er den Büchern entnommen hatte, ein grundsätzliches Problem beinhalteten: Sie waren in europäischer Notenschrift notiert und entsprachen damit nur sehr vage dem, was Niebuhr auf seiner Reise zu Gehör gekommen war.

Ein weiteres Stichwort wird von Niebuhr geliefert, das aufhorchen lassen musste, denn er versah seine Aufzeichnungen mit dem Hinweis auf die Musik des *Mevlevi* Ordens, einer mystischen Gruppierung der Sufis, die im Westen unter dem Begriff der tanzenden Derwische bekannt geworden sind. Niebuhr erwähnt das im Kontext seiner Erläuterungen zur Nay (Flöte), die in der Musik der Sufis eine zentrale Bedeutung einnimmt, nicht ohne dabei die Qualität gerade dieser Musik hervorzuheben[18]. Dem Reisebericht des Gelehrten konnte Weber also einerseits despektierliche Bemerkungen über einzelne Begegnungen mit der ihm fremden Kultur entnehmen, andererseits aber auch detaillierte Kenntnisse über eine Musik, die weit über das hinausreichte, was im Kontext der Orientmode des 18. Jahrhunderts sich in der Türken-Oper als Standard etabliert hatte. Dem Klischee der abklingenden Mode konnte er nicht mehr vorbehaltlos folgen, sein Umgang mit den Ergebnissen der Recherche ist deshalb eigentümlich: Zum einen setzt er den Ruf der Authentizität gezielt ein, um den Flair des Exotischen zu unterstreichen, benutzt dabei aber das Orientalische gleichbedeutend mit dem Volkstümlichen. Zum anderen muss aber auch diese Rückbesinnung auf die *alla turca Mode* gleichzeitig wieder gebrochen werden, wie etwa der Einsatz der *batterie turque* im Finale des 1. Aktes, nur um in der Konfrontation mit dem Gesang Rezias einen Wettkampf der Musikkulturen auf die Bühne zu bringen. Die Erwartungshaltung des Publikums wird dadurch erheblich strapaziert. Gerade dort, wo man es am ehesten erwarten würde, verzichtet Weber auf spezielle Exotismen, wie etwa in der Arie „Arabien mein Heimatland". Das führt

18 Vgl. Carsten Niebuhr (wie Anm. 13), S. 180: „Die Derwische Mevlevîe, welche von den Europäern gemeiniglich die tanzenden Derwische genannt werden, blasen dieß Instrument am besten. Weil diese Mönche die Musik bey ihrem Gottesdienst eingeführt haben, so findet man jezt die größten türkischen Tonkünstler unter ihnen, und besonders diese Flöte scheint ihr Favoritinstrument zu seyn."

zu Irritationen, geradezu beispielhaft ist dabei die Reaktion der *Königlich Privilegirte[n] Berlinische[n] Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen,* in der nicht wenig erstaunlich die zur Kunde gewordene Authentizität gerade auf diese Arie bezogen wird, in der Fatime ihre Liebe zur Heimat zum Ausdruck bringt. Festgestellt wird dabei, dass „dessen Melodie (freilich etwas einfacher) uns, nebst vielen ähnlichen, vor einigen Jahren von dem Dänischen Residenten in Algier mitgetheilt wurde“[19]. Allerdings findet sich gerade in dieser Arie nichts von dem, was Weber den Aufzeichnungen Niebuhrs als originale Quelle entnommen hat oder was sonst in irgendeiner Weise als arabisch bzw. orientalisch gelten könnte. Stattdessen kleidet Weber die Beschreibung der „arabischen Heimat“ in den ihm eigenen romantischen Klang der Sehnsucht, der keines Lokalkolorits bedarf. Eigentümlich nur und zugleich bezeichnend ist das Phänomen, wenn der Rezensent der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* gerade in der Person der Fatime die „orientalische Karakteristik“ ausgedrückt sieht:[20]

> „Fatimens beide Kavatinen: ‚Arabiens einsames Kind‘ und ‚Arabien! mein Heimatland‘ sind ungemein rührende Anklänge an die Träume der Jugend, unter den hohen Palmen, an den tiefen blauen Strömen, auf der Wanderung mit der Karavane durch die Wüste – kurz an alle jene, dem Europäer seltsamen Erscheinungen, die der Orientalin theuer sein müssen.“

Nicht weniger erstaunlich ist, wie Weber selbst den *Tanz der Sklavinnen* (Nr. 21) deutet beziehungsweise in Töne setzt. Dieser Tanz hätte in jeder Türken-Oper ohne Zweifel einen Höhepunkt dargestellt, Weber indes übernimmt dafür kurzerhand einen Satz aus der italienischen Festkantate *L'Accoglienza* (Nr. 6), die er 1817 anlässlich der Vermählung von Leopold II. in Dresden komponiert hatte. Seine Suche nach authentischem Material hat hier offenbar keine Rolle mehr gespielt, sei es aus Zeitgründen oder gerade weil er entsprechende Erwartungshaltungen nicht bedienen wollte.

19 Vgl. *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrte Sachen* Nr. 161 (12. Juli 1828) (A031630).

20 Vgl. *Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché. von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 5, Nr. 49 (3. Dezember 1828), S. 463–467 (A031642).

Webers im *Oberon* anklingende Vorstellung vom Orient hatte nichts mehr zu tun mit den Stereotypen, die bis zu diesem Zeitpunkt dazu dienten, die Musik des Morgenlandes zu erfassen. Das überkommene Ensemble von lautem Schlagwerk, penetranter Terzmelodik und unendlichen Unisono-Partien hatte definitiv ausgedient. Die Suche Webers in der Literatur nach einer neuen Ausrichtung für die Musik der Araber, Türken und Mauren ergab eine differenzierte Sicht, die allerdings für das Opernprojekt kaum umzusetzen war. So blieb ihm letztlich nur die kritische Abkehr von der alten Türken-Oper, ohne ihr etwas Neues substanziell entgegensetzen zu können. Das Ergebnis war die Umdeutung des Orients in eine Märchenlandschaft, in der zwar Feen Platz hatten, aber die Aufzüge von Janitscharen unerwünscht waren.

Die Reaktion auf diese Abkehr vom Gewohnten war zwiespältig. Der Rezensent der deutschen Aufführung in Dresden 1828 hebt den Schluss der Oper hervor mit der Bemerkung, gerade der „Wettkampf zwischen der christlichen Ritterzeit und dem sarazenischen Orientalismus" sei „höchst lobenswürdig", beklagt aber zugleich den fehlenden Glanz im 1. Akt: „Die Aussicht auf Bagdad war ganz verfehlt und von glänzenden Minarets u. s. w. nichts zu sehen."[21]

21 Vgl. *Über die Aufführung des Weber'schen Oberon in Dresden*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Jg. 1828, Nr. 80 (5. April), S. 318f. (A032247).

Markus Bandur

Mit Weber im Kino. Teil III: Filmbiographien

Filmbiographien (englisch seit ca. 1951 Biopictures oder Biopics) gehören zu den ältesten Genres des Mediums. Sie sind Spielfilme, die das Leben oder meist auch nur bestimmte, besonders wichtige und eindrückliche Lebensabschnitte von (zumindest zur Entstehungszeit des Films) berühmten Persönlichkeiten schildern; durch ihre Konzentration auf tatsächlich existente Figuren und die explizite Nennung ihres Namens grenzen sie sich von verwandten Genres wie dem Historienfilm, dem Dokudrama oder fiktionalen Filmbiographien ab. Künstlerische Freiheit ermöglicht es dabei – anders als in Dokumentarfilmen – einzelne Charaktere, Lebenssituationen, Schaffenskrisen und Persönlichkeitsmerkmale etc. zu dramatisieren oder zu überhöhen. Dadurch werden gezielt Narrative erzeugt, die die jeweilige biographische Kontingenz in konsequente und zugleich für den Zuschauer nachvollziehbare Lebensläufe verwandeln.

Neben dieser Anpassung von menschlichem Ausnahmehandeln an den Verständnishorizont der Betrachter dienen solche Filme auch der Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse und bringen durch die Hervorhebung menschlicher Züge die im Fokus stehenden Persönlichkeiten dem Zuschauer nahe. Diese gegenläufige Tendenz in Filmbiographien – auf der einen Seite die Hervorhebung der Ausnahmepersönlichkeit, auf der anderen die Einpassung dieser Persönlichkeit in einen durchschnittlichen Lebenshorizont, den die Zuschauer nachvollziehen und mit dem sie sich eventuell sogar identifizieren können – prägt mehr oder weniger jede dieser Produktionen.

Die in Filmbiographien am häufigsten dargestellten Personengruppen sind Naturwissenschaftler (Forscher, Entdecker, Erfinder), geschichtliche Figuren (Herrscher, Politiker) und Künstler. Handelt es sich bei der ersten Gruppe meist um die Darstellung des Konflikts von Privatleben und der Aufopferung für das Wohl der Menschen im Dienste der Wissenschaft, so steht bei den Persönlichkeiten der Geschichte überwiegend die Versinnbildlichung von nationaler Größe, Aufstieg oder Untergang im Vordergrund, die vor dem Hintergrund von Macht und Ohnmacht im Spielfeld der persönlichen

Intrigen geschildert wird[1]. Filmbiographien von Künstlern und insbesondere Komponisten verbinden meist diese Elemente, indem sie einerseits den kreativen Akt an das Moment der Entsagung und an den hohen Preis des Verzichts auf ein normales Leben (Einsamkeit) koppeln und andererseits das individuelle, meist unverstandene und ignorierte Schaffen mit dem gesellschaftlichen Kontext – wie beispielsweise der späteren Akzeptanz und Rehabilitation durch das Publikum – in Verbindung bringen (Ruhm):[2]

> „Künstlerbiographien legen vornehmlich das Missverhältnis zwischen dem Verkanntsein zu Lebzeiten und dem Nachruhm dar, den Skandal des Unverständnisses, der das Leben der Maler, Musiker, Dichter usw. manchmal in bitterer Verzweiflung enden lässt, weil sie als Menschen scheitern, während sie als Künstler triumphieren. Der Film stellt ein Stück historischer Gerechtigkeit wieder her, indem er die Wertschätzung der Nachgeborenen bezeugt […]."

Filmbiographien von Komponisten konzentrieren sich aus diesem Grund meist auf problematische Lebens- und Schaffensperioden, die als Kristallisationspunkte die Erzählung auslösen; die Hinführung zu diesen Zeitabschnitten, die Bewältigung und Überwindung der Krisen (und weniger das Scheitern daran) bilden mehrheitlich die Grundlagen des filmischen Plots im Sinne einer gleichsam heroischen Handlung. Dabei können zusätzlich zur ‚klassischen' Durchsetzungsgeschichte[3] auch biographische und psychologische Verwerfungen wie Mozarts Verhältnis zu seinem Vater[4], gesundheitliche oder familiäre Konstellationen wie in Beethovens Leben[5], erotische

1 Vgl. dazu auch Stefanie Weinsheimer, Art. *Biopicture*, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 76–78.

2 Weinsheimer (wie Anm. 1), S. 77.

3 Hier ist beispielhaft eine der frühesten längeren Filmbiographien (und wohl die erste eines Komponisten) zu nennen: Carl Froelich, *Richard Wagner* (1913) mit dem Filmmusikkomponisten Giuseppe Becce in der Titelrolle.

4 Vgl. etwa Miloš Forman, *Amadeus* (1984).

5 Beispielsweise Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* / *Beethovens große Liebe* (1936/37) mit Harry Baur in der Titelrolle, der diese auch schon 1908/09 in dem kurzen Stummfilm *Beethoven* von Victorin-Hippolyte Jasset übernommen hatte; Paul Morrissey, *Le Neveu de Beethoven* / *Beethoven – Die ganze Wahrheit* (1985).

Komplikationen wie bei Tschaikowsky[6] sowie religiöse Problematiken wie bei Mahler[7] hineinspielen, die dann den Hintergrund und auch die motivierende oder hemmende Kraft der auf die kreative Komponente der Werkentstehung abzielenden Dramaturgie bilden[8]. Davon abweichende Gestaltungen in experimentellen Komponistenfilmen wählen entsprechend unorthodoxe Personendarstellungen und verweigern sich bewusst den narrativen Konventionen zwischen Heroisierung und Psychopathologisierung[9].

Webers Leben und Schaffen ist Gegenstand von drei Spielfilmen, die in den Jahren zwischen 1934 und 1987 entstanden. Die Filme spiegeln nicht nur die jeweilige zeitbezogene Einstellung zum Komponisten, sie weisen darüber hinaus auch in ihrer fiktionalen Konstruktion zurück auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände ihrer Entstehungszeit. Mit Webers Biographie hat der filmische Aufbau meist nicht viel gemeinsam, Handlungen und Personen, Situationen und Orte sind häufig frei erfunden und dienen lediglich dazu, den Kristallisationskern der Handlung an die Konventionen der Filmindustrie anzupassen und dabei komplexe kreative Vorgänge herunterzubrechen auf die Erwartungshaltungen, die vom Zuschauer an das Medium der Unterhaltung herangetragen werden. Entsprechend haben die Werke des Komponisten zwar eine tragende Rolle sowohl als in der Handlung selbst aufgeführte Musik als auch als Filmmusik im begleitenden Sinne, doch beschränkt sich die Auswahl grundsätzlich auf die immergleichen bekannten Stücke, seien es die eingängigsten Nummern aus dem *Freischütz* oder sei es das wohl bekannteste Klavierwerk Webers, die *Aufforderung zum Tanz*.

6 Exemplarisch sei hier Ken Russell, *The Music Lovers / Tschaikowsky – Genie und Wahnsinn* (1971) genannt.

7 Beispielhaft für diese Thematik: Ken Russell, *Mahler* (1974).

8 Vgl. dazu ausführlich die Zusammenstellung sowie die Beschreibung der Handlungen solcher fiktionalen Filme über Komponisten bei Charles P. Mitchell, *The Great Composers Portrayed on Film, 1913 through 2002*, Jefferson (North Carolina) und London 2004. Filmbiographien zu Weber werden in diesem Werk nicht berücksichtigt.

9 Die wohl bekanntesten Beispiele für ein experimentelles Format im Genre der Komponistenfilme sind die *Chronik der Anna Magdalena Bach* von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (1968) mit dem Cembalisten Gustav Leonhardt in der Rolle des Johann Sebastian Bach sowie Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970).

Die letztgenannte Komposition gab auch der frühesten Filmbiographie Webers den Untertitel: ***Der Weg Carl Maria von Weber's (Aufforderung zum Tanz)***[10]. Am 7. Dezember 1934 erschien der Schwarz-Weiß-Film erstmals in deutschen Kinos; das Drehbuch stammte von Hans Martin Cremer, die Regie führte Rudolf van der Noss, der damit nach langen Jahren als Regieassistent seinen ersten eigenen Spielfilm (und einzigen Musikfilm) mit einer Länge von 77 Minuten vorlegte, die Produktionsfirma war die zwischen 1930 und 1935 bestehende Cicero Film und die musikalische Bearbeitung erfolgte durch Franz Grothe und Kurt Stiebietz; als Interpreten agierten Margit Seltmann am Klavier und der Berliner Konzertverein. Die drei Hauptfiguren, die gleichzeitig als Gesangsrollen angelegt sind, wurden von damals prominenten Opernsängern bzw. -sängerinnen verkörpert, die schon früh den Tonfilm als neues Medium für ihre Ambitionen entdeckt hatten und sich aufgrund ihrer äußeren Erscheinung als geeignet für den gegenüber einer Opernaufführung anders gelagerten kameranahen Auftritt erwiesen: Willi Domgraf-Faßbaender[11] als Weber, Margot Köchlin[12] als Caroline Brandt und Eliza Illiard[13] als Therese Brunetti[14].

Die Handlung des Tonfilms konzentriert sich auf Webers historisch belegtes Ziel, eine anspruchsvolle deutschsprachige Oper gleichberechtigt neben der italienischen durchzusetzen; sie setzt ein mit der Reise des Komponisten in der Postkutsche nach Prag im Herbst 1813 und seinem Engagement als Kapellmeister am dortigen Ständetheater und endet mit einer trium-

10 Auch unter dem verkürzten Titel *Aufforderung zum Tanz* bekannt.

11 Der Vater von Brigitte Fassbaender trat in zahlreichen weiteren Musikfilmen zwischen 1932 und 1949 auf (u. a. *Der Mann, der nicht Nein sagen kann*, *Die verkaufte Braut*, *Der Sieger*, *Theodor Körner*, *Ich will Dich Liebe lehren*, *Starke Herzen*, *Lauter Liebe*, *Figaros Hochzeit*).

12 Weitere Auftritte (zumeist in Nebenrollen) hatte die Sängerin 1933 und 1934 in *Ihre Durchlaucht, die Verkäuferin*, *Es gibt nur eine Liebe* und *Schwarzer Jäger Johanna*.

13 Die Sängerin wirkte von 1934 bis 1941 in weiteren Musikfilmen mit (*Gern hab' ich die Frau'n geküßt*, *Petersburger Nächte, Walzer an der Newa*, *Liebeserwachen*, *Skandal um die Fledermaus*, *Ehe man Ehemann wird*).

14 Alle Angaben zu den hier behandelten Filmen und zum Originalmaterial nach den An- und Abspännen der Filme sowie nach imdb.com. Die 2012 von Polar Film veröffentlichte DVD hat eine kürzere Laufzeit von 72 Minuten, möglicherweise aufgrund von Beschädigungen des Filmmaterials, das der DVD-Fassung zugrunde lag (Filmrisse etc.), möglicherweise aber auch aufgrund von abweichenden Abspielgeschwindigkeiten von Filmrolle und DVD.

phalen Aufführung der *Freischütz*-Musik (auf nachdrücklichen Wunsch des Publikums) als Hofkapellmeister in Dresden 1821. Abgesehen davon, dass die im Film geschilderte Zeitspanne von 8 Jahren handlungstechnisch sehr kompakt und undifferenziert dargestellt wird, sind Webers Bestrebungen in Prag und sein Wirken in Dresden so miteinander verschränkt, dass der Eindruck entsteht, Weber sei aus Prag von Dresden durch den Intendanten des dortigen Hoftheaters Heinrich Graf Vitzthum abgeworben worden.

Überlagert wird das biographische Handlungsgerüst durch eine ebenfalls im Kern realistische Dreiecksgeschichte zwischen den drei Protagonisten, die schließlich zur treibenden Kraft ausgearbeitet wird: Verkörpert die Brunetti dabei den Typus der eitlen und extrovertierten Diva, die die italienische Arienkultur mit ihren ausladenden Koloraturenketten bewusst zur Selbstdarstellung benutzt, so steht ihr mit der Filmfigur der Caroline Brandt ein zurückhaltender Menschentypus und zugleich eine Kennerin des deutschen Liedguts gegenüber. Doch gerade durch diese beiden Merkmale gewinnt diese Webers

Rudolf van der Noss, *Der Weg Carl Maria von Weber's* (1934)
mit Willi Domgraf-Faßbaender als Weber und Margot Köchlin als Caroline Brandt

Liebe (was ihn wiederum als integre und ehrliche Persönlichkeit ausweist) und spannt ihn zugleich der Brunetti aus, die ihn schon als Opfer in ihrem Netz vermutet hatte. Der große Erfolg des *Freischütz* in Dresden beim Publikum und

bei Hofe sowie die Erfüllung von Webers Liebe bilden nach einigen kleineren erotischen und politischen Intrigen das miteinander verschränkte Happy-End, das als lang ersehnte Wiederbegegnung von Weber und Caroline im direkten Anschluss an seinen abschließenden Auftritt als Dirigent gestaltet ist.

Für das Verständnis des Films müssen zwei Sachverhalte berücksichtigt werden. Zum einen wurde mit der Ende der 1920er Jahre aufkommenden Tonfilmtechnik die Frage aufgeworfen, wie die neuen Möglichkeiten, längere Filme mit einer nun exakt korrespondierenden Tonspur aufzuführen, sich auf deren Dramaturgie und Narration auswirken würden. Die Diskussionen, die um die Alternativen „Sprechfilm", „Geräuschfilm" oder Musikfilm kreisten, wurden zwar schon ab Mitte der 1930er Jahre von der sich durchsetzenden Konzeption eines integralen Soundtracks mit einer gleichberechtigten Mischung aus Dialog, Geräusch und Begleitmusik überholt (Stichwort: „Komplettfilm"), wirkten sich jedoch in den Anfangsjahren des Tonfilms auf die Gestaltung von zahlreichen Filmen aus. Dabei galt es bei der Verwendung von Musik in dieser Zeit noch als ausgemacht, dass ihre Herkunft und Quelle in der Filmhandlung zu verorten sei, da eine gleichsam von aussen hinzutretende Musikbegleitung dem Zuschauer nicht zu vermitteln wäre und mit dem Realitätsanspruch des Mediums kollidieren würde. Das Biopic *Der Weg Carl Maria von Weber's (Aufforderung zum Tanz)* gehört damit zu den vielen Musikfilmen von Beginn der 1930er Jahre, die vorwiegend aus dieser primär technologisch motivierten Überlegung zum Umgang mit Musik im Film heraus entstanden – der Boom des Musikfilms in den 1930er Jahren gründete in überwiegend musiktechnischen Überlegungen und basierte nicht auf einem verstärkten musikkulturellem Interesse[15].

Zum anderen gilt es, den Film vor dem Hintergrund seines Entstehungsjahres 1934 zu sehen: Die Nationalsozialisten hatten schon früh nach der ‚Machtergreifung' begonnen, sämtliche Medien gleichzuschalten. Die Filmindustrie spielte dabei in den Plänen der NSDAP eine zentrale Rolle – noch 1933 begannen Maßnahmen, diesen Bereich umfassend zu kontrollieren und den Plänen der Parteiführung zu unterstellen. Bereits im Frühjahr 1933 entließ die Ufa, der größte deutsche Filmkonzern, sämtliche jüdischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Die Zielvorstellung der Partei war ein deut-

15 Vgl. dazu ausführlich Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, [Berlin 1932] Frankfurt a. M. 2002, S. 189–272.

sches Filmgewerbe, von dem politische Gegner und Personen ausgeschlossen waren, die den antisemitischen, rassistischen und nationalistischen Vorstellungen der Nazis nicht entsprachen. Am 1. Juni 1933 entstand die Filmkreditbank als zentrale Steuerungsinstanz für Filmfinanzierung und am 28. Juni wurde schließlich veranlasst, dass jeder, der „an der Herstellung eines deutschen Filmstreifens mitwirken will, deutscher Abstammung sein und die deutsche Staatsbürgerschaft besitzen" müsse, im gleichen Jahr noch sorgte die Reichsfilmkammer mit der „Zuverlässigkeitsklausel" dafür, dass jeder Filmschaffende, vom Regisseur bis zum Beleuchter, fortan Mitglied dieser Reichsfilmkammer sein musste. Dadurch konnte die Institution gleichsam Berufsverbote für alle Filmschaffenden aussprechen, die nicht die Forderung nach der „erforderlichen Zuverlässigkeit" erfüllten[16]. Zusätzlich wurde am 16. Februar 1934 das „Lichtspielgesetz" erlassen, das weitgehende Zensurmaßnahmen anordnete, etwa dadurch, das dem Reichsfilmdramaturgen die Aufgabe übertragen wurde, „rechtzeitig zu verhindern, dass Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen" (§2, Nr. 5)[17].

Die Thematik in *Der Weg Carl Maria von Weber's (Aufforderung zum Tanz)* mit den zahlreichen nationalistisch interpretierten Anklängen nicht zuletzt bei der Umsetzung von Webers Opernplänen und die Charakterisierung der Figuren – von dem aufrechten, treuen ‚deutschen' Komponisten über seine ebenso liebevolle wie aufopferungsbereite und volksliedsingende Braut bis hin zur Karikatur in der Figurenzeichnung von Francesco Morlacchi, Webers italienischem Gegenspieler in Dresden, lassen erkennen, welchen Typus Film die neuen Machthaber schon früh für ihr Konzept einer nationalsozialistisch geprägten Unterhaltungsindustrie vor Augen hatten.

Eine weitere Filmbiographie Webers kam im Oktober 1956 in Westdeutschland unter dem Titel ***Romantische Symphonie*** in die Kinos (in Österreich erschien der Film unter dem ursprünglichen Titel ***Durch die Wälder, durch die Auen***)[18]. Nach der Novelle *Die romantische Reise des Herrn Carl Maria*

16 Vgl. den Überblick zum Thema *Film im NS-Staat* auf filmportal.de (https://www.filmportal.de/thema/film-im-ns-staat; letzter Zugriff: 13. September 2020).

17 Vgl. die Wiedergabe des Gesetzestextes unter http://www.kinematographie.de/LSG1934.HTM#name32 (letzter Zugriff: 10. September 2020).

18 Der Film wurde 2017 von Eye See Movies auf DVD veröffentlicht.

von Weber[19] von Hans Watzlik verfilmte der Regisseur Georg Wilhelm Pabst eine Handlung, die sich weitgehend auf die Beziehung von Weber zu seiner Braut Caroline Brandt konzentrierte. Es war der letzte – und wahrscheinlich auch der belangloseste – Film des renommierten Regisseurs, der sich seit 1923 mit zahlreichen Stummfilmen[20] und nach 1930 mit erfolgreichen Tonfilmen[21] einen Namen gemacht hatte. In einer zeitgenössischen Rezension wurde die (von der musikalischen Thematik her wenig substantielle) Handlung zusammengefasst und der künstlerische Anspruch der 91 Minuten dauernden Verfilmung angemessen gewürdigt:[22]

> „Die Novelle ‚Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber' von Haas Watzlik diente in der Bearbeitung von Walter Forster als Vorwurf für diesen von Regisseur G. W. Pabst inszenierten Film. Es war wohl von vornherein klar, daß dem Vollender der deutschen romantischen Oper (‚Freischütz', ‚Oberon', ‚Euryanthe'), dem Komponisten Carl Maria von Weber, ein romantisch-filmisches Denkmal gesetzt werden sollte. Das ist – was die Romantik anbelangt – zweifellos gelungen. Venedig mit seinen Kanälen, Gondeln, Bauten und gefühlvollen Liedern, mit seinen Palästen und verschnörkelt prunkvollen Interieurs versetzt das Publikum in jene schwärmerische Stimmung, die sich dann durch den ganzen Film zieht. Auf die weich schmeichelnde italienische Musikalität folgen dann populäre Opernklänge und Lieder, von denen ‚Lützows verwegene Jagd' und die ‚Romantische Phantasie' (wie der Komponist im Film sie nennt) den größten Teil des zu Gehör Gebrachten bestreiten. Auch vom Optischen her ist der Regie-Forderung nach Romantik vollauf Genüge getan. Düstere böhmische Wälder, wehende Baumwipfel, verträumte Täler, sonnige Wiesen, ziehende Wolken, Mondlicht, gelbe Reisekutsche, winkelig geduckte Häuslein,

19 Parallel zur Ausstrahlung des Films in den Kinos wurde die Novelle mit dem Filmtitel *Romantische Symphoni*e neu aufgelegt.

20 Unter anderem *Die freudlose Gasse* (1925) mit Greta Garbo und Asta Nielsen sowie *Die Büchse der Pandora* (1929) mit Louise Brooks.

21 Vgl. etwa *Westfront 1918* (1930) und *Die Dreigroschenoper* (1931) frei nach Bertolt Brecht mit der Musik von Kurt Weill.

22 Ernst-Michael Quass, *Film-Echo*, Nr. 85/86, 27.10.1956; zit. nach: https://www.filmportal.de/node/23769/material/648371 (letzter Zugriff: 13. September 2020).

skurrile Musikanten, Pferde, Reiter, Jagdhornklang, Kinderreigen und Rosensträuße fügen sich gefühlsselig zusammen und aneinander. Und dazu natürlich die Liebe mit all ihrem Glück, ihren Enttäuschungen, Verzweiflungen und selbstquälerischen Ausbrüchen.

Innerhalb dieses Gefühlskolorits spielt sich dann die Geschichte der Reise des Komponisten Carl Maria von Weber ab, den Peter Arens darstellt. Seine Liebe zu der Opernsängerin Caroline Brandt (Eva Bartok) glaubt man ihm, und es wäre alles gut, wenn er sich – von Kerzenlicht umstrahlt, hinter Gazevorhängen sinnierend, verbissen komponierend und gestikulierend umherwandernd – nicht zu oft geradezu hektisch-verzweifelt gebärdete. Eva Bartok ist die schöne Sängerin, um die der Graf von Schwarzenberg (Karl Schönböck) heftig wirbt und sie nur

Georg Wilhelm Pabst, *Romantische Symphonie* (1956)
mit Peter Arens als Weber und Eva Bartok als Caroline Brandt

mittels des Tricks eines fingierten, film-burlesk aufgezogenen Räuberüberfalls auf sein Schloß entführen kann. Sie spielt ihren Part brav und willig, doch hinterläßt sie den Eindruck, daß diese süß-romantische Rolle ihrem darstellerischen Naturell nicht entspricht. Karl Schönböck, der letztlich abgeblitzte Liebhaber, macht eine gute Figur und produziert sich auch als flotter Reiter, schmachtender Belcanto-Sänger und rosenspendender Kavalier. Immer wenn Joe Stöckel als Komponisten-Kutscher, Trostspender, humorig philosophierender Diener und resolutes Rauhbein auftritt, oder Rudolf Vogel als verschmitzter Kammerdiener und spitzzüngiger Berater des Grafen auf der Leinwand erscheint,

geht eine Welle der Heiterkeit und des Gelächters durch die Parkettreihen. Diese beiden Figuren und ein Teil der glänzend besetzten Chargenrollen unterbrechen mit ihren Spässen (besonders im Räubergasthaus ‚Druden-Fuß') den schleppenden Gang der Handlung. Allzuviel ist dort langatmig ausgespielt, wo kürzerer Szenenwechsel und schnelle Überblendungen dem Ganzen mehr Schwung hätten geben können. Auf Kosten vieler sehr langer (wenn auch schöner) in der Totale aufgenommenen Landschaftsbilder und Szenerien mußte der flottere Ablauf der Handlung zurückstehen. Wenn dann endlich Peter Arens auf romantisch nächtlichem Dorfmarktplatz seine ‚Romantische Phantasie' dirigiert, der heulende Sturm (Symbol für den Sturm der Leidenschaften oder dafür, daß Webers Kompositionen in alle Welt getragen werden) sich mit den Klängen der Musik vereint und Herz zum Herzen gefunden hat, setzen die weiblichem Zuschauer ihre Taschentücher in Bewegung. Und so werden es überall besonders die Frauen sein, denen dieser romantisch-sentimentale Farbfilm großartig gefallen wird."

Dass Pabsts letzte Filme nicht mehr an die Qualität seiner früheren Arbeiten anknüpfen konnten, mag mit vielen Faktoren wie etwa den Veränderungen in der Filmbranche der Nachkriegszeit zusammenhängen. Geradezu eine Ironie des Schicksals ist es jedoch, dass ausgerechnet der mit dem konsequenten Antikriegsfilm *Westfront 1918* hervorgetretene Pabst, dessen Verfilmung der *Dreigroschenoper* zudem unter den Nazis verboten war und der 1933 ins Exil ging[23], sich für die Weber-Verfilmung im Stil der unpolitischen und leicht frivolen Nachkriegsunterhaltung eine schon 1932 entstandene Vorlage eines Autors ausgesucht (oder möglicherweise auch nur akzeptiert) hatte, der dem Nationalsozialismus nahestand und seit 1938 Parteimitglied war. Der 1879 geborene und 1948 gestorbene Hans Watzlik verließ 1921 den Lehrerberuf, um als freier Schriftsteller zu arbeiten; er publizierte im *Völkischen Beobachter*, war Herausgeber der völkischen Zeitschrift *Der Ackermann aus Böhmen* und engagierte sich bei der *Sudetendeutschen Partei*; Watzlik galt während des Nationalsozialismus als politisch zuverlässig, seine Werke als künstlerisch wertvoll; nach

23 Nach einem Besuch bei seiner Familie in Österreich 1939 konnte er allerdings kriegsbedingt das Deutsche Reich nicht mehr verlassen, um wie geplant endgültig in die USA überzusiedeln, und arbeitete in der Folge für die *Bavaria*-Studios.

1945 wurden unter anderem alle seine Werke vom Österreichischen Bundesministerium für Unterricht auf die Liste der gesperrten Autoren und Bücher gesetzt[24]. Dass Watzliks Novelle *Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber* demzufolge mehr als nur Spuren der nationalsozialistischen Ideologie aufweist, bedarf keiner weiteren Erklärung. Dass allerdings bereits elf Jahre nach Kriegsende dieses Werk verfilmt und in Verbindung damit sogar neu aufgelegt wurde, wirft die Frage auf, ob das Klima in den deutschen Filmstudios und Verlagen der 1950er Jahre eher von Naivität oder von Kontinuität geprägt war.

Die vom Fernsehen der DDR produzierte und erstmals 1987 dort sowie in Westdeutschland ausgestrahlte Produktion ***Der Freischütz in Berlin*** entstand nach einem Drehbuch von Klaus Eidam unter der Regie von Klaus Gendries[25]. Die opulent ausgestattete Verfilmung behandelt Webers Opernpläne in den Jahren von 1817 bis 1821 und geht von dem Bestreben des Berliner Hofintendanten Graf Brühl aus, der sich seit Jahren für ein deutsches Theater bzw. für die deutsche Oper einsetzte. Brühl möchte für die Durchsetzung seines Vorhabens Weber als Kapellmeister für Berlin gewinnen, doch der König bevorzugt Gasparo Spontini, den ehemaligen Hofkapellmeister Napoleons. Die Aufführung von Spontinis *Olimpie* im königlichen Opernhaus will Brühl mit der Uraufführung des *Freischütz* in dem von Schinkel neu aufgebauten Schauspielhaus kontern. Der Ausgang der Berliner Pläne ist bekannt, so dass der Film letztlich zwar als eine klassische Durchsetzungsgeschichte anzusehen ist, der Erfolg des Komponisten hier aber nicht nur auf lediglich persönliche Qualitäten zurückgeführt, sondern als Resultat einer komplexen gesamtgesellschaftlichen Interaktion gezeigt wird. Die Stärke des Films beruht darauf, dass er nicht auf die Stereotypen einer Heroengeschichte zurückgreift; vielmehr stehen die politischen und sozialen Strategien der beiden musikpolitischen Lager im Vordergrund, die ergänzt werden um die Rolle der Musikpublizistik und die Reaktion der Rezipienten. Im Gegensatz zu den Filmbiographien aus den Jahren 1934 und 1956 entsteht so ein anschauliches und realitätsnahes Bild von Kulturpolitik ohne auf die Klischees von Weber als dem naiven ‚deutschen' Komponisten zurückzugreifen. Doch ist auch unüber-

24 Vgl. *Hans Watzlik – ein Nazidichter?*, hg. von Walter Koschmal und Václav Maidl, Wuppertal 2006.

25 Der Film wurde 2019 auf DVD von Studio Hamburg Enterprises veröffentlicht.

Klaus Gendries, *Freischütz in Berlin* (1987) (Ausschnitt) mit Frank Lienert als Weber

sehbar, dass die realpolitischen Faktoren der Entstehungszeit des Films eine große Rolle spielen, da die Selbstbeschreibung der DDR als Arbeiter- und Bauernstaat in der Konfrontation von höfischer Welt und bürgerlichem Widerstand gespiegelt wird. Weber wird dadurch als Vorläufer einer Gesellschaftsordnung gezeichnet, die sich gegen die Intrigen einer konservativen Aristokratie durchsetzen muss, um die angestrebten fortschrittlichen kulturellen Ambitionen verwirklichen zu können.

Angesichts von Webers Biographie, die durch seine überlieferten Tagebuchaufzeichnungen und Briefwechsel detailliert belegt ist, erstaunt es, dass sich alle drei Filme auf die immer gleichen beruflichen Stationen und persönlichen Situationen Webers beziehen sowie jede darüber hinausgehende Vertiefung und Ausleuchtung seiner musikgeschichtlichen Position einschließlich der Vielfalt seines kompositorischen Oeuvres unterlassen – der Komponist des *Freischütz* dominiert. Zugleich wird in all diesen Verfilmungen erkennbar, dass solche Biographien ganz unabhängig von ihren Geschichten immer auch ein Spiegel ihrer Entstehungszeit sind, dass sie neben der Darstellung von Geschichte zugleich ein Transportmedium von politischen und ideologischen Vorstellungen sowie der Rezeption späterer Zeiten sind. Weber als Inbegriff des deutschen Musikers, Weber als treuer und entsagender Liebender, Weber als Künstler, der unbeirrt seinen musikalischen Vorstellungen folgt – es bleibt letztlich dem Betrachter überlassen, wie er sich den Komponisten des *Freischütz* vorzustellen hat. Die drei vorliegenden Filmbiographien bieten jedenfalls Anlass und genügend Stoff für den Zuschauer, selbst der historischen Figur nachzuspüren und unabhängig von allen filmbiographischen Vorgaben mit Hilfe der zugänglichen Quellen ein lebensechteres Bild der Persönlichkeit zu gewinnen.

Kleine Beiträge

Frank Ziegler

Neue Jähns-Briefe aufgetaucht

Die Berliner Staatsbibliothek verfügt über große Teile der Korrespondenz des Weber-Forschers Friedrich Wilhelm Jähns. In dessen Sammlung Weberiana und seinem Nachlass, welche 1881 bzw. 1889 in den Besitz der Bibliothek kamen, fand sich eine vierstellige Zahl von Schreiben, die alle auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe erschlossen sind, überwiegend als Katalogisate mit Inhaltsbeschreibungen, vielfach aber auch mit kompletten, kommentierten Textübertragungen. Angesichts der Provenienz erstaunt es freilich nicht, dass in Berlin überwiegend Briefe an Jähns verwahrt werden; Briefe von ihm sind in der Minderzahl. Um so erfreulicher ist jeder Neufund!

Aus Privatbesitz wurden der Staatsbibliothek im Sommer 2018 zehn bislang unbekannte Briefe von Jähns aus den Jahren 1864 bis 1886 angeboten, allesamt an den Pianisten und Komponisten Ernst Rudorff gerichtet – eine willkommene Bestandsergänzung, fanden sich in den Berliner Sammlungen doch bereits neun Schreiben von Rudorff an Jähns aus dem Zeitraum 1864 bis 1877 (Weberiana Cl. X, Nr. 538 bis 544 sowie Mus. ep. E. Rudorff 117 und 118), und so überlegte die Direktorin der Musikabteilung Dr. Martina Rebmann auch nicht lange und erwarb die kleine Kollektion (neue Signaturen: 55 Ep 1899 bis 1908). Auch wenn der Briefwechsel Jähns–Rudorff damit längst nicht komplett ist, sind die thematischen Überschneidungen zwischen den bereits länger bekannten und den neu hinzugekommenen Dokumenten recht groß: Neben privaten Themen und dem Austausch über Kompositionen von Jähns steht das beiderseitige Interesse an Weber im Mittelpunkt, vor allem aber Rudorffs Partitur-Ausgaben von *Euryanthe* (1866) und *Preciosa* (1878) beim Berliner Verlag Schlesinger. Besonders inhaltsreich ist der früheste überlieferte Brief von Jähns an Rudorff vom 2. Oktober 1864 mit grundsätzlichen Überlegungen zur (damals) zeitgenössischen Bewertung und Wirkung von Webers Kompositionen.

Auch wenn Jähns seinen mehr als 30 Jahre jüngeren Musikerkollegen in den Briefen als „verehrter“ oder „theurer Freund“ anspricht, scheint die persönliche Beziehung doch schon wegen des Altersunterschieds zumindest

zu Beginn nicht allzu eng gewesen zu sein. Besonders in Rudorffs Briefen ist anfangs eine gewisse Distanz spürbar. In seiner Autobiographie wird er deutlicher; dort schrieb er in Zusammenhang mit den Planungen zu seiner *Euryanthe*-Edition im Jahr 1864:[1]

> „Friedrich Wilhelm Jähns war damals in den musikalischen Kreisen Berlins als Weber-Verehrer von Profession bekannt. Er leitete einen kleinen Gesangverein, mit dem er hie und da eine bescheidene Aufführung zustande brachte, gab Gesangunterricht, ließ Webersche Lieder singen und schwärmte den Leuten von Weber vor. Als Lehrer wie als Dirigent und gar als Komponist kam er nicht über liebenswürdigen Dilettantismus hinaus, und so belächelte man seinen anscheinend unfruchtbaren Enthusiasmus."

Mit dieser Einschätzung stand Rudorff nicht alleine; ähnliche Urteile sind auch von Paul Mendelssohn-Bartholdy und Julius Rietz bekannt. Erst später sollte sich Rudorff revidieren, wie wiederum seiner Autobiographie zu entnehmen ist:[2]

> „Allein, man hatte ihn doch unterschätzt. Das trat zutage, als er gegen Ende seines Lebens sein großes verdienstvolles Werk, das chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Weberscher Kompositionen, herausgab."

Tatsächlich verwendete Rudorff in seinen Briefen nach Erscheinen des Weber-Werkverzeichnisses (1871) nun ebenfalls die Anrede „Hochverehrter Freund".

Jähns dürfte 1864 dem vierundzwanzigjährigen Rudorff freundlich entgegengekommen sein, hatte er ihn doch bereits als Knaben um 1850 im Haus der Eltern kennengelernt, als er dort die Bach-Autographen aus dem Nachlass Wilhelm Friedemann Bachs studieren durfte[3], die Rudorffs Großvater Carl Pistor einst auf einer Berliner Auktion erworben hatte und die nach seinem Tod (1847) in den Besitz von Rudorffs Eltern, Adolf und Betty Rudorff, geb. Pistor, übergegangen waren. Zudem war Ernst Rudorff das

1 Ernst Rudorff, *Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie*, hg. von Katja Schmidt-Wistoff, Bd. 2, Frankfurt am Main 2008, S. 246.

2 Ebd., S. 246.

3 Ebd., S. 246.

Patenkind von Marie Hoffmeister, die als älteste Tochter Hinrich Lichtensteins[4], eines der engsten Freunde Webers, wiederum dessen Patenkind war. Sie hatte als Rudorffs erste Klavierlehrerin sicherlich das Interesse an Weber, das bereits seine Eltern geweckt hatten, nach Kräften befördert, und so ist es nicht verwunderlich, mit welch schwärmerischer Begeisterung er schon in seiner Leipziger Studentenzeit über Webers Musik, speziell über die *Euryanthe*, sprach. Bereits als Zwanzigjähriger hatte er seinen Kommilitonen bis in die Nachtstunden hinein Webers Oper am Klavier vorgespielt[5], und später verübelte er es Brahms, dass dieser nicht die *Euryanthe*, sondern die *Preciosa*-Schauspielmusik für Webers größte Schöpfung erachtete[6].

Die Weber-Faszination einte Jähns und Rudorff und schuf eine tragfähige Basis für den persönlichen wie brieflichen Kontakt. Der schriftliche Teil des gegenseitigen Austauschs ist durch die Neuerwerbung der Staatsbibliothek, die den Briefen Rudorffs nun Gegenbriefe von Jähns an die Seite stellt, zumindest in seinen Grundzügen wieder nachvollziehbar.

4 Hinrich Lichtenstein war auch F. W. Jähns in väterlicher Freundschaft verbunden und Taufpate von dessen ältestem Sohn Max.

5 Rudorff, *Aus den Tagen der Romantik*, S. 50.

6 Ebd., S. 144f.

Frank Ziegler

Wann entstand Webers *Schlummerlied*?

Friedrich Wilhelm Jähns ordnete Webers *Schlummerlied* „Sohn der Ruhe, sinke nieder" nach einem Text von Ignaz Franz Castelli als JV 285 in das Weber-Werkverzeichnis ein und vermutete, die Komposition sei Mitte März 1822 entstanden, ohne dass er dies anhand von Primärquellen Webers eindeutig belegen konnte (das Autograph der Komposition ist verschollen). Verbürgt ist laut Tagebuch nur die erste Aufführung am 19. März 1822 in Webers Konzert im kleinen Redoutensaal in Wien, bei der vier namhafte Solisten der dortigen Hofoper (Franz Jäger, Franz Rosner, Franz Anton Forti und Joseph Seipelt) die laut Rezension[1] vollendete Ausführung des Werks übernahmen. Am darauffolgenden Tag ist im Tagebuch der Verkauf des Liedes an Johann Schickh dokumentiert, der es zweieinhalb Wochen später als Notenbeilage in der von ihm redigierten Wiener *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* publizierte[2].

Zweifel an der Datierung hatte allerdings bereits Leopold von Sonnleithner geweckt, der Jähns im Brief vom 15. August 1864[3] auf die Ausgabe der *Sämmtlichen Werke* Castellis (*Vollständige Ausgabe letzter Hand, in strenger Auswahl*) aufmerksam machte, in deren Bd. 3[4] der dem Lied unterlegte Text mit dem Zusatz abgedruckt war: „(Zu C. M. von Weber's Musik gedichtet.)" – so, als habe zuerst die Musik vorgelegen und erst später sei der Text dazu entstanden, ein für Weber, dem die genaue Beachtung des Wort-Ton-Verhältnisses stets ein zentrales Anliegen war, zunächst unwahrscheinlich anmutender Fall. Derselbe Eintrag findet sich bereits in der sechsbändigen Castelli-Gedichtausgabe von 1835[5]. Erhalten hat sich zudem ein Oktavbändchen mit Gedichtautographen

1 A030515.

2 Jg. 7, Nr. 42 (6. April 1822). Eine zweite, ebenfalls auf Weber zurückgehende Ausgabe des Werks erfolgte 1823 bei Schlesinger in Berlin als Nr. 4 innerhalb der Sammlung *Gesänge für Männerstimmen* op. 68.

3 A043104.

4 Wien: Pichler, 1844, S. 151.

5 Berlin: Duncker und Humblot, Bd. 5, S. 83.

des Schriftstellers in Wien[6], dort findet sich das Gedicht freilich ohne einen diesbezüglichen Hinweis.

Eine erste Hypothese zur Klärung des Sachverhalts veröffentlichte 1999 Oliver Huck in seiner Dissertation[7], der auf den Text zu Webers verschollenem Begräbnischor zum Grillparzer-Drama *Die Ahnfrau* aufmerksam machte, der sich Webers *Schlummerlied* ohne weiteres unterlegen ließe:

> Auf, ihr Brüder!
> Senkt ihn nieder,
> In der Erde stillen Schooß,
> In der Truhe
> Finde Ruhe,
> Die dein Leben nicht genoß.

Hatte Weber also 1822 in Wien lediglich seine 1817 in Dresden entstandene Schauspielmusik „recycelt"? Die Klavierbegleitung (samt Zwischenspielen) zum Chor, die Weber bei der Wiener Erstaufführung selbst spielte (oder improvisierte?), die in den Druckausgaben hingegen fehlt, brachte Huck mit einer melodramatischen Begleitmusik in Zusammenhang, die im Schauspiel dem Chor möglicherweise voranging, freilich gab bereits er zu bedenken, dass „Weber in aller Regel erst dann eine Zweitverwertung seiner Kompositionen vornahm, wenn ihr ursprünglicher Verwendungszweck nicht mehr bestand", die Schauspielmusik zur *Ahnfrau* aber in Dresden auch über das Jahr 1822 hinaus Verwendung fand.

Tatsächlich ist der Grillparzer-Text kompatibel zur Musik, allerdings hätte Weber bei der Komposition dieser Zeilen nicht stärker auf die Reimstruktur mit den sich jeweils reimenden Kurzzeilen Bezug genommen, wie er es etwa in ähnlicher Weise in Adolars Romanze Nr. 12 in der *Euryanthe* („Wehen mir Lüfte Ruh") tat?

Eine andere Erklärungsmöglichkeit offeriert ein Brief Webers an den Dichter Kannegießer vom 2. August 1819: Kannegießer hatte Weber einige seiner Gedichte zur Vertonung zugesandt; sie dürften in jenem Brief enthalten gewesen sein, dessen Empfang Weber am 21. Juli 1819 im Tagebuch festhielt. Unter den Gedichten befand sich auch ein *Schlummerlied*, bei dessen

6 *A-Wn*, S. n. 3288, darin auf S. 210 das *Schlummerlied* (zunächst *Nachtlied*).

7 Vgl. *Weber-Studien*, Bd. 5, S. 84f.

Vertonung Weber, wie er im Brief mitteilte, „ein Unglük paßirt“ war, indem ihm beim Lesen der Zeilen sofort eine vierstimmige Vertonung vorschwebte, die allerdings nach seinem Dafürhalten nicht zum Text passe:[8]

> „da ich es nun für Unsinn halte, wenn viere zugleich *per* ich an eine Geliebte, oder zu sonst Lieben, sprechen, so muß ich es wohl un*componirt* laßen, da ich eine einmal so empfangene Melodie nicht wieder loswerden, und überhaupt nur einmal wahr sein kann. und zur Lüge bringt mich auch nicht einmal der herrschende MusikGeschmak. schweren Herzens laß ich das liebliche Ding fahren.“

Das Wort „un*componirt*“ suggeriert, dass Weber die musikalische Idee nicht schriftlich fixierte – oder doch? Sollte sie die Vorlage für das *Schlummerlied* von 1822 sein? Auffallend ist, dass sowohl der Text Kannegießers als auch jener Castellis sich zum einen problemlos Webers Komposition unterlegen lässt, zum anderen auch strukturell besser mit ihr harmoniert als die oben zitierten Verse Grillparzers:

Kannegießer (aus: *Gedichte*, Breslau 1824, S. 70f.)	Castelli (aus: *Gedichte*, Bd. 5, Wien 1835, S. 83)
Schlummerlied.	Schlummerlied. (Zu C. M. von Weber's Musik gedichtet.)
Süßer Schlummer sinket nieder, Lullet alles Leben ein, Es verstummen alle Lieder Auf der Flur und in dem Hain.	Sohn der Ruhe, sinke nieder, Holder Schlummer auf die Flur, Dein Umarmen stärke wieder Die ermüdete Natur.
Klinget noch, ihr lieben Saiten, Durch die stillen Schatten hin, Bis die Finger mir entgleiten, Eingedämmert jeder Sinn.	Schweigt, ihr Vögel! ihr entweihet Jenen Gott, der stumm und blind, Wenn er auch die Sonne scheuet, Ist er doch der Unschuld Kind.
Und ich denk' an euch, ihr Lieben, Die ihr schlummert oder wacht, Noch hienieden oder drüben, Und ich ruf' euch: gute Nacht!	Lispelt Kühlung ihm, ihr Weste, Rosenhügel sey sein Thron, Beugt euch drüber hin ihr Aeste, Frieden ihm, des Friedens Sohn!

8 A041521.

Und mit heiterem Gewissen,
Und mit kindlichem Gebet
Sink' ich nieder in die Kissen,
Wo ein Engel bei mir steht.

Schirmend blickt er auf mich nieder,
Haucht mir süße Träume zu;
Und nun schweigen meine Lieder,
Mich bewältigt milde Ruh.

Es scheint also tatsächlich denkbar, dass Weber die 1819 erdachte Weise für zu wertvoll hielt, um sie unausgeführt zu lassen; vielleicht hatte er sich die Melodie doch notiert oder sie hatte sich ihm fest eingeprägt. Vielleicht stellte er sie Castelli 1822 vor und dieser erbot sich, einen zu einer vierstimmigen Komposition passenderen, neutraleren Text zu verfassen. Eine solche Hypothese würde zu dem Zusatz bezüglich des nachträglich unterlegten Textes in den Castelli-Werkausgaben jedenfalls passen. Selbst Jähns hielt es im Werkverzeichnis[9] für möglich, dass Castelli „zu einer ihm von W.[eber] mitgetheilten musikalischen Scizze diese Dichtung nachträglich verfasste". Mit der Datierung „März 1822" dürfte Jähns freilich recht behalten, denn die schriftliche Ausführung des Werks, möglicherweise als Überarbeitung des musikalischen Einfalls von 1819, wird vermutlich kurz vor dem Konzert, jedenfalls nach Webers Eintreffen in Wien am 17. Februar 1822 erfolgt sein. Kontakte mit Castelli sind in dieser Zeit im Tagebuch bezeugt: am 25. Februar und 5. März. Ohne dass man den Zusammenhang zwischen dem *Schlummerlied* nach Kannegießer und jenem nach Castelli eindeutig beweisen könnte, scheint diese Erklärung der Annotation in den Gedicht-Ausgaben von 1835 und 1844 doch bislang die naheliegendste.

9 Vgl. Jähns (Werke), S. 343.

Frank Ziegler

Freischütz als Volksbelustigung

Bei den Recherchen rund um Weber zur Kommentierung der Briefe und Tagebücher sowie bezüglich der Rezeptionsgeschichte seiner Kompositionen finden sich immer wieder auch Kuriosa, so eine Notiz aus dem *Kaiserl. Königl. Oesterreichischen Amts- und Intelligenz-Blatt* von Salzburg, die ein bezeichnendes Licht auf die *Freischütz*-Begeisterung der Zeitgenossen wirft:[1]

> „Eine Stunde von Speier liegt ein hübsches, romantisches Wäldchen, mit allerley artigen Anlagen, und mit mannigfaltigen Erfrischungshäusern versehen. Diese letzteren haben jedes seine Benennung aus dem Freyschütz, und das ganze Wäldchen heißt »der Freyschütz.« Das eine Wirthshaus darin nennt sich Samiel, das andere der Erbförster Kuno, das dritte Kilian, Kapar u. s. f. Samiel soll vorzüglich kochen, der Erbförster das beßte Wildpret haben, der Eremit vortreffliche Fastenspeise (Fisch, Eierkuchen &c.) zubereiten, und die Wolfsschlucht nebst dem Wasserfall den Durstigen mit Flüssigkeiten aller Art erquicken."

Dass es sich bei dieser in der Rubrik „Allerley" veröffentlichten Notiz nicht um eine Zeitungsente handelt, bezeugt eine Akte im Stadtarchiv Speyer[2], die im Archivportal der Deutschen Digitalen Bibliothek wie folgt beschrieben wird: „Einweihung der neuen Anlage zum Freischütz am Rhein; Theateraufführungen darin; Sammlung von Beiträgen zur Unterhaltung der Anlage." Friedrich Johann Hildenbrand hat diesem frühen Vergnügungspark vor fast einhundert Jahren sogar eine kleine Broschüre gewidmet: *Die Neue Anlage zum Freischützen unweit Speyer am Rhein 1823–1832. Ein Stück aus der Biedermaierzeit der Pfalz* (Kaiserslautern 1920). Hildenbrand erwähnt darin auch den Grund für die Benennung: Rittmeister Alois Spraul von dem in Speyer stationierten königlich bayerischen 1. Chevauxlegers-Regiment, der die Einrichtung des Parks maßgeblich vorantrieb, gehörte zu den begeisterten

1 *Kaiserl. Königl. Oesterreichischen Amts- und Intelligenz-Blatt*, Nr. 95 (28. November 1825), Sp. 1676f.

2 Bestand 003 = Archiv der Stadtverwaltung 1814 bis etwa 1880, Nr. 496 (Laufzeit: 1823/1824), Vgl. https://www.archivportal-d.de/item/VZZZUTJPYMWFUISRFYU7O-4XU5K53EBJ6 (eingesehen am 21. Dezember 2018).

Das Waldschlösschen des Erbförsters Cuno (oben) und
die Wirtschaft zum Eremiten (unten) in der Freischütz-Anlage bei Speyer,
Lithographien von Franz Carl Schwaab nach Vorlagen des
Speyerer Zeichenlehrers Friedrich Bettinger (ca. 1823)

Besuchern der *Freischütz*-Aufführungen im nahegelegenen Mannheim[3] und entnahm dem Opernlibretto Ideen für die Einrichtung der Anlage: Die Blockhäuser mit Schankwirtschaften wurden nach Figuren, Örtlichkeiten u. a. aus dem *Freischütz* benannt. In der Sammlung „VI Ansichten aus der neuen Anlage, zum Freischütz genannt, ohnweit Speyer am Rhein", erschienen beim örtlichen Lithographen Franz Carl Schwaab, sind beispielsweise das Waldschlösschen des Erbförsters Cuno und die Wirtschaften zum Jägerchor, zum Eremiten, zum Freischütz sowie zum Wasserfall abgebildet.

Selbstverständlich gibt auch das *Speierer Wöchentliche Anzeige-Blatt* von 1823 mehrere Hinweise auf die am 11. Mai d. J. eröffnete Einrichtung, so werden für den 29. Juni verschiedene „Belustigungen" wie Hahnenschlag, Hammeltanz und Sacklaufen beworben, welche die „Wirthen zum Jägerchor, Wolfsschlucht und Freischütz" besorgen würden[4], der Wirt zum Jägerchor, J. Sitzenstuhl, warb für den 6. Juli mit einem „Baumklettern" samt Preisen[5], G. Seekatz, der Weinwirt zum Freischütz versprach „sowohl in Speisen als Getränke[n], die billigste und beste Bedienung" und vermietete „mehrere möblirte Zimmer"[6]. Für den 25. Mai kündigten die „Unteroffiziers der hier garnisonirenden 1ten Division des 1ten Chevauxlegers-Regiments" sogar eine open-air-Aufführung von Schillers *Räubern* „(passend abgeändert)" auf „einem von der Natur und Kunst gebildeten Theater" und „zum Besten der Armen" an[7].

„Merchandising"-Artikel mit *Freischütz*-Bezug wie Kartenspiele, Schirme, Tabak u. ä. finden sich in den 1820er Jahren vielfach, auch Wirtshäuser mit dem Namen Wolfsschlucht gab es mehrfach, aber diese Anlage dürfte doch singulär geblieben sein.

3 Erstaufführung am 5. Mai 1822.

4 *Wöchentliches Anzeige-Blatt*, Nr. 26 (26. Juni 1823), S. 203.

5 Ebd., Nr. 27 (3. Juli 1823), S. 206.

6 Ebd., Nr. 30 (24. Juli 1823), S. 218; s. a. Nr. 49 (4. Dezember 1823), S. 295.

7 Ebd., Nr. 21 (22. Mai 1823), S. 82.

Aufführungsbesprechungen

Regensburg: Premiere – 11. Mai 2019

Der Vorhang fällt, und alle Fragen offen …
Atmosphärisch dichtes Kriegs-Trauma-Drama: *Der Freischütz* am Theater Regensburg

Musikalische Leitung:	Chin-Chao Lin
Inszenierung:	Matthias Reichwald
Bühne und Kostüme:	Alexandre Corazzola

Max	Deniz Yilmaz
Kaspar	Seymur Karimov
Agathe	Theodora Varga
Ännchen	Anna Pisareva
Kuno	Jongmin Yoon
Ottokar	Adam Krużel
Kilian	Philipp Meraner
Eremit	Selcuk Hagan Tiraşoğlu
Samiel	Andine Pfrepper
Brautjungfern	Maria-Magdalena Fleck, Elena Lin, Selena Öztaner und Katrin Poemmerl

Philharmonisches Orchester Regensburg

Die Jagd, die ist in Matthias Reichwalds Regensburger Inszenierung des *Freischütz* keine fürstliche Freude, die das Mahl würzet und den Becher des Lebens reich sprudeln lässt. Hier herrschen Dunkelheit, Elend, Tod und Trauma. Und ein Samiel, der sich erst riesenhaft mit schwarzen Flügeln erhebt und dann mit seinen drei Höllengeistern die Show bestimmt. Ausstatter Alexandre Corazzola macht aus Andine Pfrepper erst einen verführerischen Todesengel, dann mit silbernem Zylinder und Zigarettenspitze einen Conferencier aus dem Fronttheater des Zweiten Weltkriegs: eine schillernde Schicksalsfigur, die am Ende als Viktoria die Puppe zerschlägt, die für Kaspars innerstes Ich stehen dürfte.

Die Bildwelt, die Reichwald und Corazzola für Webers bald 200 Jahre altes Meisterstück geschaffen haben, geht von der ursprünglichen Zeitangabe „nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges“ aus, zitiert aber in seinen Chiffren die Katastrophen des Zwanzigsten Jahrhunderts: marschierende Weltkriegs-Soldatenkolonnen, Trümmerfrauen, Panzersperren und ein Turm, der Jagdansitz, aber eher doch Scharfschützenstand oder KZ-Wachtturm sein könnte. Die Uniformen erinnern noch ans Waidwerk, stehen aber in ihrem zerschlissenen Tarngrün eher für die „Jäger“ beim Militär. Nur der Fürst erinnert mit seiner Parademontur an die Epoche, die den Traum der Weberzeit, die deutsche Einigung, unter militärischen Vorzeichen vollendet hat. Und der Wald ist ein verbrannter Schemen oder eine tintenschwarze Drohkulisse, über der ein fahl geäderter Mond glimmt.

Die Sehnsucht, der düsteren Welt zu entkommen, manifestiert sich in der putzigen Puppenstube, in der sich Agathe und Ännchen auf roter Bank vor einer mit alten Rollmustern dekorierten Wand eingerichtet haben. Eine Welt, die genauso gefährdet ist wie die Idylle, die von den großartig choreografierten Maidlein (Maria-Magdalena Fleck, Elena Lin, Selena Öztaner, Katrin Poemmerl) beschworen wird – als wäre ihr Brautjungfern-Lied ein Heimatschlager der Fünfziger. Aber auch die jungen Frauen entkommen dem Elend nicht: Nach dem Sturm der Wolfsschlucht liegt das Haus in Trümmern.

Der Ort des Kugelgießens wirkt wie ein Schützengraben-Unterstand, in dem Kaspar an Ketten gefesselt auf seinen Jagdbruder wartet. Das „wilde Heer“ wird in Regensburg wörtlich genommen; die grause Szenerie beherrschen Bilder des Krieges. Das Ende inszeniert Reichwald in komplexen Bildfolgen, in denen der Eremit wie eine Marionette vors Mikro geschleppt wird und die Personen untereinander mit Puppen interagieren. Auf eine klare Linie will er sich jedoch nicht festlegen: Da stehen wir und können nichts als hoffen, der Vorhang schließt sich und alle Fragen offen. In einer Inszenierung, die eher Zustände zeigt als Personen entwickelt, trifft dieser Satz – da helfen auch die zurechtgestückelten Dialoge Friedrich Kinds und die eingeschobenen Schiller- und Brecht-Zitate nicht viel weiter.

Mit dem Philharmonischen Orchester Regensburg setzt Dirigent Chin-Chao Lin in der besuchten Vorstellung am 28. Mai 2019 eher auf eine unspektakuläre, größtmöglicher Sauberkeit verpflichtete Lesart. Keine heraus-

gehobenen Akzente, keine gegen den Strich betonten Nebenstimmen, kein romantisches Dräuen, keine pointierten Tempi. Dafür einmal saubere Hörner in der Ouvertüre, schlank-sehnige Violinen, aufgelichtete, gut ausbalancierte Holzbläser, Sinn für locker gefasste Melodik.

Dass Weber seinen Sängern nichts schenkt, wird in allen Rollen hörbar: Am ehesten deckt noch Seymur Karimov mit einem schwer-dunklen Bariton die brutalen, aber auch verzweifelten Seiten des am Auge versehrten Kaspar ab. Deniz Yilmaz als Max ließ sich als krank ansagen und kämpfte sich redlich durch seine Partie. Philipp Meraner konfrontiert Max mit passend greller Stimme mit dem Spott des Bauern Kilian. Selcuk Hagan Tiraşoğlu bleibt ein blasser Eremit, Adam Krużel beschränkt sich als Ottokar auf machtvoll vibrierendes Orgeln, Jongmin Yoon gibt einen anständigen Kuno. Ein fleischiges Vibrato macht auch Theodora Varga als Agathe zu schaffen, zerschießt die Poesie der zweiten und den Sehnsuchtston wie den Jubel der ersten Arie. Das Ännchen von Anna Pisareva ist zwar kraftvoll und mit nachhaltig gestütztem Ton angelegt. Aber die Sängerin artikuliert nicht sauber und findet kaum Zwischentöne, die über ein klangsattes Forte hinausgehen. Was locker und beweglich gestaltet sein sollte, wirkt erzwungen. Der Chor singt sauber, aber nicht subtil. So bleibt der Eindruck eines szenisch-atmosphärisch dichten Abends mit erheblichen Einschränkungen bei den Sängern.

Werner Häußner

Wildbad: 19. Juli 2019

Giacomo Meyerbeers erste Oper: *Romilda e Costanza*

Musikalische Leitung	Luciano Acocella
Retello	Javier Povedano
Teobaldo	Patrick Kabongo
Romilda	Chiara Brunello
Costanza	Luiza Fatyol
Lotario	César Cortés
Pierotto	Giulio Mastrototaro
Albertone	Emmanuel Franc
Annina	Claire Gascoin
Passionart Orchestra Krakow	
Górecki Chamber Choir	

Das Belcanto Opera Festival Rossini in Wildbad spielt nicht nur Opern des namengebenden Komponisten, sondern auch Werke, die im weitestgehenden Sinne in das musikalische Umfeld gehören. Ein besonderer Schwerpunkt liegt insoweit bei deutschen Komponisten, die in Italien Belcantoopern verfassten. Zu nennen sind insbesondere Simon Mayr, aber auch Peter von Winter oder eben Giacomo Meyerbeer. Von ihm wurde bereits 2005 *Semiramide riconosciuta* aufgeführt. In diesem Jahr stand eigentlich *Emma di Resburgo* auf dem Programm, wurde aber kurzfristig – die Eintrittskarten waren schon gedruckt – durch Meyerbeers erste, in Padua uraufgeführte, italienische Oper ersetzt. Da das Manuskript nicht erhalten ist, musste eine Partitur aus der im Konservatorium Cesaro Pollini in Padua aufbewahrten Kopie eigens für das Festival erstellt werden.

Das Libretto stammt von dem durchaus bekannten, erfahrenen venezianischen Librettisten Gaetano Rossi. Er hatte u. a. das Buch zu Rossinis Erfolgsoper *Tancredi* geschrieben. Ob Meyerbeer den Text vom Theater zugewiesen bekam, oder er den Librettisten selbst bestimmen konnte, weil er die Produktion bezahlte (so Sieghart Döhring, im Programmheft, S. 8), kann dahinstehen. Jedenfalls ist das Buch ausgesprochen schlecht. Das gilt nicht nur für die wirre Geschichte, sondern auch für die Nummernabfolge und die vergleichsweise geringe Anzahl von Ensembles, die sich allerdings bei Rossi generell feststellen lassen.

Bei dem Werk Meyerbeers handelt es sich um eine opera semiseria, eine Rettungsoper. Der Held wird in letzter Minute vor dem sicheren Tod gerettet. Das geschieht in aller Regel durch seine Frau (Fidelio!) und unter nicht unerheblicher Mitwirkung des Buffos. Das steigert Rossi noch dadurch, dass es nicht eine, sondern zwei Frauen (vgl. den Titel!) gibt, die helfen wollen. Auch der hilfreiche Buffo ist gedoppelt. Die Geschichte ist nicht einfach und nicht schnell erzählt. Der Fürst der Provence ist gestorben und hinterlässt zwei Söhne. Der minderbegabte Retello bleibt zu Hause und bereitet die Entmachtung seines Bruders Teobaldo vor, der siegreich aus dem Krieg gegen den Herzog der Bretagne zurückkehrt. Er hat sich in die Tochter des bretonischen Herzogs Romilda verliebt (sie geheiratet?), obwohl er zuvor Costanza versprochen war. Diese erwartet sehnsüchtig die Heimkehr ihres Helden, der Romilda, als Page verkleidet, in seinem Gefolge hat. Er ist mit

wenigen Getreuen seinem Heer vorausgeeilt. Als das Testament des Vaters, das Teobaldo begünstigt, verlesen wird, lässt sein Bruder ihn festsetzen und auf eine andere Burg bringen. Eine Flucht misslingt; in letzter Minute treffen Teobaldos Truppen ein und befreien ihn.

Es ist überflüssig, die zahlreichen Unstimmigkeiten im Text einzeln aufzuführen. Warum eilt Teobaldo seinen Truppen voraus, wenn er es doch eigentlich nicht eilig hat, die ehemalige Braut wiederzusehen? Und warum behauptet er, Costanza sei seine Frau, als sein Bruder sie heiraten will? Wenn Meyerbeer wirklich viel Zeit für die Komposition hatte und sich den Text und den Librettisten aussuchen konnte, mit ihm den Stoff auswählte und für die Vertonung einrichtete, ist es verwunderlich, dass er den Dichter nicht abgelehnt oder wenigstens den Text bereinigt hat.

Musikalisch gelangt Meyerbeer in keiner Weise über Rossini hinaus, ohne allerdings jemals dessen Qualität zu erreichen. Das ermüdet jedenfalls im zweiten Akt schon gelegentlich. Bemerkenswert sind die vergleichsweise vielen solistischen Einsätze, v. a. der Bläser, aber einmal auch der Violine. Aber auch das ist keine Eigenart Meyerbeers, sondern typisch für Rossini.

Konzertant kam die Oper am 19. Juli 2019 (Wiederholung am 26. Juli) in der Trinkhalle in Bad Wildbad unter der Leitung von Luciano Acocella zur Aufführung. Es spielten das Passionart Orchestra Krakow, es sang der Górecki Chamber Choir. Licht und Schatten bei den Solisten waren ungleichmäßig verteilt. Beide titelgebende Frauen (Chiara Brunello als Romilda und Luiza Fatyol als Costanza) blieben blass und überzeugten nicht. Einzig Claire Gascoin in der Nebenrolle der Annina gefiel. Anders sieht es bei den Männern aus. Teobaldo (Patrick Kabongo) und Retello (Javier Povedano) füllten ihre Rollen gut aus. Die überzeugendste Leistung bot Giulio Mastrototaro in der Bufforolle des Pierotto. Aber auch der zweite Buffo, der Gehilfe des Bösewichts Retello, Albertone, war mit Emmanuel Franco gut besetzt. Der Vater Costanzas, Lotario (César Cortés) zählt sängerisch auch auf die Habenseite der Aufführung.

Alles in allem war es interessant, diese Oper einmal kennenzulernen. Wenn man allerdings die frühe durchaus webernahe Klarinettenmusik Meyerbeers dagegenstellt, wird Webers heftige Kritik an Meyerbeers dritter italienischer Oper *Emma di Resburgo* verständlich.

Bernd-Rüdiger Kern

Salzburg: Premiere – 21. September 2019

Webers *Oberon* als turbulenter Bühnenspaß in Salzburg

Musikalische Leitung	Ido Arad
Inszenierung	Volkmar Kamm
Bühne	Konrad Kulke
szenische Choreographie	Verena Rendtorff
Ballett-Choreographie	Kristian Lever
Puck	Gregor Schulz
Oberon	Franz Supper
Rezia	Anne-Fleur Werner
Fatime	Tamara Gura
Hüon von Bourdeaux	Roman Payer
Scherasmin	George Humphrey
Kalif, Kapitain, Emir	Sascha Oskar Weis
Roschana, Verethusa	Verena Rendtorff
Meermädchen	Tamara Ivaniš, Hazel McBain
Nymphe	Mona Akinola
Mozarteumorchester	
Chors des Landestheaters (samt Extrachor)	

Die Aufführungsstatistik des *Oberon* hat sich in den zurückliegenden Jahren erstaunlich positiv entwickelt; mehrere größere und auch mittlere Bühnen haben sich des Stücks angenommen, das sowohl an die Regie (bezüglich einer stringenten szenischen Umsetzung) als auch an die Hauptdarsteller (vornehmlich an Rezia und Hüon) besondere Anforderungen stellt, jüngst auch das Salzburger Landestheater (Premiere: 21. September 2019). Derartige Mehrspartentheater haben dabei durchaus einen gewissen „Heimvorteil", bieten sie dem genreübergreifenden Charakter des Werks durch das bereits institutionell vorgegebene Nebeneinander von Schauspiel und Musiktheater doch genau die passende „Infrastruktur". Regisseur Volkmar Kamm weiß mit diesem Pfund zu wuchern und integriert neben den genannten Sparten auch das Ballett und (ausschließlich in der Schluss-Szene) sogar noch Puppenspiel-Elemente (der Hofstaat Karls des Großen als übermächtige Stabpuppen), um Planchés revuehafte Szenencollage zu einer rasanten, publikumswirksamen Abenteuergeschichte mit reichlich komödiantischen Einsprengseln zu formen. Er

bleibt dabei weitgehend bei der Wieland-Planchéschen Grundhandlung, erlaubt sich aber – gerade bei der Schilderung von Rezias Entführung und der gemeinsamen Flucht aus Bagdad – auch erzählerische Freiheiten, wenn er etwa Hüon und Scherasmin, verkleidet als Straßenmusikanten, in die Stadt einziehen lässt (Hüons große Arie im I. Akt eignet sich freilich nur bedingt als „Ritterlied", mit dem sich die Palastwachen ihre Vorurteile bezüglich des okzidentalen ritterlichen Ehrenkodex' bestätigen lassen). Im letzen Akt wird der soziale Abstieg von Hüon, Fatime und Scherasmin nicht durch Gärtnerarbeit im noblen Palastbezirk, sondern durch ihre Tätigkeit bei der Müllabfuhr von Tunis symbolisiert. Musikalisch orientierte man sich an der 1952/53 publizierten Bearbeitung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking (Universal Edition) mit ihren Nummern-Umstellungen (Hüons Arie Nr. 5 rückt hinter das erste Finale, Fatimes Ariette Nr. 10 vor die Melodrame Nr. 9, das Terzett Nr. 18 vor das Duett Nr. 17); wenige, äußerst moderate Striche und Anpassungen sind der Inszenierung geschuldet (u. a. in der Sturmszene Nr. 12, vgl. unten).

Kamm vertraut ganz auf den Darsteller des Puck als eigentlichen Spielmacher des Abends: Virtuos agiert, gestikuliert und tanzt Gregor Schulz als fast schon hyperaktive Elfe; ein energiestrotzender Wirbelwind, dem seine Lieblingsnymphe Arethusa (Verena Rendtorff, zuständig auch für die szenische Choreographie) nicht weniger agil assistiert. Die Besetzung des Puck mit einem Schauspieler hat freilich Konsequenzen hinsichtlich der Musik: So fällt dessen Gesangssolo vor dem großen orchestralen Sturm („Geister der Luft") dem Rotstift zum Opfer; in einer kürzeren Passage des Finale II („Meister sprich") behilft Schulz sich mit Sprechgesang, wird dann aber doch stimmlich von einer eigens dafür eingeführten Nymphe (Mona Akinola mit vielversprechendem, jugendfrischem Alt) vertreten. Diese musikalischen Eingriffe wiegen allerdings weniger schwer als das dramaturgische Ungleichgewicht, das aus dem Fokussieren auf Puck als alleinigem „Handlungs-Träger" resultiert: Aus dem titelgebenden Elfenkönig wird ein passiver, in Selbstmitleid badender Pantoffelheld im Nachthemd, das vom federbesetzten Königsmantel nur ungenügend kaschiert wird. Besonders Hüons Gegenspieler mutieren zu einer Trias alberner Witzfiguren, die der Schauspieler Sascha Oskar Weis mit erstaunlicher Wandlungsfähigkeit verkörpert: den Kalifen von Bagdad als

Gaddafi-Karikatur, den Piraten-Kapitän als Jack-Sparrow-Doppelgänger und den Emir von Tunis als Erdoğan-Parodie (an seiner Seite Verena Rendtorff als Frau Erdoğan / Roschana, die sich von der kopftuchtragenden „Mutter der Nation" zur Anführerin der Palastrevolte mit eigenen, emanzipierten Herrschaftsphantasien mausert). Das trägt zwar viel zum Amüsement des Publikums bei, raubt der Seelenqual, die die vier Hautfiguren durch Oberons Prüfungen durchleiden müssen, aber jede Glaubwürdigkeit und bleibt damit den zentralen musikalischen Nummern eine angemessene szenische Motivation schuldig.

Jenen vier Hauptdarstellern ist je ein Ballett-Double an die Seite gestellt, das nach Bekunden des Regisseurs die Gefühlswelt der jeweiligen Figur anschaulich machen soll; leider fand Choreograph Kristian Lever dafür kaum die angemessenen Bilder. Einen Vorteil haben die Tanzeinlagen freilich: Die von Planché in ausufernden Dialogen geschilderten Handlungsabläufe lassen sich tänzerisch kompakt zusammenfassen und der Musik unterlegen, raffen die Handlung also wesentlich. Glücklicher als der Choreograph erfand Bühnenbildner Konrad Kulke sehr aussagekräftige, sich unmittelbar erschließende Ausstattungsstücke: Der Elfenthron gleicht einer Schaukelstuhl-artigen Zweipersonen-Wippe, die durch Titanias Abwesenheit in Schieflage geraten ist – Oberon ist sichtlich aus dem Gleichgewicht geraten. Den abgeschotteten Palastbezirk von Bagdad symbolisiert ein monumentales Gitter über die gesamte Bühnenbreite, den Harem von Tunis ein goldener Käfig, der aus der rechten oberen Orchesterloge herausragt. Das Schiff für die Flucht über das Meer wirkt wie aus einem überdimensionalen stählernen Laufrad herausgeschnitten; beängstigend schaukelt es im Sturm. Der Phantasie des Zuschauers werden durch solche Elemente nur Handreichungen geliefert, um den märchenhaften Feenwald, den prachtvollen Orient oder die brausende See selbst zu imaginieren.

Hinsichtlich der Inszenierung bleibt der Gesamteindruck also zwiespältig, um so überraschender und beglückender die musikalische Umsetzung (besuchte Vorstellung: 20. Dezember 2019). Das Haus ist nicht übergroß, besonders der Orchestergraben erlaubt keine allzu opulente Besetzung. Da man die Bläser nicht reduzieren kann und auch sonst – abgesehen vom „türkischen Schlagwerk", das in eine Orchesterloge ausgelagert wurde, – keine räumlichen Alternativen hat, blieb eine Reduzierung des Streicherapparats

die einzige Option, was der Farbigkeit der Weberschen Partitur aber keinerlei Abbruch tat; im Gegenteil, manches Instrumentierungsdetail kam dadurch besser zutage als in der sonst üblichen größeren Besetzung. Ido Arad hatte mit dem Mozarteumorchester hörbar an solchen Feinheiten gearbeitet. Seine Tempi waren oft sehr (teils zu) zügig, doch wenn er sich und dem Orchester Ruhe gönnte, etwa im Mittelteil der großen Hüon-Arie oder im Finale I, gelangen wahrhaft bezaubernde Momente. Der Chor der Haremswächter etwa ließ, auch dank des bestens aufgelegten Chors des Landestheaters (samt Extrachor), den ganzen Zauber einer südlichen Sommernacht aufblühen.

Noch beglückender war die Besetzung der Solopartien, bei den vier Hauptdarstellern gepaart mit unbändiger Spielfreude: Die Reduzierung des Orchesterapparats und die Raumverhältnisse ermöglichten es, Rezia und Hüon nicht, wie üblich, mit dramatischen, sondern mit lyrischeren Stimmen zu besetzen. Anne-Fleur Werner erinnerte mit ihrem jugendfrischen Timbre eher an eine Pamina als an eine Rezia, gestaltete die kräftezehrende Partie aber ohne jegliche Einbuße. Ihr gelangen die Zartheit der Vision, die geläufigen Passagen im ersten Finale und die Dramatik der Ozean-Arie gleichermaßen; mit bezwingender Schlichtheit machte sie die Cavatine des III. Akts zu einem Höhepunkt des Abends. Roman Payer erwies sich als ein ihr ebenbürtiger Partner. Die gefürchtete Arie Hüons im I. Akt meisterte er scheinbar mühelos, die Preghiera brachte die lyrischen Qualitäten seines Tenors bestens zur Geltung, und das in szenischen Aufführungen fast immer gestrichene Rondo „I revel in hope“ lieferte einen eindrucksvollen Beweis für die Beweglichkeit seiner Stimme. Bei George Humphreys stimmlich edlem und schauspielerisch agilen Scherasmin bedauerte man nur, dass Planché und Weber der Partie nicht wenigstens eine Arie gegönnt haben. Tamara Gura verlieh der Fatime ihren üppig-satten Mezzo; für die Partie der jungen Dienerin vielleicht nicht die Idealbesetzung, aber in den Duetten, dem Terzett und dem Quartett wusste sie sich geschickt zurückzunehmen, so dass das Solistenensemble absolut homogen wirkte. Franz Supper reichte als Oberon nicht an die Qualitäten dieses Quartetts heran und war zudem ein Garant für Tempo-Irritationen zwischen Graben und Bühne, die fast alle seine Gesangsdarbietungen an diesem Abend überschatteten. Dafür verzauberten im Finale II gleich zwei Meermädchen (Tamara Ivaniš und Hazel McBain) und die bereits genannte

Nymphe (Mona Akinola) mit wirkungsvollen Kurzauftritten. Alles in allem also ein eindrucksvoller Beweis für die musikalische Leistungsfähigkeit des Hauses – Chapeau!

Frank Ziegler

Neueinspielungen von Weber-Opern im Überblick

In der zurückliegenden Saison erschien erneut eine erstaunlich große Zahl von neuen Weber-Aufnahmen, darunter nicht weniger als fünf Opern-Gesamtaufnahmen: zweimal der *Freischütz* und je einmal der *Peter Schmoll*, der *Oberon* (allesamt auf CD) sowie die *Euryanthe* (auf CD und DVD).

Nur eine der Produktionen entstand im Studio: Marek Janowskis ***Freischütz*** (eingespielt im November 2018, Pentatone PTC 5186 788) der auf Dialoge verzichtet und statt dessen die musikalischen Nummern durch eine etwas altbackene Erzählfassung von Katharina Wagner und Daniel Weber verbindet: Samiel (mal wieder weiblich besetzt: Corinna Kirchhoff) und der Eremit (Peter Simonischek) führen abwechselnd durch die Handlung. Die Produktion enttäuscht besonders durch die Besetzung der männlichen Hauptpartien (Andreas Schager als Max und Alan Held als Kaspar); mehr überzeugen Lise Davidsen als Agathe und Sofia Fomina als Ännchen, besonders aber der großartige MDR-Rundfunkchor, der selbst die teils übertrieben schnellen Tempi (beispielsweise in der Introduktion) tadellos meistert. Der Gesamteindruck bleibt zwiespältig; angesichts der unzähligen bereits vorliegenden *Freischütz*-Aufnahmen erscheint diese Vermehrung der Weber-Diskographie keineswegs zwingend.

Alle anderen neuen Einspielungen basieren auf konzertanten Aufführungen bzw. szenischen Produktionen, so auch der ***Oberon*** des Gießener Stadttheaters (Oehms Classics OC 984), für dessen konzertante Präsentation (Dezember 2016 und Januar 2017) ebenso eine neue Erzählfassung entstand, die die Handlung referiert. Das Engagement eines Stadttheaters für dieses anspruchsvolle, nicht leicht zu besetzende Werk kann kaum genug anerkannt werden. Natürlich bleiben vokal hin und wieder Wünsche offen. Mirko Roschkowski kommt als Hüon hörbar an seine stimmlichen Grenzen; sein schön geführter,

heller Tenor nimmt vornehmlich in den lyrischeren Passagen ein. Dorothea Maria Marx überrascht als Rezia mit einer mehr als nur achtbaren Leistung, auch wenn es den Tiefen hin und wieder an Kraft fehlt und wenige Spitzentöne (versehentlich oder mit Absicht?) „tiefergelegt“ wurden. Die Entscheidung, den Puck, für den Weber ursprünglich eine Knabenstimme vorgesehen hatte, mit einem Countertenor (statt des üblichen Mezzo) zu besetzen, scheint durchaus sinnvoll, auch wenn die Ausführung durch Dmitry Egorov nicht restlos überzeugt. Michael Hofstetter animiert das Philharmonische Orchester Gießen sowie Chor und Extrachor des dortigen Stadttheaters zu Höchstleistungen; warum ein in der „historisch informierten“ Aufführungspraxis verwurzelter Dirigent allerdings die Werkbearbeitung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking bevorzugt, statt auf das Original zurückzugreifen, ist kaum zu begreifen. Zwar werden Umstellungen dieser Version rückgängig gemacht, aber es bleibt u. a. bei der Versetzung von Hüons großer Arie Nr. 5 an den Beginn des II. Akts. Die Striche der Melodramen Nr. 9B, 9C und 14 sind zu verschmerzen, ebenso die Auslassung von Hüons Rondo Nr. 20, das fast immer – bei Bühnenproduktionen ebenso wie bei Einspielungen – gestrichen wird. Unverständlich bleibt, warum der Beginn des zweiten Finales Nr. 15 (Meermädchenlied) dem Rotstift zum Opfer fiel – hier dürften kaum Besetzungsprobleme ausschlaggebend gewesen sein.

Auf einer konzertanten Produktion beruht auch die Einspielung des ***Peter Schmoll*** unter Roberto Paternostro (Capriccio C5376), mitgeschnitten im Theater an der Wien im Januar 2019. Blieb die Wirkung der Aufführung im Theater hinter den Erwartungen zurück (vgl. die Besprechung in *Weberiana* 29, S. 201–204), so befriedigt die CD-Einspielung etwas mehr; allein der Verzicht auf die in Wien eingestreuten, oft bemühten, meist lediglich humorvoll sein wollenden moderierenden Zwischentexte, hebt den Gesamteindruck, auch wenn die schnelle Abfolge der teils recht kurzen Nummern ohne verbindende Dialoge oder Erzähltexte den originalen Charakter des Werks kaum mehr ahnen lässt (angesichts des Verlusts der originalen Dialoge ist die Lösung freilich akzeptabel). Das ORF Radio-Sympho-

nieorchester Wien präsentiert sich nicht in Bestform, doch die sängerischen Leistungen kommen durch die Mikros teils besser zur Geltung als seinerzeit live. Es ist immer wieder erstaunlich, wie unterschiedlich Stimmen erst live im Theater oder Konzertsaal und dann in der Aufnahme derselben Aufführung wirken können. Besonders Ilona Revolskaya (Minette) und Christoph Seidl (Hans Bast) kommt das Mikrophon sehr zugute, während Sebastian Kohlhepps Tenor (als Karl) sich im Raum besser entfalten konnte. Es bleibt zu hoffen, dass das Werk, sollte es in der Zukunft erneut einer Aufnahme für würdig erachtet werden, nicht nochmals in der verfälschenden Adaption von Willy Werner Göttig und Meinhard von Zallinger, sondern in seiner Originalgestalt präsentiert wird.

Der Mitschnitt szenischer Aufführungen auf CD birgt immer Probleme: Die Geräuschkulisse der Bühnenhandlung stört nicht unerheblich und kann kaum befriedigend herausgefiltert werden. Inszenierungsbedingte Pausen erschließen sich beim bloßen Hören nicht und bleiben irritierend. Besondere Schwierigkeiten bereitet der Positionswechsel der Sänger im Raum. Verzichtet man auf Mikroports, die den Stimmklang häufig verfälschen, und bedient sich fest installierter Mikros, so variieren Lautstärke und Klang der Stimmen je nach Entfernung der Sängerin oder des Sängers von der Aufnahmetechnik und der Richtung, in die gesungen wird. Auch beim Essener ***Freischütz*** unter Tomáš Netopil, mitgeschnitten im Dezember 2018 und Januar 2019 im Aalto-Theater (Oehms Classics OC 988), drängt sich die Vermutung auf, ein DVD-Mitschnitt hätte den Gesamteindruck der Produktion besser einfangen können. Offenbar braucht es in der Inszenierung von Tatjana Gürbaca keinen Samiel zur Verkörperung des Bösen – dessen Part spricht zumindest in der Wolfsschluchtszene das „Volk". Vielleicht würde sich aus der Inszenierung auch plausibel erklären, warum man auf den Entreakt Nr. 11 verzichtete und statt dessen den Jägerchor Nr. 15 an den Beginn des III. Akts stellte. Hörenswert macht die Aufnahme Jessica Muirhead mit ihrer anrührenden Gestaltung der Agathe, während Maximilian Schmitt sich den Anforderungen, die ihm die Partie des Max abverlangt, kaum als gewachsen

erweist. Auch Tamara Banješević, die das Ännchen in einem stimmlichen Spagat zwischen herzig-naiv und matronenhaft-dramatisch ansiedelt, überzeugt musikalisch nicht.

Gemessen an der Begeisterung, die die Aufführung der ***Euryanthe*** am Theater an der Wien im Dezember 2018 auslöste (vgl. *Weberiana* 29, S. 195–201), bereitete die Publikation des CD-Mitschnitts dieser Aufführungsserie (Capriccio C5373) eine gewisse Enttäuschung, und das, obgleich die ungemein präzise gearbeitete, und doch ganz organisch empfundene, wie aus dem Augenblick geborene Gestaltung der Rezitative durch den Dirigenten Constantin Trinks erneut fasziniert und beispielhaft bleibt. Die Enttäuschung mag zweierlei Gründe haben: Zum einen lässt die Aufnahme klanglich Wünsche offen, zum anderen wirkt die mit dem Regiekonzept von Christof Loy kongenial verwobene musikalische Lesart, der szenischen Ebene entkleidet, nicht mit gleicher Wucht. Vor allem aber eines: Ohne die Begründung durch die szenische Umsetzung empfindet man bei der rein musikalischen Wiedergabe die Striche in der Partitur als einschneidender. Bis zur Mitte des III. Akts fallen die Kürzungen noch relativ moderat aus. Motiviert sind sie nicht allein aus dramaturgischen Erwägungen, vielmehr dient manche kleinere Kürzung der Erleichterung für die Solisten in besonders dramatischen, kräftezehrenden Passagen (so sind kürzere Auslassungen am Ende von Eglantines Arie Nr. 8, im Duett Nr. 11, im *Agitato*-Teil der Introduktion zum III. Akt Nr. 15 sowie in Euryanthes Arie Nr. 20 zu rechtfertigen; wohl auch die Auslassung von drei Takten der Frauenstimmen bei fortlaufendem, ungekürztem Orchesterpart im Duett Nr. 7) – angesichts der Besetzung mit Solisten jenseits des hochdramatischen Fachs ein Zugeständnis, das vertretbar erscheint. Stärker betroffen sind Orchester- bzw. Chorabschnitte in der Introduktion (Nr. 1: Beginn des Ernsten Reigen) sowie den ersten beiden Finali (Nr. 9: im Vorspiel sowie den Chören „Jubeltöne“ und „Fröhliche Klänge“, Nr. 14: im *Allegro ma non troppo*). Hier war sicherlich eine Straffung der Bühnenhandlung beabsichtigt, wobei durch den Strich im Finale II ein unlogischer Bruch im Libretto geschickt umgangen wird.

Der Szene Nr. 21 ist sogar der für die Berliner Premiere von 1825 von Weber nachkomponierte *Pas de cinq* vorangestellt; am Ende der Nummer dient eine Streichung der Reduzierung des Personals (die Figur der Emma ist eliminiert; im Mai-Lied übernehmen die Chor-Damen deren Partie). Danach sind die Eingriffe gravierender: Die Nr. 22 (Adolar und Chor) entfällt komplett, vom Hochzeitsmarsch in Nr. 23 fehlen der Beginn (mit Chor) und die letzte Wiederholung, vom Duett Nr. 24 der Beginn des Chores, wohl um die Spannungskurve der Eskalation gegen Ende steiler zu gestalten (das Finale III Nr. 25 folgt strichlos).

Um so erfreulicher, dass bald nach der CD-Pressung auch eine DVD-Publikation der Wiener ***Euryanthe*** erschien (Naxos 2.110656), welche die Einwände wieder vergessen macht. Hier stellt sich die Faszination dieses außergewöhnlichen Theatererlebnisses sofort wieder ein, und das, obwohl die Einschränkungen bezüglich der Klangqualität für die DVD gleichermaßen gelten wie für die CD. Der matte, eindimensionale Raumklang geht besonders zu Lasten des Chores: Die absolut beglückende Leistung des Arnold Schönberg Chors kann man leider nur als reduzierten Schattenriss nacherleben. Die Kameraführung (Video-Direktion: Paul Landsmann) lenkt den Blick des Zuschauers geschickt auf sprechende Details der Inszenierung, die der Besucher des Theaters in der „Bühnen-Totale", bei gleichbleibendem Blickwinkel (und bei partiellen Sichteinschränkungen) möglicherweise nicht in derselben Weise wahrgenommen hätte. Grandios und fesselnd ist beispielsweise wiederum die Szene der beiden Frauen (Jacquelyn Wagner als Euryanthe, Theresa Kronthaler als Eglantine) im I. Akt, zu deren Beginn Eglantine quasi aus dem Nichts auftaucht. Freilich erscheinen nun manche auf die Wirkung im weiten Theaterraum berechnete Aktionen gerade der männlichen Protagonisten (Norman Reinhardt als Adolar, Andrew Foster-Williams als Lysiart) in der Nahaufnahme zu groß, unnatürlich und übertrieben – ein altbekanntes Problem.

Von einem „elend Surrogat“ spricht Weber im Juli 1814 in einem Brief an Caroline Brandt über das Briefschreiben im Vergleich zum persönlichen Austausch; der Begriff passt auch hier: Das Live-Erlebnis im Theater kann ein Mitschnitt nie ganz vermitteln, geschweige denn ersetzen, und doch ist es als ein absoluter Glücksfall zu betrachten, dass diese Ausnahmeproduktion dokumentiert wurde und das einmalige, flüchtige Bühnenereignis, wenn auch nicht vollkommen, somit wiederholbar und dauerhaft gemacht ist. Diese (musikalische wie szenische) Interpretation des Werks setzt Maßstäbe, an denen folgende Aufnahmen und Inszenierungen zu messen sein werden. Ungeachtet der musikalischen Kürzungen und klanglichen Abstriche kann man diese DVD als Referenzaufnahme der *Euryanthe* nur empfehlen.

Frank Ziegler

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll

über die dreißigste ordentliche Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V. am Samstag, dem 7. September 2019, 14.00–15.30 Uhr im Hotel Merkur, Merkurstraße 8-10, 76530 Baden-Baden

Tagesordnung

1. Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Bericht des 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. Bericht aus Eutin
11. Bericht aus Pokój
12. Mitgliederversammlung 2020
13. Projekte 2019/2020
14. Verschiedenes

1. Begrüßung

– Herr Prof. Dr. Gervink begrüßte alle Mitglieder und entschuldigte die Vizevorsitzende Frau Ortrud Guntermann, die aufgrund von akuter Erkrankung nicht anwesend sein kann.
– Anschließend gratulierte er dem Schatzmeister Herrn Alfred Haack zu dessen 70. Geburtstag und überreichte Geschenke von der Gesellschaft (eine 10-DM-Münze mit Carl-Maria-von-Weber-Prägung und die Weber-Studien, Bd. 9).

2. Feststellung der Tagesordnung

Es lagen keine Anträge zur Tagesordnung und auch keine aktuellen Ergänzungen vor.

3. Bericht des Vorsitzenden

– Vor Eröffnung seines Berichtes ging Herrn Gervinks Dank an Herrn Dr. Joachim Draheim aus Karlsruhe für dessen Organisation des Mitgliedertreffens in Baden-Baden mit Überreichung von Geschenken (Weber-Biographie von Christoph Schwandt und Weber-Tasse mit belgischen Pralinen).
– Weiterer Dank ging ebenso an Frau Dr. Bärbel Pelker, die die Idee zur Tagung in Baden-Baden hatte, er begrüßte den anwesenden Präsidenten der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg Herrn Prof. Dr. Rainer Bayreuther.
– Der nächste Dank galt den beiden Redakteurinnen der Mitgliederschrift *Weberiana*, Frau Dr. Irmlind Capelle und Frau Dr. Solveig Schreiter für die Redaktion von Heft 29, das vor einigen Tagen erschienen ist.
– Der Vorstand tagte zu zwei Vorstandssitzungen (1. März in Berlin und 6. September vor Ort).
– Weiterhin vermeldete Herr Gervink, dass die Gesellschaft einen Sonderpreis von 1000 € für den 1. Carl-Maria-von-Weber-Klavierwettbewerb am Sächsischen Landesgymnasium für Musik „Carl Maria von Weber" Dresden (24. bis 28. April 2019) gestiftet hat. Der Preis wurde in zwei Preise geteilt, vgl. *Weberiana* 29 (2019), S. 247/248.
– Herr Haack berichtete nach Aufforderung Herrn Gervinks kurz von seinem Besuch des Wettbewerbs: Der in Zukunft alle zwei Jahre geplante Wettbewerb war in vier Kategorien eingeteilt und wies internationale Teilnehmer auf, das Abschlusskonzert fand im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Hosterwitz statt. Die Auswahl der Pflichtstücke wurde vorab von Herrn Dr. Markus Bandur beraten.
– Anschließend erinnerte Herr Gervink an die im letzten Jahr erfolgte Schenkung einer Weberschen Totenmaske an die Gesellschaft durch Herrn Dr. Georg Ledderose, die auf Anregung des Freiherrn Christian von Weber dem geplanten Romantik-Museum in Frankfurt/M. übergeben werden soll. Dessen für 2020 geplante Eröffnung wird sich laut Presseberichten jedoch voraussichtlich um ein Jahr verzögern.

– Von demselben und dessen Bruder Lothar Ledderose erfolgte Anfang dieses Jahres eine weitere großzügige Schenkung von 14 Autographen an die Gesellschaft (u. a. Briefe von Weber an verschiedene Adressaten und Finanzdokumente), die mittlerweile der Staatsbibliothek zu Berlin überwiesen und mittels Signatur regulär in den Bestand der Musikabteilung aufgenommen wurden. Der Wunsch der Gebrüder war nur eine genaue Provenienzangabe „im Andenken an ihren Vater Dr. Georg Ledderhose", vgl. Bericht in *Weberiana* 29 (2019), S. 243–246.
– Abschließend erwähnte Herr Gervink die wiederum erfolgte Unterstützung der „Straße der Musik e.V." mit einer Spende von 250 €.

4. Bericht der Schriftführerin

– Frau Schreiter vermeldete den aktuellen Mitgliederstand (123 EM sowie 20 Institutionen), begrüßte die drei neu eingetretenen Mitglieder namentlich und verlas die über die Geschäftsstelle erfolgten Entschuldigungen für das Treffen.
– Frau Schwab ergänzte viele Grüße von Herrn Dr. Matthias Viertel und Herrn Martin Karl-Wagner, die leider aus privaten Gründen nicht anwesend sein könnten.

5. Bericht des Schatzmeisters

Im Anschluss verlas Herr Haack die Einnahmen und Ausgaben für das Geschäftsjahr 2018 (s. Bilanz 2018, S. 139f.) und bat Frau Ziegler um den Bericht zur Kassenprüfung.

6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstands

– Frau Ziegler berichtete daraufhin von der am 1. März 2019 durchgeführten Kassenprüfung und attestierte Herrn Haack erneut eine ausgezeichnete Kontoführung.
– Auf Beantragung von Herrn Frank Ziegler wurde die Entlastung des Vorstands ohne Gegenstimmen bei drei Enthaltungen beschlossen.

7. Wahl der Rechnungsprüfer

Da Frau Dagmar Beck und Frau Helga Ziegler weiterhin für das Amt der Kassenprüferinnen zur Verfügung stehen, wurden sie anschließend ohne Gegenstimmen bei drei Enthaltungen wiedergewählt.

8. Bericht des Beirats

Herr Prof. Dr. Joachim Veit verlas den Bericht des Beirats:

– Er berichtete von der im Oktober 2018 durchgeführten großen Evaluation der WeGA, zu der ein gut 70-seitiger Bericht erstellt wurde. Dabei wurde erstmals den zwei anwesenden Gutachtern eine auf Verlängerung angelegte Planung über 2026 hinaus vorgelegt.
– Die Angliederung der bisher über den Trägerverein der WeGA beschäftigten MitarbeiterInnen an die Uni Paderborn ist inzwischen nahezu abgeschlossen; damit ist für die Mitarbeiter größere Rechtssicherheit geschaffen und kann der Trägerverein in Kürze aufgelöst werden. Die Universität hat großzügig zwei der Stellen als Dauerstellen eingerichtet, die beiden übrigen sind auf die Projektlaufzeit befristet. Der neue Vertrag wurde zwischen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der Akademie der Wissenschaften Mainz und der Uni Paderborn geschlossen, ein Anschlussvertrag zwischen Universität und Stiftung zur Regelung der Zuständigkeiten wird in Kürze unterzeichnet.
– Ende des Jahres steht der Umzug der Berliner Mitarbeiter in die frisch renovierte Musikabteilung an, was leider die Konsequenz hat, dass in Zukunft nur noch Arbeitsplätze für die festangestellten Mitarbeiter, aber nicht mehr für die beiden pensionierten Mitarbeiterinnen Frau Beck und Frau Eveline Bartlitz zur Verfügung stehen. Er hofft, dass es für beide eine Möglichkeit geben wird, in einem der Lesesäle Plätze zu reservieren bzw. zeitweise auch einen Raum für Besprechungen in den Forschungsprojekten (etwa bei Anwesenheit der Detmolder Kollegen) zu nutzen, da die hauptamtlichen Mitarbeiter in ein Großraumbüro einziehen werden. Herr Veit berichtete von der durch die Stellenübernahme an die Universität notwendigen, jetzt fast zwei Jahre dauernden Verhandlung mit dem Schott-Verlag über Rechte/Erträge und Datenverwertung sowie von weiteren Verhandlungen mit Schott und Breitkopf & Härtel über die Herstellung von Aufführungsmaterialien. (Das verwendete Notensatz-Programm wird zukünftig auf Sibelius umgestellt, um dem Verlag die Anfertigung praktischer Materialien zu erleichtern).

– Erschienene Bände im Berichtszeitraum waren: Konzertstück/Harmonicord-Konzert (Bandur), *Jubelkantate* (Capelle), *Freischütz*-Klavierauszug (Veit).
– In Arbeit befinden sich folgende Bände: vierhändige Klavierwerke (Draheim/Bandur), *Oberon* (Ziegler/Schreiter), Klavierauszug *Erster Ton/ Jubelkantate* (Ziegler/Capelle), *Euryanthe* (Veit/Schreiter).
– Digitale Edition: Die Online-Ausgabe konnte im Januar und im August 2019 zwei Releases erfolgreich umsetzen, Herr Veit dankte besonders Herrn Peter Stadler für deren technische Umsetzung und den beiden Pensionärinnen Frau Bartlitz und Frau Beck für ihr unermüdliches Mitwirken. Am 12. Mai konnte die WeGA ein kleines Jubiläum begehen (das WeGA-Repositorium wurde zehn Jahre alt und verzeichnete in diesem Zeitraum 21.140 Revisionen!).
– Herr Veit wies auf den Beitrag von Herrn Dr. Meister in der neuen *Weberiana* hin, ebenso auf die erfreulichen Schenkungen und Ankäufe und dankte den beiden Redakteurinnen, Irmlind Capelle und Solveig Schreiter im Namen des Beirats für ihre Arbeit sowie dem früheren Redakteur, Herrn Ziegler, für seine weiterhin fleißige Lieferung von Beiträgen.
– Abschließend berichtete Herr Veit noch von der eben durchgeführten Edirom-Summerschool in Detmold/Paderborn mit circa 90 Teilnehmern und von dem Einbinden der Mitarbeiter in die Vorbereitung eines Antrags im Rahmen der Einrichtung einer Nationalen Daten-Infrastruktur. Schließlich wies er auf eine bevorstehende Tagung im Oktober in der Akademie der Wissenschaften Mainz (Musikwissenschaftliche Vorhaben im 21. Jahrhundert) hin, an der wiederum die Mitarbeiter der WeGA beteiligt sind. Es bleibe zu hoffen, dass der erhebliche Einsatz für die sogenannte digitale Transformation sich auszahle – insbesondere bei den Bemühungen um eine Verlängerung der Laufzeit der Ausgabe.

9. Wahl des Beirats

– Herr Gervink vermeldete, dass die bisherigen Beiratsmitglieder sich bis auf Herrn Prof. Dr. Ludwig Finscher der Wahl wieder stellen; für Herrn Finscher steht Prof. Dr. Heinz von Loesch als Kandidat zur Verfügung.
– Herr von Loesch und die drei bisherigen Beiratsmitglieder Prof. Dr. Bernhard Appel, Prof. Dr. John Warrack und Herr Veit (der Editionsleiter

Prof. Dr. Gerhard Allroggen ist ohne Wahl Mitglied des Beirats) wurden satzungsgemäß im Block in geheimer Wahl gewählt (bei 24 abgegebenen Stimmen 24 Ja-Stimmen).

10. Bericht aus Eutin

– Frau Schwab berichtete in Vertretung für Herrn Viertel von den Veranstaltungen in Eutin. Sie erwähnte die Verleihung des Kulturpreises für Herrn Karl-Wagner mit einer Laudatio von Herrn Viertel; veröffentlicht in *Weberiana* 29 (2019), S. 238–243).
– Herr Haack ergänzte ihre Ausführungen durch seine Erlebnisse, u. a. den Besuch der Kinderaufführung des *Abu Hassan* mit dem Orchester und Studenten der Musikhochschule Lübeck sowie Jugendlichen aus Eutin und Umgebung und eines Voß-Abends im Ostholstein-Museum) und verteilte an die Mitglieder Flyer der *Eutiner Webertage* 2019, die noch zu weiteren interessanten Veranstaltungen einladen.

11. Bericht aus Pokój

– Zu Fronleichnam fand wiederum das *Weber-Festival* in Pokój statt, das das Ehepaar Haack besuchte.
– Für die Aufführungen wurde zusätzlich das Schulgebäude genutzt; ein Bläserchor bildete die festliche Einstimmung. Zum Eröffnungskonzert in der ev. Kirche erklangen Orgelstücke von Bach und Werke von Mendelssohn, am zweiten Tag im Gemeindesaal Chormusik mit einem Chor aus Breslau (u. a. Lieder aus *Leyer & Schwert*) und ein Kammerkonzert mit Musik von Chopin und einem Trio von Weber. Den Abschluss am dritten Tag bildete die Aufführung einer Messe (1944) für Chor und Orchester des polnischen Komponisten Jan Maklakiewicz.

12. Mitgliederversammlung 2020

– Für das Mitgliedertreffen in Kiel anlässlich des 700-jährigen Jubiläums der Gelehrtenschule wurde als Termin der 25. bis 27. September 2020 festgelegt. Die Organisation liegt in den Händen von Frau Guntermann, die dort Lehrerin ist. Als Programmpunkte sind die Aufführung von *Abu Hassa*n mit der Jungen Oper Detmold, ein Vortrag von Herrn Viertel über „Weber und der Orient“, den er während der diesjährigen *Eutiner Webertage* am 14. Juni im Rittersaal von Schloss Eutin hielt, Projektvorstellungen

und Vorträge der Profilklassen der Schule, eine Hafenrundfahrt und eine Stadtführung geplant.
- Weitere Planung: 2021 evtl. Berlin (200 Jahre *Freischütz* und *Preciosa*) und 2022 auf Anregung unseres Mitglieds Frau Adelheid Knoblich Zell im Wiesental.
- Herr Draheim bot noch an, dass man eine MV künftig auch in Karlsruhe abhalten könnte.

13. Projekte 2019/2020

- Herr Gervink vermeldete kurz, dass wieder eine Unterstützung des Vereins „Straße der Musik" und die Förderung der Jungen Oper Detmold angedacht sind, der Vorstand überlegt jedoch noch, welche Zusagen gemacht werden können.

14. Verschiedenes

- Unter dem letzten TOP berichtete Herr Gervink von Frau Dorothea Renz und ihrem bevorstehendem Ausscheiden als Leiterin des Weber-Museums.
- Herr Griffiths (künstlerischer Leiter der *Eutiner Festspiele*) bat um Wort und berichtete von seinem geplanten Vorhaben, nächstes Jahr als Eröffnungskonzert eine Rekonstruktion des Weber-Konzertes 1820 in Eutin mit Kompositionen von Weber zu veranstalten, und evtl. ergänzenden Kompositionen von Hindemith und Wagner, und ersuchte die Anwesenden um Vorschläge für Ergänzungen des Programmes, die sich damit jederzeit an ihn wenden könnten.

gez. Prof. Dr. Manuel Gervink Dr. Solveig Schreiter

Bilanz für den Zeitraum vom 01.01.–31.12.2018

Einnahmen

Beiträge	4.837,01
Spenden	1.150,00
Zinserträge	0,56
Warenverkäufe	739,99
Summe:	€ 6.727,56

Ausgaben

Portokosten und Versand Weberiana	679,78
Ausgaben Mitgliedertreffen in Eutin	869,40
Ausgaben für Satzungszwecke: Spenden für Straße der Musik und Notarkosten, Justizkasse, Strato AG Homepageverwaltung	1.042,59
Vorstandstreffen Berlin (Nachtrag aus 2017) und Eutin	282,69
Kontoführungsgebühren	60,33
Wareneinkäufe (*Weberiana*)	4.097,50
Retouren durch Konto-Löschungen bei Einzug der Mitgliederbeiträge	172,13
Summe:	€ 7.204,42

Ermittlung des Kassenstandes

Kassenstand 01.01.2018	7.839,67
Einnahmen	6.727,56
Ausgaben	7.204,42
Kassenstand 31.12.2018	€ 7.362,81

gez.	Alfred Haack	Dagmar Beck	Helga Ziegler
	Schatzmeister	1. Kassenprüferin	2. Kassenprüferin

Am Freitag, dem 1. März 2019 wurden den beiden Rechnungsprüferinnen in Berlin die Abrechnungen für das Jahr 2018 von Herrn Alfred Haack, dem Schatzmeister der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, vorgelegt. Es wurden alle Eingänge und Auszahlungen an Hand der Rechnungen und Kontoauszüge für das abgelaufene Jahr 2018 überprüft und für richtig befunden.

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

gez. Dagmar Beck Helga Ziegler

Mitgliederstand

Seit dem letzten Erscheinen unserer Mitteilungen begrüßen wir folgende neue Mitglieder in unserer Gesellschaft:

Herrn Prof. Dr. Heinz von Loesch in Berlin	5. Juli 2019
Herrn Marc Willach in Köln	21. Juli 2019
Herrn Hartmut Becker in Karlsbad	9. September 2019
Herrn Helmut Kerkenberg in Solingen	22. Januar 2020
Frau Dorothea Renz und Herrn Konrad Garske in Dresden	1. April 2020

Wir gratulieren

Allen Mitgliedern, die seit Erscheinen des letzten Heftes einen „runden" Geburtstag feiern konnten, gratulieren wir verbunden mit den besten Wünschen für Gesundheit und Wohlergehen:

Frau Lore Köhlert in Bad Harzburg zum 3. Juli 2019 (90)
Frau Mechthild Guntermann in Braunschweig zum 10. Juli 2019 (80)
Herrn Alfred Haack in Hamburg zum 7. September 2019 (70)
Herrn Prof. Dr. Diethelm Müller-Nilsson in Weimar zum 20. Oktober 2019 (90)
Frau Adelheid Knoblich in Zell im Wiesental zum 23. Oktober 2019 (65)
Herrn Werner Häußner in Würzburg zum 31. Oktober 2019 (65)
Frau Helga Ziegler in Berlin zum 1. Dezember 2019 (80)
Herrn Prof. Dr. Sieghart Döhring in Thurnau zum 12. Dezember 2019 (80)
Herrn Georg Reindl in Moosburg a.d.Isar zum 23. Dezember 2019 (70)
Herrn Helge Schneemann in Jordanstown/Irland zum 26. Januar 2020 (75)
Herrn Christian M. M. Freiherr von Weber in Zürich/Schweiz zum 28. Januar 2020 (80)
Herrn Prof. Peter Rösel in Dresden zum 2. Februar 2020 (75)
Herrn Prof. Dr. Bernhard R. Appel Barr/Frankreich zum 20. Februar 2020 (70)
Herrn Dr. Ulrich Stinzendörfer in Würzburg zum 21. Februar 2020 (60)
Herrn Dr. Markus Bandur in Berlin zum 3. März 2020 (60)
Frau Dr. Brigitte von Witzleben in Tampere/Finnland zum 26. März 2020 (85)
Herrn Dr. Jaroslav Bužga in Prag/Tschechien zum 26. April 2020 (90)
Herrn Dr. Wolfgang Rathert in Berlin zum 17. Juli 2020 (60)
Herrn Siegfried Kiefer in Zell im Wiesenthal zum 23. Juli 2020 (70)
Herrn Dr. Joachim Draheim in Karlsruhe zum 26. Juli 2020 (70)
Frau Patijé Styers in Sarasota/USA zum 29. Juli 2020 (80)

„Mein Gott wie kann man von etwas anderm sprechen, als von Baaden“ Bericht über das Mitgliedertreffen 2019

Auf Anregung unseres Mitglieds, Frau Dr. Bärbel Pelker, Vizepräsidentin der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e.V., veranstaltete die Weber-Gesellschaft ihr Mitgliedertreffen vom 6. bis 8. September 2019 in Baden-Baden.

Herrn Dr. Joachim Draheim aus Karlsruhe, ebenfalls Mitglied, haben wir es zu verdanken, dass dieser Aufenthalt für alle Teilnehmenden in unvergesslicher Erinnerung bleiben wird. Bereits weit im Vorfeld hatte er den Ablauf für das Wochenende geplant, der eine ausgewogene Mischung aus Sightseeing, historischen Informationen, kulinarischen Erlebnissen und vor allem viel Musik versprach.

Den bereits Freitagabend angereisten Mitgliedern bot sich die Gelegenheit, sich in kleinerer Runde im Restaurant Sterntaler des Hotels Merkur, in dem die meisten auch untergebracht waren, zusammenzufinden und sich bei exzellentem badischem Wein auf das Treffen einzustimmen.

Das offizielle Programm startete dann am Samstagvormittag mit einem Rundgang, bei dem uns Herr Draheim durchs Zentrum der Stadt führte.

Baden(-Baden), am Westrand des nördlichen Schwarzwaldes gelegen, dessen heiße Quellen schon von den Römern genutzt und geschätzt wurden, entwickelte sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu einem mondänen Kurort, der sogenannten „Sommerhauptstadt Europas“, und zog sowohl Adelige und Wohlhabende als auch Künstler aus aller Welt an.

Als Carl Maria von Weber, selbst der Meinung „Wenn denn die ganze Welt nach Baaden geht […], so kannst du ja auch deinen Wanderstab dahin richten“, sich im Sommer 1810 einige Tage hier in der Gegend aufhielt, war das Stadtbild freilich noch ein anderes und nicht von den imposanten Bauten geprägt, die wir in den folgenden zwei Stunden besichtigten.

Ausgehend von dem am Goetheplatz befindlichen Theater (heute hauptsächlich Schauspielhaus), nach Plänen von Charles Couteau im französischen Stil errichtet, welches im August 1862 gleich doppelt eingeweiht wurde – der deutschen Eröffnung mit Conradin Kreutzers *Das Nachtlager in Granada* folgte drei Tage später die französische mit *Béatrice et Bénédict* von Hector Berlioz –, führte unser Weg weiter zum benachbarten Kurhaus.

Das Gebäude wird durch den 1821–1823 errichteten Mittelbau mit seiner von acht korinthischen Säulen getragenen Vorhalle dominiert, ein Hauptwerk des Architekten Friedrich Weinbrenner (den Weber erst 1817 in Dresden kennen lernte), mit dem großen Kursaal (Weinbrennersaal), der, mit funkelnden Kristalllüstern geschmückt, heute für gesellschaftliche Veranstaltungen und Konzerte genutzt wird. Zum Ensemble gehören außerdem der rechte Seitenflügel (1853–1854 ausgebaut) mit dem Eingang in die weltberühmte Spielbank, das Casino, dessen prunkvolle Säle im Stil französischer Königsschlösser des 17. und 18. Jahrhunderts ausgestattet sind, die 1864 von Carl Dernfeld nach dem Vorbild Pariser Einkaufspassagen entworfenen Kurhauskolonnaden, und der linke Seitenflügel, 1912–1917 nach Plänen von Oberbaurat August Stürzenacker gebaut, in dem sich die Empfangshalle, die beeindruckende Treppe in das erste Obergeschoss, Restaurants und prächtig ausgestattete Gesellschaftsräume befinden. Von Stürzenacker stammt auch die gegenüberliegende, 1912 in Jugendstilformen errichtete Konzertmuschel, die den bis dahin bestehenden gußeisernen Musikpavillon ersetzte.

Weiter ging es zur Trinkhalle von Heinrich Hübsch, einem Schüler Friedrich Weinbrenners, 1839–1842 erbaut, im Kurgarten rechterhand des Kurhauses liegend, deren 16 korinthische Säulen eine 90 Meter lange, offene Wandelhalle, stützen, in welcher die Gäste 14 Wandbilder von Jakob Götzenberger, einem Zeitgenossen Moritz von Schwinds, mit Szenen aus Mythen und Sagen der Umgebung betrachten können.

Unser Weg führte uns dann über Kaiserallee und Lange Straße entlang der durch Baden-Baden fließenden Oos bis zum Festspielhaus, dem Opern- und Konzerthaus der Stadt, das mit seinen 2500 Zuschauerplätzen als Deutschlands größtes derartiges Haus gilt. Für dessen Neubau von Wilhelm Holzbauer, am 18. April 1998 eröffnet, wurde der ehemalige, bereits 1977 stillgelegte Stadtbahnhof mit dessen prächtigem Empfangsgebäude im Stil der Neorenaissance von 1892–94 architektonisch integriert.

Während unseres Rundgangs kamen wir auch am Hotel Badischer Hof vorüber, 1807–1809 durch Friedrich Weinbrenner aus einem alten Kapuzinerkloster umgebaut und erstes Luxushotel Badens, in welchem Carl Maria von Weber am 20. Juli 1810 abgestiegen war.

Über dessen Aufenthalt wurden die Mitglieder der Gesellschaft am Samstagnachmittag, nach bereits absolvierter Mitgliederversammlung und Kaffeetrinken, das unser Schatzmeister Alfred Haack anlässlich seines 70. Geburtstages spendierte, im Vortrag von Frank Ziegler im Tagungssaal des Hotels Merkur bestens informiert.

Den im Februar des Jahres 1810 aus Württemberg verwiesenen hochverschuldeten Weber zog es u. a. auch in das Kurbad, (wo Halbbruder Fridolin von Weber bei der Schauspielgesellschaft von Georg Dengler wirkte), weil er hier erfolgreich Konzert zu geben hoffte. Das Empfehlungsschreiben seines Lehrers Abt Vogler verschaffte ihm zwar Audienz beim Kronprinz Ludwig I., späterer König von Bayern, aber nicht das erhoffte Konzert, was nicht zuletzt an einem geeigneten Instrument scheiterte. Immerhin ergaben sich viele Begegnungen mit bedeutenden Persönlichkeiten, u. a. dem Schriftsteller Ludwig Tieck sowie dem Kaufmann und Bankier Jean-Jacques Baron d'Hogguer. Mit dem Stuttgarter Verleger Johann Friedrich Cotta verhandelte er hier wegen seines schließlich Fragment gebliebenen Romans *Tonkünstlers Leben*, für dessen *Morgenblatt für gebildete Stände* schrieb er einen kurze Zeit später veröffentlichten Bericht über Baden-Baden.

„Die Anzahl der Badegäste ist so groß, daß sie sich in kleinere Partien theilen muß, die nun wieder eine Art von geschlossenem Zirkel bilden, zwischen denen sich der Neuangekommene ganz allein sieht, und welchen er sich nur nach längerer Zeit anschließen kann." und „Das Hauptübel besteht nun wol darin, daß kein eigentlicher Vereinigungspunkt der Gesellschaft vorhanden ist […]", resümierte Weber in diesem Zeitungsbericht (das Weinbrennersche Kurhaus gab es ja noch nicht, an dessen Stelle existierte ein 1766 erbautes Promenadenhaus). Der Denglerschen Schauspielgesellschaft bescheinigte er „einige recht brave Mitglieder", das Theater beschrieb er als ein „aus ein Paar Bretern [sic!] dünn zusammengeheftetes Häuschen", da es zu seiner Zeit nur einen maroden Vorgängerbau des späteren Theaters gab.

Abschließend konstatierte Weber „Was dieses unendlich überwiegt und Baden immer zum ersten Range der Bäder und zu einem ewig besuchten Orte machen wird – ist die einzig schöne Natur, von der es umgeben ist. Ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich so mannigfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden. Freundliche und erhabene Aussichten, Berge

und Felsen auf der einen, liebliche Ebenen auf der andern Seite, die Nähe des herrlichen Murgthals etc., alles dieses sind unvergängliche Vorzüge, haben Baden schon den Römern werth gemacht, und werden es auch jetzt und ewig den Galliern und Germanen theuer erhalten."

Nach dem Vortrag machte sich die Gesellschaft (wieder unter Führung Herrn Draheims) auf, um mit dem Bus zum Brahms-Haus in Baden-Baden Lichtental zu fahren. Unterwegs erfolgte ein kurzer Zwischenstopp an Clara Schumanns ehemaligem Domizil. Sie hatte sich mit Hilfe ihrer Freundin, der berühmten Sängerin Pauline Viardot, von der Advokatenwitwe Becker ein Häuschen an der Lichtentaler Allee (heute Hauptstr. 8, früher Haus Lichtenthal Nr. 14), gekauft, wo sie von 1863 bis 1873 mit ihrer Familie wohnte. An dem heute in Privatbesitz befindlichen Haus erinnert eine 1959 von der Frankfurter Robert-Schumann-Gesellschaft gestiftete Gedenktafel an ihren Aufenthalt.

Bei derselben Vermieterin kam auch Johannes Brahms unter: In der Mansarde eines auf einem Felsen erbauten schindelgedeckten Hauses im Stil des 19. Jahrhunderts (früher Lichtenthal Nr. 8, heute Maximilianstr. 85) verbrachte der Komponist in den Jahren 1865–1874 die Sommermonate. Grundstück und Gebäude befinden sich im originalen Zustand und beherbergen jetzt ein Museum, in dessen Ausstellungsräumen Exponate, Autographen, Dokumente und Fotos aus dem Leben von Brahms und Clara Schumann gezeigt werden. Das Haus wurde 1967 von der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V. erworben und instandgesetzt.

Im Studio des Brahms-Hauses gelangten die Mitglieder während ihres Besuches in den Genuss eines extra für sie veranstalteten kleinen Konzertes mit Liedern und Werken für Klavier zu vier Händen von Carl Maria von Weber, Robert und Clara Schumann, Pauline Viardot und natürlich Brahms. Interpretiert wurde das Programm von Alma Unseld (Sopran) und Georg Schäfer (Klavier), beide noch Schüler, aber bereits als Klavierlied-Duo Bundespreisträger bei „Jugend musiziert", und Joachim Draheim, der moderierte und auch Klavier spielte.

Danach ging es mit dem Bus zurück in die Innenstadt, wo die Gesellschaft beim geselligen Beisammensein in den Prager Stuben (im Hotel Am Friedrichsbad) mit kulinarischen Köstlichkeiten der böhmischen Küche den Abend ausklingen lassen konnte.

Den krönenden Abschluss des Mitgliedertreffens bildete das von Herrn Draheim in Zusammenarbeit mit der Webergesellschaft, dem Schuncke-Archiv und der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg organisierte und von seiner eigenen Stiftung „pro musica et musicis" mitfinanzierte Sonderkonzert im Alten Ratssaal des Rathauses am Marktplatz am Sonntagvormittag. Unter dem Titel „Carl Maria von Weber in (Baden-)Baden" widmete sich die Matinee fast ausschließlich Kompositionen von Weber in einem abwechslungsreichen stimmungsvollen Programm, in welches Herr Draheim informativ und unterhaltsam einführte und in dem u. a. Arien und ein Duett aus den Opern *Silvana*, *Abu Hassan* und *Freischütz* sowie Stücke aus *Six Pièces* op. 10 und die *Aufforderung zum Tanz* op. 65 in einem Arrangement für Klavier zu vier Händen erklangen. Die Ausführenden waren die Sopranistin Irène Naegelin, der Bariton Claus Temps und die beiden Pianistinnen Heike Bleckmann und Ira Maria Witoschynskyj, die das Auditorium allesamt durch überzeugende Gestaltung und perfekt aufeinander abgestimmtes Zusammenspiel begeisterten.

Wer dann noch Zeit hatte, konnte im Restaurant Amadeus am Leopoldplatz badische Spezialitäten genießen und Webers Einschätzung über Baden-Baden „[…] daß man durchaus sehr gut ißt und trinkt, daß die Gasthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient sind" vor Antritt der Rückreise ein letztes Mal überprüfen.

Solveig Schreiter

Bericht aus Pokój

16. Musikfestival der historischen Parkanlagen und Gärten zu Ehren von Carl Maria von Weber vom 20. bis 22. Juni 2019

Vorm Gymnasium, gegenüber der Sophienkirche gelegen, spielten fünf Blechbläser der Musikhochschule Oppeln verschiedene klassische und zeitgenössische Werke und stimmten so alle Anwesenden und Zuhörer auf das diesjährige Weber-Festival ein.

Das Weber-Festival begann am Donnerstag, den 20. Juni 2019, um 16 Uhr in der Sophienkirche von Pokój mit der *Fantasia super: Komm, Heiliger Geist* BWV 651 von Johann Sebastian Bach, auf der renovierten Orgel sehr gut vorgetragen.

Nach der Begrüßung durch den ev. Pastor der Sophienkirche von Carlsruhe/Pokój, Eneasz Kowalski, wurde nun von der Bürgermeisterin, Frau Barbarą Zając, das XVI. Weber-Festival in Pokój eröffnet.

Es erklang, wunderbar gesungen und von der Orgel begleitet, die Bach-Mottete für 5-stimmigen Chor *Jesu, meine Freude* BWV 227. Im Anschluss gab es die Orgel-Sonate c-Moll op. 65,2 von Felix Mendelssohn Bartholdy.

In der folgenden halbstündigen Pause bei Kaffee und Kuchen erklang am Pokójer Gymnasium, das genau am Gemeindehaus gegenüber der ev. Kirche liegt, wieder Bläsermusik. Diesmal wurde auch der Jägerchor aus dem *Freischütz* vorgetragen.

Im 2. Teil des Eröffnungstages gab es Chorlieder von Felix Mendelssohn Bartholdy. *Abschied vom Walde* op. 59,3 – *Der wandernde Musikant* op. 88,6 – *Abendständchen* op. 75,2 – *Der frohe Wandersmann* op. 75,1 – *Morgengebet* op. 48,5 und *Der Glückliche* op. 88,2 sehr schön und klar vom Chor aus Breslau in deutscher Sprache vorgetragen.

Im Anschluss wurden die Körner-Lieder von Carl Maria von Weber, sehr deutlich und gut von den Männern des Chores vierstimmig a cappella gesungen. Es waren aus *Leyer und Schwerdt* op. 42,3 *Gebet vor der Schlacht* und op. 42,3 *Trinklied vor der Schlacht*.

Danach folgte von Mendelssohn das *Jagdlied* op. 59,6. Der Breslauer Kammerchor „Cantores Minores Wratislavienses" sowie das Stoltzer Ensemble unter dem Dirigenten Piotr Karpeta bekamen für ihre sehr guten Vorträge langen Applaus. An der Orgel spielte Tomasz Głuchowski.

Zum Abschluss des 1. Weberfestival-Tages gab es als Zugabe *O, Täler weit, o Höhen* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Am 2. Festivaltag, Freitag, den 21. Juni 2019 um 17 Uhr, gab es Kammermusik im Gemeindehaus der ev. Kirche von Pokój/Carlsruhe.

Das Konzert wurde mit Fryderyk Chopins Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll op. 65 eröffnet. Die Sonate zeigt den späten Chopin, der schon in die Richtung von Johannes Brahms weist, und nicht die meist leichten Züge seiner Klaviermusik hat. Es war ein sehr guter Vortrag, dem sich nun Kammermusik von Carl Maria von Weber anschloss. Den drei Sätzen der Sonate für Pianoforte und Violine in F-dur op. 10 (b) folgte das Trio g-Moll op. 63 (JV.259) allerdings nicht in der Originalbesetzung für Flöte, Cello

und Klavier, sondern in einer Fassung mit Violine, Cello und Klavier. Auf Webers Verwendung einer Liedkomposition von Johann Wilhelm Ehlers aus dem Jahre 1804 über das Goethe-Gedicht Schäfers Klage hatte Herr Prochota zur Aufführung des Trios hingewiesen. Die drei Musiker Aleksandra Czajor –Violine, Krzysztof Karpeta – Cello und Michał Rot – Klavier bekamen für ihren guten Vortrag sehr viel Beifall, und haben den 2. Satz *Scherzo. Allegro vivace* aus Webers Trio als Zugabe gegeben. Es war sehr reizvoll, das Trio g-moll op. 63 in dieser interessanten Besetzung mit Violine statt Flöte zu hören.

Der Abschlusstag des 16. Weberfestivals fand am Samstag, den 22. Juni 2019 um 19 Uhr in der katholischen Kirche von Pokój statt. Vor dem Abschlusskonzert gab es ab 18 Uhr eine Katholische Messe, in der die Chöre einige Werke vortrugen. Um 19.00 Uhr begann das Festival Konzert mit der *Polnischen Messe* für gemischten Chor, Tenor und Orgel von Jan Maklakiewicz (1899–1954), im Jahr 1944 komponiert, die textlich auf die furchtbaren Geschehnisse in Polen zu der Zeit eingeht und den Ruf nach Frieden eindringlich beschwört. Durch die Größe des Chores war die Messe besonders eindrucksvoll und bekam viel Applaus.

Diese Messe für gemischten Chor, Tenor und Orgel wurde vorgetragen von Bartosz Nowak – Tenor, Michał Blechinger – Orgel und fünf Chören: Chor der Oppelner Philharmonie, Chor der Oppelner Kathedrale, Chor „Laudate Dominum“ der Sel. Czesław Gemeinde aus Oppeln, Chor „Exultate Deo“ der Oppelner Bergelkirche, Chor „Cantabile“ der Hl. Katharina Gemeinde aus Groß Döbern. Es ist ein in spätromantischer Tradition komponiertes Werk und wurde von den Dirigenten Przemysław Neumann, Józef Chudalla, Ludmiła Wocial-Zawadzka, Tomasz Krzemiński und Hubert Prochota einstudiert.

Die Schlussworte durch die Bürgermeisterin, Frau Barbara Zając und den Vorsitzenden des Vereins Pokój, Herrn Hubert Kolodziej, beendeten das 16. Weberfestival in Pokój, und die Bürgermeisterin lud zum 17. Weber-Festival in 2020 wieder nach Pokój ein.

Alfred Haack

Weber und der Orient
Eutiner Weber-Tage 2019

Der Erfolg des *Freischütz* war dafür verantwortlich, dass C. M. v. Weber mit der deutschen romantischen Oper geradezu identifiziert wurde und langhin sogar als Garant einer typisch „deutschen" Musiksprache gelten konnte. In Vergessenheit geriet dabei sein großes Interesse an der Musik anderer Länder und Kulturen, das in der Tat erstaunlich ist: Ungarn, Schottland, Spanien, Norwegen, Italien, Sizilien und China bereiste Weber zumindest musikalisch, war vor allem aber immer wieder vom Flair des Orients fasziniert, einer zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits wieder abklingenden Modewelle.

Die Rezeption des Orients in den Werken Webers bildete den Schwerpunkt der *Eutiner Weber-Tage* 2019, die die Besucher auf eine musikalisch aufregende und überdies völkerverbindende Reise mitnehmen konnten. Schon das Eröffnungskonzert am 2. Juni stimmte auf das Thema ein. Unter dem Titel „Weber, Mozart und der Klang der Ferne" präsentierte das *fidele Blasquartett* neben Ausschnitten aus *Oberon*, *Turandot* und *Abu Hassan* bekannte Melodien mit exotischem Zauber von Mozart, Lincke, Stolz und Strauß. Um sich im Klang dem orientalischen Sujet anzunähern, wurde das Quartett sinnvollerweise durch entsprechende Perkussion (Lukas Meier-Lindner) ergänzt.

Noch authentischer war das Konzert „Carl Maria von Weber und der Orient" (14. Juni) im Rittersaal des Eutiner Schlosses konzipiert, zu dem mit Dr. Osman Öksüzoğlu (Nay und Percussion) und Atilla Akıntürk (Qanun) zwei Musiker vom Staatsorchester Istanbul eingeladen worden waren, um, unterstützt durch den syrischen Musiker Nedal Aldaiekh (Oud), die arabisch-türkischen Quellen, auf die Weber bei seinen Recherchen gestoßen war, möglichst unverfälscht erklingen zu lassen. So konnte einerseits die Begegnung Webers mit der Musik des Orients in diesem Konzert nachgezeichnet werden, andererseits geriet das Gegenüber der türkisch-arabischen Musiker auf der einen Seite und dem *Trio con brio* (Martin Karl-Wagner, Flöte; Anna Silke Reichwein, Violoncello; Inessa Tsepkova, Klavier) auf der anderen zu einer Begegnung der Kulturen unserer Tage. Ein Austausch, der gerade dort zu einem spannenden Experiment wurde, wo die beteiligten Musiker gemeinsam Werke aus der Sufi-Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts wie

auch Ausschnitte aus den Kompositionen Webers interpretierten. Das Konzert wurde nach Eutin in Kiel und Ahrensburg bei Hamburg wiederholt.

Ein weiterer Höhepunkt gleich in mehrfacher Hinsicht wurde die Aufführung des Singspiels *Abu Hassan* im Torhaus an der Opernscheune (3. Juli) im Rahmen der *Eutiner Sommerspiele*. Hier hatten die Veranstalter von vornherein auf ein sehr junges Publikum gesetzt und das Singspiel von Weber als „Familienoper nach einem Märchen aus Tausend und einer Nacht" gestaltet. Das aus Studenten der Musikhochschule Lübeck zusammengesetzte Ensemble unter der Leitung von Romely Pfund wollte die Aufführung auch als pädagogisches Projekt nutzen und hatte deshalb im Chor Jugendliche aus Eutin und Umgebung beteiligt, überdies wurde der Kalif – sehr zum Vergnügen des Publikums – durch einen Elfjährigen dargestellt. Die Inszenierung von Jennifer Toelstede (Ausstattung Stefan Heinrichs) erhielt so viel Zustimmung, dass über die drei geplanten Aufführungstermine hinaus sogar eine Zusatzveranstaltung anberaumt werden musste. Das Konzept ging auf, mit dieser Darbietung des Singspiels, das vor 45 Jahren zuletzt bei den *Eutiner Sommerspielen* aufgeführt worden war, konnten tatsächlich Jugendliche für die Musik von Carl Maria von Weber begeistert werden; und nicht nur sie, denn auch jenen Eutinern, die quasi mit der Sommeroper und dem *Freischütz* groß geworden sind; wurde so wieder einmal deutlich, dass Weber eben mehr ist als nur Wolfsschlucht.

Dass die Konstruktion einer Verbindung Weber – Orient – Eutin noch einen weiteren Baustein aufweisen kann, verdeutlichte der Beitrag der *Johann-Heinrich-Voß-Gesellschaft* zu den *Weber-Tagen.* Unter dem Titel „Johann Heinrich Voß, Abu Hassan und Ali Baba" fand am 10. August im Ostholstein Museum eine musikalisch umrahmte Lesung mit Lidwina Wurth und Ulf Dressler (Oud) statt, den einführenden Vortrag dazu hielt Prof. Dr. Axel E. Walter. Tatsächlich hatte Voß, der von 1782 bis zu seinem Ruhestand Rektor des Gymnasiums in Eutin war, die erste deutsche Übersetzung der französisch überlieferten *Erzählungen aus Tausend und einer Nacht* verfasst, die unter anderem die Vorlage für das Singspiel *Abu Hassan* lieferte. Weber selbst hatte anlässlich seines Besuchs 1802 in Eutin auch Voß aufgesucht, ist möglicherweise sogar durch Voß, der in dieser Zeit gerade an der Übersetzung arbeitete, auf den Stoff aufmerksam geworden. Mit großer Wahrscheinlichkeit aber wird Franz Karl Hiemer, der Librettist des Singspiels, die Übersetzung des Eutiner Rektors gekannt haben.

Neben diesem Schwerpunktthema der Orient-Rezeption galten sechs weitere Konzerte anderen Aspekten im Schaffen Webers. So stellten die russische Pianistin Inessa Tsepkova und Martin Karl-Wagner in einem Konzert mit Kammermusik der Romantik am 21. Juli im Jagdschlößchen am Ukleisee neben Werken von Robert Schumann, Ludwig van Beethoven und Franz Danzi auch die Sonaten F-dur, G-dur und C-dur aus den *6 Sonates progressives* op. 10 vor. Bärmann, Beethoven und Weber standen im Mittelpunkt eines Konzertes mit Kati Frölian (Klarinette), Ralph Künzel (Fagott) und Ilya Pril (Klavier) am 8. Oktober in der Parkresidenz Wilhelmshöhe. Und am 24. Oktober gab es im Ostholstein Museum „Rosinenfieber – und anderen musikalischen Unsinn". Matthias Viertel hatte zu diesem nicht ganz ernsten Vortragsabend eingeladen, der eine fiktive Begegnung zischen Carl Maria von Weber und Gioachino Rossini im Salon nutzen sollte, um beide Komponisten, die stets als Rivalen galten und geradezu symbolisch für einen kulturellen Konflikt herhalten mussten, über die eher unbekannte Seite des musikalischen Humors wieder anzunähern. Sehr eindrucksvoll zeigte sich an diesem Abend der Pianist Max Doehlemann, der kurzfristig eingesprungen war und Andrea Chudak (Sopran) begleitete.

Weniger Carl Maria von Weber als vielmehr jener Zeit, als sein Vater Franz Anton in Eutin Kapellmeister war, widmete sich das Konzert des Ensembles *musica floreat* in der Orangerie des Schlosses am 14. September. Erläutert durch einen Vortrag von Prof. Dr. Axel E. Walter erklang Musik, die am Eutiner Hof um das Jahr 1770 gespielt worden war, darunter manche Rarität aus der Sammlung historischer Musikalien der Eutiner Landesbibliothek.

Zwei Veranstaltungen, die bereits als Tradition gelten dürfen und sich in Eutin besonderer Beliebtheit erfreuen, komplettierten die *Weber-Tage*. Zum einen das Openair Konzert auf dem Marktplatz mit dem *Wagner Salonquartett* am 22. August, gewissermaßen „Weber für alle" mit beschwingten Melodien nicht nur aber auch von Weber; zum anderen das Abschlusskonzert der *Weber-Tage*, das wie schon in den Vorjahren von der Kreismusikschule Ostholstein gestaltet wurde und am 23. November im Rittersaal des Schlosses stattfand.

Und dann gab es noch eine Novität, die besonderen Charme hatte: Schon am 9. Oktober hatte Martin Karl-Wagner, der stets kreative Koordinator der *Eutiner Weber-Tage*, im Geburtshaus des Komponisten, heute das Webercafé,

eine kleine Ausstellung mit Bildnissen organisiert, um der Frage nachzugehen, wie Weber eigentlich ausgesehen haben mag. Passend zur Ausstellung wurde dann pünktlich am 19. November in diesen Räumen zu einer Geburtstagsfeier eingeladen, mit einem dem *Freischütz*-Ambiente nachempfundenen Drei-Gänge-Menü, passender Tischmusik und launigen Episoden aus dem Leben der Familie Weber, vorgetragen von Matthias Viertel und Martin Karl-Wagner. Ein kleines Fest im eher familiären Rahmen der Weber-Freunde, das auch Gelegenheit zum Austausch so mancher Erlebnisse aus der reichhaltigen Weber-Tradition der Stadt Eutin bieten konnte.

Matthias Viertel

Abkürzungsverzeichnis

Da in der Forschung zu Carl-Maria-von-Weber die Arbeiten der Weber-Gesamtausgabe (WeGA) Grundlage aller Beiträge sind, werden deren Publikationen mit Kürzeln zitiert. Dies betrifft vor allem die auf der Homepage (https://weber-gesamtausgabe.de) publizierten Briefe, Tagebücher, Schriften und Dokumente. Zitate aus diesen Quellenveröffentlichungen werden im folgenden nur mit der zugehörigen A-Nummer belegt oder die Quellenangaben werden in jedem Fall um diese ergänzt. Die Texte können dann mit dieser Nummer in der Suche oder als Ergänzung zu der Web-Adresse (weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx) schnell gefunden werden. Ebenfalls ausschließlich mit der zugehörigen Nummer werden die Themenkommentare zitiert.

Die empfohlene Zitierweise für alle Elemente der Website lautet: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, http://weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx. Die für alle Abfragen gültige Version ist in diesem Heft Version 4.0 vom 20. Januar 2020).

Die Bände der gedruckten Gesamtausgabe werden mit dem Kurztitel zitiert, wie er in der Bandübersicht auf der Homepage zu finden ist.

Darüber hinaus werden folgende Literatur-Kürzel verwendet:

Weber-Studien Bd. 1
: In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit Mainz u. a. 1993.

Weber-Studien Bd. 5
: Oliver Huck, *Von der* Silvana *zum* Freischütz. *Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers,* Mainz u. a. 1999.

Weber-Studien Bd. 9
: *Breicht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuosentum seiner Zeit" (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha*, hg. von Markus Bandur, Manuel Gervink und Franz Ziegler, Mainz u. a. 2014.

Jähns (Werke)
Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871.

Weberiana
Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Heft 1–28 (1993–2018).

AmZ
Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 1-50 (1798–1848).

MGG[2]
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2007, Sachteil Bd. 1–9, Personenteil Bd. 1–17.