

Frank Ziegler

Erste „unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ oder gefürchtetes „Wespennest“? Webers Verhältnis zur Haupt- und Residenzstadt Wien

Ende Juli 1813, knapp drei Monate nach seiner Rückkehr aus Wien nach Prag berichtete Weber dem Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz: „Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter denen Musikliebenden und treibenden Städten“ (A040632), bezogen freilich auf seinen persönlichen Erfahrungshorizont, also den deutschsprachigen Kulturraum. Zehn Jahre später scheint der Eindruck weniger positiv gewesen zu sein; Carl von Holtei überliefert eine angebliche Äußerung Webers aus der Probenphase der *Eury-anthe* im September/Oktober 1823, die allerdings, wie im Falle aller postum publizierten anekdotischen Texte, mit einer gewissen Skepsis zu betrachten ist. Holteis Erinnerung (A031966) zufolge soll Weber die Konkurrenzsituation in der Musik-Hauptstadt großes Unbehagen bereitet haben, das er in die Worte fasste: „Hat mich der Teufel geritten, daß ich mich in das Wespennest setzen müssen!“ Und im Brief an Ignaz Franz von Mosel vom 7. Mai 1825 (A042447) heißt es gar: „Wien ist wohl mitunter wie man zu sagen pflegt, ein Blender!“ Der Widerspruch zwischen offenkundiger Bewunderung und gelegentlicher Abneigung mag momentane Stimmungen widerspiegeln, deutet aber doch auf eine gewisse Ambivalenz im Verhältnis Webers zur k. u. k. Metropole hin¹, Grund genug, die diesbezüglichen Äußerungen Webers Revue passieren zu lassen und dabei kursorisch das bisherige Wissen über seine Wien-Aufenthalte zusammenzufassen.

Ein Überblick über Webers Wien-Kontakte muss allerdings nach jetzigem Forschungsstand unvollständig bleiben, denn so umfassend wir durch Webers Tagebücher und Briefe über die Besuche 1813, 1822 und 1823 informiert

1 Ernst Reiter fasst die vier Wien-Aufenthalte Webers zwischen 1803 und 1823 in seinem anekdotischen Beitrag *Carl Maria von Weber in Wien* in der *Neuen Illustrierten Zeitung*, Wien, Jg. 15, Bd. 1, Nr. 12 (19. Dezember 1886), S. 182[f.] zusammen: in Wien „verbrachte er Tage der Freude und des reinsten Glückes, aber auch Stunden ernster Verstimmung, ja schweren künstlerischen Kampfes.“

sind, so lückenhaft bleibt unsere Kenntnis der vorhergehenden Aufenthalte, je weiter zurück, desto mehr. Unstrittig ist jedenfalls, dass Wien für die Familie Weber von herausgehobener Bedeutung war: Vater Franz Anton von Weber war zwar im Schwarzwald geboren, doch sein Geburtsort Zell im Wiesental gehörte zu Vorderösterreich, jenem Flickenteppich im heutigen Dreiländereck Deutschland / Frankreich / Schweiz, der bis zu den territorialen Neugliederungen zwischen 1799 und 1805 den Habsburgern unterstand. Vater Weber war somit gebürtiger Österreicher, ebenso wie sein Bruder Fridolin, der mit seiner Familie 1778 seinen Wohnsitz nach Wien verlegte, wo dessen Töchter, die legendären „Weberischen“ Josepha Hofer, Aloysia Lange und Constanze Mozart, im Musik- und Theaterleben bald bestens vernetzt waren.

So verwundert es nicht, dass auch Franz Anton von Weber, obwohl beruflich bis 1790 überwiegend in Nord- und Mitteldeutschland tätig, mehrfach gen Süden reiste. 1784 schickte er seine Tochter Jeanette angeblich zur Ausbildung bei Aloysia Lange und Mozart nach Wien, mutmaßlich in Begleitung des Ehepaars Lange, das gerade in Hamburg gastiert hatte². Im Sommer 1785 reiste er selbst dorthin; in einem Brief von Anfang November d. J. aus Eutin spricht er davon, von einer „6 Monathlichen Reise aus *Wien* und ungar“ zurückgekehrt zu sein³. Angetreten hatte Franz Anton von Weber die Tour aber offenbar noch vor dem Tod seines Eutiner Dienstherrn, Fürstbischof Friedrich August (am 6. Juli), da die Anreise in Wien um den 9. Juli angenommen werden muss. Dort lernte er seine zukünftige zweite Frau, die 30 Jahre jüngere Sängerin Genovefa Brenner, kennen. Bereits am 20. August, sechs Wochen nach seinem Eintreffen in Wien, fand in der Schottenkirche auf der Freyung die Trauung statt; Trauzeugen waren der Hofschauspieler Joseph Lange und der Komponist Vincenzo Righini. Das Ehepaar wohnte damals nicht weit entfernt von der Kirche, im Haus „Zur Hollerstaude“ an

2 Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers und Hamburg*, in: *Weberiana*, Heft 23 (2013), S. 19–25. Zur möglichen kurzen Wien-Reise Franz Anton von Webers im Jahr 1784 vgl. den Generalvermerk zu A100175.

3 A040019. Mit „ungar“ ist Esterháza / Fertőd gemeint. Die Zeitangabe ist nicht wörtlich zu nehmen, sonst hätte F. A. von Weber Eutin bereits Ende April / Anfang Mai verlassen müssen, er entwarf dort aber noch am 11. Mai eine Eingabe (A100455), die erst am 15. Juni an die fürstbischöfliche Rentkammer weitergeleitet wurde. Das dazugehörige Schreiben vom Juni (A046866) setzt seine Anwesenheit allerdings nicht zwingend voraus. Die Abreise ist somit nach dem 11. Mai 1785 anzunehmen.

der Mülkerbastei⁴. Etwa Ende September / Anfang Oktober dürfte das Paar Wien verlassen haben. Laut dem bereits erwähnten Brief vom 3. November war Kapellmeister Weber „vor 8 Tagen“ (also um den 26./27. Oktober 1785) wieder in Eutin eingetroffen.

Nachdem Franz Anton von Weber im Frühjahr 1787 seine Eutiner Anstellung gekündigt hatte, wandte er sich noch im selben Jahr wiederum nach Wien, wie ein Sichtvermerk in seinem Freimaurerpatent dokumentiert⁵. Glaubt man dem Publizisten Karl Maria Pisarowitz, so reiste Vater Weber mit der Ehefrau und seinem noch nicht einmal ein Jahr alten Sohn Carl Maria von Eutin in die Donaumetropole und ließ sich dort für etwa ein Jahr nieder; 1788 wohnten die Webers demzufolge in der Krugergasse im Haus „Zum goldenen Rössel“⁶ und kehrten spätestens im August wieder nach Norddeutschland zurück (im September ist Vater Franz Anton in Hamburg bezeugt)⁷. Über diesen frühkindlichen Lebensabschnitt Carl Maria von Webers liegen derzeit keine verlässlichen Daten vor, für seine Beziehung zu Wien ist diese Zeit freilich unerheblich, da sie kaum greifbare Erinnerungen hinterlassen haben dürfte.

Die erste bewusste Begegnung mit Wien könnte in das Jahr 1798 fallen; Carl Maria von Weber war noch keine zwölf Jahre alt, seine Mutter Genovefa gerade verstorben. Freilich ist die Quellenlage kaum besser als zehn Jahre zuvor. Die Webers waren im Sommer 1797 von Hildburghausen nach Salzburg über-

4 Vgl. den Kirchenbucheintrag: A100173; sowohl die Wiener Adresse als auch die Dauer des bisherigen Aufenthalts („durch 6 Wochen in Wien“) gehen aus der Eheschließungsnotiz hervor. Vgl. dazu auch Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana*, Heft 14 (2004), S. 39f., zugleich: A032918.

5 A100203; vgl. auch Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 2), S. 28f. Die Reise nach Wien fällt in die zweite Jahreshälfte 1787.

6 Heutiges Haus Krugerstraße Nr. 8, alte Konskriptionsnummern 1048, 1076, dann 1014. Vgl. dazu Karl Maria Pisarowitz, *Genovefa von Weber-Brenner*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 6, München 1958, S. 431. Das Haus befand sich seit Dezember 1773 im Besitz des Bierwirts Leopold Utzmann; vgl. Paul Harrer, *Wien – seine Häuser, Menschen und Kultur*, 2. Aufl., mschr. 1951–1958, Bd. 5/II (1956), S. 370. Der Konskriptionsbogen des Hauses (Wiener Stadt- und Landesarchiv, Serie 1.1.8.A101 – Konskriptionsbogen Stadt: KNR 1014 | 1805–1856) reicht nur bis ins Jahr 1805 zurück, ermöglicht also keine Verifizierung der Angaben von Pisarowitz.

7 Vgl. Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 2), S. 28–30.

siedelt⁸, wo Michael Haydn für etwas mehr als ein halbes Jahr die Ausbildung des jungen Carl Maria übernommen hatte. Franz Anton von Weber war, wie er in einem Brief (A040079) berichtete, am 1. Juli 1798 von einer Wien-Reise nach Salzburg zurückgekehrt. In der Donaustadt hatte er mehrere Konzerte und Theatervorstellungen besucht, darunter offenbar auch eine der Privataufführungen von Joseph Haydns *Schöpfung*⁹. Dabei war möglicherweise der Plan einer gemeinsamen Wien-Reise der gesamten Familie im Herbst 1798 gereift, jedenfalls schrieb Vater Weber am 22. September 1798 an die Leipziger Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, er werde „künftigen Monath“ nach Wien fahren (A040081). Das Vorhaben wird durch einen undatierten Brief (A040082) seines Sohnes Carl Maria an dessen vormaligen Lehrer Johann Peter Heuschkel, der ebenso aus dem September 1798 stammen dürfte, bestätigt; dort berichtet dieser voller Begeisterung, er reise mit Vater, Tante Adelheid und seiner gerade einjährigen Schwester „gegen Ende dieses Monats [...] zu unserm Großen Vater *Joseph Haydn* nach Wien“. Über die Ausführung dieses Vorsatzes liegen bislang keinerlei Informationen vor, aber der Wien-Besuch dürfte, so er überhaupt zustande kam, kaum mehr als eine Stippvisite gewesen sein, denn Mitte Oktober 1798 ist per Fremdenanzeige (A100445) die Ankunft der Webers in ihrem nachfolgenden Wohnort München verbürgt. Hatte man sich vielleicht zwischenzeitlich anders entschieden und die Reise nach München jener nach Wien vorgezogen?

In diesem Zusammenhang ist eine spätere Äußerung Franz Anton von Webers von Bedeutung: Am 25. November 1801 beschrieb er seinen Sohn (in dessen Namen) nicht nur als „Zögling von *Michael Haydn*“, sondern behauptete, er habe bei „mehren großen Meistern in München und *Dreßden*. Prag und *Wien*“ Unterricht genossen¹⁰. In seiner Autobiographie erwähnte Carl Maria von Weber freilich für die Zeit bis 1801 nur Lektionen bei Heuschkel

8 Noch in Hildburghausen wurde am 14. Juni 1797 Antonetta von Weber, die jüngste Schwester Carl Marias, geboren; der Umzug der Familie nach Salzburg dürfte im Juli/August stattgefunden haben. Franz Anton von Webers Antrag auf Niederlassung in Salzburg wurde dort bereits am 5. September im landesfürstlichen Hofrat verhandelt (A100359) und am 24. Oktober bewilligt (A100384).

9 Vor der ersten öffentlichen Aufführung am 19. März 1799 gab es drei Privataufführungen im Schwarzenbergschen Stadtpalais in Wien: am 30. April sowie 7. und 10. Mai 1798.

10 A040126; im Namen Carl Maria von Webers geschrieben von dessen Vater.

in Hildburghausen, Michael Haydn in Salzburg sowie Johann Nepomuk Kalcher und Johann Evangelist Wallishauser in München. Aber: Ein Besuch in Dresden ist denkbar, einer in Prag für den April 1800 durch ein Albumblatt (A045310) bezeugt, also sind einzelne Lektionen in Wien Anfang Oktober 1798 nicht gänzlich auszuschließen; vielleicht handelte es sich um Probelektionen, die ohne positives Ergebnis blieben? Allerdings bleibt zu bedenken, dass der großsprecherische Franz Anton von Weber kaum als verlässlicher Zeuge gelten kann. Zudem war der Adressat des besagten Briefes vom 25. November 1801 der Verleger Johann Anton André in Offenbach, der die Angaben kaum überprüfen konnte, während in einem etwas älteren vergleichbaren Schreiben an das Wiener Verlagshaus Artaria¹¹ lediglich die Lektionen bei Michael Haydn in Salzburg als Referenz genannt werden, keineswegs aber ein Unterricht in Wien. Der vom jungen Weber mit Stolz erwähnte bevorstehende Besuch bei Joseph Haydn liegt tatsächlich im Bereich des Möglichen, immerhin bestanden familiäre Kontakte zu dem von den Webers hochgeschätzten Altmeister: Carl Marias ältere Halbbrüder hatten einige Zeit im Umfeld Haydns in Esterháza gelebt: Fridolin von Weber von April bis September 1788 als Mitglied der esterházyischen Hofkapelle, Edmund von Weber von Anfang 1787 bis Mai 1788 als Haydns Schüler. Doch das Zeitfenster für den denkbaren Wien-Besuch 1798 ist äußerst klein.

Bemerkenswert ist, dass die Webers offenbar ihre persönlichen Verbindungen nach Wien nutzten, um die Fortschritte des jungen Carl Maria auf musikalischem Gebiet auch dort publik zu machen. So übernahm die *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember 1802 fast wörtlich eine Notiz der *Augsburgischen Ordinari Postzeitung* vom 4. Dezember d. J. (A032215), in der Webers Hamburger Konzertauftritt vom 30. Oktober und die dort erklangenen eigenen Kompositionen positiv gewürdigt wurden.

Mit dem Jahr 1803 erreichen wir dokumentarisch gesichertes Terrain: Der Wien-Aufenthalt 1803/04 ist der erste, zu dem authentische Äußerungen Carl Maria von Webers vorliegen. Für ihn war – nach den vorhergehenden Lebensstationen u. a. in Thüringen, Franken, Sachsen, Augsburg, München und Salzburg – der Wechsel nach Wien ein außerordentlicher Schritt. In seiner autobiographischen Skizze (A030497) schrieb er dazu: „Es drängte 11 A040107; Brief vom 9. Dezember 1800, ebenso im Namen Carl Maria von Webers geschrieben von dessen Vater.“

mich nach der Tonwelt Wiens, und zum ersten Male trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des



Thaddäus Susan
Bildnis aus Privatbesitz

unvergeßlichen Vaters Haydn etc.¹², den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklichen Geiste eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.“

Freilich ist die Quellenbasis zu diesem Lebensabschnitt seit der letzten eingehenderen diesbezüglichen Studie innerhalb der 1990 erschienenen Dissertation von Joachim Veit¹³ nur unwesentlich gewachsen, dessen Darstellung ist somit nur in Details zu ergänzen. Die fünf in Wien geschriebenen Briefe Webers an seinen Salzburger Jugendfreund Thad-

däus Susan¹⁴ geben noch immer die wichtigsten Hinweise auf den etwa neun Monate währenden Aufenthalt in der Donaumetropole; leider nicht auf den genauen Zeitpunkt der Anreise. Am 30. Juni 1803 schrieb Weber aus Augsburg: „Schon lange war es bey mir und meinem Vater beschlossen, zu Ende künftigen Monaths nach Wien zu gehen“ (A040146), ohne dass der Grund für den Umzug genannt wird. Ausschlaggebend war wohl die Überzeugung des Vaters, in Wien die besten Möglichkeiten für die Weiterführung der musikalischen Ausbildung seines Sohnes zu finden. Ob es in dieser Hinsicht bereits Vorabgespräche gab oder die Webers auf gut Glück aufbrachen, ist unbekannt. Ihre Reisedaten zwischen Augsburg und Wien sind durch mehrere Fremdenanzeigen dokumentiert: München (Ankunft 12. August; A100280 und A100147) und Salzburg (Ankunft 16. August; A100489); demnach ist die Ankunft in Wien zwischen Mitte und Ende August anzunehmen.

Die beiden zitierten Sätze aus der Autobiographie heben drei wichtige Facetten hervor, welche die Zeit in Wien charakterisieren: das erste Hinaus-treten in die Welt, der Austausch mit bedeutenden Künstlern und schließlich der Unterricht bei Georg Joseph Vogler. Alle drei Gesichtspunkte sollen nachfolgend anhand der in den Briefen genannten Details genauer beleuchtet werden: Der Weg in die Selbstständigkeit ist tatsächlich wörtlich zu nehmen, denn Vater Franz Anton von Weber hatte seinen sechzehnjährigen Sohn zwar nach Wien begleitet, war aber zunächst nicht dort geblieben, sondern um den Monatswechsel September/Oktober nach Augsburg zurückgekehrt: Fremdenanzeigen dokumentieren seine Ankunft am 2. Oktober in Salzburg (A100491), am 6. Oktober in München (A100420) und am 4. November erneut in Salzburg (A100524). Der Sohn, der möglicherweise – wie damals üblich – in die Obhut seines Lehrers Vogler gegeben worden war, genoss diese Freizügigkeit und jubilierte im Brief vom 8. Oktober: „Ja, Frey bin ich, ganz mein Herr, lebe ganz der Kunst“ (A040147). Wie enttäuscht war er hingegen,

¹⁴ Die Korrespondenz scheint (abgesehen vom Fehlen der Susan-Antworten) auch bezüglich der Weber-Briefe lückenhaft, worauf schon der große zeitliche Abstand zwischen dem dritten Brief (vom 11. November 1803, A040149) und dem vierten Schreiben (ab 2. April 1804, A040151) hindeutet. Zudem legen zwei Bezugnahmen im Brief vom 11. November (A040149) nahe, dass ein vorhergehendes Schreiben verloren sein muss, da die entsprechenden Angaben (Weber habe „etwas von dem Zustand der hiesigen Musik geschildert“ und Anweisungen bezüglich musikästhetischer Werke von J. F. Agricola und J. Riepel gegeben) nicht mit dem letzten erhaltenen Brief (A040148) in Verbindung zu bringen sind.

¹² Dass in der Autobiographie erst an dieser Stelle (und nicht bereits 1798) Joseph Haydn genannt wird, spricht nicht zwingend gegen einen früheren Erstkontakt. Genau datiert ist erst der Besuch am 4. April 1804 gemeinsam mit Georg Joseph Vogler, dem 1803/04 allerdings schon mehrere Treffen vorausgegangen waren; vgl. Webers Brief an Thaddäus Susan vom 2.–6. April 1804, A040151. Der häufigere Umgang 1803/04 könnte ein evtl. vorausgehendes Treffen 1798 in der Erinnerung überlagert haben oder ein solches schien Weber später vielleicht weniger mitteilenswert.

¹³ Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzigs und Abbé Georg Joseph Vöglers*, Mainz 1990, bes. S. 60–76.

als er am 24. Oktober erfuhr, dass der Vater im November wieder nach Wien reisen wolle¹⁵. Die Gewissheit, die Susans Brief vom 5. November brachte, dass der Vater sich bereits auf der Rückreise befände, brachte den Sohn um „alle Ruhe“ und „Gelassenheit“¹⁶; die Freiheit, für mehr als einen Monat der väterlichen Aufsicht entzogen zu sein, hatte dem Heranwachsenden offenbar zu sehr gefallen.

Bereits im ersten Brief aus Wien vom 8. Oktober 1803 (A040147) berichtete der junge Musiker stolz über die persönlichen Kontakte, die er knüpfen konnte, darunter zu Musikern wie Vogler, Sigismund von Neukomm, Antonio Salieri, Franz Teyber, Adalbert Gyrowetz, Ignaz Schuppanzigh, Vinzenz Hauschka, Josepha Barbara Auernhammer und Paul Wranitzky. Nur kurzfristig hatte er zudem die Freude, seinen Augsburgsburger Freund Franz Anton Arand von Ackerfeld in Wien wiederzutreffen, wo dieser ebenfalls Kontakt zu Gelehrten und Musikern gesucht hatte¹⁷. Arand reiste bereits gegen Ende Oktober 1803 ab, um sein neues Amt als Syndikus in Munderkingen anzutreten, und überbrachte Webers Brief vom 18./25. Oktober 1803 an Susan in Salzburg¹⁸.

Besonders wichtig waren Weber die Treffen mit Joseph Haydn. Am 4. April 1804, unmittelbar vor einem erneuten Besuch, nun gemeinsam mit dem Lehrer Vogler, schrieb Weber: „Ich war schon einigemal bey Haydn. Die Schwäche des Alters ausgenommen, die ihm oft gebietet das Zimmer zu hüten, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht sehr gerne von seinen

15 Vgl. den Brief an Susan vom [18./]25. Oktober 1803; A040148.

16 Vgl. den Brief an Susan vom 11. November 1803; A040149.

17 Vgl. *In Vorderösterreichs Amt und Würden. Die Selbstbiographie des Johann Baptist Martin von Arand (1743–1821)*, bearb. von Hellmut Waller, Stuttgart 1999, S. 218. Vater Arand erinnerte sich, dass sein Sohn in Wien „mit dem berühmten Beethoven sehr bekannt [geworden sei], der ihn bei einer etlich-tägigen Unpäßlichkeit fast täglich besuchte und der ihm das Zeugnis gab, dass er einige Touren auf dem Flügel fertiger spiele als Mozart“.

18 A040148. In seinem Brief vom 30. Oktober bestätigte Susan, Arand kennengelernt zu haben; vgl. Webers Reaktion im Brief vom 11. November (A040149). Syndikus von Arand war laut *Intelligenzblatt von Salzburg*, Jg. 1803, Nr. 45 (5. November), Sp. 709 auf der Rückreise von Wien am 29. Oktober in Salzburg eingetroffen und „in der Traube“ abgestiegen. Kurz zuvor (am 7. Oktober) hatte auch dessen Bruder Leopold von Arand von Wien kommend im selben Gasthaus genächtigt; vgl. ebd., Jg. 1803, Nr. 42 (15. Oktober), Sp. 659.

Begebenheiten, und unterhält sich besonders mit jungen angehenden Künstlern gern. [...] es ist rührend, die erwachsensten Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen“ (A040151). Dabei war Weber nicht nur Zaungast, er tauschte sich, wie es im selben Brief heißt, auch persönlich mit Haydn aus, der ihm beispielsweise „umständlich [also ausführlich] erzählt[e]“, welche beruflichen Möglichkeiten Webers vormaliger Lehrer Michael Haydn in Wien gehabt hätte, welcher trotzdem in Salzburg geblieben war. In der Briefnachschrift vom 6. April schilderte der siebzehnjährige Weber dann den gemeinsamen Besuch mit dem 53jährigen Vogler beim 71jährigen Joseph Haydn zwei Tage zuvor und sein „großes Vergnügen“ dabei, „die beyden alten Herrn so vertraulich zusammen von ihrer Jugend und Begebenheiten schwatzen zu hören, doch gieng das Interesse des Gespräches nicht so ins Kunstfach, daß es einen Nicht Augenzeugen unterhalten könnte“.

Mindestens ebenso interessant wie die aufgezählten Personen ist, wer in den Wien-Briefen an Susan mit keiner Silbe erwähnt wird: Ludwig van Beethoven. Aus späterer Zeit ist durchaus eine gewisse kritische Distanz Webers gegenüber Beethoven bekannt, die erst in den 1820er Jahren, als sich beide Komponisten „auf Augenhöhe“ begegneten, einer kollegialen Anerkennung wich¹⁹. War es vielleicht Vogler, der die Vorbehalte des jungen Weber gegen Beethoven nährte? Immerhin konkurrierte Vogler direkt mit Beethoven. Beide Komponisten hatten zeitgleich einen Opernauftrag für dasselbe Theater erhalten, worauf ein Korrespondenzbericht aus Wien vom Ende Februar 1803 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in kaum zu unterbietender Kürze hinweist: „Beethoven und Abt Vogler komponieren jeder eine Oper für das Theater an der Wien“²⁰. Und nicht nur das: Beide Komponisten wohnten seit März 1803 im Vorderhaus des Theatergebäudes, waren also quasi Nachbarn²¹. Von musikgeschichtlicher Warte aus betrachtet gewann Beethoven

19 Vgl. Frank Ziegler, „Versichern sie ihn meiner wahrsten innigen Verehrung“. *Carl Maria von Webers Sicht auf Beethoven*, in: „Diesen Kuß der ganzen Welt!“ *Die Beethoven-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin*, Petersberg 2020, S. 174–181.

20 *AmZ*, Jg. 5, Nr. 27 (30. März 1803), S. 458.

21 Vgl. Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst, *Georg Joseph Vogler (1749–1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre (Quellenstudien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 6)*, Frankfurt am Main 2016, Teil 1, S. 482; vgl. auch Voglers Briefadresse 1803, ebd. in Teil 2, S. 14 (leider fehlen Briefe

den Wettstreit, auch wenn er sein zunächst begonnenes Opernprojekt *Vestas Feuer* nicht weiterverfolgte²² und sein um den Jahreswechsel 1803/04 begonnener, am 20. November 1805 uraufgeführter *Fidelio* deutlich größere Startschwierigkeiten haben sollte als Voglers am 17. Mai 1804 erstmals präsentierte *Samori*²³ – Voglers Oper erlebte 1804 immerhin 13 Aufführungen, Beethovens Erstfassung des *Fidelio* 1805 gerade drei, die Zweitfassung 1806 weitere zwei²⁴; erst mit der dritten Fassung von 1814 wurden die Voglerschen Aufführungszahlen weit überflügelt (allein im ersten Jahr, zwischen Mai 1814 und Mai 1815 gab es 29 *Fidelio*-Vorstellungen)²⁵.

Nicht nur die Persönlichkeiten des Musiklebens interessierten den jungen Weber; mit Spannung verfolgte er die Aufführungen vor Ort. Derart reichhaltige Möglichkeiten für Theater- und Konzertbesuche hatte der junge Weber bislang nicht erlebt; allein das dürfte ihn fasziniert haben. So erwähnte er in seinem November-Brief 1803 (A040149) beispielsweise die konkurrierenden Einstudierungen von Della Marias Oper *L'oncle valet* an den Hoftheatern (Premiere 2. November 1803) und im Theater an der Wien (Premiere 3. November 1803) sowie die Proben zu Ignaz von Seyfrieds *Cyrus in Persien*, der am 22. November 1803 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Mit hoher Wahrscheinlichkeit besuchte er im Dezember 1803 zwei besondere Aufführungen, die in Zusammenhang mit seinem Lehrer Vogler standen: Am 22. und 23. Dezember wurde dessen Oper *Castor und Pollux* im Burgtheater zum Benefiz der musikalischen Witwen- und Waisen-Gesellschaft konzertant aufgeführt, wobei in der Vorankündigung ausdrücklich auf ein

Voglers aus der Zeit von Webers Unterricht) sowie die Angabe in der Konzertanzeige für die Akademie am 26. März 1804 in der *Wiener Zeitung*, Jg. 1804, Nr. 24 (24. März), S. 1084 (Vogler wohnte demnach im Theatergebäude „zu ebener Erde“).

22 Das Libretto vertonte dann Joseph Weigl, UA im Theater an der Wien am 10. August 1805.

23 Vgl. u. a. den Bericht in der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 35 (30. Mai 1804), Sp. 581–583.

24 Anke Sonnek, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipsal, Schauspieler und Stückeschreiber* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 11), Kassel u. a. 1999, S. 333–335, 340 und 342.

25 Vgl. Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper*, Wien 2007, S. 272.

Weberiana 34 (2024) – DOI: <https://doi.org/10.70327/wb.2024.34.p9-48>

„aus 200 Tonkünstlern bestehendes Orchester“ hingewiesen wurde²⁶. Vogler hatte die Oper eigens zu diesem Zweck umgearbeitet²⁷. Etwa um dieselbe Zeit zelebrierte Vogler aus Anlass seines 30jährigen Priesterjubiläums in der Kirche St. Peter ein Hochamt, in dem unter Leitung von Joseph Preindl Voglers d-Moll-Messe (SCHV 125/126) mit neu komponiertem Benedictus erklang²⁸. Ganz sicher erlebte Weber Voglers geistliche musikalische Akademie (Concert spirituel) am 26. März 1804 im Theater an der Wien in Anwesenheit des Kaiserpaars²⁹ und mindestens eine Aufführung des *Samori* (ab 17. Mai 1804). Zahlreiche weitere Opernaufführungen, Konzerte, Sänger und Instrumentalisten werden in den Briefen vom April/Mai 1804 (A040151 und A040152) erwähnt, wobei kaum anzunehmen ist, dass Weber alle genannten Veranstaltungen selbst besucht hatte; das gaben seine finanziellen Mittel



Georg Joseph Vogler
Gemälde von Jeremias August Urlaub (1808)
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

26 *Wiener Zeitung*, Jg. 1803, Nr. 102 (21. Dezember), S. 4817. Die an der Konzertakademie beteiligten Sänger sind im Bericht in derselben Zeitung, Nr. 104 (28. Dezember), S. 4905f. genannt: Christine Frank, geb. Gerhardi, Auguste Amalie Schmalz, Antonio Brizzi, Cesare Massa und Ignaz Saal.

27 Vgl. den Bericht in der *AmZ*, Jg. 6, Nr. 15 (11. Januar 1804), Sp. 250f.; demnach waren alle von A. A. Schmalz gesungenen Arien neu komponiert. Weitere Presseartikel bei Pelker/Thomsen-Fürst (wie Anm. 21), Teil 1, S. 487.

28 Vgl. *AmZ*, Jg. 6, Nr. 15 (11. Januar 1804), Sp. 250 sowie Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13), S. 68. Die historischen Archivalien von St. Peter (deponiert im Zentralarchiv der Erzdiözese Wien) ermöglichen keine genauere Bestimmung des Termins.

29 Vgl. den Bericht in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 4, Nr. 41 (5. April 1804), Sp. 325f. sowie Webers Brief vom 2.–6. April 1804, A040151.

Weberiana 34 (2024) – DOI: <https://doi.org/10.70327/wb.2024.34.p9-48>

wohl nicht her. Vielfach dürfte er nach dem Hörensagen berichtet haben, beispielsweise nach Erzählungen von Vogler; nur einmal erwähnt er explizit, dass er eine Aufführung von Haydns *Schöpfung* besuchen wollte, aber kein Billett erhalten hatte (A040151). Voglers Verbindungen zum Theater an der Wien eröffneten dem Schüler vielleicht aber die Möglichkeit, unentgeltlich Proben zu besuchen; das bleibt allerdings Spekulation. Immerhin konnte das Haus zwischen Ende August 1803 und Ende Mai 1804 mit 15 musikalischen Neuproduktionen aufwarten, darunter Bühnenwerke von Méhul, Dalayrac, Cherubini, Berton, Solié, Boieldieu und Isouard³⁰. Der Reichtum der Wiener Musikszene ließ sogar den Plan reifen, gemeinsam mit Susan eine kunst- und theatergeschichtliche Betrachtung über die Stadt zu verfassen, in der dem Theater an der Wien eine herausgehobene Position eingeräumt werden sollte; diese Idee dürfte allerdings nie konkretere Form angenommen haben³¹.

Wichtiger als das erste Erleben einer gewissen persönlichen Freiheit und die Begegnung mit der pulsierenden Musikmetropole und ihren Protagonisten war für den jungen Weber ohne Frage der Unterricht bei Vogler, der offenbar im Verlauf des Monats September 1803 (nach der Rückkehr Voglers von einem Aufenthalt in Baden bei Wien³²) begann. Dazu hat Joachim Veit umfangreiche Untersuchungen angestellt³³, so dass hier nur einige Zitate aus Webers Briefen das Thema anreißen sollen. Nachdem die Kontrapunktstudien bei Michael Haydn in Salzburg den Schüler offenbar wenig angesprochen hatten, schrieb Weber am 8. Oktober 1803: „Ich habe das Glück gehabt, den Abt Vogler kennen zu lernen, der nun mein bester Freund ist, und bey dem ich nun sein vortreffliches System studiere. Ich bin täglich vier bis fünf Stunden bey ihm“ (A040147). Voglers eigenständiges musiktheoretisches System fesselte den

30 Vgl. Matthäus Voll, *Chronologisches Verzeichniß aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern, Pantomimen und Ballette, welche seit dem Monath April 1794 bis wieder dahin 1807 [...] aufgeführt worden sind*, Wien 1807, S. 95–100 bzw. Sonnek (wie Anm. 24), S. 330–333.

31 Vgl. die zweifache Erwähnung des Plans in Webers Brief an T. Susan vom 2.–6. April 1804, A040151.

32 Vogler wohnte dort im Haus „Zum Blumenstock“ (Konskriptionsnummer 75) in der Renn-gasse beim Stadtsyndikus Georg Grundgeyer (1733–1805). Zwei Briefe an unbekannte Empfänger bezeugen Voglers Aufenthalt dort am 2. und 4. September 1803; vgl. Pelker/Thomsen-Fürst (wie Anm. 21), Teil 1, S. 486 und Teil 2, S. 14.

33 Vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13).

Schüler, der darin die Antwort auf seine drängenden Fragen zu finden glaubte, wie er am 11. November (A040149) beschrieb: „Durch Voglers System fällt nun freylich das Herumtappen in der Finsterniß weg, aber wie wenige kennen es, wie lange wird es brauchen die verjährten Vorurtheile auszurotten, und es durchgängig einzuführen?“ Tatsächlich hatte das Studium der alten Musiktheoretiker, deren Schriften Weber seit mindestens 1802 sammelte, ihn zunehmend verunsichert, und Voglers Lehre bot ungewöhnliche Lösungen, die Weber ansprachen. Mindestens ebenso wie das Theoriesystem Voglers war es aber wohl dessen Unterrichtsmethodik, die die Begeisterung erklärt, denn anstelle des üblichen Absolvierens der Kontrapunktübungen aus dem *Gradus ad Parnassum* von Fux, beruhte Voglers Unterricht auf der Analyse ausgewählter musikalischer Meisterwerke und dem diskursiven Austausch: Es seien „selige Stunden“, die er „im Vertrauen eines solchen Mannes und belehrenden Kunstgesprächen zugebracht“, schwärmte der junge Weber am 6. April 1804 (A040151). In seiner Autobiographie (A030497) sprach er vom „emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederte[n], und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte“.

Ein Spezifikum der Ausbildung bei Vogler war zudem die Einbindung der Schüler in musikalische Projekte des Lehrers. Besonders Letzteres prägte den Unterricht Webers 1803/04, speziell die bereits erwähnte Oper *Samori*, deren Einstudierung in Vorbereitung war. Im Brief vom 8. Oktober 1803 (A040147) schilderte Weber, wie Vogler ihm „vor einigen Tagen“ in seiner Wohnung unter dem Siegel der Verschwiegenheit „die Ouverture und einige andere Stücke der Oper“ am Klavier vorgespielt und ihm den Auftrag erteilt habe, „nach und nach die Oper in Klavierauszug zu setzen. – nun sitze ich darüber und studiere, und freue mich, daß ich oft des Teufels werden möchte – vor Freude“. Im zehn Tage später geschriebenen Brief an Susan (A040148) betonte Weber nochmals, dass ihn Wien in „Arbeits-Fesseln“ halte, da „ein Klavierauszug von einer so großen Oper keine Kleinigkeit“ sei. Das sind (gemeinsam mit einer Erwähnung in seiner Autobiographie) die einzigen Hinweise auf Webers Autorschaft, denn die im Juni 1804 bei Artaria erschienene Erstausgabe des Auszugs erwähnt den Schüler mit keinem Wort, vermutlich weil dieser lediglich Zuarbeit lieferte, die der Lehrer anschließend redigierte und

damit gleichzeitig autorisierte. Dasselbe Unterrichtsmodell übernahm Weber zwanzig Jahre später im Rahmen der Ausbildung seines Schülers Julius Benedict, den er an der Erstellung der Klavierauszüge von *Preciosa* und *Euryanthe* beteiligte (auch der ist auf den Titelblättern nicht als Mitarbeiter genannt, seine Mitwirkung aber durch Briefe bezeugt: A042192, A042152).

Zeitgleich mit Weber war der Tiroler Johann Gänsbacher, späterer Domkapellmeister des Wiener Stephansdoms, im Winter 1803/04 Schüler Voglers. In seinen autobiographischen *Denkwürdigkeiten* schilderte er, ähnlich Weber, dass er von Vogler „mit seinem Harmoniesystem, mit seiner eigenen Art, Fugen zu componiren, sowie mit allen jenen Werken, die er dazumahl theils für das Theater, theils für die Kirche schrieb, vertraut“ gemacht sowie daneben „zu verschiedenen Geschäften“ herangezogen wurde. Und wie Weber äußerte er sich begeistert über seinen Lehrer: „Der bloße Umgang mit ihm allein schon war eine Schule.“³⁴ Kurz erwähnt Gänsbacher auch seinen Mitschüler: Bei Vogler „lernte ich auch zum erstenmahl Carl Maria von Weber kennen, mit dem ich in der Folge die innigste Freundschaft schloß“³⁵; wie eng diese Freundschaft in jenen Monaten war, bleibt unklar, zumindest wird Gänsbacher in den Briefen Webers an Susan nirgends erwähnt. Die Formulierung „in der Folge“ ließe sich auch auf die Zeit zwischen April und Juli 1810 beziehen, als Gänsbacher und Weber erneut Kompositions-Lektionen Voglers besuchten, nun allerdings in Darmstadt, wo beide Schüler sogar Zimmergenossen waren. Erst ab 1810 ist die enge, lebenslang anhaltende Freundschaft zwischen beiden durch briefliche Äußerungen verbürgt. Gänsbachers Aussage, er habe Weber erst bei Vogler kennengelernt, spricht übrigens gegen die Darstellung Max Maria von Webers, der im *Lebensbild* seines Vaters behauptete, Gänsbacher habe Weber den Weg zu Vogler geebnet und ihm durch Vermittlung seines Gönners, des Grafen Karl Maria von Firmian, ein Vorspiel vermittelt, aufgrund dessen die Aufnahme in den Schülerkreis erfolgte³⁶.

34 Johann Gänsbacher, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hg. von Walter Senn, Thaur/Tirol 1986, S. 19.

35 Ebd.

36 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 83f. Insofern ist auch die Existenz des in diesem Zusammenhang erwähnten Empfehlungsbriefts eines Grafen Medem aus Salzburg an den Grafen Firmian, den die Webers nach Wien mitgebracht haben sollen, infrage zu stellen.

In der autobiographischen Skizze (A030497) betonte Weber, dass er auf „Voglers Rath [...], nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf[gab]“. Das bestätigt auch der Brief an Susan vom April 1804 (A040151), in dem Weber bekannte: „es war [...] keine Kleinigkeit [...], an einem so viel gebährenden Orte beynahe neun Monate zu sitzen und – nichts zu componiren, aber es war mein fester Vorsatz, [so] lange zu hören, zu sammeln und zu studieren ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jetzt, trotz allem Anfeuern und Fragen von Andern und Brummen von Papas Seiten, meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst jetzt dazu aufforderte“. Tatsächlich sind aus der Zeit zwischen September 1803 und Februar 1804, abgesehen von dem erwähnten, im Zuge des Unterrichts entstandenen Klavierauszug, keine neuen Kompositionen nachgewiesen. Im März war die Phase der ‚kompositorischen Enthaltbarkeit‘ dann beendet; zuerst arbeitete Weber an einem Variationenzyklus, natürlich auf ein Thema des Lehrers: Grundlage war das *Allegretto* des *Ballo patetico dell'ombre felici* aus der Szene III/5 der Oper *Castor und Pollux*, mit deren konzertanter Aufführung Vogler im Dezember Aufmerksamkeit erregt hatte³⁷. Die nächste eindeutig datierte Wiener Komposition ist das Lied „Ich sah sie hingesunken“ vom 5. Mai 1804, dessen Überschrift „Lied von Swoboda“³⁸ Generationen von Forschern auf die falsche Spur setzte, da man einen Textdichter Swoboda vermutete. Inzwischen ist der Textautor bekannt: Weber hatte das Gedicht *Fanny* von Friedrich Andreas Gallisch in Musik gesetzt, in einer lediglich in der ersten Textzeile veränderten Form³⁹.

Ungewiss ist die genaue Entstehungszeit eines zweiten Wiener Variationen-Zyklus' über ein Thema aus *Samori*; erste Planungen in dieser Richtung sind am 4. April 1804 im Brief an Susan (A040151) erwähnt: „Sobald Vogler's Oper gegeben ist, werden mehrere Variationen von mir über darin befind-

37 Vgl. dazu ausführlicher: *Variationen für Klavier zu 2 Händen*, WeGA, Bd. VII/2 (2022), S. 110–114.

38 Die Überschrift des inzwischen verschollenen Autographs (inklusive Ort und Datum der Komposition) überliefert eine frühe Kopie: *D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe IV], Nr. 839*.

39 Friedrich August Gallisch, *Gedichte*, hg. von Johann Friedrich Jünger, Leipzig 1784, S. 3; dort lautet die erste Zeile: „Fanny sah ich hingesunken“. Ob Weber diese Originalausgabe der Gedichtsammlung von 1784 kannte und den Text selbst anpasste oder ihm bei der Komposition eine bereits korrumpierte Textgestalt vorlag, bleibt fraglich.

liche Themata erscheinen.“ Dem bereits in Augsburg geschriebenen Brief vom 12.–14. Juni 1804 (A040153) ist schließlich zu entnehmen, dass Weber nur einen der projektierten Zyklen selbst ausführte (nach der Arie der Naga „Woher mag das wohl [bzw.: dieses] kommen?“)⁴⁰, während fünf weitere von Vogler verfasst wurden, was wohl dem vorfristigen Ende von Webers Unterricht im Mai 1804 geschuldet war. Und obwohl Webers Zyklus offenbar zuerst (mutmaßlich im April/Mai) komponiert (und die Stichvorlage im August vorab beim Verlag, dem Magasin de l'imprimerie chimique in Wien, abgeliefert) war⁴¹, erschienen alle sechs Zyklen im Herbst 1804 etwa zeitgleich⁴². Auch andere Schüler Voglers lieferten *Samori*-Variationen: die Brüder Leopold von Blumenthal (über dasselbe Thema wie Weber, für Violine und Bratsche), Casimir von Blumenthal (über die Ariette „O das Schwatzen ist so süße“, für Violine, Bratsche und Cello) und Joseph von Blumenthal („sur la Marche indienne mélé du Choeur, (schallet frohe Jubellieder)“, für zwei Violinen)⁴³ sowie Johann Gänsbacher (über einen Marsch, für Klavier solo)⁴⁴.

Vogler förderte Weber auch sonst nach Kräften, vermittelte möglicherweise im März 1804 auch die Begegnung mit Kaiser Franz und seiner Gemahlin

40 Während Weber die Arie in diesem Brief als Nr. 5 bezeichnet (übereinstimmend mit dem Klavierauszug, Wien: Artaria, VN 1685, erschienen im Juni 1804, S. 48), ist sie im Textdruck (*Arien und Gesänge aus der heroischen Oper. Samori. Nebst Anmerkungen zu mehrerer Verständlichkeit einiger Stellen*, Wien 1804, S. 12) als Nr. 6 gezählt. In der Münchner Partitur (*D-Mbs*, Mus. ms. 4125) trägt sie auch die Nr. 5, allerdings geht eine Nr. 4 ½ voraus.

41 Zu den Vogler-Zyklen sowie der Abgabe der Stichvorlage vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 13), S. 71 sowie WeGA, Bd. VI/1, S. 132–134 und 140. Da das Autograph Webers (*GB-Lbl*), in dem sich auch Eintragungen Voglers finden, in Wien verblieb, um als Stichvorlage zu dienen, muss die Komposition Ende Mai 1804 (bei Webers Abreise aus Wien) abgeschlossen gewesen sein. Von Weber stammt möglicherweise nur der Klaviersatz, während die ad-libitum-Stimmen der Streicher offenbar von Vogler herrühren; vgl. ebd.

42 Vgl. die Anzeige in der *Wiener Zeitung*, 1804, Nr. 87 (31. Oktober), S. 4469; VN: 63–68, laut Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinger*, Bd. 1, München und Salzburg 1979, S. 26 war lediglich das erste Heft (VN 63) bereits am 19. September angezeigt (keine Wiedergabe in der Zeitungs- und Zeitschriftendatenbank ANNO, <https://anno.onb.ac.at>).

43 Vgl. die Anzeige in der *Wiener Zeitung*, 1804, Nr. 73 (12. September), S. 3744. Wien: Chem. Druckerey, VN 50 bis 52, laut Weinmann (wie Anm. 42), Bd. 1, S. 25f. bereits am 5. September angezeigt (keine Wiedergabe bei ANNO).

44 Wien: Chem. Druckerey, VN 422; Exemplar *D-B*, 55 NA 3286.

Maria Theresia, bei welcher der junge Komponist der Kaiserin ein handschriftliches Widmungsexemplar seiner ihr zugeordneten Variationen über das Thema aus *Castor und Pollux* überreichen durfte⁴⁵, die etwas später bei Joseph Eder im Druck erschienen (VN 333)⁴⁶. Noch wichtiger aber: Vogler ebnete seinem Schüler den Weg ins Berufsleben, indem er den Siebzehnjährigen nach Breslau empfahl, wo die Theaterdirektion dringend einen neuen Musikdirektor suchte⁴⁷. So kam Weber bereits vor seinem 18. Geburtstag zu einem musikalischen Leitungsposten an einem mittelgroßen Theater; eine Weichenstellung, die sein Leben nachhaltig beeinflusste, denn die zwei Dienstjahre in Breslau waren eine vortreffliche Schule für den späteren Operndirektor des Prager Ständetheaters (1813–1816) bzw. (ab 1817) Hofkapellmeister und Direktor des deutschen Hofoperndepartements in Dresden.

Franz Anton von Weber scheint Wien zwischen November 1803 und Mai 1804 nicht nochmals verlassen zu haben, vielmehr bemühte er sich Anfang 1804, seinen selbst angenommenen Adelstitel samt Wappen offiziell bestätigen zu lassen, wohl in der Hoffnung, dass die napoleonischen Kriege und die in ihrer Folge eingetretenen territorialen Veränderungen den Hofverwal-

45 Vgl. A040151 (Brief vom 2. bis 6. April 1804); das Treffen fand demnach „Vor Ostern“ statt (der Karfreitag fiel im Jahr 1804 auf den 30. März, Ostersonntag auf den 1. April). Eine offizielle Audienz Webers (oder Voglers) ist in der Registratur des Oberstkämmerer-Amts (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OKäA Bücher Serie A 140, Index, 1803–1805) nicht nachweisbar. Denkbar und zeitlich passend wäre eine Präsentation des Schülers im Rahmen von Voglers Concert spirituel am 26. März 1804, das vom Kaiserpaar besucht wurde (vgl. Anm. 29). Die Konzert-Akademie wird von Weber im selben Brief (A040151, im Abschnitt vom 2. April) ausführlich thematisiert, allerdings nicht in Zusammenhang mit dem erwähnten Treffen mit „beyden Majestäten“, das erst im Briefteil vom 4. April Erwähnung findet, was eher gegen diese Vermutung spricht.

46 Erst am 17. April 1804 gab Weber das Titelblatt für den Druck zum Verlag, der es aufgrund der Widmung bei der Zensur einreichen musste, vgl. den zwischen 10. April und 8. Mai 1804 geschriebenen Brief (A040152).

47 Max Maria von Weber und später auch Maximilian Schlesinger behaupteten, dass auch Johann Gänsbacher von Vogler für den Posten vorgeschlagen wurde; vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 86f. sowie Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1, Berlin 1898, S. 104. Diese Behauptung findet in den zeitgenössischen Quellen keine Bestätigung; vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber und das Musiktheater in Breslau zwischen 1804 und 1806 – Fakten, Legenden, Irrtümer*, in: *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte*, Bd. 53/54 (2012/2013), Insignen 2015, S. 315.

tungen die Überprüfung seiner diesbezüglichen Behauptungen erschweren würden. Vater Webers Bittschrift vom 17. Februar (A046980), in der er seine Abstammung von den niederösterreichischen Herren von Weber (mit Sitz in Bisamberg) andeutet, hatte sogar Erfolg, denn die zuständigen Beamten, der niederösterreichische Landesuntermarschall Carl Leopold von Moser und die beiden Ausschussräte des niederösterreichischen Ritterstandes Leonhard Lorenz von Hentschel und Joseph von Aichen, hinterfragten die Behauptungen nicht, sondern stellten am 19. März einen entsprechenden Auszug aus den Adelsmatrikeln (A100189) samt Beglaubigungsschreiben des Wappenmalers der Reichshofkanzlei Joseph Heideloff (A100435) aus, in welchen Johann Baptist Weber (1526–1584) als „Urälter Vater“ des Geschlechts und Franz Anton von Weber fälschlich als dessen Nachfahre bestätigt wurde, obwohl ein Blick in Gauhes Adelslexikon von 1747 genügt hätte, um zu erkennen, dass die niederösterreichische Adelsfamilie Weber bereits 1643 mit dem Tod des letzten Erben in männlicher Linie erloschen war⁴⁸. Zusätzlich erhielt Vater Weber vom Archivar des Ritterstandsarchivs Alois Groppenberger von Bergenstamm zusammengestellte Aktenauszüge zu seinen angeblichen Vorfahren (A100570) sowie ein am 12. April vom Registrator der Reichshofkanzlei Nikolaus von Wolf ausgestelltes Attestat bezüglich der 1622 erfolgten Erhebung des jüngsten Johann Baptist Weber (1587–1643) in den Reichsfreiherrnstand (A100461)⁴⁹. Franz Anton von Weber hatte somit Papiere in der Hand, auf denen er die Adelslegende seiner Familie aufbauen konnte.

Der Aufenthalt der Webers in Wien endete mit Mai 1804; Susans Bruder Joseph, der in Wien Medizin studierte, trug sich am 28. Mai in Carl Maria von Webers Freundschaftsalbum ein (A045337) und bezeichnete diesen Tag als Webers letzten in Wien⁵⁰; damit korrespondiert die Fremdenanzeige (A100576), die die Ankunft von Franz Anton von Weber am 2. Juni in Salzburg bezeugt. Carl Maria befand sich in dessen Begleitung, wie nicht nur

48 Johann Friedrich Gauhe, *Des Heil. Röm. Reichs Genealogisch-Historischen Adels-Lexici, Zweyter und letzter Theil* [...], Leipzig 1747, Bd. 2, Sp. 1274f.: „Der letzte *Johann Baptista* Freyherr von Weeber, so um die Mitte des vorigen Seculi verstorben, hinterließ nur eine Tochter“.

49 Vgl. dazu ausführlicher den Themenkommentar: Frank Ziegler, *Der Adelstitel der Familie von Weber* (A090047).

50 Ein weiterer Albumeintrag (A045338) stammt vom selben Tag.

die nachfolgenden Münchener Fremdenanzeigen (A100218 und A100347) nahelegen, sondern auch das Autograph des in Salzburg komponierten Lieds *Wiedersehn*⁵¹, denn vor Antritt seines Breslauer Postens begab sich der angehende Musikdirektor zunächst nach Augsburg, von wo aus er am 12. Juni nochmals an den Salzburger Freund Susan schrieb (A040153), seine Ankunft am 5. Juni meldete und letzte Erinnerungen an Wien festhielt.

1804 erschien das erste bekannte Porträt Webers: ein Punktierstich von Johann Neidl, das den jungen Musiker mit Attributen seiner Profession zeigt: die rechte Hand liegt, eine Schreibfeder haltend, auf einem Notenpult; das überhängende Notenblatt lässt den Namen des Porträtierten erkennen. Entstanden ist dieses Bildnis, das von den Verlagen Eder in Wien und Gombart in Augsburg vertrieben wurde, in Wien, wo nicht nur der Stecher ansässig war, sondern auch der Zeichner der Vorlage: Der in der Bildunterschrift genannte „Jos. Lang“ ist der Hofschauspieler Joseph Lange, der Mann von Webers Cousine Aloysia, geb. Weber, der u. a. auch das berühmte letzte (unvollendete) Porträt Mozarts sowie eines seiner Schwägerin Constanze Mozart, geb. Weber, gemalt hatte.

Ebenso im Jahr 1804 hatte die erste Oper Webers in Wien ihre Premiere: Am 4. Dezember kam im Leopoldstädter Theater Webers *Waldmädchen* unter dem Titel *Das Mädchen im Spessarterwalde* auf die Bühne und erlebte bis zum Juni 1805 mit immerhin zehn Vorstellungen ihre erfolgreichste Aufführungsserie⁵². Die Partitur kann eigentlich nur von Vater oder Sohn Weber vor deren Abreise im Mai an die dortige Bühne verkauft worden sein, obgleich es dem jungen Komponisten kaum recht gewesen sein dürfte, sein bereits vier Jahre altes Frühwerk, komponiert mit 13 Jahren, aufgeführt zu wissen; in Breslau setzte er es zeitgleich jedenfalls nicht auf den Spielplan. Zur dritten Darbietung in Wien am 6. Dezember 1804 erschien sogar das Kaiserpaar im Vorstadttheater.

51 Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Leipzig 1871, S. 57, demnach wurde das Lied am „4. Juni 1804 in Salzburg auf der Durchreise von Wien nach Breslau auf Susan's Zimmer“ komponiert.

52 Vgl. Frank Ziegler, *Die berauschte Tänzerin. Bemerkungen zum Waldmädchen in Wien*, in: *Weberiana*, Heft 12 (2002), S. 52–55.



Carl Maria von Weber
Punktierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange (1804)

Die Faszination, welche während des Aufenthalts 1803/04 von der Musikmetropole Wien ausging, prägte für die kommenden Jahre maßgeblich Webers Erinnerungen und trieb in späteren Jahren erstaunliche Blüten. Mehrfach bezeichnete der Musiker die Stadt fälschlich als seinen Herkunftsort, so 1811 in einer Fremdenanzeige bei der Ankunft in München (A100120) sowie einem Gästebucheintrag in der Schweiz (A046632) – wollte er sich damit interessanter machen und ein wenig vom Glanz der Residenz auf seine Person lenken? Seit der Landesverweisung aus Württemberg zu Beginn des Jahres 1810 versuchte Weber, sich als freischaffender Musiker zu behaupten und vom Konzertieren und dem Verkauf seiner Kompositionen zu leben, da konnten solche Marketingtricks hilfreich sein.

In Wien hatte Weber aber zunächst wenig Glück; seinem Freund Gänsbacher klagte er am 20. März 1812 (A040502), dass seine Oper *Silvana* nicht zur Aufführung angenommen wurde, nun wollte er es mit dem Einakter *Abu Hassan* versuchen. Möglicherweise war das einer der Gründe, einen erneuten Besuch in Wien ins Auge zu fassen; schließlich beherrschte Weber das ‚Networking‘ hervorragend und wusste, dass der persönliche Kontakt vor Ort wesentlich hilfreicher sein konnte als eine ausgedehnte Korrespondenz. Planungen für eine Reise nach Wien werden ab Mai 1812 in mehreren Briefen (A040508 und A040510) angesprochen. Um überregionale Aufmerksamkeit zu erlangen, hatte Weber das Ziel, alle „HauptOrte deutscher Kunst“ zu besuchen und sich dort als Musiker vorzustellen. Diese Hauptorte benannte er im Brief an den Verleger Cotta vom 3. Oktober 1812 (A040531): „Berlin, München, Dresden, Leipzig, Prag, Wien“, wobei die Reihenfolge wohl nicht als Rangfolge zu verstehen ist. Das zuletzt genannte Wien war als wichtigstes nächstes Etappenziel gedacht, um von dort aus anschließend das Ausland zu erobern, doch seinen „hübschen Träumen von Italien, Frankreich *pp.*“⁵³ musste Weber entsagen, nachdem er vom Prager Theaterdirektor Liebich als neuer Operndirektor des Ständetheaters engagiert worden war. Nur am Ziel Wien hielt er fest, konnte er seine privaten Interessen nun doch mit den neuen dienstlichen verknüpfen, da Direktor Liebich den frischgebackenen Musikdirektor ermächtigt hatte, in Wien Personal zu rekrutieren.

⁵³ Brief an F. Rochlitz vom 22. Februar 1813 (A040599); im Brief vom 20. Januar 1813 (A040595) werden nur die „schönen Träume von Italien *pp.*“ erwähnt.

So reiste Weber Ende März 1813 von Prag nach Wien, wo er am 29. März eintraf und im Haus „Zum goldenen Elephant“ in der Kärntnerstraße Nr. 1080 im 3. Stock bei der Baronin Mannagetta abstieg⁵⁴; dort wohnte er bis zu seiner Abreise am 4. Mai. Im bereits anfangs zitierten Brief an Friedrich Rochlitz vom 30. Juli 1813 (A040632) fasste Weber seinen Eindruck von Wien und den Ertrag seines Aufenthalts zusammen:

„Wien behauptet doch den bedeutendsten Rang unter denen Musikliebenden und treibenden Städten. Seit meinem letzten Aufenthalt da /: 1804 :/ konnte und musste sich manches geändert haben, und ich konnte auf jeden Fall wichtige Erfahrungen zu meiner neuen *Organisation* sammeln. Ueberdies zog mich die Anwesenheit *Voglers, MeyerBeers, Bärmanns, pp* auch sehr an, und nebenher wollte ich denn auch meine Wenigkeit den H: *Wienern* bekannt zu machen suchen. Diese Zwecke habe ich meist alle zu meiner vollkommensten Zufriedenheit erreicht. ich sah und hörte viel und mit Nuzzen. ich lernte interessante Menschen kennen, und schätzen [...]. Mein Name war schon bekannter da als ich hoffen durfte [...]. Der Sinn für die Kunst ist noch immer in *Wien* derselbe, rege, warme, hellauflodernde wie ehemals. aber unter den Priestern der Kunst fand ich eine große Schlaffheit. Sie sind alle da so eingebürgert so bloß von ihrer Umgebung befangen, als wenn sie auf einer Insel in der Kunstwelt lebten.“

Dem erwähnten Sammeln von Erfahrungen dienten vor allem insgesamt 23 Musiktheaterbesuche: 13 im Kärntnertheater (1., 2., 3., 5., 6., 8., 19., 20., 26., 27., 28., 29., 30. April), sieben im Theater an der Wien (31. März, 9., 10., 20., 23., 24. April, 2. Mai) und drei im Theater in der Leopoldstadt (30. März, 21., 22. April)⁵⁵, ergänzt durch neun Konzertbesuche (1., 4., 8., 9., 12., 13., 18. April, 2., 4. Mai), teilweise zwei an einem Tag. Weitere Musik-

54 Das Haus (ab 1821 Nr. 1018, heute Nr. 47) ging mit dem Tod von Regierungsrat Philipp von Mannagetta und Lerchenau im Jahr 1791 in den Besitz von dessen elf Kindern (Daniel, Maria Anna, Joseph, Cäcilie, Anton, Maria Antonie, Barbara, Ferdinand, Karoline, Philippine und Johann) und seiner Enkelin Maria Anna von Stuppen über; vgl. Harrer (wie Anm. 6), Bd. 5/II, S. 461. Ob es sich bei der erwähnten Baronin um eine Tochter oder Schwiegertochter des Vorbesitzers handelte, konnte bislang nicht ermittelt werden.

55 Daneben standen auch Sprechtheater-Aufführungen im Burgtheater (4. und 21. April) sowie im Theater an der Wien (7. April) auf dem Programm.

darbietungen erlebte Weber bei Privateinladungen. Dabei konnte er nicht nur seine Repertoirekenntnis erweitern, sondern sich zugleich einen Überblick über das in Wien tätige Personal verschaffen, um Engagementsverhandlungen anzuknüpfen. Obgleich sich die Suche nach fähigen Künstlern, die bereit waren von Wien nach Prag zu wechseln, schwierig gestaltete, bewies Weber bei seiner Auswahl eine gute Hand: Zu den ans Ständetheater verpflichteten Musikern gehörten u. a. der Konzertmeister Franz Clement, der Tenor Otto Mohrhardt und der Bass Josef Wolfgang Kainz⁵⁶.

Zu den wichtigsten neu geknüpften Kontakten gehörte jener zum Besitzer und Leiter des Theaters an der Wien Graf Pálffy, der sich für Webers Opern *Silvana* und *Abu Hassan* interessierte und Letztere zur Aufführung annahm. Im Tagebuch hielt Weber am 10. April fest: „ich musste ihm versprechen alles was ich neues schreibe ihm zuerst zu senden“ (A062354). Auch die 1813 aufgenommene Verbindung mit dem kunstsinnigen Grafen Moritz von Dietrichstein und dem Komponisten und Musikschriftsteller Ignaz Franz von Mosel sollte sich in der Zukunft bewähren. Mit den ‚schlaffen Kunstpriestern‘ dürfte Weber möglicherweise die älteren Kapellmeister Antonio Salieri, Adalbert Gyrowetz, Michael Umlauf und Joseph Weigl gemeint haben. Besonders über Weigl, seine Kompositionen und seine Dienstführung, äußerte sich Weber mehrfach äußerst negativ⁵⁷, während er Salieri offenbar ambivalent bewertete⁵⁸.

Einem breiteren Publikum stellte sich Weber in seinem Konzert am 25. April im kleinen Redoutensaal der Hofburg vor; der Berichtersteller der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030434) betonte, die „hiesigen Musikliebhaber und Kenner“ hätten „diesen, im nördlichen Deutschland bereits länger her[sic] geschätzten ausgezeichneten Tonsetzer beinahe nur

56 Vgl. dazu die Angaben im Themenkommentar: Frank Ziegler, *Der Aufbau des deutschsprachigen Musiktheater-Ensembles am Prager Ständetheater* (A090005).

57 Vgl. die Briefe von C. M. v. Weber an J. Gänsbacher vom 20. März 1812 (A040502) und 20. Januar 1816 (A040873), an Graf v. Brühl am 30. Dezember 1815 (A040836), an C. von Weber am 22.-24. Juli 1821 (A041757) und am 20. Februar 1822 (A041911), sowie an J. L. Casper am 1. August 1821 (A041763).

58 Vgl. dazu die negative Äußerung im Brief an G. Weber vom 11. März 1814 (A040682) und die eher positiven Erwähnungen in den Briefen an v. Mosel vom 27. Februar 1817 (A041067) und an Caroline Brandt vom 30. August 1817 (A041304).

dem Namen nach“ gekannt, und auch der Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030008) unterstrich, dass Webers Kompositionen in Wien „größtenteils noch unbekannt“ seien. Nun präsentierte Weber sich sowohl als Komponist (mit der Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister*, dem zweiten Klavierkonzert Es-Dur sowie zwei Sätzen des ersten Klarinettenkonzerts f-Moll) als auch als Klaviervirtuose, allerdings bemerkte er im Tagebuch, er habe „nicht sehr gut“ gespielt (A062369). Die Artikel der beiden genannten Zeitungen bestätigen Webers Selbsteinschätzung; sie verhehlen eine gewisse Enttäuschung über Webers Klavierspiel nicht. Das mag allerdings nicht allein dem Umstand geschuldet sein, dass Weber am Konzertabend nicht in der allerbesten Form war, die Kritik der Rezensenten könnte auch auf unterschiedliche stilistische Positionen hindeuten. Weber äußerte sich über die „Wiener SpielArt“ mehrfach sehr ablehnend⁵⁹. Als er 1813 im privaten Rahmen mehrere der ersten Pianisten Wiens hörte, darunter Moscheles und Hummel, beurteilte er das Spiel des ersteren als „schön, aber glatt“ (A062358), das des letzteren als „trocken aber korrekt“ (A032360). Die vordergründig technische Brillanz, das Perlende, die scheinbar mühelose Geläufigkeit ihres Vortrags empfand Weber als ästhetische Einschränkung; sein Spiel lebte von dramatischen und dynamischen Kontrasten und von Gesanglichkeit. Doch ebenso wie Weber die Wiener Schule kritisierte, mögen die Wiener Rezensenten wiederum sein Spiel im Vergleich mit dem ihnen Vertrauten als enttäuschend empfunden haben. Es fällt jedenfalls auf, dass Weber als Pianist nur in Wien – 1813 wie auch später 1822 – auf Kritik stieß, während er überall sonst meist gefeiert wurde⁶⁰.

Anders als die Wiener Schule des Klavierspiels erschien Weber der Wiener Klavierbau als maßstabsetzend; er bevorzugte Zeit seines Lebens Wiener Klaviere, besonders jene von Joseph Brodmann und Andreas Streicher, deren Werkstätten er 1813 mehrfach besuchte⁶¹. Ab 1813 vermittelte er mehrere Hammerklaviere, besonders von Brodmann, an Prager Musikliebhaber und

59 Vgl. u. a. den Brief an Gottfried Weber vom 24. April 1816 (A040898) inklusive Kommentar.

60 Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber als Klaviervirtuose*, in: *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 23ff., speziell S. 30–34.

61 Vgl. die Eintragungen im Tagebuch 1813: 3. April (A062347), 7. April (A062351), 9. April (A062353), 2. Mai (A062376) und 3. Mai (A062377).

bezog für seine Vermittlung auch eine Provision. Noch zu Beginn seiner Dresdner Zeit, im Februar 1817, schrieb Weber an seine Verlobte und spätere Ehefrau Caroline Brandt, er wolle sich Klaviere „von Wien kommen lassen, und einen kleinen Handel damit etabliren“⁶².



Theater an der Wien, Ansicht von 1815 (Jakob Alt)

Erst nach Webers Rückreise von Wien nach Prag 1813 erlebte der *Abu Hassan* am Theater an der Wien seine Premiere: am 28. Mai. Trotz ansprechender Besetzung mit Wilhelm Ehlers in der Titelpartie, Catinka Buchwieser als Fatime und Friedrich Sebastian Mayer als Omar und ungeachtet überwiegend positiver Presseberichte⁶³ erzielte der Einakter kaum mehr als einen Achtungs-

62 A041025. Die letzten diesbezüglichen Verhandlungen mit Brodmann sind im Tagebuch 1821 festgehalten: 16. Januar (A061535), 12. März (A061590) und 8. April (A061617).

63 *Wiener Theater-Zeitung* (A030820), *Der Sammler* (A030901), *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* (A030913), *Thalia* (A032631), *Morgenblatt für gebildete Stände* (A030779), *AmZ* (A030912) und *Dramaturgischer Beobachter* (A032067).

erfolg und wurde nach der vierten Vorstellung abgesetzt⁶⁴. Immerhin kam der Rezensent der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* (A030913) zu dem Urteil, das Publikum könne sich „einen ungetrübten Kunstgenuß“ von Webers „kommenden größern Opern mit Wahrscheinlichkeit versprechen“.

Darauf musste Wien freilich mehr als acht Jahre warten; in der Zwischenzeit beobachtete Weber das Musikleben der Kaiserstadt aus der Ferne und mit zunehmender Skepsis. Die stetig zunehmende Begeisterung des Wiener Publikums für die italienische Oper, speziell ab 1816 für die Werke von Rossini⁶⁵, nährten Webers Einschätzung, dass aus der Musikmetropole kaum wesentliche Impulse für die weitere Entwicklung der deutschen Oper zu erwarten wären. Um so begeisterter reagierte er, als er erfuhr, dass Kaiser Franz I. im Februar 1821 dem Grafen Dietrichstein und Ignaz Franz von Mosel ab Ostern d. J. in der Nachfolge von Claudius Ritter von Fuljod die Direktion beider Hoftheater übertragen hatte⁶⁶. Am 28. März schrieb Weber voller Euphorie an seinen Freund Gänsbacher: „nun wird doch endlich diese Kaiserstadt auch wieder vaterländischem Talent nicht ganz verschlossen sein, und das wahrhaft Gute vorgezogen werden, nicht immer alles Roßnirt sein. ich hoffe überhaupt daß dieser nicht lange mehr Epoche machen wird. Er schlägt sich selbst tod“ (A041733). Doch lange hielt die Freude nicht an; ein Brief von Johann Christoph Grünbaum vom Juli 1821 mit Berichten aus Wien veranlasste Weber zu dem Stoßseufzer: „da wird auch wieder [die] deutsche Kunst zu Grabe getragen. das kommt aber von der Faulheit der Deutschen, sie haben ja gar nichts gethan in Wien“ (A041757). Und wenig später, im August, schrieb er nach Berlin: „die herrliche Stadt [Wien], mit solchen Kunstkräften, regem Gefühle, und kindlichem Sinn begabt, hat Theaterverwaltungen die in musikalischer Hinsicht in dem übelsten Rufe von der Welt stehen“ (A041763). Auch wenn Weber in beiden Briefen wohl weniger die administrative Leitung

64 Vorstellungen am 28. Mai, 1. und 2. Juni sowie 31. August laut dem handschriftlichen Theaterjournal in *A-Wst*, Ib 84958.

65 Vgl. dazu ausführlich Michael Jahn, *Rossinis Opern in Wien von 1816 bis 1822*, in: Ders., *Di tanti palpiti ... Italiener in Wien* (Schriften zur Wiener Operngeschichte, Bd. 3 = Veröffentlichungen des rism-österreich, Serie B, Bd. 4), Wien 2006, S. 61–116.

66 Beider direkter Vorgesetzter als Oberster Direktor der k. k. Hoftheater war der Oberstkämmerer Rudolf von Wrbná; vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1822*, hg. von J. W. Lembert, Wien [1821], S. 466.

als den Operndirektor und Kapellmeister Weigl meinte, blieb die Situation in Wien instabil: Bereits im Sommer meldete man von dort an die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*: „Dem Gerüchte zufolge soll neuerdings eine Verpachtung des Kärnthnertheaters im Werke seyn“⁶⁷. Man nennt den bisherigen Unternehmer von San Carlo in Neapel, Conte [sic] Barbaja und Hrn. Balletmeister Duport als Hauptinteressenten.“⁶⁸ Die Hofopernpacht wurde Domenico Barbaja ab dem 1. Dezember 1821 übertragen, während sich Dietrichstein und Mosel nachfolgend mit der Direktion des Burgtheaters begnügen mussten, das dem Sprechtheater vorbehalten blieb.

In dem kurzen Zeitfenster, in dem Weber die Direktoren Dietrichstein und Mosel als verlässliche Sekundanten im ästhetischen Wettstreit für die deutsche Oper an seiner Seite wusste, wollte er auch seine neueste Oper, den *Freischütz*, in der Hofoper auf die Bühne bringen lassen, allerdings gestaltete sich die Ausgangssituation schwierig: Weber hatte 1813 dem Grafen Pálffy, dem Eigentümer des Theaters an der Wien, mündlich das Erstaufführungsrecht für seine neuen Bühnenwerke zugesichert. Vermutlich in dessen Auftrag hatte Ferdinand von Biedenfeld im Dezember 1820 bei Weber angefragt, der diesem am 23. Januar 1821 das *Freischütz*-Libretto und einen Honorarvorschlag zusandte⁶⁹, obgleich bereits im Juli 1817 auch Joseph Schreyvogel und Georg Friedrich Treitschke im Auftrag der Hofoper Interesse bekundet hatten⁷⁰. Von seiten des Theaters an der Wien blieb die Reaktion allerdings unentschieden. An Johann Ludwig Casper schrieb Weber: „dann fanden sich allerley Anstände, und ich ließ die Sache einschlafen“ (A041763). Gegenüber dem Librettisten Friedrich Kind bekannte Weber Ende Mai: „Das Hoftheater wäre mir freilich das liebste. aber kann man ohne eigentliche Ursache nun sich von dem Wiedner Theater zurückziehen?“ (A041743) Nachdem sich Mosel für die Hofoper stark machte und das Ehepaar Grünbaum als Fürspre-

67 Bereits im Frühjahr 1820 hatte der Kaiser eine Verpachtung des Kärntnertheaters favorisiert, so dass nur das Burgtheater unter direkter höfischer Verwaltung verbleiben sollte; vgl. den Brief von I. F. Castelli an K. T. Winkler vom 12. Mai 1820 (A047803).

68 *AmZ*, Jg. 23, Nr. 39 (26. September 1821), Sp. 668; Wien-Bericht vom Juli/August 1821.

69 Vgl. die Tagebucheinträge vom 26. Dezember 1820 (A061505) und 23. Januar 1821 (A061542).

70 A041227. Allerdings signalisierte I. F. von Mosel im Juli 1818 wenig Erfolgsaussichten für den *Freischütz* in der Wiener Hofoper (A041387).

cher einschaltete⁷¹, ließ Weber seine Bedenken fallen und bekannte im Brief an Mosel vom 8. August, dass er „das Kärnthnerthor vorziehe, vor allem jetzt, wo ich treue, ächt kunstliebende Gemüther zum Heile der Kunst wachen sehe“ (A041767). Die Wiener Erstaufführung des *Freischütz* fand daher am 3. November 1821 in der Hofoper statt und wurde ungeachtet der Entstellungen durch die Zensur⁷² und der teils mangelhaften musikalischen Ausführung⁷³ auch hier zu einem Sensationserfolg. Den konnten Dietrichstein und Mosel allerdings nur kurz genießen, denn nur die ersten neun Vorstellungen im November fanden unter ihrer Direktion statt; der finanzielle wie künstlerische Erfolg fiel dem neuen Pächter Barbaja quasi in den Schoß, und der erfahrene Impresario war Geschäftsmann genug, Weber bereits nach der dritten Vorstellung vom 6. November, unmittelbar nach Unterzeichnung des Pachtvertrags am selben Tag, einen eigenen Kompositionsauftrag zu erteilen. Weber erhielt dessen Schreiben am 11. November⁷⁴, und selbst die Öffentlichkeit wurde noch im November darüber in Kenntnis gesetzt⁷⁵.

Mit diesem Opernauftrag, dessen Resultat die 1823 uraufgeführte *Eury-anthe* war, stehen die letzten beiden Aufenthalte Webers in Wien in Verbindung: der erste vom 17. Februar bis 21. März 1822 diente vor allem einem Einblick in die Produktionsbedingungen und dem Kennenlernen des Perso-

71 Vgl. den Brief von Griesinger an Böttiger vom 8. August 1821 (A047308) und von Weber an C. von Weber vom 6. bis 8. August 1821 (A041766).

72 Vgl. Webers Reaktionen gegenüber F. Kind am 15. Oktober 1821 (A041791) und gegenüber H. Lichtenstein am 18. Oktober 1821 (A041795), jene von F. Kind gegenüber F. Rochlitz am 23. Oktober 1821 (A041694) sowie I. F. Castellis Bericht an F. Kind am 13. November 1821 (A041679).

73 Vgl. Webers Urteil gegenüber C. v. Weber am 20. Februar 1821 (A041911) sowie I. F. Castellis Bemerkung gegenüber K. T. Winkler am 27. Februar 1821 (A041847): „Weber [...] hat die hiesige Aufführung seines Freyschützen weit unter seiner Erwartung gefunden“.

74 Vgl. die Erwähnung des Auftrags u. a. gegenüber G. F. Treitschke am 13. November 1821 (A041808), gegenüber I. F. von Mosel am 13. November 1821 (A041809), gegenüber A. M. Schlesinger am 29. November 1821 (A041815), gegenüber H. Lichtenstein am 3. Dezember 1821 (A041818) und C. von Brühl am 3. Dezember 1821 (A041819).

75 *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* (A032064); gleichzeitig erhielt u. a. Franz Schubert einen Opernauftrag, sein *Fierrabras* kam aber nicht zur Aufführung.

nals⁷⁶, das für die Oper zur Verfügung stand, der zweite vom 21. September bis 5. November 1823 der eigentlichen Einstudierung und den ersten Aufführungen unter Leitung des Komponisten⁷⁷. Der *Freischütz* hatte Weber unglaubliche Popularität gesichert, so dass er in Wien nicht mehr (wie 1813) als quasi ‚unbeschriebenes Blatt‘ galt, sondern als einer der herausragenden deutschen Opernkomponisten, wenn nicht gar der führende. Das erklärt die Vielzahl von Zeugnissen, die diese beiden Wien-Besuche illustrieren, seien es Briefe, persönliche Erinnerungen⁷⁸ oder Pressemeldungen. Weber fasste das 1822 kurz nach seiner Ankunft im Brief an seine Frau in die Worte: „Das ist doch ein wahrhaft grandioses Treiben, in einer so großen Stadt. Man empfängt mich überall wie ein Wunderthier, und als den Gott des Tages“ (A041911). Am Abend der ersten Wiener *Freischütz*-Aufführung unter seiner Leitung am 7. März beschlich ihn auch Sorge, wie er im Tagebuch festhielt: „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittre vor der Zukunft da es kaum möglich ist höher zu steigen“ (A061955); Weber befand sich im Zenit seines Erfolgs. Barbaja hatte mit sicherem Instinkt einen wirklichen Coup gelandet. Er war per Pachtvertrag zur Pflege der deutschen Oper verpflichtet, italienischsprachige Aufführungen wurden separat subventioniert⁷⁹. Nun bescherte er der Stadt sozusagen ein musiktheatralisches Gipfeltreffen, denn unmittelbar nach Webers Abreise traf (am 22. oder 23. März 1822⁸⁰) Gioachino Rossini mit der von Barbaja engagierten italienischen Operntruppe in Wien

76 Vgl. u. a. Webers Urlaubsantrag an H. H. von Könneritz vom 23. Januar 1822 (A041893) sowie seinen Brief an A. M. Schlesinger vom 10. Januar 1822 (A041883).

77 1822 wohnte Weber durchgehend im Haus „Zum grünen Anker“ in der Grünangergasse Nr. 838 (heute Nr. 10) beim Schauspieler Carl Schwarz, in dessen Wohnung im ersten Stock die Hoftheater-Administration zwei Zimmer für ihn gemietet hatte. 1823 stieg er zunächst bis 26. September im Gasthof „Zur ungarischen Krone“ in der Himmelfortgasse Nr. 961 (heute Nr. 14) ab, danach im Haus „Zum fliegenden Rössel“ Nr. 1038 an der Ecke Kärntnerstraße / Sattlergasse (heute Teil des Grundstücks Kärntnerstraße Nr. 38). In diesem Haus befanden sich auch der Probensaal des Kärntnertheaters sowie die Dienstwohnung des Administrators Louis Dupont.

78 Vgl. dazu Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, S. 433–527.

79 Vgl. Jahn, *Hofoper* (wie Anm. 25), S. 21.

80 Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 464.

ein⁸¹. Das Kräftemessen zwischen den beiden Komponisten als Protagonisten der deutschen bzw. italienischen Oper prägte die Jahre 1822 und 1823 an



Domenico Barbaja
Gemälde von Unbekannt (um 1825)
Mailand, Museo Teatrale alla Scala

der Wiener Hofoper⁸²; und wie bekannt verließ – zumindest in den Augen des breiten Publikums – Rossini, der 1823 nicht einmal persönlich anwesend war, den Schauplatz als Sieger. Ein Wiener Witzbold kleidete dies (in Anspielung auf Webers Motto „Wie Gott will“) in die Worte, „Weber schreibe Oper wie Gott will, Rossini hingegen wi[e]’s *Publicum* will“⁸³.

Trotz des Enthusiasmus vonseiten der Presse und des Publikums scheint Webers Eindruck von Wien 1822 ambivalenter als bei den vorangegangenen Aufenthalten. Im Brief an Carl

August Böttiger vom 27. Februar (A041916) klagt er über die „Zeitfressende Kaiserstadt“ und meint damit vor allem die vielfältigen gesellschaftlichen Verpflichtungen. An seine Frau schrieb er am 6. März scherzend, er habe „immer einen *General*Stab von den 1^{er} Künstlern“ um sich (A041920), und der gleichzeitige Wien-Besuch des sächsischen Prinzen Friedrich bescherte Weber zusätzlich mehrere Visiten in der Hofburg (22. Februar, 6. und 19. März), wo er sich natürlich (zumindest beim erstmalig) auch als Pianist präsentieren musste. Zudem überforderten Weber die Dimensionen der ungewohnt großen Metropole: „die Entfernungen sind so groß, daß selbst gefahren, doch große Zeit darüber hingeht“, schrieb er am 27. Februar an seine Frau (A041915). Das hatte freilich auch mit seinem Gesundheitszustand zu tun, denn zwei Krankheitsschübe (28. Februar bis 2. März und 10. bis 17. März) überschatteten diese viereinhalb Wochen in Wien, kein Wunder also, dass Weber im Oktober 1823 beim letzten Besuch feststellte: „Schon ein paarmal ist es mir aufgefallen, daß mir jezt die Entfernungen in *Wien* nicht so groß vorkommen [...]. es mag [...] daher kommen, daß ich dießmal gesund bin, und also nicht so leicht ermatte.“⁸⁴

Andererseits faszinierte Weber der Sinn der Wiener für die Musik; am 16. März heißt es im Brief an Caroline von Weber: „Uebrigens ist es enorm, was in Wien für Summen Geldes in Umlauf sind, und was das Publikum herbeiträgt wenn ihm nur einigermaßen etwas anziehendes geboten wird“ (A041925). Allerdings relativiert sich dieser Satz mit Blick auf Webers Konzert am 19. März: „Beifall groß. Einnahme klein“ heißt es dazu lapidar im Tagebuch (A061967).

Die größte Enttäuschung betrifft das Gesangspersonal in Wien: Von seinem Dresdner Intendanten aufgefordert, Möglichkeiten für neue Sängereingagements auszuloten, musste Weber ihm am 27. Februar mitteilen: „Das Ganze ist weit unter dem was ich früher in der Kaiserstadt zu finden gewohnt war.“ Freilich lautet der Nachsatz: „es sind viele recht brave Talente zerstreut, die weder zweckmäßig benutzt noch erkannt werden“ (A041971)⁸⁵. Spiegelt

84 Brief vom 1.[–2.] Oktober 1823 an Caroline von Weber (A042145).

85 Auch andernorts finden sich positive Bewertungen, etwa über Franz Jäger und Joseph Spitzeder im Tagebuch am 18. Februar 1822 (A061938), zu Franz Anton Forti und Amalie Schütz im Tagebuch am 26. Februar 1822 (A061946), zu Forti auch im Brief an C. v. Weber am 20. Februar 1822 (A041911), aber auch negative, beispielsweise über Josephine

81 Die zeitgleich an beide Komponisten ausgesprochene Einladung nach Wien war dem Wiener *Sammler* sogar eine Meldung wert: A030486.

82 Die italienischen stagiones in Wien dauerten vom 13. April bis 24. Juli 1822 sowie 13. März bis 28. September 1823, abwechselnd mit deutschsprachigen Operaufführungen; vgl. Jahn, *Hofoper* (wie Anm. 25), S. 590–602. Vgl. dazu auch Joachim Veit, *Weber in Wien 1822/23 und das Verhältnis von deutschem und italienischem Ensemble der Hofoper*, in: *Rossini in Wien. Tagungsband zur Internationalen Konferenz (Wien, 24.–26. März 2022)*, hg. von Reto Müller (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V., Bd. 12), Leipzig 2024, S. 420–449.

83 Vgl. Frank Ziegler, *Weber „gesalbt“ – Miscellen zur Euryanthe-Uraufführung sowie zur Wiener Ludlamsböhle*, in: *Weberiana*, Heft 25 (2015), S. 57. Vgl. zu ähnlichen Überlieferungen des Bonmots auch *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 290 (4. Dezember 1823), S. 1159 sowie Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 501.

sich in dieser Äußerung eine Verklärung der Vergangenheit oder basiert sie auf unvoreingenommener Einschätzung? Immerhin hatte Weber ausreichend Gelegenheit, die Verhältnisse zu studieren: bei mindestens zehn Theaterbesuchen, vorwiegend in der Hofoper (17., 18., 19., 24., 25., 26. [evtl. auch 27.] Febr., 3., 5., 6. März), aber auch im Theater an der Wien (8. März), ergänzt durch vier Konzertbesuche (21., 23., 24. Februar, 3. März). Dabei stellte er zwei Wiener Publikumslieblingen denkbar schlechte Zeugnisse aus: Er zeigte sich von Caroline Unger enttäuscht (sie singe „recht brav. aber für das Theater artikuliert sie nicht genug“, A061947) und charakterisierte Betty Vio (bezogen auf ihre Darstellung des Hannchen in der Oper *Joconde*) als „sehr mittelmäßig“ (A041920). Die Sorge um eine angemessene Besetzung der *Euryanthe* mag die Einschätzung getrübt haben; immerhin fand Weber den Star der Dresdner Bühne für die kommenden Jahre gerade hier: Wilhelmine Schröder. Ihr attestierte er, nachdem er sie als Agathe erlebte hatte, „herrliche Stimme. zweckmäßiges Spiel. reine Intonation“, doch auch hier fand Weber das sprichwörtliche ‚Haar in der Suppe‘: „freylich zur Sängerin fehlt noch viel“ (A041911). Der Mutter Sophie Schröder gegenüber strich er sogar die Leistungen einer Dresdner Agathe-Interpretin, Charlotte Veltheim, derart heraus, dass diese darüber ernsthaft verstimmt reagierte⁸⁶.

Die Besetzungs-Sorgen blieben bestehen⁸⁷, und so diagnostizierte Weber für die Uraufführung der *Euryanthe* „unmäßige Erwartungen, und geringe Mittel“ (A042135)⁸⁸. Abgesehen davon liefen die administrativen Vorbereitungen für die *Euryanthe* allerdings klaglos: Das umgehend bei der Zensur eingereichte Libretto⁸⁹ passierte diese – anders als das zum *Freischütz* – „ohne Fröhlich (18. Februar 1822, A061938) und Franz Rosner (Brief am 20. Februar 1822, A041911). Andererseits heißt es im Brief vom 11.[-13.] März, Therese Grünbaum sei „die einzige hier die singen kann“ (A041923).

86 Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 472.

87 Möglicherweise sah Weber nicht nur die Sänger-Besetzung kritisch, sondern hatte auch Vorbehalte gegen das Wiener Opernorchester; im Brief an den Berliner Intendanten Grafen Brühl vom 28. Januar 1824 urteilte er, das Wiener Orchester sei „keineswegs an Güte dem Berliner gleich“ (A042262), allerdings könnte diese Bemerkung auch dem Adressaten geschuldet sein.

88 Die Aussage vom 15. September 1823 basiert auf den Erfahrungen von 1822.

89 Abgesehen von einer entsprechenden Bemerkung im Brief vom 25.[-27.] Februar 1822 (A041915) und einer Bestätigung durch I. F. Castelli gegenüber K. T. Winkler am

die geringste Änderung“ (A041920)⁹⁰. Und noch im März konnte Weber mit dem Verlag Steiner die Drucklegung des Klavierauszugs aushandeln⁹¹. Ob darüber hinaus auch Verhandlungen über eine längerfristige Anstellung Webers geführt wurden, bleibt fraglich. Angedeutet hatte das die Wiener *Theaterzeitung* bereits im November 1821 in Zusammenhang mit der Erteilung des Opernauftrags; sie meldete, Weber hätte „einen glänzenden Engagements-Antrag von der neuen Administration [also von Barbaja] erhalten“⁹². Webers Originalzeugnisse enthalten dazu keinen eindeutigen Beleg, nur einmal scherzte er im Brief an seine Frau bezüglich in Dresden gewünschter Personalverhandlungen: „ich soll Leute nach *Dr:[esden]* engagiren? Wenn sie mich nur nicht nach *W:[ien]* engagiren“ (A041919). Auch wenn Weber sicherlich keine Ambitionen hatte, seine Dresdner Anstellung zugunsten einer in Wien aufzugeben, mag er das Thema doch zumindest überdacht haben. In einem Brief an den befreundeten Hinrich Lichtenstein vom Dezember 1822 kam er beim Vergleich der Möglichkeiten in Dresden mit jenen in Berlin und Wien zu dem Urteil: „In Berlin, selbst in Wien, würde ich gewiß das doppelte arbeiten wie hier [in Dresden], und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung da nicht fehlen“ (A041995). Mit der mehrfach beklagten geistigen Enge in Dresden kontrastierten die vielfältigen künstlerischen Anregungen in der preußischen und der österreichischen Hauptstadt. Aber so anregend die kreative Atmosphäre in Wien auch gewesen sein mag: In den viereinhalb Wochen in Wien 1822 entstand keine neue Komposition, nur die Umtextierung einer älteren Komposition als *Schlummerlied*⁹³ und ein

27. Februar 1822 (A041847) existiert dazu kein Beleg im Tagebuch. Das Buch selbst (*D-B, Weberiana Cl. II A g 3*) enthält einen Zensurvermerk vom 28. Februar 1822.

90 Da der ursprünglich zensurierte Text nicht der letztendlich komponierten Werkform entsprach, übersandte Weber am 19. August 1823 ein neues Manuskript (*A-Wn, Mus. Hs. 32.304*) nach Wien, das von der Zensur am 29. August 1823 bestätigt wurde.

91 Der Vertrag (A100229) ist mit 20. März 1822 datiert, laut Brief vom 15./16. März 1822 an C. v. Weber (A041925) war der Abschluss allerdings schon am 15. März ausgehandelt. Das Tagebuch bestätigt keines der Daten, dort sind Treffen mit Steiner nur am 26. Februar (A061946) und 7. März 1822 (A061955) festgehalten.

92 *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 14, Nr. 143 (29. November 1821), S. 572 (A032064).

93 Zu den Hypothesen bezüglich der Entstehung des Werks vgl. Frank Ziegler, *Wann entstand Webers Schlummerlied?* (A050254).

kurzer Einschub in eine *Silvana*-Nummer zur Ergänzung des unvollständigen Aufführungsmaterials für das Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 3. März⁹⁴.

Als Weber im September 1823 letztmalig nach Wien kam, konnte er sich erstmals persönlich ein Bild von der Faszination der dortigen italienischen Oper, vor allem der italienischen Gesangskunst in höchster Vollendung machen. Bezüglich der Konkurrenz zwischen deutsch- und italienischsprachiger Oper hatte Weber 1821, als er von der beabsichtigten Verpachtung der Hofoper erfuhr, noch am 24. August an Ignaz Franz von Mosel geschrieben: „meine letzte Hoffnung bleibt die Erfahrung, daß nie in Wien sich eine italienische Oper lange halten konnte, und Roßini *et Comp*: die thätigsten Selbstmörder sind“ (A041776). Doch je begeisterter die Berichte über die Leistungen des italienischen Personals aus Wien lauteten, desto mehr wuchsen die Befürchtungen. Im August 1822, nach Abschluss der ersten italienischen stagione, schrieb Weber an Mosel: „Mit wohlbegründeter Besorgniß blicke ich auf Wien, und meinen nächsten Aufenthalt allda. die Virtuosität der itali-schen Sänger muß die Lage der deutschen Oper sehr verschlimmert haben“ (A041953). Zudem wusste Weber in den Musikmetropolen des deutschen Nordens, Berlin und Leipzig, Publikum und Presse zu großen Teilen hinter sich, anders als in Wien. Im Brief an Mosel vom 26. Oktober 1821 bekannte er: „ich habe wohl Ursache ein bischen Angst zu haben. Ein von Roßini beraushtes Publikum – eine Art von OppositionsGeist zwischen südlichem und nördlichem Beyfall“ (A041800). Offenbar sah Weber signifikante Unterschiede in den Rezeptionsgewohnheiten zwischen Nord- und Mitteldeutschland auf der einen, dem Habsburgerreich auf der anderen Seite. Als Friedrich Rochlitz im Frühjahr 1822 nach Wien reiste, gab Weber ihm den Wunsch mit auf den Weg, er solle sich „aller kritischen Anfoderungen an die Wiener im Vergleich mit den Norddeutschen entschlagen, und sich an ihrem offen heiter empfangenden und dankbar ergreifenden kindlichen Gemüth erfreuen, und begnügen“ (A041942). Sah Weber (selbst Katholik) wirklich einen Widerspruch zwischen einem rational geprägten, besonnen abwägenden protestantischen Norden und einem unreflektiert-hedonistischen katholischen Süden? Der Berliner Intendant und Weber-Förderer Carl von Brühl betonte

⁹⁴ Vgl. Ziegler, *Erinnerungen* (wie Anm. 78), S. 451f. sowie *Silvana* (WeV C.5) in: WeGA, Bd. III/3c, S. 678f.

jedenfalls: „den Süddeutschen ist nun einmal eine heitere melodiose Musik lieber als eine ernste oder schwer gearbeitete“⁹⁵. Zumindest nahm Weber mit seiner Aussage im Brief an Rochlitz quasi die Bilanz der *Euryanthe* voraus: Begeisterte Stimmen aus Frankfurt, Dresden, Berlin (allerdings auch aus dem südlich-katholischen München) standen weitgehender Skepsis in Wien und Prag gegenüber⁹⁶.

Weber nahm vom Ankunftsabend (21. September) bis zum Ende der italienischen stagione eine Woche später fünfmal die Gelegenheit wahr, sich selbst ein Urteil über die italienische Gesellschaft zu bilden (21., 22., 24., 26. und 28. September); vier der fünf gespielten Opern stammten von Rossini (*Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*, *La Cenerentola*, *La Donna del lago*). Und nun musste auch Weber in den Jubelchor einstimmen: „Künstler wie die *Fodor* und *Lablache*, sind mir noch nicht vorgekommen. Hier ist die höchste reinste Vollendung, das herrlichste und grandioseste was die Natur an Stimme geben kann, und alles was nur als Künstler verlangt werden kann. ich war unendlich ergriffen.“⁹⁷ „Der Lärm war ungeheuer, aber verdient“⁹⁸, „der Enthusiasmus der Wiener [ist] nicht nur begreiflich sondern billig“⁹⁹. Freilich galt seine Begeisterung in erster Linie der Gesangskunst, nicht den Kompositionen; nach der *Semiramide* schrieb er: „von der Musik kann ich nichts weiter sagen als daß sie von *Rossini* ist, aber die Ausführung!!! Ja wenn so gesungen und gespielt wird, da muß alles wirken.“¹⁰⁰ Die Rahmenbedingungen belustigten Weber allerdings: „der rasende Aplaus des Publikums war wirklich Komödie in der Komödie. So oft ein Italiener den Fuß herausstreckte wurde er empfangen, und nach jedem Abgange 3-4 mal hervorgerufen.“¹⁰¹ Insofern ist die Bemerkung

⁹⁵ Brief an Ferdinand Mendheim vom 13. November 1823 (A042034).

⁹⁶ Vgl. das Presseecho in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 241ff.

⁹⁷ An C. von Weber am 22. September 1823 (A042139); Urteil nach der Aufführung von D. Cimarosas *Il matrimonio segreto*.

⁹⁸ An C. von Weber am 23./24. September 1823 (A042140); Urteil nach der Aufführung des *Barbiere di Siviglia*.

⁹⁹ An H. H. von Könneritz am 14. Oktober 1823 (A042153); unmittelbar vor der zitierten Passage heißt es: „die italienischen Vorstellungen die ich sah, waren vortrefflich“.

¹⁰⁰ Brief an C. von Weber vom 26. September 1823 (A042141).

¹⁰¹ An C. von Weber am 28./29. September 1823 (A042142); Urteil nach der Abschlussvorstellung mit *La donna del lago*.

Webers, wie sie Holtei überliefert, nachdem es „diese verfluchten Kerls schon so weit bringen, daß solches nichtswürdige Zeug [gemeint ist *Cenerentola*] mir zu gefallen anfängt“, sicherlich nicht ganz zutreffend, aber der in Holteis Erinnerungen (A031966) im selben Zusammenhang kolportierte Ausspruch des Komponisten, „Hat mich der Teufel geritten, daß ich mich in das Wespen-nest setzen müssen!“, widerspiegelt sicherlich zutreffend Webers Unwohlsein angesichts der Konkurrenzsituation, in der seine *Euryanthe* ihre Uraufführung erleben sollte. Drei unmittelbar nach der Abreise der Italiener gegebene Abende des deutschen Opernpersonals mit Rossini-Opern (2. Oktober *Tancred* Akt I, 10. Oktober *Maometto secondo*, 11. Oktober *Tancred* Akt II) ließen den Abstand um so deutlicher hervortreten, und so machte sich bei Weber wieder „Langeweile“ breit (A063836)¹⁰². Langeweile befahl allerdings nicht nur ihn; auch das Publikum blieb Anfang Oktober zunächst aus, so dass in einem Wiener Gesellschaftsblatt gescherzt wurde: „Im Kärntnertheater werden bey deutschen Opern *Militair Patrouillen* ausgesandt um den einsam zerstreuten Zuschauer[n] Sicherheit in dieser öden Halle zu verschaffen“¹⁰³. Webers weitere Wiener Theaterbesuche verteilten sich in diesem Jahr auf die Hoftheater und die Vorstadtbühnen: die Hofoper im Kärntnertheater (12 Vorstellungen: 25. September, 3., 5., 9., 10., 11., 12., 19., 20., 22. und 31. Oktober, 3. November), das Burgtheater (8 Vorstellungen: 23. September, 8., 12., 15., 21., 26. und 31. Oktober, 3. November), das Theater an der Wien (7. und 24. Oktober), das Theater in der Leopoldstadt (27. September, 1., 4. und vermutlich auch 28. Oktober) sowie das Theater in der Josephstadt (30. September).

Die Begegnung mit den italienischen Virtuosen hätte eine Weichenstellung für Weber bedeuten können. Unmittelbar nach der Ankunft in Wien hatte Barbaja ihm einen weiteren Opernauftrag in Aussicht gestellt, nun in italienischer Sprache: Er bot Weber an, von Wien aus direkt „nach *Neapel* zu gehen,

102 Im Brief vom 10./[11.] Oktober 1823 (A042150) heißt es positiver, dass die Oper *Maometto secondo* „wie gewöhnlich viel Schönes und noch mehr schlechtes enthält“ und von F. A. Forti und Th. Grünbaum (beide auch Solisten in der *Euryanthe*) „recht brav gesungen wurde“.

103 Vgl. Ziegler, *Weber „gesalbt“* (wie Anm. 83), S. 53.

und eine Oper zu schreiben“¹⁰⁴. Frühere Angebote aus Italien hatte Weber zurückgewiesen¹⁰⁵, und auch hier sagte er zunächst ab, allerdings konnte er sich der Verlockung, für Joséphine Fodor zu komponieren, kaum entziehen und versprach dieser auf ihr Drängen „nach *Neapel* zu kommen und für sie zu schreiben“, was er freilich nur „bedingungsweise“ (also unter entsprechenden Bedingungen) tat (A042141). Gänzlich ausgeschlossen scheint ein solcher Vorsatz nicht, hatte Weber doch Erfahrungen mit der Vertonung italienischer Texte, hatte mehrere italienische Konzertarien, Duette und Canzonetten und 1817 auch eine italienische Festkantate komponiert. Zudem suchte er neue Herausforderungen: Nach dem *Freischütz* als Dialogoper in Singspieltradition wollte Weber nicht an diesem Erfolgsmodell festhalten, sondern wählte für jede seiner folgenden Opern eine andere Gattung, hatte nach der durchkomponierten *Euryanthe* neben dem *Oberon* in der Tradition des englischen musical drama auch Verhandlungen bezüglich einer französischen Oper angeknüpft. Eine italienische Oper wäre der logische nächste Schritt gewesen, doch dazu sollte es nicht mehr kommen.

Der Ertrag des Wien-Besuchs 1823 konnte sich sehen lassen, sowohl finanziell¹⁰⁶ als auch künstlerisch, denn in die Monate September und Oktober fielen, parallel zu den Proben (laut Tagebuch ab 4. Oktober; A063830), die letzten Arbeiten an der *Euryanthe*; hier entstanden sowohl die Ouvertüre¹⁰⁷, zu der Weber in Dresden lediglich die ersten Entwürfe festgehalten hatte (A063797), sowie der Klavierauszug der Akte II und III inklusive der Ouver-

104 Brief an C. v. Weber 22. September 1823 (A042139); vgl. auch den Brief an H. H. v. Könnertitz am 14. Oktober 1823 (A042153).

105 Zu Morlacchis Vermittlung von Scrittura-Angeboten aus Mailand und Venedig vgl. Webers Tagebucheintrag vom 24. Juli 1818 (A060570), seinen Brief an F. Rochlitz vom 14. August 1818 (A041442) sowie das Schreiben an F. Morlacchi vom 26. Juli 1818 (A041436).

106 Für die *Euryanthe* erhielt Weber von der Hofoper-Administration am 31. Oktober 240 Dukaten (1350 Gulden) Honorar und 60 Dukaten (270 Gulden) Reisegeld (Quittung, A100037, Tagebuch 31. Oktober 1823 A063857), vom Verlag Steiner für den Klavierauszug in drei Raten 150 Dukaten (Tagebuch 31. Juli, A063765, 29. September, A063825 und 4. November 1823, A063861) und weitere 50 Dukaten für den Stimmen-Erstdruck der Ouvertüre (Tagebuch 29. November, A063825 und 4. November 1823, A063861).

107 Entwurf zwischen 6. und 15. Oktober, dann Instrumentierung vom 16. bis 19. Oktober; vgl. die Tagebuchnotizen A063832, A063839 bis A063845.

türe (den Akt I hatte Weber bereits am 9. September von Dresden aus nach Wien gesandt)¹⁰⁸. In gesellschaftlicher Hinsicht standen Weber in der Stadt alle Türen offen: Er besuchte Beethoven¹⁰⁹, erhielt die Gelegenheit zu einer Privataudienz bei Kaiser Franz I., der die Widmung des *Euryanthe*-Klavierauszugs annahm¹¹⁰, und war in Künstlerkreisen wie der Ludlamshöhle ein gern gesehener Gast¹¹¹.

Auch die Uraufführung der *Euryanthe* am 25. Oktober deutete zunächst auf einen weiteren großen Erfolg hin: „Eine solche Wechselwirkung zwischen Publikum und der Sache, habe ich noch nie erlebt, sie spielten förmlich mit, jeder Takt wurde durch Thränen, Bravo gemurmelt und Klatschen begleitet. [...] Alles schwamm in Seligkeit, die Sänger Chöre, *Orchester* alles war Wonnetrunken, und erstikte mich fast mit Liebkosungen“, schrieb Weber am Morgen danach an seine Frau (A042157). Doch die Stimmung sollte bald umschlagen: Die Pressemeldungen wurden kritischer¹¹², das Publikum blieb aus. Die *Euryanthe* erlebte 1823/24 ganze 12 Aufführungen; zum Vergleich: Der *Freischütz* kam 1821/22 an der Wiener Hofoper auf 44 Vorstellungen. Kein vollständiger Misserfolg also, aber sowohl für die Wiener Direktion als auch für den Komponisten eine herbe Enttäuschung; Amalie Beer spricht gar (nach entspre-

108 A063805 (Versand Akt I), Fortsetzung der Arbeiten ab 30. September: A063826 bis A0638830, Akt II vollendet am 7. Oktober: A063833, Akt III vollendet am 16. Oktober: A063842 (unterstützt durch J. Benedict: A042192), Ouvertüre vollendet am 23. Oktober 1823: A063849.

109 Vgl. Tagebuch am 5. Oktober 1823 (A063831) und Brief an C. v. Weber 5./6. Oktober 1823 (A042147).

110 Vgl. Tagebuch 1. November 1823 (A063858) und den Brief an C. v. Weber 29. Oktober und 1. November 1823 (A042159). Weber erhielt als Gegengabe eine goldene Dose mit einer Landschaftsdarstellung in Emaille im Wert von 360 f. C. M.; vgl. die diesbezüglichen Beschlüsse von Johann Vesque von Püttlingen (Kanzleidirektor des Oberstkämmerer-Amts) vom 27. November und 18. Dezember 1823 (A047964 und A047603 sowie die vorausgehenden Dokumente A048184 und A047921).

111 Vgl. den Themenkommentar: Frank Ziegler, *Ludlamshöhle in Wien* (A090000) mit weiterführenden Literaturangaben.

112 Im Brief an Hinrich Lichtenstein vom 1. April 1824 äußerte sich Weber verärgert über das „wahrhaft niederträchtige Geschreibsel der Wiener Klatschblätter“ (A042281).

chenden Meldungen aus Wien) von einem „ungeheuren *Fiasco*“¹¹³. Besonders schmerzlich war für Weber der Umstand, dass Konradin Kreutzer, der die musikalische Leitung der Oper ab der vierten Aufführung (1. November 1823) übernommen hatte, gravierende Kürzungen (über 500 Takte) vornahm. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* (A031849) schrieb dazu nach Webers Abreise aus Wien: „Der Meister hat uns wieder verlassen, und nun hat man’s auch gewagt, in seinen Eingeweiden zu wüthen; für die scenische Darstellung mag diess wohl erspriesslich seyn, aber das Werk hat dabey manche edle Theile eingebüsst, und ist gewissermaassen verstümmelt worden.“ Am 12. Februar 1824 erhielt Weber aus Wien ein Exemplar des Klavierauszugs aus Wien zugeschickt, in das die Kreutzer’schen Striche eingetragen waren. Weber kommentierte im Tagebuch, es handle sich um die Fassung der Oper, „wie sie in Wien zerfezt worden ist“ (A064842), und notierte auf dem Titelblatt des Auszugs mit bitterer Ironie: „treue Darstellung der vortrefflichen Wiener Beschneidung, durch die Einsicht des H. Kapellmster Conradin Kreutzer“¹¹⁴.

Die Enttäuschung über den ausbleibenden Erfolg (gekoppelt mit der dienstlichen Überlastung durch die lange Abwesenheit des Kapellmeisterkollegen F. Morlacchi sowie Krankheit und Tod des Kirchen-Compositours F. A. Schubert) stürzte Weber in eine veritable Schaffenskrise. Als Julius Benedict seinen Lehrer drei Wochen nach dessen Abreise aus Wien Ende November in Dresden wiedertraf, schien dieser ihm um zehn Jahre gealtert und seiner Kreativität beraubt¹¹⁵. Tatsächlich blieb der kompositorische Ertrag des folgenden Jahres 1824 auf eine kleine Romanze beschränkt; erst die parallelen Arbeiten am *Oberon* und an der Bearbeitung der Schottischen Lieder ab Januar 1825 ließen die schöpferischen Kräfte zurückkehren. Dass sich Benedict dann ausgerechnet entschloss, seine Zukunft in Wien zu suchen, dürfte Weber geschmerzt haben; trotzdem ebnete er dem Schüler mit Empfehlungsschreiben den Weg dorthin, so dass dieser ab Herbst 1824 als Vizekapell-

113 Brief an ihren Sohn Giacomo Meyerbeer vom 9. Dezember 1823 (A042016), basierend auf Briefen und Berichten aus Wien.

114 D-B, *Weberiana* Cl. IV A, Bd. 117. Zu Kreutzers Sichtweise vgl. seinen Brief an Anton Schindler vom 25. Dezember 1840 (A045660) sowie Till Gerrit Waidelich, „*Ich will es nicht, wie weiland Carl Maria, machen*“. *Conradin Kreutzer, Weber, Meyerbeer und Friedrich Kind*, in: *Weberiana*, Heft 21 (2011), S. 57–100, hier: S. 74–76.

115 Vgl. Julius Benedict, *Weber*, London 1881, S. 101.

meister am Kärntnertortheater angestellt wurde, von wo aus er im Frühjahr 1825 Barbaja nach Neapel folgte¹¹⁶.

Wie also kann man Webers Verhältnis zur österreichischen Haupt- und Residenzstadt zusammenfassen? 1803/04 war Wien für ihn wohl ein musikalisches ‚Schlaraffenland‘, ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten, zudem aufgrund der Ausbildung und Förderung durch Vogler ein wichtiges Sprungbrett in die eigene künstlerische Existenz. 1813 war die Faszination bezüglich des Reichtums des kulturellen Lebens noch ungebrochen, Wien war aber nur noch eine Station unter vielen am Ende der Reisejahre des Künstlers. 1822/23 empfing die Stadt Weber als Berühmtheit, feierte seinen *Freischütz*, ließ der ambitionierteren *Euryanthe* aber nicht die erhoffte Anerkennung zukommen, und auch Weber zeigte sich von der musikalischen Strahlkraft des deutschsprachigen Musiktheaters in der Stadt enttäuscht. Ein Sehnsuchtsort, wie es über längere Zeit beispielsweise Berlin war, wurde Wien für Weber wohl nie. Doch bleibt die Stadt für immer mit einer der wichtigsten Uraufführungen eines Weber-Werks verbunden.

116 Vgl. Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn. Biographische Notizen*, in: *Weberiana*, Heft 19 (2009), S. 150–152.