

„Das Großartige ... dieses Instrumentes“

Carl Maria von Weber und die Orgel¹

Felix Friedrich

Die Gottfried Silbermann-Orgel (1755) in der Katholischen Hofkirche Dresden wird Carl Maria von Weber gekannt haben, denn nicht nur beide von ihm komponierten Messen wurden dort uraufgeführt, sondern Weber war von Dienst wegen auch für die Kirchenmusik verpflichtet.

Die Bekanntschaft mit der Orgel dürfte in Carl Maria von Webers Kindes- und Jugendjahren stattgefunden haben, denn verschiedene Organisten und Kirchenmusiker, darunter recht namhafte, unterrichteten ihn in Komposition und im Klavierspiel, haben ihn aber bestimmt von Berufs wegen auch mit diesem Instrument und dessen Spiel bekannt gemacht. Da wäre zuallererst Johann Peter Heuschkel (Kantor und Hoforganist in Hildburghausen) in den Jahren 1796/97, gefolgt von Johann Nepomuk Kalcher (Hoforganist in München) 1798/99 und des Weiteren Michael Haydn in Salzburg 1798 bis 1802.

Schließlich erhielt Weber grundlegende und prägende Impulse durch Abbé Georg Joseph Vogler in Wien 1803/04 und später nochmals 1810/11 in Darmstadt. Dieser seinerzeit hochgerühmte Organist faszinierte sein Publikum mit fantastischen, programmatischen Improvisationen, zu deren Qualität die Fachwelt, ausgehend von Mozart,² ein eher gespaltenes Verhältnis hatte. Dessen ungeachtet schrieb Weber 1803: „Ich habe das Glück gehabt, den Abt Vogler kennen zu lernen, der nun mein bester Freund ist.“³ Im Jahr 1818 äußerte er sich recht pointiert zu seinem Unterricht bei Abbé Vogler: „Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens [...]. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des unvergesslichen Vaters Haydn usw. den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklichen großen Geist eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß. Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige wenige noch Gelegenheit hatte, diesen tiefühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichtum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber -auch die strenge Wägung desselben- zu beobachten, und mußte er ehrwürdig und unvergesslich seyn, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige

Der 200. Todestag von Carl Maria von Weber (1786–1826) bietet den Anlass zu fragen, welche Rolle die Orgel im Leben dieses Musikers und Komponisten spielte. Auf den ersten Blick scheint dieses Thema rasch „erledigt“ zu sein, denn es gibt keine genuinen Orgelkompositionen von Weber, und eine Anstellung als Organist ist nirgendwo vermerkt. Beim genaueren Betrachten und einer detaillierten Recherche fällt die Bilanz doch recht bemerkenswert aus. Deshalb möchte ich mit diesem Beitrag etwas tiefer in die Materie eindringen und das Verhältnis des Schöpfers einer der meistgespielten Opern zur Orgel von verschiedenen Seiten aus beleuchten.

Erscheinungen hinnehmen, übersehen und natürlich finden[...].“⁴

Dieses Zitat zeigt, dass die Kunst Voglers, auch dessen Orgel Improvisationen, einen großen Eindruck beim jungen Weber hinterließen. Aber auch kritische Töne ließ dieser durchaus anklängen: „Schon tausendmal habe ich das gute Wien in Grund und Boden verwünscht, ich habe so viel zu tun [...] d. 9. Papas Orgelkonzert, wobei Beer⁵ und ich registrieren. Viel Göttliches und manches, was hätte wegbleiben können. 300 zahlende Zuhörer, der Beifall –so-so-. Er wird noch einige geben, ist übrigens ganz der Alte.“⁶ Der Unterricht bei Vogler,⁷ das Kennenlernen dessen grundlegender Improvisations-Elemente, allen voran deren theatralischer Szenarien, dürften für Webers späteres Opernschaffen von bedeutender Wirkung gewesen sein. „Vogler kommt wohl das Verdienst zu, vermutlich durch seine eigene Weitläufigkeit, Webers romantisches Interesse am Exotischen geweckt zu haben. Er hat seine Aufmerksamkeit auf die Schönheiten des Volksliedes gelenkt.“⁸

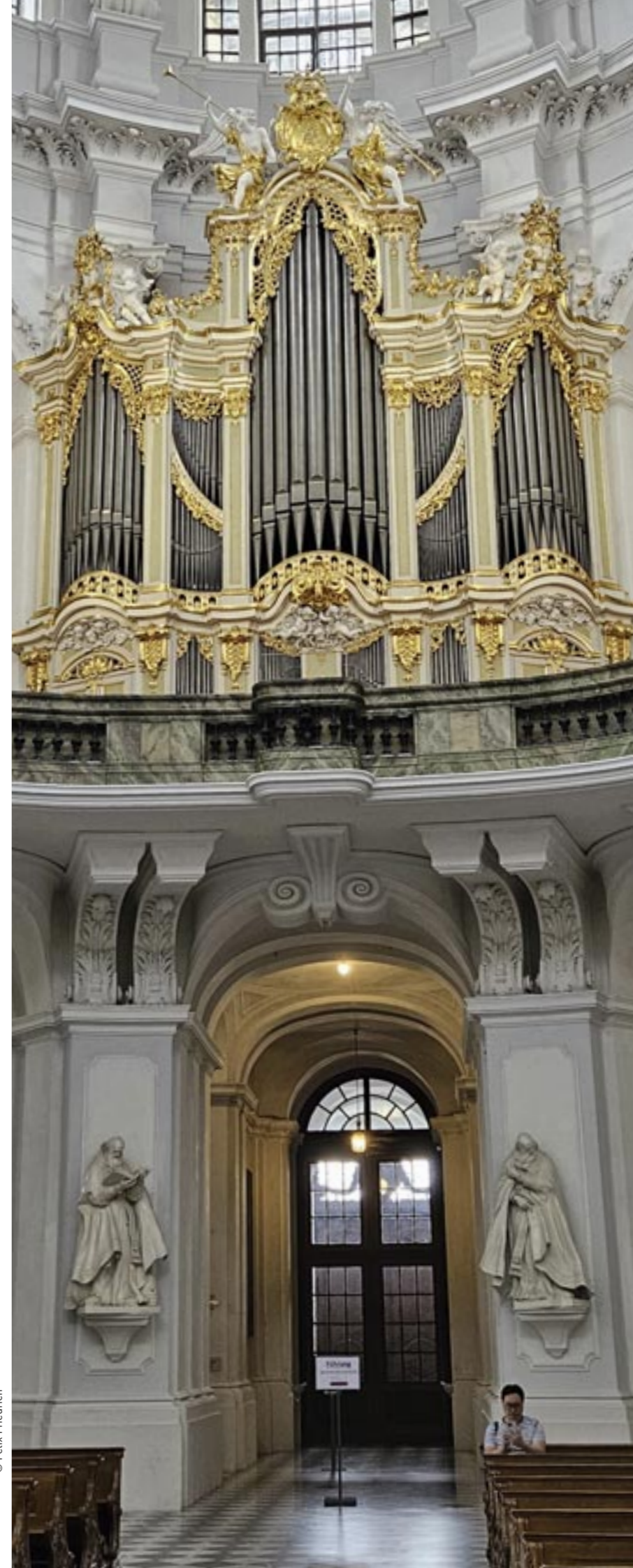
AUSEINANDERSETZUNG MIT JOHANN SEBASTIAN BACH

Ein ganz anderer Aspekt stand ebenfalls im Blickpunkt des Unterrichts bei Vogler, nämlich die Auseinander-

setzung mit Johann Sebastian Bach. Dabei spielte die Orgel allerdings eine periphere Rolle, deshalb sei dieses Thema hier nur am Rande gestreift. Überliefert sind *Zwölf Choräle von SEBASTIAN BACH, umgearbeitet von Vogler, zergliedert [analysiert] von Carl Maria von Weber.*⁹ Dabei offenbart sich, dass Vogler, von seinem Ego getrieben, mit großen Vorbehalten an Bachs Choralsätze heranging: „Ich betrachte es also als eine Schuldigkeit, alle Organisten vor einer so irreführenden Autorität zu warnen und bekannt zu machen, daß [...] in Sebastian Bachs Choralbegleitungen [...] nicht die geringste Einsicht und Wahl der zum Choral passenden Harmonie zu finden ist[...].“¹⁰

Die von Vogler „modernisierten“ Bachschen Choräle sollte Weber mit seiner Zergliederung offenbar ins rechte Licht rücken. Eine undankbare Aufgabe, die da auf ihn zukam. „Du mußt wissen, lieber Weber¹¹, daß ich eine Arbeit auf Voglers Verlangen unternommen habe, die mir viel Ruf machen, aber auch verflucht, viele Hunde über den Leib hetzen kann [...] Er hat nämlich 12 Choräle von Sebastian Bach verbessert und umgearbeitet, wozu ich einen Vergleichsplan und Zergliederung bei der Arbeit schreiben soll.“¹² Dabei stand Weber anfangs, vielleicht noch unter dem Einfluss Voglers, Bach kritisch gegenüber. In der Materialsammlung zu seinem fragmentarisch überlieferten Romanprojekt *Tonkünstlers Leben*¹³ entdeckte Georg Kaiser, der Herausgeber von Webers sämtlichen Schriften,¹⁴ eine vielleicht humoristisch gemeinte, jedoch fast sarkastisch anmutende Notiz, in der Weber Bach als Inbegriff für eine ganze Kunstepoche wie folgt beschrieb: „2. Sebastian Bach: Künstlichkeit // Reif Rökke // Giguen, Sarabanden // Zirkel-Spiegel- und Umkehrungs Canons. // [durchgestrichen] Elfenbeinernes Schnizzwerk [darüber] Häuser im Kirschkerne // lange Ritornells, lange Manschetten. // Ekige Tische und Komoden, künstlich ausgelegt. Ekige Stimmführung und Steifheit ohne Melodie. Augen Musik.“¹⁵

Deutlich anders sehen seine Ansichten 1821, im Jahr des *Freischütz* aus, als er für die *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* einen Artikel über Bach beisteuerte, der auch einen Einblick in seine Ansicht von der Orgel gewährt: „[...] Seb. Bach gehört zu diesen Kunstheroen [...]. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand [...]. Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich jenen Stoff, den jetzt der Componist in allem Orchesterluxus suchen muß. – Die vollendete Beherrschung der Orgel, die S. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunst-richtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instrumentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Charakteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelte sich aus der Gewandtheit seiner Selenkräfte,





© Felix Friedrich



© Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung

Oben: Carl Maria von Webers Sommerwohnsitz in Dresden-Hostowitz. Weber hatte im nahe gelegenen Schloss Pillnitz die Leitung der sommerlichen Opernaufführungen und musikalische Dienste für den Hof übernommen.

Rechts: Carl Maria von Weber, Gemälde von Ferdinand Schimon, 1825

die widersprechendsten Melodie-Linien zu einem Ganzen zu verknüpfen.“¹⁶

Vielleicht war es die Orgel – so könnte man bei der Lektüre dieses Artikels vermuten – in deren Geleit Weber einen Weg zum Verständnis der Bachschen Musik fand. Oder bedeutete im Umkehrschluss die Orgel für ihn das dominierende Element im Bachschen Œuvre?¹⁷ Denkwürdig ist, dass Weber zwar über Voglers programmatische Tondichtungen an der Orgel zum theatralischen Genre der Oper fand, ihm aber der Zugang zur Orgel grundsätzlich verschlossen blieb.

GELEGENTLICHES ORGELSPIEL

Die Quellen berichten über Webers gelegentliches Orgelspiel zur katholischen Messe im Rahmen seiner Studien bei Abbé Vogler: „In der Frühe wurde die Messe besucht, wobei abwechselnd einer das Orgelspiel übernahm, dann folgte die Unterrichtsstunde [...]“.¹⁸ Es ist nicht zu belegen, welche Orgeln er kennen- und vielleicht besonders schätzen gelernt hat. Eventuell haben ihn die Freiburger Silbermann-Orgeln während seines Aufenthalts in der sächsischen Bergstadt 1880/01 beeindruckt. Gleiches lässt sich von der Trost-Orgel in Altenburg vermuten, jedoch ebenfalls nicht nachweisen. Im September 1814 besuchte Weber auf der Durchreise nach Prag auf Einladung des damaligen Hoforganisten Johann Christian Barthel Altenburg und gab dort einen Klavierabend.¹⁹ Auf jeden Fall hat Weber die Silbermann-Orgel in der Katholischen Hofkirche in Dresden gekannt, denn nicht nur beide von ihm komponierten Messen wurden dort uraufgeführt, sondern er war von Dienst wegen auch für die Kirchenmusik verpflichtet.²⁰ Schließlich sei ergänzend eine organologische Publikation erwähnt, die der Kantor und Organist

Wilhelm Adolph Müller (1793–1859) Carl Maria von Weber widmete: *Die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit*.²¹ Mit einem Akrostichon ist Weber außerdem in einem Büchlein über die Orgel von Robert Frenzel²² vertreten.

In Webers Schaffen lässt sich die Orgel nicht nachweisen. Die Orgel entsprach in diesem Kontext ohnehin nicht seinen Intentionen. Ihre vermeintliche Verwendung in der Oper *Oberon*²³ geht nicht auf ihn zurück. Sie wurde später, vermutlich von Gustav Mahler, eingefügt.²⁴ Ähnlich verhält es sich mit den beiden Messen, bei denen im Autograph als Bass-bzw. Continuo-Instrument keine Orgel vorgesehen ist. Etwas zur Verwirrung trug dabei die Titeleintragung auf der autographen Partitur der *Jubelmesse in G-Dur* (WeV A.5 bzw. JV 251) bei: „Missa/ a 4tro concertato/coi Violini Viola Flauti Oboi/Clarinette Corni Trombe Timpani/Fagotti organo e tutti Bassi/ die Carlo Maria de Weber“.²⁵ Diese Eintragung stammt allerdings nicht von Webers Hand, sondern wurde später hinzugefügt. Die Orgel als beziffrerte Continuo-Stimme taucht einige Jahre später im Erstdruck von 1844 beim Wiener Verleger Tobias Haslinger auf. Es kann natürlich durchaus sein, dass es weiterhin als ungeschriebenes Gesetz galt, die Orgel entsprechend der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts als Continuo-Instrument einzusetzen, ohne das explizit zu erwähnen. Da diese Messe wie auch die sogenannte *Freischütz-Messe Es-Dur* (WeV A. 2 bzw. JV 224)²⁶ später an ihrem Uraufführungsort, der Katholischen Hofkirche in Dresden, wiederholt wurde, ist es nicht auszuschließen, dass die Silbermann-Orgel dazu verwendet wurde, vorausgesetzt das Orchester musizierte noch traditionell im tiefen Dresdner Kammerton mit 415 Hz. ...

... Lesen Sie weiter in organ 2/2026