

Salome Obert

„Dies Bruchstück auf dem Felde dramatischer Composition [...]“. – Textgenetische Studien zu Carl Maria von Webers Opernfragment *Die drei Pintos*

Dissertationsprojekt, Detmold/Paderborn

„An die Pintos denke ich so wenig jezt, als überhaupt an Musik. habs recht satt, und werde wohl sobald keine größere Arbeit vornehmen.“

Brief von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein, 17. Mai 1824¹

So äußerte sich Weber in einem Brief an seinen Freund Hinrich Lichtenstein über den schleppenden Fortgang seiner Oper *Die drei Pintos*. Über Jahre berichtete der Komponist verschiedenen Menschen aus seinem privaten und beruflichen Umfeld missmutig über seinen mangelnden Schaffensdrang und die fehlende Zeit infolge anderweitiger Verpflichtungen², die scherzhafte Oper in drei Aufzügen auf ein Libretto von Karl Theodor Winkler zu vollenden. Zunächst wurde der Zeitpunkt der Fertigstellung einige Male verschoben³, schließlich kam die Arbeit aber ganz zum Erliegen, sodass die Oper heute nur als Fragment vorliegt – und das, obwohl Weber bereits mit einem Verlag über die Herausgabe des Klavierauszugs verhandelt hatte⁴ und es Planungen zur Uraufführung der Oper gab⁵.

1 A042296.

2 Etwa die Arbeiten an den Opern *Oberon* und *Euryanthe*.

3 Vgl. etwa Briefe an Friedrich Ludwig Schmidt vom 24. Oktober 1821 (A041796), an Maurice Schlesinger vom 20. September 1822 (A041956), an die Administration des Kärntnertor-Theaters vom 28. November 1822 (A041980), an Carl Graf von Brühl vom 13. Januar 1823 (A042087), an Gottfried Weber vom 13. Februar 1824 (A042265), an Hinrich Lichtenstein vom 23. Dezember 1824 (A042378) sowie an Carl Friedrich Peters vom 24. Februar 1825 (A042429).

4 Vgl. Briefe an Carl Friedrich Peters vom 31. Juli (A042130) und 22. August 1823 (A042132) sowie Brief an Hinrich Lichtenstein vom 18. Mai 1825 (A042451).

5 Vgl. etwa Briefe an Friederike Koch vom 9. August 1821 (A041768) sowie an Maurice Schlesinger vom 20. September 1822 (A041956).

Nach Webers Tod am 5. Juni 1826 wurden mehrfach Bestrebungen unternommen, seine Arbeiten durch andere Komponisten komplettieren zu lassen. Beispielsweise beauftragte die Witwe Caroline von Weber den befreundeten Giacomo Meyerbeer damit, der dem Ansinnen nach anfänglichen Bemühungen jedoch nicht nachkam⁶. Erst 1888 wurde Webers Kompositionsprojekt durch Gustav Mahler weitergeführt, sodass man von einer aufführbaren Form sprechen kann⁷.

Webers Manuskripte zu dem Opernfragment lassen sich größtenteils als Werkvorstufen bezeichnen und befinden sich heute unter verschiedenen Signaturen in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz⁸. Die umfangreichste dieser Quellen, das Konvolut WFN 3, beginnt auf der ersten Seite mit einer als Partitur notierten Introduction. Der sorgfältige Vorsatz und die Angaben zu Dynamik und Artikulation lassen die dort gefassten Ideen schon recht fortgeschritten, ja eigentlich endgültig wirken. Nach einer Seite bricht diese Notierungsform jedoch ab. Die folgenden Seiten sind Entwürfe von unterschiedlicher Gestalt, Stimmenzahl und Ausdehnung, die häufig auf zwei Systemen, meist Singstimmen mit den wichtigsten instrumentalen Motiven, notiert sind. Aufgrund unterschiedlicher Schreibmittel, Korrekturen, Marginalien, aufgeklebter Zettel und anderer kodikologischer Eigenschaften lassen sich diese Blätter als Arbeitsmanuskripte klassifizieren. In diesem Sinne merkte Friedrich Wilhelm Jähns schon 1871 im alten Werkverzeichnis zur Skriptur an:⁹

„Mit p. 3 beginnen die Entwürfe, deren einzelne Theile, wie dies auch bei denen zu [den Opern] Euryanthe und Oberon der Fall [ist], ziemlich oft durcheinander geschrieben sind; wie diese enthalten sie auf die Zeit

6 Vgl. hierzu Eveline Bartlitz / Frank Ziegler, „Mit den Pintos ist es ein eigen Ding ...“: das Schicksal von Carl Maria von Webers unvollendeter Oper „Die drei Pintos“ von 1826 bis 1852 aus dem Blickwinkel seiner Familie, in: *Weberiana*, Heft 27 (2017), S. 42–92.

7 Vgl. Birgit Heusgen, *Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Webers Opernfragment „Die drei Pintos“* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 133), Regensburg 1983 sowie Gustav Mahler, *Die drei Pintos. Based on Sketches and Original Music of Carl Maria von Weber*. Hrsg. von James L. Zychowicz. 2 Bde, Wisconsin 2000.

8 *D-B*, *Weberiana* Cl. I, 24 sowie *D-B*, Mus.ms.autogr. Weber, C. M. v., WFN 3; als Kurzsigle für das letzt genannte Manuskript wird im Folgenden WFN 3 verwendet.

9 Jähns (*Werke*), S. 421.

der Composition und die Zeitdauer der einzelnen Nummern bezügliche Bemerkungen.“

Demnach weist WFN 3 Schreibspuren auf, die nicht nur den konkreten Schaffensprozess an den *Pintos* dokumentieren, sondern sich auch in anderen Arbeitsmanuskripten des Komponisten finden. Es ist daher davon auszugehen, dass Weber wiederkehrende Schreibstrategien anwandte.

Ausgangspunkt meiner Dissertation ist die Frage nach Webers Kompositionsmethoden, die exemplarisch an den Skizzen und Entwürfen zu der Oper *Die drei Pintos* untersucht und durch eine eigene Edition dieser Materialien begleitet werden sollen. Unabhängig von dem fragmenthaften Produkt des Schreibens steht für mich dabei Webers Prozess des Schreibens im Vordergrund, soweit er sich aus dem vorliegenden Autograph und vergleichbaren Entwürfen rekonstruieren lässt: Wie ist Weber in seinem Kompositionsprozess vorgegangen? Lassen sich einzelne Schreiboperationen identifizieren oder tatsächlich Arbeitsroutinen erkennen? Inwieweit sind diese Routinen individuell bzw. gegenstandsspezifisch? Um diesen Fragen nachzugehen, soll die ausgewählte Quelle textgenetisch analysiert werden. Hierzu wird auf die Methoden der genetischen Textkritik zurückgegriffen, die von dem Forschungsprojekt „Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ speziell für die Musik entwickelt wurden¹⁰. Darüber hinaus werden auch Webers Tagebücher und seine Korrespondenz als wichtige Quellen zum Arbeitsprozess zur Rate gezogen: In welchem Verhältnis stehen diese schriftlichen Äußerungen über den mitunter stockenden Fortgang der Kompositionsarbeit zu den in WFN 3 vorzufindenden Schreibspuren?

Schließlich soll auch eine adäquate Darstellung der Arbeitsergebnisse Gegenstand der Arbeit sein. Dabei sind die in dem Manuskript verfestigten Schreibspuren zu redynamisieren und innerhalb des Schaffensprozesses zu kontextualisieren. Im Gegensatz zu einer klassischen Werkedition lässt sich eine solche genetische Edition nicht mehr im Medium Papier realisieren, sondern verlangt in besonderer Weise nach digitalen Präsentationsformen, deren technische Voraussetzungen ebenfalls im Rahmen meiner Disserta-

¹⁰ Vgl. hierzu u.a. die Masterarbeit der Verfasserin: „*das Lied Vom Floh aus Faust.*“ *Zum Spannungsfeld von genetischer Textkritik und digitaler Musikedition am Beispiel von Beethovens op. 75/3.* (2021).

tion – im Austausch mit „Beethovens Werkstatt“ – erarbeitet und in eine entsprechende Umsetzung überführt werden sollen. Die Arbeit hat daher eine doppelte Ausrichtung: Sie will zum einen zur Erhellung textgenetischer Prozesse und Arbeitsstrategien beitragen, zum anderen aber auch neue Methoden zu deren Darstellung untersuchen.

Ich freue mich sehr, auf den immensen Wissens- und Erfahrungsschatz des WeGA-Teams zurückgreifen zu dürfen, der schon jetzt wertvolle Hinweise zur Erarbeitung meiner Dissertation beigetragen hat. Die Zusammenarbeit mit dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom ist ebenfalls eine fachliche Bereicherung der Arbeit – sei es in Form der Betreuung durch Prof. Dr. Joachim Veit und Prof. Dr. Andreas Münzmay oder im Austausch mit anderen im Entstehen begriffenen sowie bereits abgeschlossenen Doktorarbeiten aus anderen Projektkontexten. Darüber hinaus sei auch der Staatsbibliothek zu Berlin herzlich gedankt für die Erstellung wunderbar hochauflösender Digitalisate einiger Quellen zu den *Pintos*.