

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Neue Bände der Gesamtausgabe

Editionen musikalischer Werke innerhalb von Gesamtausgaben haben im Idealfall eine doppelte Funktion zu erfüllen: Der Werktext soll in einer den Intentionen des Komponisten möglichst nahe kommenden Form und gemäß der minutiös recherchierten und nachvollziehbar dargestellten Quellenlage für weitere Forschungen zugänglich gemacht werden (inklusive der Darstellung von Werkgenese und -rezeption), gleichermaßen aber auch als Musizier-vorlage für die klingende Auseinandersetzung mit dem Werk dienen. Nicht immer sind freilich beide Seiten gleich gewichtet. So gibt es in jeder Gesamtausgabe Bände, bei denen der dokumentarische Aspekt überwiegt, während sie für die Musikpraxis geringere Relevanz haben. Letzteres ist mit Sicherheit bei Webers Huldigungsmusiken und anderen Gelegenheitswerken der Fall (WeGA, Serie II, Bd. 5), die Frank Ziegler 2015 edierte (Redaktion: Markus Bandur). Weber selbst erachtete die Wirkungsmöglichkeiten dieser Geburtstagsständchen, Trauermusiken, Huldigungs-Kantaten etc. aufgrund der anlassgebundenen Texte als äußerst beschränkt, und man wundert sich fast, dass tatsächlich einige der Kompositionen von Webers Verleger Schlesinger gedruckt wurden, auch wenn die Absatzmöglichkeiten deutlich geringer waren als bei anderen Vokalwerken. So interessant Webers musikalische Ideen im einzelnen sein mögen, so brillant teilweise ihre Ausführung, werden die meisten der hier vorgestellten Werke, abgesehen von gelegentlichen „Ausgrabungen“, sicherlich kaum Eingang ins Repertoire finden. Wesentlich interessanter sind sie, da wenig bekannt und im wissenschaftlichen Diskurs kaum je gewürdigt, dagegen in wissenschaftlicher Hinsicht – hinsichtlich personal-stilistischer, gattungsgeschichtlicher wie auch soziologischer Entwicklungen.

Aus den Jahren vor 1817 liegen vor allem kleinere Festmusiken für ein privates Umfeld vor, die Weber entweder auf Bitten von Kollegen oder aber aus eigenem Antrieb für seinen Freundeskreis schrieb. Zu diesen klassischen Gelegenheitswerken gehören neben zwei Begräbnis-Kompositionen (von 1803/04 bzw. 1811) vorrangig Geburtstagsständchen für Franz Danzi (1809), Louise Sofie Schröck, Friederike Koch (beide 1812) sowie Jean-Louis Jordan (1814). Mehrere dieser oft kürzeren Stücke wären heute verloren, hätte Fried-

rich Wilhelm Jähns Mitte des 19. Jahrhunderts nicht Abschriften von den damals noch greifbaren, heute aber verlorenen Autographen oder von den autorisierten Kopien anfertigen lassen – seine Weberiana-Sammlung enthält in mehreren Fällen die einzigen heute noch greifbaren authentischen musikalischen Quellen.

Bei den ab 1817 (also in Webers Dresdner Jahren) komponierten Werken handelt es sich hingegen generell um Huldigungs- und Festmusiken für Mitglieder des sächsischen Königshauses, deren Quellenlage sich meist wesentlich erfreulicher darstellt. Als Festkomposition mit offiziellem Charakter, für die öffentliche Aufführung im Hoftheater vorgesehen und somit opulenter besetzt, entstand die Musik zum Prolog anlässlich der Hochzeit von Prinz Friedrich August von Sachsen mit Erzherzogin Carolina von Österreich. Umfangreicher ist die Gruppe der sozusagen „persönlichen“, ohne direkten Auftrag komponierten Huldigungsmusiken, die Weber wohl eher aus eigenem Antrieb oder aber aus Gefälligkeit gegenüber anderen Personen schuf: Dazu gehören mehrere Kantaten und Gesänge zu Namens- oder Geburtstagen der Königin sowie verschiedener Prinzessinnen und Prinzen der königlichen Familie, die lediglich im privaten Rahmen dargeboten wurden – Weber nahm hinsichtlich der Besetzung (mit Klavier- statt Orchesterbegleitung) auf diese Aufführungsbedingungen Rücksicht. Da er bei den Aufführungen die Begleitung meist selbst spielte (oder improvisierte), war ihre Aufzeichnung zunächst nicht zwingend nötig; daraus ergibt sich der Umstand, dass zu etlichen in diesem Band präsentierten Werken die Begleitung erst nachträglich entstand oder – bei je einem Werk – nicht bzw. nur unvollständig überliefert ist.

Die Textvorlagen zu allen im Band präsentierten Dresdner Huldigungskompositionen stammen von Mitgliedern des Dresdner Liederkreises: Friedrich Kind, Theodor Hell alias Karl Gottfried Theodor Winkler sowie Arthur vom Nordstern alias Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf. Es handelt sich um typische Beispiele panegyrischer Poesie, die einer weiteren Verbreitung der Kompositionen hinderlich war. Die einzige Möglichkeit, der Musik ein Weiterleben über den ursprünglichen Anlass hinaus zu ermöglichen, lag in der Unterlegung neuer Texte. Solche Umtextierungen lassen sich mehrfach schon unter Beteiligung Webers nachweisen; sie können also im Grunde als von ihm legitimiert gelten, auch wenn der für Webers Kompo-

nieren so substantielle Zusammenhang zwischen der Textvorlage und ihrer musikalischen Umsetzung damit eigentlich vom Komponisten selbst untergraben wurde.

Für die Musikpraxis weit spannender ist sicherlich der 2016 von Markus Bandur vorgelegte Band mit dem 2. Klavierkonzert Webers (WeGA, Serie V, Bd. 4b, Redaktion: Joachim Veit), dessen Erarbeitung durch den Ankauf des Autographs durch die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (vgl. *Weberiana* 24, S. 151–153) wesentlich befördert wurde. Weber begann die Arbeit an diesem Konzert im Oktober 1811, genau ein Jahr nach der Fertigstellung des Klavierkonzerts Nr. 1. Das Werk fällt damit (wie fast sämtliche seiner Solokonzerte) in seine Zeit als ‚reisender Klaviervirtuose‘ von 1810 bis 1813, also bis zur Anstellung als Musikdirektor der Prager Oper. Es gehört dadurch zu den Kompositionen, die Weber – in den Augen seines Schülers Julius Benedict „certainly one of the greatest pianists who ever lived“ – für sich als Solisten konzipierte und mit denen er sich in seiner Eigenschaft als Komponist präsentierte. Diese doppelte Beziehung Webers zum 2. Klavierkonzert spiegelt sich in der Bewertung des Werks, die zwar die technischen Schwierigkeiten hervorhebt, aber gleichzeitig eine Zugehörigkeit zum Genre der Virtuosenkonzerte angesichts der kompositorischen Qualität abstreitet oder zumindest als zweitrangig darstellt. Webers Sohn Max Maria würdigte 1864 in seiner Biographie das Konzert Nr. 2 als „wohl eine der brillantesten Piècen, die jemals für Pianoforte geschrieben worden sind“. Mit dem Adjektiv ‚brillant‘ griff Max Maria von Weber auf eine zentrale Vokabel zur Beschreibung virtuoser Musik zurück; der nach 1810 in Kompositionstiteln, Spielanweisungen und Musikrezensionen häufig gebrauchte Ausdruck charakterisiert nicht nur die technische Schwierigkeit in der Ausführung, sondern auch den gleichzeitigen Anschein von spielerischer Leichtigkeit und Mühelosigkeit, der durch die Verwendung von bestimmten Figuren entsteht. Gehört das Klavierkonzert Nr. 2 zusammen mit zahlreichen anderen Klavierwerken Webers sicherlich zu den schwierigsten Exemplaren der Gattung, so darf dabei nicht übersehen werden, dass gerade in dieser Komposition die visuellen Aspekte in der Selbstdarstellung des Solisten eine nicht unwesentliche Rolle spielen, gerade insofern die Realisierung des Soloparts als ein anscheinend müheloses Meistern höchster technischer Schwierigkeiten zu erscheinen hat. Zugleich macht die Rezeption des Konzerts aber auch deutlich, warum die Kategorie des Virtuosen

mit ihrem zentralen pejorativen Begriffsverständnis des Oberflächlichen sich als unzureichend für die Klassifikation des Werks erweist. Symptomatisch dafür ist die Formulierung eines Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1813, Sp. 32f.), der begeistert von „so viel Originalität der Ideen ohne alle Bizarrerie und phantastische Ausschweifung“, von „so viel gründliche[r] Kunst ohne alle wirkungslose Künsteley oder Schwerfälligkeit“, von „so viel Feuer und Glanz bey so sprechenden Melodien und zartem Ausdruck“ spricht und sowohl den „Reichtum ganz eigenthümlicher Instrumentirung“ als auch den „so schönen Effect des Hauptinstruments“ hervorhebt. Auch in der Ankündigung des 1814 erschienenen Erstdrucks in demselben Blatt (1815, Sp. 191) klingt diese Distanzierung von der reinen Virtuosenmusik an, wenn der Autor „es mit einer allgemeinen Empfehlung des Werks an alle diejenigen vollkommen ausgebildeten Klavierspieler bewenden lässt, welche durch ihre Concerte nicht blos und allein als Virtuosen glänzen, sondern zugleich dem Auditorio eine originelle, geist- und kunstreiche, an Erfindung, Anordnung und Ausarbeitung ausgezeichnete Composition vorführen, auch die Vortheile, die einem solchen Werke von Seiten eines reichen und guten Orchesters zugewendet werden können, benutzen wollen. Ein glänzender, aber auch würdiger Effect wird sie belohnen“.

Innerhalb von Webers drei Werken für Klavier und Orchester nimmt das Konzert Nr. 2 eine vermittelnde Stellung zwischen dem Konzert Nr. 1 und dem nachfolgenden *Konzertstück* ein. So ist das Werk deutlich weniger auf die bloße Darstellung und Bewältigung von technischer Schwierigkeit ausgerichtet als das erste Konzert, obwohl unter pianistischem Gesichtspunkt die Anforderung an den Solisten sogar gesteigert sind; zugleich aber legt Weber in dieser Komposition Wert auf eine stärkere Einbeziehung des Orchesters im Sinne einer kohärenteren formalen Einheit, wie sie sich im Dialog zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten zeigt. In die Richtung des späteren *Konzertstücks* weisen auch die intensivere Einbeziehung der Instrumentation (vor allem Satz II), die Ausprägung stärker dramatisch angelegter Teile, die sorgfältigere Ausarbeitung der Übergänge zwischen Solo und Tutti sowie die harmonische Anlage insbesondere von Satz I und II. Der Notentext des Klavierkonzerts Nr. 2, wie ihn der Erstdruck und die darauf beruhenden Folgeausgaben überlieferten, wurde erstmals 1869 im Rahmen der sogenannten Gesamtausgabe von Ernst Rudorff mit Webers Autograph verglichen und teilweise

korrigiert. Die vorliegende Edition bezieht auch die damals nicht berücksichtigte Stichvorlage des Werks als Hauptquelle ein, in die Weber zahlreiche Eintragungen für den Erstdruck ergänzte. Dadurch können Verlesungen und Irrtümer im Erstdruck nun eindeutiger von intendierten Änderungen Webers unterschieden werden, auch wenn wegen des Fehlens der Druckfahnen Webers Eingriffe in den Text des Erstdrucks nicht umfassend nachzuvollziehen sind.

Arbeiten an der Digitalen Edition

Befeuert von den unermüdlichen Recherchen der Berliner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Zusammenhang mit der Kommentierung der Briefe, Schriften und Tagebücher konnten im aktuellen Berichtszeitraum zwei imposante Marken „geknackt“ werden. Zum einen hat unser internes Subversionssystem (eine spezielle Software, die jede Änderung am Datenbestand der Digitalen Edition protokolliert und eine entsprechende Revisionsnummer erstellt) die 10.000. Änderung erfasst, zum anderen wurde ebenso die 10.000. Personendatei angelegt. (Netto sind es dabei ‚nur‘ 9628 Personen aufgrund von Dubletten und Löschungen). Dies hatte wiederum zur Folge, dass unser internes vierstelliges ID-System nicht mehr ausreichte und wir daher auf ein Hexadezimalsystem umstellen mussten. Entsprechend finden sich jetzt auch Personen-IDs in unserer Datenbank wie z. B. „A001E7C“.

Dies hat einerseits den großen Vorteil, dass dies System abwärtskompatibel mit den bestehenden Ziffernkombinationen ist (es mussten also keine bestehenden Daten geändert werden), zum anderen hat sich der Vorrat an möglichen IDs mehr als versechsfacht (maximal 65.536 Kombinationen), was vermutlich für die Arbeit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe bis zu ihrem Projektende ausreichend sein sollte.

Auf der technischen Seite waren für diese Änderung aber doch mehrere Umbauten nötig, nicht nur bei den TEI-Schemata, sondern auch bei der Webanwendung der Digitalen Edition. Die Arbeiten konnten mit der Vorstellung des Release 1.4 am 13. Oktober 2015 aber erfolgreich abgeschlossen werden, womit der Öffentlichkeit nicht nur mehr als 700 neue Personenansetzungen, sondern auch die Tagebuch-Jahrgänge 1811, 1812 und 1825 im Volltext neu präsentiert werden konnten. Dabei konnten auch die Editionsrichtlinien zu den musikalischen Werken in ihrer neuen TEI-Form verfügbar

gemacht werden. Sie beruhen auf der erweiterten Version, die im Dezember 2008 erstellt worden war und die in der letzten lediglich um einige Details ergänzt wurde. Völlig neu gestaltet ist aber der Aufbau: Der Haupttext wurde entschlackt und viele Informationen sind nun direkt in das Schlagwortregister integriert, das den zweiten Teil der Richtlinien einnimmt. Um den Zusammenhang mit den ursprünglichen Fassungen der Richtlinien (1994, 1997) zu gewährleisten, wurde im Haupttext die damals vergebene Nummerierung der einzelnen Paragraphen beibehalten. Querverweise mit entsprechenden Verlinkungen sollten nun eine rasche Orientierung ermöglichen.

Ein bereits seit längerem geplantes Relaunch der Digitalen Edition mit komplett erneuertem Benutzerinterface hat sich bis zum Redaktionsschluss dieses Heftes (Mitte April) leider noch nicht realisieren lassen. Aktuell wird unter Hochdruck daran gearbeitet, so dass mit Erscheinen der vorliegenden *Weberiana*-Ausgabe die Version 2.0 dann online sein sollte. Ausführliche Informationen dazu werden sich an dieser Stelle im nächsten Heft finden.

Erfreulicher Briefzuwachs

Die Briefe des Diplomaten Georg August von Griesinger an den Philologen Karl August Böttiger sind eine reichhaltige Quelle zum Musikleben der Zeit. Griesinger, der von 1799 bis zu seinem Tod 1845 in Wien lebte, hatte Kontakt zu bedeutenden Musikern wie Haydn, Beethoven und Weber; bekannt ist er heute vor allem als Verfasser der 1810 erschienenen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn*. Bezüglich Weber sind insbesondere die Berichte an Böttiger über die Aufenthalte des Komponisten 1822/23 in Wien und die dortige Rezeption seiner Opern ab 1821 von Interesse; bereits 1926 hatte Ludwig Schmidt Auszüge aus etlichen der im Böttiger-Nachlass der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrten Schreiben in der Zeitschrift *Die Musik* publiziert. Stichproben durch die Mitarbeiter der Gesamtausgabe in den 1990er Jahren hatten ergeben, dass darüber hinaus noch weitere Briefe mit Weber-Bezug in dem Konvolut enthalten sind; Mikrofilmaufnahmen wurden in Auftrag gegeben und wenigstens ein Teil der Briefe auch auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe mit inhaltlichen Kurzbeschreibungen angelegt. Da allerdings die Publikation ausgewählter Drittbriefe zu Weber nicht zu den dringlichsten Arbeiten der Ausgabe gehört, blieb der Bearbei-

tungsstand über lange Zeit unverändert. Bis zu einer Mail vom April 2014: Frieder Sondermann von der Tohoku Gakuin Universität in Tokio wies uns auf Briefe Griesingers aus dem Dresdner Bestand mit Weber-Bezug hin, die auf der Homepage (noch) nicht angezeigt waren, und bot uns sogar an, seine Übertragungen benutzen zu dürfen, die er ohne spezielle Publikationsabsichten und, wie er schrieb, „als Zeitvertreib und aus Neugier“ angefertigt hatte. Allerdings verfügte er – wie die Weber-GA auch – lediglich über die älteren Mikrofilm-Aufnahmen, die ein großes Manko haben: Die Briefe Griesingers an Böttiger sind zu umfangreichen Konvoluten zusammengebunden worden; durch die enge Bindung sind auf den Filmen die inneren Briefränder nicht zu erkennen. Somit fehlen Textteile.

Nun nahm sich Eveline Bartlitz der Sache an: Sie überprüfte die Sondermann-Transkriptionen, verglich sie mit jenen, die bereits in unserem Archiv vorlagen, passte die dort noch nicht vorhandenen an die Richtlinien der Weber-GA an, klärte fragliche Lesungen, ergänzte Personen- und weitere inhaltliche Kommentare. Vor allem aber fuhr sie nach Dresden in die Landesbibliothek, um die fehlenden Textteile anhand der Originale zu ergänzen. Der Zuwachs kann sich sehen lassen: Gegenüber den knappen Inhaltsangaben, die ursprünglich auf der Homepage zu finden waren (zu 22 Briefen), und den Zitaten aus 26 Briefen in der Schmidt-Edition sind nun insgesamt 50 Briefe Griesingers nachgewiesen. Die Weber betreffenden Passagen sind vollständig wiedergegeben.

Wir danken Frieder Sondermann herzlich für sein kollegiales Engagement und Eveline Bartlitz für ihre unermüdliche Bereitschaft, das digitale Gerüst unserer Homepage mit Inhalten zu füllen!

Umzugskartons für Weber in Detmold

Am 25. September 2015 wurde in Detmold das neue „Forum Wissenschaft | Bibliothek | Musik“ offiziell eingeweiht – anders als gewisse Großgebäude in der Hauptstadt pünktlich zum geplanten Termin und noch dazu ohne den Kostenrahmen zu übersteigen! Vielleicht ein Anlass, lippische Sparsamkeit und Planung auch nach Berlin zu verpflanzen?

Teil dieses neuen Gebäude-Ensembles, das die Lippische Landesbibliothek, das Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Ostwestfalen-Lippe, die

Bibliotheken der Musikhochschule und des Musikwissenschaftlichen Seminars nun in einem campusartigen Komplex, dem architektonisch ausgesprochen gelungenen „Forum“, vereint, sind die Büroräume der Musikwissenschaft, die ihren Standort damit aus dem alten Gebäude in der Gartenstraße an die Hornsche Straße verlagern musste – wobei keiner der Beteiligten dies als „musste“ empfand, denn das attraktiv gestaltete, lichtdurchflutete neue Haus bietet nicht nur für Bibliotheksbenutzer, sondern auch für die Forschungsprojekte ideale Bedingungen: Die Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe ist nun auf einem Flur mit allen digitalen Projekten am Hause vereint und rasch erwies sich, wie vorteilhaft sich diese neuen Möglichkeiten für den gegenseitigen Austausch auswirken. Die beiden WeGA-Mitarbeiter Peter Stadler und Joachim Veit haben nun eigene Räume, die Hilfskräfte einen großen, offenen Gemeinschaftsraum am Ende des „Projektfloors“. Kurz: die neuen äußerlichen Arbeitsbedingungen sind ideal, zumal auch für die Materialien der WeGA – trotz der nun kleineren Büros – genügend Stellfläche zur Verfügung steht, so dass auch die kleine, aber feine Sammlung an frühen Drucken Weberscher Werke besser untergebracht werden konnte. Dem Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars kann für diese Verbesserungen nur ein herzlicher Dank gesagt werden!



Aber bevor die WeGA in den Genuss dieser neuen Arbeitsumgebung kam, war viel Arbeit angesagt. Da die (unbegründete) Befürchtung bestand, dass nicht alle Materialien der Gartenstraße im neuen Hause Platz finden, war zunächst „Ausmisten“ angesagt. Stapelweise wurden alte Korrekturen entsorgt, vieles an Ballast aus den diversen Herstellungsphasen und an inzwischen verzichtbaren, oft mehrfachen Rückkopien und anderem angehäuften „Sammelsurium“ landete im Container. In einer gut zweiwöchigen Entsorgungseuphorie wurde fast ein kompletter Container mit Materialien der WeGA gefüllt, schweren Herzens auch mit zahlreichen kleineren Beständen an Auktions- oder Händlerkatalogen, für die kein Platz zu sein schien. An den letzten beiden Tagen wurde es dann „dramatisch“, denn es stellte sich wider vorherige Absprachen heraus, dass die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nicht nur die Inhalte ihrer Schreibtische, sondern auch sämtlicher Regale selbst zu packen hatten. So waren an zwei Tagen noch über 80 Umzugskartons zu füllen, die sich dann auf den Weg in die nur wenige hundert Meter entfernte Hornsche Straße machten und dort auch selbst wieder ausgepackt wurden. So manches landete dabei nicht gleich an der richtigen Stelle und noch jetzt ist gelegentlich etwas „Umsortieren“ nötig. Aber das neue Ambiente entschädigt in jeder Hinsicht für diese Mühen, die die Arbeit der Detmolder für eine kleine Zeitspanne lahm legten.

Das neue „zu Hause“ der WeGA in Detmold ist unter der Anschrift „Hornsche Straße 39, 32756 Detmold“ erreichbar, die Telefonnummern der WeGA-Mitarbeiter konnten nur teilweise übernommen werden: Peter Stadler hat als neue Durchwahl 05231 975-676, Joachim Veit wie gewohnt 05231 975-663. Bilder des Forums sind unter <http://www.forum-detmold.de> zu finden.

Joachim Veit zum Sechzigsten

Joachim Veit, Editionsleiter der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, ist am 5. Januar 2016 sechzig Jahre alt geworden. Die Verdienste, die er sich um die Weberforschung erworben hat, sind mannigfaltig: Beginnend mit seiner Dissertation über den jungen Weber und dessen Lehrer Abbé Vogler, der Einrichtung einer ersten, von der DFG geförderten Briefedition Webers, seinen Editionen von Werken Carl Maria von Webers (u. a. der Kammermusikband mit Klarinette sowie das Singspiel *Abu Hassan*) bis hin zu diversen

digitalen Projekten, besonders dem Edirom-Projekt sowie *Freischütz-Digital* (s. u.), mit dem er weit über die Weberforschung hinausreichende Impulse gegeben und Weichenstellungen für zukünftige Musikeditionen initiiert hat.

Seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter vom *Virtuellen Forschungsverbund Edirom* (ViFE) nahmen diesen Termin zum Anlass, ihn nach alter akademischer Sitte mit einer Festschrift zu überraschen. Es konnten dabei zahlreiche ehemalige und aktuelle Kolleginnen und Kollegen für einen Beitrag gewonnen werden, so dass der Band auf über 800(!) Seiten ein breites Spektrum von Themen ausbreitet und so Joachim Veits diverse Forschungsfelder dokumentiert. Die Aufsätze sind zwar alphabetisch nach Nachnamen der Autorinnen und Autoren sortiert, dennoch wird man die verschiedenen Schwerpunkte aus den Bereichen Musikwissenschaft, Germanistik, Regionalgeschichte und Informatik unschwer erkennen können.



Die Übergabe der Festschrift (mit dem Titel „Ei dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“) erfolgte am 16. Januar 2016 im Rahmen eines Festakts im Detmolder Sommertheater (bei extrem winterlichem Wetter). Der Jubilar war über die Ausmaße der Veranstaltung im Ungewissen gehalten worden und durfte zunächst die Grußworte (Prof. Dr. Rebecca Grotjahn für das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn, Prof. Dr. Thomas Grosse für die Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Volker Peckhaus für die Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Paderborn, Dr. Gabriele Buschmeier für die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz sowie Prof. Dr. Dörte Schmidt für die Gesellschaft für Musikforschung), die Laudatio (Eveline Bartlitz) sowie den Festvortrag „Carl Maria von Weber und die Eisenbahn“ (Peter Stadler) sitzend über sich ergehen lassen. Die Wortbeiträge wurden musikalisch umrahmt durch Prof. Markus Köhler (Gesang) und Minze Kim (Klavier), die Lieder von Carl Louis Bargheer und Ernst Krenek darboten – Hajdi Elsezer (Klavier) ergänzte das musikalische Programm mit solistischen Darbietungen von Claude Debussy und Maurice Ravel.

Durch das Programm führten Agathe und Ännchen (alias Daniel Röwenstrunk und Johannes Kepper), die mit einer famosen schauspielerischen Leistung keine Langeweile aufkommen ließen, insbesondere da ihre Auftritte immer wieder durch das Auf-die-Bühne-rollen von stets größer werdenden (Frei-)Kugeln unterbrochen wurde. Die letzte Kugel galt Joachim Veit, der nun auf die Bühne gerufen wurde und – ausgestattet mit scharfem Werkzeug – diese letzte Kugel vor dem Auditorium öffnen sollte. Eingebettet in Füllmaterial aus Süßwaren förderte er die genannte Festschrift zutage, die er wohl zunächst für einen Ziegelstein gehalten hatte.

Auch an dieser Stelle sei dem Jubilar noch einmal herzlich gratuliert sowie für sein jahrelanges Engagement für die Weberforschung gedankt – dem gar noch nicht so alten Herren zollen wir unsere Achtung allzu gerne!

Freischütz-Digital – ein kleiner Kosmos rund um Webers Oper im Netz

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) für drei Jahre geförderte Projekt „Freischütz Digital – Paradigmatische Umsetzung eines genuin digitalen Editionskonzepts“ (abgekürzt: *FreiDi*) als gemeinschaftliches Projekt der Goethe-Universität Frankfurt, der International Audio Laboratories Erlangen, des Instituts für Informatik der Universität Paderborn sowie des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn wurde im Oktober 2015 offiziell abgeschlossen, allerdings wurde und wird auch danach noch an der Präsentation der Ergebnisse auf der projekteigenen Website gearbeitet. Auch eine Übersetzung von Teilen der Website ins Englische ist noch geplant.

In sechs verschiedenen Arbeitspaketen (Datenbasis, Musikedition, Benutzerinteraktion, Akustische Bestandteile, Textedition und Varianz) hatten die vier Projektpartner die graphische, logische sowie die akustische Domäne des Werks in den Blick genommen, um – basierend auf einem Modell genuin digitaler Musikeditionen von Frans Wiering – an Webers 1821 erstmals aufgeführter Erfolgsoper *Der Freischütz* neuartige Editionsmethoden zu erproben und mit exemplarischen Untersuchungen des Materials weitere Grundlagenforschungen anzuregen.

Auf der Website <http://freischütz-digital.de> ist eine detailliertere Beschreibung und Dokumentation des Projekts zu finden, von dort aus erfolgt auch die Weiterleitung zu den wichtigsten Inhalten des Projekts auf *Edirom online*.

FreiDi-Edirom online stellt keine Edition im herkömmlichen Sinne dar (diese ist der im Schott-Verlag erscheinenden Gesamtausgabe vorbehalten), sondern bereitet vor allem umfangreiche Materialien zum Thema auf, die durch ein Navigationsmenü angesteuert werden können:

- Digitalisate sämtlicher wichtiger Quellen zur Musik Webers (Rubrik *Musikedition: Quellen*) und zu dem von Friedrich Kind verfassten Libretto (Rubrik *Texte: Quellen*),
- Referenztexte, d. h. parallele Bearbeitungen des Freischützstoffes und Quellen, aus denen die verschiedenen Bearbeiter geschöpft haben (Rubrik *Referenztexte*),
- Texte zur Entstehung und Rezeption von Libretto und Musik mit Verlinkungen zu den umfangreichen Quellen auf der Website der WeGA (Briefe, Tagebücher, Schriften und Aufführungsbesprechungen) sowie
- ausgewählte Audio-Aufnahmen der Nummern 6, 8 und 9 dieser Oper, darunter die projekteigenen Einspielungen, die die Hochschule für Musik Detmold dankenswerterweise ermöglicht hatte.

Bei der Aufbereitung der Daten konnte zum Teil auf Vorarbeiten der WeGA zurückgegriffen werden, für die Transkription der Notentexte wurde das Codierungsformat der *Music Encoding Initiative* (MEI) eingesetzt, sämtliche textuellen Inhalte wurden nach den Richtlinien der *Text Encoding Initiative* (TEI) codiert.

Ein wichtiger Fokus lag auf der Demonstration neuer, auf der Grundlage von TEI- bzw. MEI-Codierungen dieser Materialien sowie zeitlich und spektral segmentierter Audiofiles in diesem Medium zu verwirklichender Möglichkeiten. Beispiele für diese neuen Möglichkeiten sind u. a.

- eine Takt-für-Takt-Anwahl und Kollationierung sämtlicher musikalischer Quellen in beliebiger Zusammenstellung sowie eine Notendarstellung der MEI-Daten des Autographs (einschließlich der weiteren handschriftlichen Quellen zu Nr. 6,

- 8 und 9) auf der Basis der kontinuierlich weiterentwickelten *Verovio*-Bibliothek von Laurent Pugin,
- die Einblendung von Anmerkungen in den Faksimiles, unterschieden nach Prioritäten und Kategorien (z. Zt. nur Nr. 6, 8, 9) sowie die Anzeige von Annotationen zur Musik (während die „per Hand“ erstellten, die den Bezug zur WeGA herstellen, bereits sichtbar sind, wird eine Darstellung der automatisch aus dem Vergleich der Codierungen erzeugten Anmerkungen zur Zeit noch erarbeitet),
- die Parallelanzeige von Textübertragung und Faksimile inklusive der Anzeige der genetischen Textschichten in den handschriftlichen Libretti der Oper (zunächst nur der Schichten innerhalb einer Handschrift) sowie
- Abhörmöglichkeiten für Nr. 6, 8 und 9 mit ausführlichen Metadaten und der Möglichkeit, während des Hörens das Faksimile oder eine aus den MEI-Daten erzeugte Version der Nummern parallel zu verfolgen.

Um den innovativen Ansatz des „Freischütz-Digital“-Projektes besser zeigen zu können, wurden einzelne Demonstratoren entwickelt, die das Potential der digitalen Musikedition verdeutlichen sollen:

- *Dynamic Score Rendering*: verschiedene Ansichtsmöglichkeiten der Partitur-Darstellung aus den MEI-Daten (Stimmenkombinationen, Parallelanzeige zweier Partituren, Hervorhebung vorkonfigurierter Phänomene),
- *Visualising Score Annotations*: unterschiedlichste Visualisierungsformen für Partitur-Anmerkungen,
- *Genetic Text Stages*: eine flexible Darstellung der Textentwicklung der Libretti,
- *Visualising Text Annotations*: eine Visualisierung von Anmerkungen zu den Texten,
- *Visualising Text Variance*: eine Visualisierung der Varianz zwischen zwei Texten,

- *The Freischütz Network*: eine sogenannte TopicMap zur Visualisierung von Motivbeziehungen zwischen den Referenztexten und dem Libretto,
- *synchPlayer*: ein Synchron-Player, der Digitalisat oder Noteneinsatz automatisch blättert und ein unmittelbares Umschalten zwischen unterschiedlichen Interpretationen erlaubt,
- *Multitrack Data Set*: ermöglicht u. a. das Abhören von Stereomischungen einzelner Stimmgruppen,
- *Single Microphone Switcher*: lässt u. a. das Abspielen einzelner Mikrophonsignale zu,
- *Instrument Equalizer*: erlaubt eine unabhängige Anpassung der Lautstärke einzelner Mikrophone.

Bei der Codierung bzw. der Verarbeitung der umfangreichen Daten und bei der Entwicklung der verschiedenen Tools konnten die Projektmitarbeiter umfangreiche Erfahrungen im Hinblick auf gegenwärtige Möglichkeiten digitaler Editionen sammeln, mussten zugleich aber auch spüren, wo noch erhebliche Schwierigkeiten bestehen bzw. wo dringende Notwendigkeiten der Weiterentwicklung liegen.

Sämtliche gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen werden nachträglich auf der *FreiDi*-Website dokumentiert, außerdem sind etliche der in diesem Kontext entwickelten Werkzeuge, Transformationsskripte u. s. w. auf der Plattform *GitHub* frei verfügbar, ebenso wie die Software-Bestandteile der Edirom-Anwendungen. Die erzeugten Daten werden (mit Einschränkungen) unter einer Creative-Commons-Lizenz für weitere Forschungen zur Verfügung gestellt, alle XML-Daten als Bestandteile des Text Grid Repository öffentlich zugänglich gemacht.

Zwar endete die Projektförderung mit Oktober 2015, die Arbeit an der Website wurde und wird aber noch fortgesetzt. Insbesondere ist geplant, einzelne Bereiche im Rahmen künftiger digitaler Projektseminare weiter auszubauen oder gezielt Examensarbeiten zu vergeben. So entsteht z. B. zur Zeit eine Masterarbeit, die sich mit den Wiener Bearbeitungen der *Freischütz*-Partitur beschäftigt und diese Bearbeitungsvorgänge in MEI zu erfassen versucht.



Edirom Online

Neben den im Projekt erarbeiteten Daten und Werkzeugen und den Demonstratoren für die Visualisierung spezieller Aspekte in den Ergebnissen ist die Aufbereitung der Inhalte in einer digitalen Edition in Edirom Online wesentlicher Bestandteil der Arbeit des Projekts.

Die digitale Edition bietet einen Überblick über sämtliche Daten des Projekts in verschiedenen Ansichten, wie z.B. der Faksimile-, der Rendering-, der Metadaten- und der XML-Ansicht für musikalische Quellen. Neben den musikalischen Quellen beinhaltet die Edition sämtliche Libretti und Referenztex-te in Faksimile (soweit vorhanden) und Transkription, eine Auswahl von bekannten Einspielungen des Freischütz, die Aufnahme der Nummern 6, 8 und 9 an der HH Detmold und die Annotationen zum Werk.

Für den Einstieg in die Edition bieten sich folgende Texte oder Quellen an:

- Freischütz Digital in Edirom Online – Eine Einführung
- Der Freischütz – Informationen zum Werk und zu dieser Edirom-Online-Seite
- Autograph A (Q-B)
- Editionsansicht bzw. CoreViewer-Demonstrator
- Friedrich Kind: Der Freyschütze (KA-1x4)
- Biomeke: Der Freischütz 2013, Detmold

Die digitale Edition des Freischütz in Edirom Online

Versión 1.0.0 (optimiert für Firefox)

Zur Edition

Impressum · Kontakt

FreiDi ist also keinesfalls ein abgeschlossenes Ganzes und erst recht keine Edition im traditionellen Sinne. Die Zielsetzung des Projekts war eine andere: Es ging um das Aufzeigen und Explorieren neuer Möglichkeiten. Dabei wurden im Verlaufe des Projekts viele weitere Wünsche geweckt, aber andererseits erwies sich die Umsetzung manches zu Anfang gehegten Traums aus arbeits- oder zeitökonomischen Gründen als nicht realisierbar. Dennoch: Abweichend von „analogen“ Projekten stehen hier sämtliche Ergebnisse dieser Arbeiten in einer Weise zur Verfügung, an die unmittelbar angeknüpft bzw. auf der aufgebaut werden kann, ohne die Datenbasis erst noch einmal neu zu schaffen. Nachfolgende Forscher können etwa direkt die mit mehr als einer Million Zeilen MEI-Code abgespeicherten Daten des Musik-Autographs aufgreifen, verbliebene Fehler beseitigen und dann eigene Untersuchungen oder Projekte mit diesen Daten durchführen. In diesen Daten ist das erworbene Wissen der Mitarbeiter explizit enthalten, auch wenn es in den jetzigen Darstellungen nur teilweise zur Geltung kommt, d. h. sichtbar gemacht werden kann. Wenn einmal umfangreichere Corpora an musikalischen Werken in diesem MEI-Format zur Verfügung stehen, werden sich

zusätzliche Möglichkeiten für musikwissenschaftliche Forschungen ergeben. Auf diese Potentiale eindringlich hinzuweisen, war eines der Hauptziele von *FreiDi*. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der WeGA hoffen natürlich, dass dieses Portal dazu beiträgt, auch die Arbeiten der Weber-Edition einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Webers einbalsamierte Träne

Zu den quasi „nebenbei“ laufenden Langzeitprojekten der Weber-Gesamtausgabe gehört auch die Pflege der Weber-Bibliographie, in die, abgesehen von der fortlaufenden Aktualisierung, auch mehr und mehr ältere Literatur Eingang findet. Bei den Recherchen finden sich freilich nicht nur biographische Texte, werkbezogene Studien oder Quellen-Veröffentlichungen, sondern oft – aus dem zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts sogar in der Überzahl – mehr oder weniger frei erfundene Anekdoten, die beim Bearbeiter meist für Verdross (aufgrund der dreisten Behauptungen), hin und wieder aber auch für ein Schmunzeln sorgen. Letzteres war der Fall, als uns die Kollegen der Wienbibliothek bei der Recherche nach einem anonym publizierten Beitrag über „Eine Thräne Weber’s“ halfen, der in der Weber-Bibliographie in Constantin von Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* nachgewiesen ist. Der Artikel fand sich in der Zeitschrift *Der Zwischen-Akt*, Jg. 1, Nr. 46 (16. November 1858), auf der dritten (ungezählten) Seite und illustriert den frühen „Fan-Kult“ um Weber in amüsanter Weise:

Eine Thräne Weber’s.

Den alten Theaterbesuchern Berlins, vorzüglich denen der königlichen Oper, wird der Rentier Bärbaum noch im Gedächtniß sein, der täglich, einen großen Regenschirm unter dem Arm, sich heute an dieser, morgen an jener Theaterkasse um die bestimmte Stunde präsentirte, somit einer der eifrigsten Theatergänger Berlin’s war.

Bärbaum war ein ehrliches Männchen, er glaubte Jedem auf’s Wort, seine Naivität war sprichwörtlich geworden, und alle Welt machte sich ein Vergnügen daraus, ihn anzulügen.

Bärbaum hatte Verstand, dennoch schenkte er selbst den thörigsten Dingen, welche Spaßvögel ihm mittheilten, vollen Glauben.

Der verstorbene Schauspieler und Sänger Blume sagte einst zu ihm, indem er ihm seine linke Hand zeigte:

Sehen Sie diese Stelle, Bärbaum?

Ja.

Nun, dorthin ließ Carl Maria von Weber einst eine Thräne fallen, nachdem er mich als Don Juan gehört hatte.

Nicht möglich! Was haben Sie mit dieser Thräne angefangen?

Ich habe sie einbalsamieren lassen, versetzte Blume mit unerschütterlichem Ernst, und bewahre sie noch wie ein Heilighum auf!

Ah, rief Bärbaum entzückt, lassen Sie mich diese Stelle küssen, Blume, und zeigen Sie mir doch nächstens die Thräne, Freund! –

Wieviel Wahrheit hinter diesem Text steckt, ob er hier (in einer Wiener Zeitschrift) tatsächlich erstveröffentlicht oder doch (nach einer Berliner Publikation) nachgedruckt wurde, das zu recherchieren, würde zu viel Aufwand bedeuten. Nur soviel: Einer der Akteure könnte Joachim Friedrich Beerbaum sein, der in den Berliner Adressbüchern zwischen 1801 und 1824 überwiegend als Kaufmann (mit Materialhandlung), wohnhaft in seinem Haus in der Brüderstraße 24, einmal (1820) aber auch als Rentier bezeichnet wird. Sein humorvoller Gesprächspartner ist mit Sicherheit auszumachen: der Sänger Heinrich Blume (1788–1856), der seit 1808 an der Berliner Hofoper engagiert war und bei den dortigen Erstaufführungen von *Silvana* (Kurt), *Freischütz* (Caspar) und *Euryanthe* (Lysiart) mitwirkte. Seit 1812 sang er in Berlin die Titelrolle in Mozarts *Don Giovanni*. Dass die Anekdote allerdings zwei Jahre nach Blumes Tod erschien, lässt (entsprechend zahlloser nach 1826 publizierter Weber-„Erinnerungen“ ohne jeden authentischen Hintergrund) doch die Vermutung zu, dass auch hier die geistreiche Erfindung über die journalistische Redlichkeit siegte!

Weber und Zeitgenossen auf dem Theater

In Trümmern liegt der deutsche Wald: In Erfurt macht Guy Montavon aus der Berlioz-Bearbeitung des *Freischütz* ein wirkungsvolles, aber anfechtbares Freilicht-Event

Der deutsche Wald, der angeblich in Carl Maria von Webers *Freischütz* eine so entscheidende Rolle spielt: Bei den DomStufen-Festspielen in Erfurt (Premiere: 9. Juli 2015) wölbt er sich nicht herrlich hoch und kühn über die Szene. Seine Bäume haben alles Leben verloren, sind beschnitten zu nackten Stämmen. Ein zerstörter Wald, verarbeitet zu Nutzholz. Eine Landschaft, der Leben und romantisches Waldweben ausgetrieben ist.

Peter Sykora hat sein Bühnenbild als Nachkriegs-Landschaft gestaltet und greift damit den Zeithinweis des Librettos auf das Ende des Dreißigjährigen Kriegs auf. Inmitten einer verwüsteten Welt, in einem Schlachtfeld, einer Trümmerlandschaft, kauert Kaspar, von der Gesellschaft isoliert. Er murmelt sein „Samiel, hilf“ zwischen geborstenen Wagenrädern, wie von Riesenfäusten hingeschleuderten Kanonenrohren und Munitionskisten. Das Zentrum dieser Un-Welt markiert eine rostige Zielscheibe, darum herum ein Kranz bleicher Hirngebeine und das Skelett eines Hirsches; offenbar das Tier aus der Erzählung des Erbförsters Kuno über die Entstehung des fatalen Probeschusses. Das goldene Kreuz, das einst zwischen den Geweihstangen leuchtete, sieht man noch: Es liegt zerbrochen über dem Schädel des Knochengerüstes.

Die Landschaft ist des Teufels und des Todes. Auch das trauliche Försterschlösschen ist nur ein Hausgerippe, gebildet aus grünen Balken, vom Porträt des Urältervaters dominiert. Für die beiden Mädchen Agathe und Ännchen ist der Rückzugsort fragil und keinesfalls heimelig. Er verstärkt eher noch den Eindruck, dass alle Menschen in dieser Welt-Ruine im Grunde heimatlos und ausgesetzt sind. Darüber hilft auch das folkloristische Getue der Jägerei nicht hinweg. Regisseur Guy Montavon verstärkt die Distanz zum vorgeblich biedereren Treiben scheinbar unbeschwerter Menschen, indem er vor dem Jägerchor einen der Grünbewamsten den Text der Strophen bedeutungsschwanger rezitieren lässt – zum Amüsement der Zuschauer inklusive aller „Tra la la“-Silben.