ARBEITSHEFTE

ZUR CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE

NR. 2

Protokoll

der
zweiten Arbeitstagung der Bandherausgeber
der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe
am 28. November 1998
in der Staatsbibliothek zu Berlin - PK

Leitung: Prof. Dr. Gerhard Allroggen

Textteil

Redaktion:
Eveline Bartlitz – Dagmar Beck – Joachim Veit – Frank Ziegler

Berlin / Detmold 1999

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe

Arbeitsstelle Berlin

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D – 10117 Berlin
Fax: 030 / 266-1624
Tel.: 030 / 266-1786 (Eveline Bartlitz)
030 / 266-1324 (Dagmar Beck)
030 / 266-1321 (Frank Ziegler)

Arbeitsstelle Detmold

Musikwissenschaftliches Seminar Detmold-Paderborn
Gartenstraße 20
D – 32756 Detmold
Fax: 05231 / 975-674 oder 975-668
Tel.: 05231 / 975-661 (Prof. Dr. Gerhard Allroggen)
05231 / 975-663 (Dr. Joachim Veit)
e-Mail: weber-ga.veit@t-online.de

Redaktion des Protokolls: Eveline Bartlitz
Dagmar Beck
Joachim Veit
Frank Ziegler

Weitere Exemplare des Arbeitshefts Nr. 2 können bei den Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe angefordert werden.

Kurzübersicht

TEILNEHMER AN DER TAGUNG

- Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Detmold, Herausgeber der Weber-Gesamtausgabe
- Dr. Bernhard Appel, Robert-Schumann-Ausgabe, Düsseldorf
- Eveline Bartlitz, Berliner Arbeitsstelle der WeGA
- Dagmar Beck, Berliner Arbeitsstelle der WeGA
- Dr. Gabriele Buschmeier, Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Mainz
- Dr. Irmlind Capelle, Detmold
- Dr. Joachim Draheim, Karlsruhe
- Dr. Wolfgang Goldhan, Berlin
- Dr. Frank Heidlberger, Würzburg
- Dr. Ann-Katrin Heimer, Verlag Schott Musik International, Mainz
- Dr. Oliver Huck, München
- Dagmar Kreher M. A., Hannover
- Dr. Ortrun Landmann, Dresden
- Frank Litterscheid M. A., Leipzig
- Dr. Helga Lühning, Beethoven-Ausgabe, Bonn
- Dr. Rainer Mohrs, Verlag Schott Musik International, Mainz
- Dr. Klaus Henning Oelmann, Grieg-Ausgabe, Oslo
- Dr. Ute Schwab, Gettorf
- Dr. Joachim Veit, Detmolder Arbeitsstelle der WeGA
- Dr. Egon Voss, Wagner-Ausgabe, München
- Frank Ziegler, Berliner Arbeitsstelle der WeGA

Beginn der Tagung: 28. November 1998, 9.00 Uhr, Ende 16.00 Uhr

Vorbemerkung

Die zweite Arbeitstagung der Bandherausgeber der Weber-Gesamtausgabe fand im Anschluß an ein zweitägiges Wissenschaftliches Kolloquium zu Fragen der Schauspielmusik im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Räumen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz statt. Während dieses Kolloquiums wurde zugleich der erste Band der Gesamtausgabe der wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentiert. Aus diesem Anlaß sollten der Eröffnungsband mit den beiden Dresdner Messen und der in Vorbereitung befindliche zweite Band mit der Schauspielmusik zu Pius Alexander Wolffs *Preciosa* kritisch unter die Lupe genommen werden. Zu einer solchen kritischen Würdigung konnten in erster Linie nicht unsere Bandherausgeber, sondern vor allem Vertreter benachbarter, und bereits „einschlägig erfahrener" Gesamtausgaben beitragen. Das Echo auf unsere Anfrage war dann trotz der damit in Aussicht gestellten Mühen äußerst erfreulich: Alle Befragten waren spontan bereit, die ihnen übersandten Teile der beiden Bände kritisch durchzusehen und damit im Anfangsstadium der Ausgabe ihre Änderungswünsche zu äußern, um so frühzeitig Korrekturen des Konzepts zu erlauben.

Ebenso erfreulich verlief dann die Diskussion selbst: Es wurde eifrig, teils kontrovers, aber stets konstruktiv diskutiert, und die Mitarbeiter erhielten so zahlreiche Anregungen, daß spontan der Entschluß entstand, die Ergebnisse dieser Diskussion in den Arbeitsheften zur Weber-Gesamtausgabe zu dokumentieren. Leider war der angefertigte Band-Mitschnitt von so schlechter technischer Qualität, daß nicht alle Teile der Diskussion gleichermaßen rekonstruierbar waren. Nur dank zusätzlicher Notizen von Eveline Bartlitz und Dagmar Beck sowie der unter großen Mühen von Eveline Bartlitz angefertigten Bandumschrift kann nun – krankheitsbedingt mit einer großen Verspätung – dieses Protokoll vorgelegt werden, das dem Verlauf der Diskussion nicht immer chronologisch folgt, sondern sie unter verschiedenen sachlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen versucht. In den Text aufgenommen wurde auch das einleitende Referat zu den Editionsprinzipien der Grieg-Gesamtausgabe, das Herr Klaus-Henning Oelmann auf Einladung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft hielt. Die zahlreichen Abbildungen, die aus Gründen leichterer Auffindbarkeit überwiegend im Anhang abgedruckt wurden, sind auch als Anschauungsmaterial für unsere Bandherausgeber gedacht.

In einer Art von „Nachwort" wurden jene Aspekte nochmals aufgegriffen, die uns für die Publikation der weiteren Bände besonders wichtig erscheinen. Die Anregungen der Teilnehmer sollen bereits in die zum Zeitpunkt der Tagung nahezu fertige Edition der Schauspielmusik zu *Preciosa* einfließen, sicherlich wird die Ausgabe aber noch etwas mehr Erfahrung brauchen, bis die wirklich „endgültige" Form gefunden ist. Das grundsätzliche Konzept jedenfalls „steht" und wurde auch von den benachbarten Ausgaben akzeptiert. Doch wie fest ist dieser Untergrund? Werden die neuen technischen Möglichkeiten, auf die man sich nicht zu spät einlassen sollte, auch hier Umwälzungen verursa-

chen? Edieren ist eine oft unbefriedigende, aber auch ungemein spannende Tätigkeit – die neuen technischen Möglichkeiten werden die Diskussionen darüber, was und wie ediert werden soll, sicherlich lebendig halten.

Ein ausdrückliches Wort des Dankes sei an dieser Stelle allen Teilnehmern der Diskussionsrunde gesagt, insbesondere aber Frau Dr. Helga Lühning sowie den Herren Dr. Bernhard Appel, Dr. Michael Struck und Dr. Egon Voss. Wenn die Weber-Ausgabe Korrekturen ihres Konzepts vornimmt, sind sie wesentlich ihnen zu danken.

Wir hoffen, daß das vorliegende Heft nicht nur unseren Bandherausgebern von Nutzen sein kann, sondern darüber hinaus vielleicht auch Anregungen zu weiteren Diskussionen gibt.

Berlin / Detmold, September 1999

Joachim Veit, Frank Ziegler

A. Allgemeiner Teil (Kurzreferate und Diskussionen)

Klaus Henning Oelmann

Zu Erfahrungen mit Editionsprinzipien. Die Grieg-Gesamtausgabe

Meine Damen und Herren, gestatten Sie mir eine Vorbemerkung: Dieses Referat hält Ihnen kein Abgesandter des Grieg-Komitees in Oslo. Unter vielen anderen – und ich möchte die Gelegenheit benutzen, meinen Kollegen Rolf Erdahl und Judith Haber-Wickström aus den USA meinen Dank abzustatten für viele Stunden gemeinsamer Forschungsarbeit und persönlicher Gespräche im Grieg-Raum der Bergener Bibliothek – war ich sozusagen als Zulieferer in die Erstellung einiger Bände eingebunden, bevor ich schließlich zum Herausgeber avancierte. Die Zusammenarbeit im Herausgebergremium war resultat-orientiert, aber nicht immer ohne Spannungen, und der abschließende Band 20 trägt, wie an anderer Stelle bereits vermerkt, mehr oder weniger deutlich den Stempel der Uneinigkeit der Editoren[1].

Auch bitte ich um Ihr Einverständnis, wenn ich, wie Sie aus der Überschrift entnehmen mögen, den Schwerpunkt meines Vortrages etwas verschiebe. Zu den *Editionsprinzipien der Grieg-Gesamtausgabe im Vergleich zur Weber-Ausgabe* bin ich gebeten worden zu referieren; Sie werden gleich sehen, daß das gar nicht so einfach ist, wie es vielleicht ausschaut.

Man kann die These wagen, daß das, was wir mit *Quellenlage* umschreiben und was gleichzeitig eine Art »Aufbewahrungstradition« markiert, in die Formulierung der Editionsprinzipien einer Gesamtausgabe eingeht. Das traurige Schicksal von Autographen Bachs und Schuberts ist bekannt; daß andererseits heute Kompositionen sich großer Beliebtheit erfreuen, deren Quellenlage höchst unsicher ist, zeigt nur, daß es auf dem Gebiete der Vermittlung musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse noch einiges zu tun gibt[2].

Im Falle Grieg sind zur Aufbewahrungstradition zwei Bemerkungen zu machen. Nina und Edvard Grieg übereigneten ihren gesamten Nachlaß *Bergen offentlige bibliotek*, der öffentlichen Bibliothek von Edvards Heimatstadt. Dieser

[1] vgl. Nachwort zu *Die Gratulanten kommen - Edvard Grieg zum 150. Geburtstag*, hg. von Mogens Christensen u. a., Egelsbach, Köln, Washington 1993, S. 138

[2] Was die Werke Schuberts angeht, ist hier schon einiges geleistet worden; vgl. z.B. *Gerald Abraham, Preface to »Scherzo in B minor for the Unfinished Symphony«*, London 1971 oder *Martin Chusid, Beethoven and the Unfinished*, in: *Franz Schubert. Symphony in B Minor („Unfinished"). An Authoritative Score. Schubert's Sketches. Commentary. Essays in History and Analysis (Norton Critical Scores)*, London 1971, S. 98-110. Ein anderes, nicht minder prominentes Beispiel ist die *Italienische Symphonie* Mendelssohns, das durch die Veröffentlichungen Wulf Konolds (*Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, ²1996) ins Bewußtsein eines interessierten Publikums gedrungen ist. – Inwieweit andererseits Rekonstruktionen wie die der Bachschen *Markus-Passion* sich nicht nur als Kuriosität in den Konzertprogrammen durchsetzen, muß abgewartet werden.

umfaßte, was für die Erstellung der Gesamtausgabe wichtig war, auch Kompositionen Griegs, deren Veröffentlichung er nicht wünschte, ja gar angeordnet hatte, sie seien nach seinem Tode zu vernichten[3].

Ich möchte nun im folgenden einige Probleme ansprechen, die sich im Laufe der Erstellung der Grieg-GA ergaben und von denen ich denke, daß sie für andere Vorhaben von Interesse sein könnten.

1. Wissenschaftliche Betätigung jeder Art findet in Norwegen praktisch unter den Augen der Öffentlichkeit statt. Vorhaben und Resultate finden ihren Platz nicht nur in Fachzeitschriften, sondern auch in Tageszeitungen und Fernsehsendungen. Der Fluß der Ergebnisse von der Forschung in die Lehre wird kommentiert, deren Nutzen für die Allgemeinheit breit diskutiert. Ein Forschungsleiter, der auf entsprechende Resonanz beim Publikum keinen Wert legt, muß – wie kürzlich im wöchentlichen Satiremagazin des norwegischen Staatsrundfunks geschehen – damit rechnen, auf nicht immer vorteilhafte Art und Weise exponiert zu werden. Vor diesem Hintergrund darf es nicht verwundern, daß es beim 1962 ins Leben gerufenen Grieg-Komitee keinen Zweifel darüber gab, daß man eine Ausgabe zu erstellen habe, die an den Anforderungen der Praxis orientiert war. Die Bände der Ausgabe sollten – mit anderen Worten – später auf den Dirigentenpulten und Klavieren stehen.

Welche Bedeutung Grieg für die kulturelle Identität Norwegens hat, vermag man sich im Ausland wahrscheinlich kaum vorzustellen. Nicht nur setzte Grieg, wie es ein Kollege formulierte, Norwegen auf die kulturelle Landkarte. Auch nahm er auf politischem und nicht zuletzt linguistischem Feld an der aktuellen Diskussion teil und trug damit neben anderen Künstlern viel zu einem nationalen Selbstbewußtsein der Norweger bei, das schließlich in der Erlangung der Selbständigkeit von Schweden 1905 sein Ziel fand[4]. Es verdient Hervorhebung, daß dieser Status Griegs nicht unbedingt in der Qualität seiner Kompositionen rückgebunden ist, sondern sich in der Existenz eines Künstlers manifestiert, für den die Belange der Nation wichtig genug waren, daß er sie in seine Arbeit und in sein Privatleben einfließen ließ[5]. Was speziell Griegs Verhältnis zur Volksmusik seines Landes angeht, kann man geradezu von einer Wechselwirkung sprechen, indem er über die Benutzung und Bearbeitung von Volksweisen dazu kam, selbst Tänze westnorwegischer *fela*-Spieler aufzuzeichnen.

[3] Mit Bedauern muß in diesem Zusammenhang festgestellt werden, daß nun selbst Hausaufgaben aus Konservatoriumszeiten ans Licht gezerrt und als *bislang unbekannte Werke* in der Öffentlichkeit vorgestellt werden (vgl. die entsprechende Agenturmeldung von *ADN* am 23. Februar 1999, demnächst im Internet unter http://www.coli.uni-sb.de/~zey/pressetext.html); vgl. hierzu auch *Bjarne Kortsen, Grieg the Writer – Le style c'est l'homme même*, in: *Die Gratulanten kommen*, a. a. O., S. 66-72.

[4] Siehe neben den zahlreichen Briefausgaben besonders Detlef Grell, *Die Auflösung der schwedisch- norwegischen Union 1905 im Spiegel der europäischen Großmachtpolitik*, Essen 1984, und das *Nachwort für den nichtnorwegischen Leser* in: Klaus Henning Oelmann, *Edvard Grieg als Streichquartettkomponist*, Essen 1992.

[5] Daß diese Determinierung keine ungebrochene war, versteht sich von selbst; vgl. Hanspeter Krellmann, *Edvard Grieg*, Reinbek 1999, neben vielen anderen besonders S. 105-112.

In Norwegen gibt es demnach eine Art kollektives Einverständnis darüber, was als kulturhistorischer Kanon zu gelten hat. Das Wort von der nationalen Identifikation ist nicht nur eine wohlfeile wissenschaftliche Floskel, sondern ist als Phänomen in der Gesellschaft fest verankert. Das geht so weit, daß Kritik, die das nationale Grundverständnis in bezug auf einen Künstler erschüttert, wohl zur Kenntnis genommen wird, es aber in der öffentlichen Debatte äußerst schwer hat. Man hält sich im Zweifel an den Waschzettel einer Biographie, der die »Geistesgröße« Griegs feiert, und nicht an die Naivisierung des romantischen Kulturdiskurses durch Grieg, die der norwegische Soziologe Dag Østerberg meint, erkannt zu haben[6].

Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht verständlich, daß man in Norwegen »mitteleuropäischen« Bestrebungen, die dortige Nationalromantik einer »skandinavischen« Schule unterzuordnen, mit größtmöglicher Skepsis begegnet. In der Tat hat schon Grieg gegen diese Zusammenschau nachdrücklich protestiert, die, liest man die wirklich sachkundige Literatur, tatsächlich nicht besteht. Daß es Querverbindungen zwischen den einzelnen Ländern gibt, steht nicht in Frage, rührt aber nicht an der nationalen Essenz der unterschiedlichen musikalischen Entwicklung in den einzelnen Ländern[7].

Ohne hier zu entsprechenden Entscheidungen der Herausgeber der Weber-Ausgabe Stellung zu beziehen, ist die praktische Ausgabe meines Erachtens eine gute Ausgangsposition. Wenn uns bei der Frage: *Wer sind unsere Kunden?* zuvörderst die eigenen Kollegen und ganz vielleicht noch interessierte Musiker einfallen, mag es mit einer reinen Quellenausgabe seine Richtigkeit haben. Will man, wie im Falle Grieg, das große Publikum erreichen, gäbe es, wie aus dem Besprochenen ohne weiteres klar geworden sein dürfte, zumindest in Griegs Heimatland erhebliche Vermittlungsprobleme.

2. In Norwegen gibt es in der Forschung das sogenannte *Norgesnett*, das norwegische Forschungsnetz, dem sämtliche Wissenschaftszweige von Atomphysik bis Zahnheilkunde untergeordnet sind. Es bedeutet nichts weiter, als daß zu bestimmten Wissenschaften schwerpunktmäßig an durch Regierungsdekret bestimmten Institutionen geforscht wird. Für die Kunstwissenschaften bedeutet das in aller Regel die Konzentration der Forschung an einer Institution. Kein Wissenschaftler ist gehindert, in einem anderen Fachfeld an einer anderen Institution zu forschen, hat es aber damit sehr schwer, an öffentliche Gelder heranzukommen und seine Ergebnisse im Inland angemessen zu veröffentlichen.

Es mag manch einem vor der in seinen Augen willkürlichen Einschränkung des Prinzips der Freiheit von Forschung und Lehre grausen, aber ein Blick auf die Landkarte dürfte auch einem Nichtgeographen verraten, daß Norwegen

[6] Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg mennesket og kunstneren*, Oslo 1980; Dag Østerberg, *Fortolkende sosiologi II*, Oslo 1986

[7] Vgl. Robert Bohn und Michael Engelbrecht (Hg.), *Weltgeltung und Regionalität – Nordeuropa um 1900*, Frankfurt/M. 1992; Hampus Huldt-Nystrøm, *Det nasjonale tonefall*, Oslo 1966 und Heinrich W. Schwab, *Die Präsenz beider Elemente – Zur Struktur von Griegs Klavierpoesie*, in: *Studia musicologica norvegica*, 1993, 19, S. 155-165.

ein Land ungewöhnlicher Ausmaße und ebenso ungewöhnlicher Einwohnerverteilung ist, und diese Struktur will nun einmal bezahlt sein. Insofern ist die Sentenz eines notorischen Korrespondenten des *Spiegel*, ganz Norwegen stecke bis zum Hals in der Schlagsahne, noch nicht einmal als solche speziell gelungen.

Norgesnett sorgt für eine Bündelung der Kompetenz, hat aber den Nachteil, daß insbesondere bei quantitativ kleinen Forschungsgebieten alternative Ansätze unter den Tisch fallen, wenn sie nicht energisch genug vorgetragen werden. In diesem Sinne hat sich die Lokalisierung der Griegforschung in Oslo als Fehler erwiesen, da sich ein Großteil der Forschungsobjekte am anderen geographischen Ende Norwegens befindet und man dort natürlich die ungehinderte Versendung von Originalmaterial nicht gestatten mochte. Es ist andererseits so, daß die Einrichtung eines wissenschaftlichen Lehrstuhles an der Universität Bergen jahrzehntelang ohne konkretes Ergebnis diskutiert worden ist (und hier ist nicht von irgendeiner norwegischen Provinzuniversität die Rede, sondern von der etwa in der Wittgenstein-Forschung führenden Institution in Europa). So mußten vielerlei Vermittlungsformen zwischen Oslo und Bergen gefunden werden, an die letztendlich immer die ökonomische Meßlatte gehalten wurde.

Ich möchte die Folgen für die Grieg-Ausgabe nicht in allen Einzelheiten ausmalen, sondern hier die Kollegen von der Weber-Ausgabe nur dazu aufrufen,

a) die Quellen so weit wie irgend möglich zu komplettieren. Es erscheint mir aus unseren Erfahrungen heraus besser, die unmöglichsten Möglichkeiten einmal mehr zu überprüfen, als im Ergänzungsband womöglich zugeben zu müssen, daß man etwa bei der ausländischen Filiale eines Verlages vergessen hat, über den kollegialen Briefwechsel hinaus intensivere Nachforschungen anzustellen...

und b) die Quellen wo immer möglich selbst einzusehen. In Norwegen ist man sehr weit bei der Ingebrauchnahme elektronischer Hilfsmittel; so verfügte das sog. *Grieg-Projekt* in Bergen bis zu seinem ökonomischen Ableben über die jeweils neuesten elektronischen Geräte zur Datensichtbarmachung, -rekonstruktion und -verarbeitung. Alle diese Möglichkeiten sind allerdings meiner Erfahrung nach bei der endgültigen Feststellung der Lesart eines Autographs nichts mehr wert. Es war beim Stand der Technik im Jahre 1994 einfach nicht möglich, beispielsweise den Eingriffen in das Autograph des F-Dur-Streichquartettes bei elektronischer Vermittlung in jeder Konsequenz auf die Spur zu kommen. Dieses Autograph ist eine aus zwei Sätzen bestehende Reinschrift, die aber mehrere Schichten der Nachkomposition erkennen läßt und darüber hinaus Spuren mindestens zweier, wahrscheinlich aber dreier fremder Hände zeigt[8].

[8] vgl. K. H. Oelmann, *Ein Skizzenblatt zu Edvard Griegs zweitem Streichquartett*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 31 (1989), S. 208-212

3. Wer nun noch immer auf das Stichwort *Editionsrichtlinien* wartet: Es gab sie nicht! Nicht einer Arroganz gegenüber dem Stand der Fachdiskussion in diesem Punkte entsprang diese Haltung, sondern einer scheinbar einfachen, wenn auch extremen Konsequenz aus dem fortdauernden Streit zum »Authentischen« einer Ausgabe: Das Œuvre Griegs liegt zu einem Großteil in von ihm selbst überwachten Druckausgaben vor. Wir wollen eine praktische Ausgabe; verweisen wir also die Quellendiskussion in knappst möglicher Form in die Revisionsberichte und schauen uns zuerst einmal Druckvorlage und letzte Edition zu Griegs Lebzeiten an. Und: Komponiert wird nicht!

Dieser Ansatz hätte womöglich wissenschaftstheoretisch genauer gefaßt und untermauert werden müssen, eine Erfolgschance im Hinblick auf den Charakter der Ausgabe hätte man ihm dennoch nicht versagen können, wären ihm nicht folgende Fakten entgegenzuhalten gewesen:

- Grieg war ein begnadet schlechter Korrekturleser, worauf er völlig uneinsichtig auch noch Wetten abzuschließen bereit war. In einem Brief seines Verlegers Max Abraham heißt es unter dem Datum des 3. November 1888: *Die 3 Fehler in den Stimmen zur Ouverture* – es ist hier von der Konzertouverture *I høst* (Im Herbst) op. 11 die Rede – *werden sofort korrigiert, so daß Sie sicher sein können, daß keine einzige Stimme mit den Fehlern versandt wird. Ihre Wette hätten Sie übrigens verloren, denn im MS der Paukenstimme steht nicht muta B in E.*
- Grieg hatte die Angewohnheit, auch über die letzte Edition hinaus Veränderungen an seinen Werken vorzunehmen. Zum Beispiel existiert die Violoncellosonate op. 36 in zwei verschiedenen Autographen, wobei die Abweichungen des späteren nicht in eine Druckausgabe zu Griegs Lebzeiten eingeflossen sind[9].
- Entgegen dem ersten Eindruck liegt tatsächlich nicht Griegs »Fastgesamtwerk« in Druckvorlage vor. Es hat dies seine Richtigkeit für die bekanntesten Werke (um einem direkt werkbezogenen Qualitätsmerkmal einmal auszuweichen), aber ich gehe meinerseits eine Wette ein, daß manch ein Bandherausgeber doch erstaunt war, wie viele Reinschriften er nicht kannte (und zähle mich dabei unbedingt zu diesen).

Und nimmt man einmal das Autograph zur *1. Symphonie*[10], ein ungemein wichtiges Dokument zu Griegs Frühschaffen, bekommt man sofort Probleme mit dem Status dieses Manuskriptes: Im zweiten bis vierten Satz gibt es viele Veränderungen, die offensichtlich nach ersten Aufführungen eingetragen wurden. Im ersten Satz fehlen dagegen Korrekturen fast völlig. Zweiter bis vierter Satz liegen also in einer Form vor, die Grieg zumindest vor Zurückziehung des ganzen Werkes gutgeheißen hat. Bedeutet das, daß der Kopfsatz so gelungen war, daß Grieg keine Korrekturen für nötig hielt? Hiergegen spricht, daß Grieg

[9] Auch hierzu demnächst mehr im Internet unter http://www.coli.uni-sb.de/~zey/Sonate36.html

[10] Tatsächlich machte Grieg Anläufe zu einer zweiten, die womöglich mit dem Fragment der Symphonischen Dichtung *Forår* (Frühjahr) identisch ist; vgl. *Zwei nicht verifizierte Kompositionen Edvard Griegs?*, in: *Die Gratulanten kommen ...*, a. a. O., S. 44-50.

den ersten Satz nie selbst gehört hat und er wahrscheinlich zu seinen Lebzeiten niemals erklungen ist[11], der Komponist daher für Korrekturen womöglich keine Grundlage zu haben meinte. Greifen in einem solchen Falle die Editionsrichtlinien nicht, geraten Grundsätze, über die man Einigkeit erzielt zu haben glaubt, ganz schnell ins Wanken.

Editionsrichtlinien erweisen ihre Qualität bei problematischer Quellenlage. Daher meine Empfehlung an die Kollegen der WeGA: Formulieren Sie offene Editionsrichtlinien, die einer laufenden Bewertung unterzogen werden und bei Bedarf nachgebessert werden können. Es ist weniger problematisch zu erklären, warum man von einem bestimmten Zeitpunkt an anders vorgegangen ist, als mit Richtlinien zu operieren, die sich als nur bedingt tauglich erweisen. Man befindet sich notabene dabei in allerbester Gesellschaft, wie das Beispiel des ersten Bandes der »alten« *MGG* im Verhältnis zu den Nachfolgebänden zeigt.

4. Aus dem eben Gesagten ergibt sich die Konsequenz, schon heute realistisch für *Addenda* und *Corrigenda* zu planen. Die Grieg-Ausgabe mußte sich aufgrund zu zeitig eingegangener Verpflichtungen auf einen Band beschränken, der beides enthielt. Hierbei mußten wichtige Erörterungen für die Revisionsberichte, die sich auf eine breitere Quellendiskussion stützen konnten, notgedrungen unter den Tisch fallen. Das war u. a. auch bei der *1. Symphonie* der Fall, bei der in der Zwischenzeit Programmnotizen aufgetaucht waren, die die oben angestellten Vermutungen zur Aufführungsfrage unterstützten. Als Resultat muß konstatiert werden, daß sich neueste Biographien mit eigentlich veralteten Forschungen zufriedengeben[12]. Mit anderen Worten: Die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis hat versagt.

5. Auch soll vor diesem Hintergrund einer engen Verzahnung von Gesamtausgabe und einer eventuellen Briefedition das Wort geredet werden. „Aha"-Erlebnisse in der Forschung sind durchaus erwünscht, wirken aber vor dem Hintergrund einer abgeschlossenen Gesamtausgabe peinlich, wenn es sich wie bei Grieg um den Briefwechsel mit einem der Hauptverleger handelt, der zu allem Überfluß in teilweise konkurrierenden Ausgaben vorgelegt wird. Unschätzbare Erkenntnisse etwa im Hinblick auf den Stellenwert von Korrekturen in Stichvorlagen und Andrucken werden damit nivelliert oder gar leichtfertig aus der Hand gegeben.

Wer nun sich entsprechend dem *mauvais mot* »Nie wieder Grieg« auch von der Gesamtausgabe meint verabschieden zu können, bezieht die berechtigte Kritik an Teilaspekten ungerechtfertigterweise auf die Entstehung der gesamten Ausgabe. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Grieg-Ausgabe einem sicher extremen, in ihren gelungensten Bänden jedoch ebenso sicher diskutierbaren wis-

[11] vgl. L. Berger, *Vorwort* zur sowjetischen Ausgabe der Symphonie bei Muzyka, Moskau 1981, deutsch in: *Die Gratulanten kommen ...*, a. a. O., S. 51-57, hier besonders Fußnote 1

[12] Vgl. Krellmann, op. cit. S. 25, wo es heißt: *Fünf Aufführungen der Sinfonie* [...], *teils unter eigener Leitung, von denen nur zwei komplett viersätzig erfolgten, ließ Grieg zu.*

senschaftlichen Ansatz folgt, der die Fassung letzter Hand und die unmittelbar praktische Anwendbarkeit in den Vordergrund stellt. Welchen der Bände allerdings Sie, meine Damen und Herren, für gelungen halten, mögen Sie selbst entscheiden.

B. Diskussion der Editionsprinzipien in den ersten beiden Bänden der Weber-Gesamtausgabe

1. Kurzstellungnahmen

Einleitung: Joachim Veit
Editionsprinzipien der WeGA nach der Arbeit an den ersten beiden Bänden (mit einigen Bemerkungen zu abweichender Simultandynamik in Webers Partituren als Editionsproblem)

Nach den Diskussionen während unserer ersten Bandherausgeber-Tagung in Detmold im November 1995 hatte Frau Bartlitz freundlicherweise ein Protokoll erarbeitet (vgl. *Arbeitshefte zur Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe Nr. 1*, Berlin/Detmold 1996), das u. a. die ursprünglichen Editionsrichtlinien vom Juni 1994 ergänzen sollte und dem dann Ende vergangenen Jahres die *Addenda und Corrigenda* folgten. Die Erfahrungen mit dem Messenband haben gegenüber 1995 nochmals einige Akzentverschiebungen verursacht. Hierauf und auf einige vielleicht etwas eigenwillig wirkende Akzente der Weber-Gesamtausgabe soll im folgenden kurz eingegangen werden.

Die wohl äußerlich auffallendste Änderung betrifft die Anordnung der einzelnen Teile des Bandes. Die ursprüngliche Trennung der Textteile in Vorgeschaltetes zu Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte und in die dem Notentext nachgestellten Kritischen Apparate wurde aufgegeben. Vielmehr haben wir nun nach dem Vorbild der Schumann-Ausgabe diese Teile nach dem Notentext vereint, da sie unmittelbar miteinander zusammenhängen und alle von der Textgestalt bzw. den -gestalten des Werkes sprechen. Vorgeschaltet bleibt nun lediglich das Generalvorwort der Editionsleitung sowie ein meist relativ kurzer einführender Text des Bandherausgebers. (Beim Startband der Ausgabe ist dieser Text, wie manches andere auch, etwas opulenter ausgefallen.)

Der Kritische Bericht *im Anschluß* an den Notentext enthält nun grundsätzlich die Teile:

1. Werkgenese und Werküberlieferung,
2. Quellenüberblick, -beschreibung und -bewertung,
3. den Editionsbericht zum Notentext (samt Lesarten),
4. fakultativ einen Editionsbericht zum Gesangs- oder Werktext,
5. einen Anhang mit Wiedergaben umfangreicherer Texte und mit Faksimiles.

Mit Ausnahme des Anhangs stehen die Teile damit in einer logisch aneinander anschließenden Reihenfolge; die Aufteilung des Editionsberichts in Noten- und Textteil liegt bei Vokalwerken (oder Schauspielmusiken) von der Sache her nahe. Der Abschnitt *Werküberlieferung* hat seinen Schwerpunkt nicht in der ebenfalls berücksichtigten Rezeptionsgeschichte (im Sinne von Wirkungsgeschichte), sondern in der Publikations- und Überlieferungsgeschichte des Werkes. Auch wenn letztere u. U. wenig mit den autorisierten Fassungen des Werkes zu tun hat, sollte sie als Teil einer umfassender verstandenen Rezeptionsgeschichte dokumentiert werden, zumal sie über das Verständnis des Werkes vielfach mehr enthüllt als die Auswertung von Presseerzeugnissen und nirgendwo anders als in einer Gesamtausgabe ihren Platz finden wird. Außerdem verdankt man der Druck- oder Handschriftengeschichte oft wertvolle Hinweise auf Probleme in den eigentlichen Quellen. (Hierzu mehr in dem Beitrag von Frank Ziegler).

Selbstverständlich muß sich der Umfang dieses Kapitels nach dem Gegenstand richten. Im Falle der Dresdner Messen ist diese doppelte Rezeptionsgeschichte gerade noch möglich gewesen, bei *Preciosa* muß sich Herr Ziegler auf Wichtiges beschränken, beim *Freischütz* sollte die Rezeptionsgeschichte von vornherein auf die separaten *Dokumentenbände* verlagert werden.

In den *Addenda und Corrigenda* zu den Editionsrichtlinien wurde auch versucht, den Inhalt und Zweck der einzelnen Kapitel des Kritischen Berichts genauer zu bestimmen. Die meisten Neuerungen betreffen hier die Gestaltung des sogenannten Lesarten-Verzeichnisses, das bei uns *Varianten* (also vom Autor stammende Abweichungen), *Lesarten* (das sind nichtautorisierte Abweichungen) und *Anmerkungen* umfaßt (letzteres sind überwiegend Interpretationen unzureichend bezeichneter Stellen der Quellen bzw. Hinweise für den Ausführenden). Diese unterschiedlichen Formen in eins zusammenzufassen, hatte rein praktische Gründe: Der Leser soll nicht an zu vielen verschiedenen Stellen nachschlagen müssen.

Um bei der Fülle der Daten – über deren ausführliches Verzeichnen noch diskutiert werden soll – nicht Wichtiges in weniger Wichtigem untergehen zu lassen, haben wir eine Form gewählt, die im Messenband sicherlich noch nicht ihre endgültige Ausprägung gefunden hat, sondern über die Nachbesserungen bei der *Preciosa* hinaus vermutlich noch 2–3 Bände bis zur endgültigen Gestalt braucht, auch wenn die Form im Grundsätzlichen erhalten bleiben sollte: Alle Angaben, die nur Nebenquellen betreffen, sind kleiner gesetzt, alles übrige normal. Besonders wichtige Sachverhalte sind im Notentext und im Verzeichnis durch Sternchen hervorgehoben, mehrere Stimmen betreffende Sachverhalte sind durch entsprechende Begriffe in der Rubrik *Quelle* oder *Stimme* (z. B.: *Dynamik, Phrasierung, Artikulation*) bezeichnet. Für die *Preciosa* wurden einige Begriffe weiter differenziert: z. B. wird nun zwischen *Korrektur* des Autors und *Herausgeberkorrektur* unterschieden. In Verbindung mit verschiedenen Einrükkungen dieser Absätze entsteht ein Bild, das die Orientierung nach etwas Eingewöhnung hoffentlich erleichtert; im Prinzip ist es ein ähnliches Verfahren,

wie es Herr Struck – allerdings mit anderen Mitteln – jetzt bei Brahms eingeführt hat. Dennoch wird man gerade über diesen Teil des Apparats, um den es in unseren philologischen Nachbardisziplinen zum Teil erbitterte Auseinandersetzungen gibt, diskutieren müssen – man sollte dies aber unbedingt auch vor dem Hintergrund der neuen Medien tun, zugleich jedoch im Auge behalten, welchen Stellenwert der Apparat in der Ausgabe hat.

Zum Stellenwert innerhalb unserer Edition seien über das von Herrn Allroggen am Donnerstag Gesagte[13] hinaus noch ein paar Anmerkungen erlaubt: Wenn man vor dem höchsten Richterstuhl einst die vorhandenen Ausgaben in die guten *Werkeditionen* zur Rechten und die bösen *Quelleneditionen* zur Linken einteilen wird, so möchte die Weber-Ausgabe sich ganz gerne zumindest auf einer Seite vom strafenden Höllenfeuer wärmen lassen. Unsere Zielrichtung ist nicht die Vollstreckung eines angeblichen Autorwillens in dem durch den Editor vollendeten „himmlischen" Kunstwerk, sondern schlicht und einfach die möglichst treue Dokumentation der „irdischen" Quellen und der in ihnen ablesbaren Werkgestalten. Das hat zwar auf den ersten Blick viel mit Faksimile zu tun – eine historisch-kritische Edition kann sich jedoch keinesfalls darin erschöpfen, wenn sie ihren Namen verdient. Vielmehr muß im Rahmen einer gründlichen *Examinatio* mit den Mitteln der Textkritik versucht werden, den jeweils vorliegenden Text zu lesen, d. h. das für den damaligen Komponisten oder Musiker Selbstverständliche sichtbar zu machen, also das, was eigentlich in dem Zeichensystem mit enthalten, aber für uns zunächst nicht erkennbar ist, weil uns die entsprechende Brille abhanden gekommen ist. Die Ergänzungen, die wir dann in dem überprüften Faksimile anbringen, dienen also vor allem dazu, das als Inhalt (oder „Text") Erkannte dem heutigen Leser wieder sichtbar zu machen. Überspitzt formuliert: Wir ergänzen also ein *forte* oder einen Bogen nicht deshalb, weil er in einer anderen autorisierten Quelle steht, sondern weil diese andere Quelle bestätigt, was unsere Kritik der Hauptquelle ergeben hat: laut Webers Notationsweise ist an dieser Stelle das *forte* intendiert. Die Ergänzungen „nach anderen Quellen" in runden Klammern sollen also im Idealfall lediglich bedeuten: Daß das hier so gemeint ist, bestätigt auch die auf Weber zurückgehende Quelle Soundso. (Es handelt sich also eigentlich nicht um eine Ergänzung „nach", sondern „in Übereinstimmung" mit anderen Quellen).

Das gleiche gilt für den Herausgeber: Er soll nicht das ergänzen, was seiner Meinung nach an dieser Stelle eigentlich „sinnvoll" ist, sondern das, was er aus dem Zeichensystem des Komponisten als zwingenden Zusatz herausliest. Man wird hierbei gerade im Falle Webers um subjektive „Interpretation" nie herumkommen, das Maß der Subjektivität muß aber soweit möglich eingeschränkt sein. Nicht: „Das wird er ja wohl kaum gemeint haben" oder: „Das ist ja wohl selbstverständlich" darf die Begründung eines Eingriffs lauten, sondern aus den genauestens untersuchten Notationsgewohnheiten des Komponisten und der Textkritik im engeren Sinne muß die Begründung abgeleitet sein.

[13] vgl. dazu *Weberiana*, Heft 9 (1999) (in Vorbereitung)

Ich persönlich finde daher, daß wir an einigen Stellen schon zuviel ergänzt haben, gelegentlich sogar nur, um dem Praktiker die Sache zu erleichtern. Wenn es uns aber um die Erkenntnis des Werkes aus der Handschrift heraus geht, sollte die Quelle – wie es in unserer umstrittenen Formulierung so schön heißt – möglichst deutlich „durchscheinen", d. h. die Schicht des notiert Vorgefundenen und die des interpretierend Zugesetzten sollten sich sehr deutlich voneinander abheben. Aber selbst das Kennzeichnen des Zugesetzten kann die Originalschicht verdecken, wenn nämlich dieses Original durch Zusätze allzusehr überwuchert wird.

Ein einfaches Beispiel dazu aus *Nr. 10 der Preciosa* (**NB 1**: *Preciosa* Tänze Nr. 10, T. 16-18): In der linken Spalte dieses Beispiels kann man bei näherem Hinsehen feststellen, daß nur die Flöten ein *fortissimo* in der Hauptquelle haben und alle übrigen *fortissimi* vom Hg. zugesetzt sind – in der rechten Spalte sieht man auf Anhieb, daß nur <u>ein</u> *fortissimo* notiert ist und muß sich Gedanken machen, ob diese Anweisung in der Oberstimme vielleicht für alle gilt. Den Quellenbefund erkennt man also rechts auf Anhieb, muß aber daraus selbst Schlüsse ziehen, links wird sich vielleicht kaum jemand eigene Gedanken darüber machen, sondern sich einfach auf den Herausgeber verlassen, der jedoch keine Begründung gibt.

Der Benutzer unserer Ausgabe wäre an dieser Stelle je nach Bandherausgeber entweder mit dem linken Resultat konfrontiert oder mit dem rechten. Im letzteren Falle würde er im Kritischen Bericht z. B. den Hinweis finden: „*ff* vermutlich wie in T. 5 auf alle Bläser (bzw. alle Stimmen) bezogen, aber vom Hg. zur Verdeutlichung des Quellenbefunds nicht ergänzt". Als Praktiker wird er darauf vermutlich mit Kopfschütteln reagieren, als „Durchscheinungs-Fanatiker" hoffentlich nur ein „Ach, ja" vor sich hin stammeln.

Auch wenn ich mit diesem Extrembeispiel vor allem die Diskussion anheizen will, soll es doch noch ein Weiteres verdeutlichen: Unser Notentext ist mit Absicht sperrig und defizitär – der Benutzer ist auf den Kritischen Bericht <u>notwendig</u> angewiesen. Indem wir den Leser an vielen Stellen im Haupttext im Stich lassen (vor allem dort, wo eine eindeutige Entscheidung einem persönlichem Geschmacksurteil gleichkäme), setzen wir einen „Nachschlage-Prozeß" in Gang, der dazu führen müßte (oder sollte), daß der „Text" als etwas zu Interpretierendes aufgefaßt wird, daß Anmerkungen des Herausgebers an der (jedenfalls in Umrissen) noch erkennbaren Quelle überprüft werden können und daß daraus gelegentlich unterschiedliche Lösungen resultieren.

Dies klingt vielleicht allzu theoretisch – am Beispiel einiger Fälle von abweichender Simultandynamik in Webers Partituren sei dieses Konzept im folgenden praxisbezogen erläutert.

Ein gutes Beispiel für die Problematik von Angleichungen und Herausgeber-Ergänzungen ist die bei Weber häufig begegnende unterschiedliche dynamische Bezeichnung gleichzeitig erklingender Stimmen. In vielen Fällen wird man in einzelnen abweichenden Bezeichnungen auf Anhieb keinen Sinn erkennen und sie als Flüchtigkeitsfehler beurteilen, also konjizieren. Meist enthüllt

aber ein genauerer Blick oder der Vergleich mit anderen Stellen doch sehr wohl eine Absicht des Komponisten, was dann andererseits oft dazu führt, daß Ergänzungen fehlender Angaben zwangsläufig zur Interpretation geraten.

Eines dieser Beispiele hatten Sie in dem sicherlich recht problematischen *Benedictus* der G-Dur-Messe vorliegen (**NB 2**: Messe G-Dur, *Benedictus*: Autograph Bl. 24r; vgl. in der Edition S. 271):

Hier haben Sie in den letzten Takten des verklingenden *Benedictus* den eigenartigen Fall, daß zum *pianissimo* der Streicher im Solofagott ein *forte* steht, was deshalb kein Versehen sein kann, weil auch der Solo-Tenor mit *fo* bezeichnet ist. Die Viola ist dynamisch unbezeichnet, soll sie sich also nicht an diesem plötzlichen „Ausbruch" beteiligen?

Weber wollte hier offensichtlich den letzten Themeneinsatz hervorheben. Der Kontrast der Bezeichnungen *pp* und *fo* würde absolut verstanden – also in unserem heutigen Verständnis der dynamischen Vorschriften – zu einer sicherlich unangemessenen Klangumsetzung führen. Erst durch Vergleich vieler ähnlicher Stellen drängt sich der Eindruck auf, daß bei Weber dynamische Anweisungen häufig nicht „absolute" Lautstärkenbezeichnungen wiedergeben, sondern lediglich klangliche Abstufungen bezeichnen. So aufgefaßt, macht die Hervorhebung dieses letzten Einsatzes musikalisch durchaus Sinn (wie wir uns kürzlich in der Mainzer Aufführung des Werkes auch überzeugen konnten).

Was macht nun der Editor? In einer praktischen Ausgabe nach heutigen Maßstäben würde er möglicherweise das *forte* auf ein *mezzoforte* oder gar *piano* reduzieren, um eine ungebührliche Hervorhebung zu verhindern. Der Editor einer historisch-kritischen Ausgabe wird die originale Dynamik natürlich stehen lassen – und zwar schon einfach aus dem Grund, weil diese Stelle (im Vergleich mit vielen anderen) eine Konvention dokumentiert, die für andere Musik Webers, aber möglicherweise auch seiner Zeitgenossen Gültigkeit hat. Diese Konvention besagt – grob vereinfacht –, daß dynamische Zeichen in dieser Zeit zumindest zweierlei Funktion haben können: Sie können einfach die „absolute" Lautstärke einer Stimme im Kontext des sukzessiven Verlaufs angeben, sie können aber andererseits auch zur Differenzierung simultaner Klangereignisse dienen, wobei der Lautstärkegrad dann möglicherweise sehr viel „relativer" bezeichnet ist. Diesen zweiten, keineswegs selbstverständlichen Sachverhalt müßte man dem Partiturleser als Zusatzinformation unbedingt mit anbieten.

Die Stelle – auf die wir möglicherweise noch einmal zurückkommen werden – wirft im größeren Zusammenhang weitere Probleme auf: Auch die Lautstärke der Solostimmen ist keineswegs klar. Die letzten dynamischen Bezeichnungen liegen fast 20 Takte zurück, dort sind Sopran und Tenor mit *forte* bezeichnet, im übrigen herrscht ein *mezzoforte* vor. Die *crescendo-decrescendo*-Gabeln (< >) in T. 5/6 dieser Seite bezeichnen ein vorübergehendes Hervorheben. Was gilt nun im letzten Abschnitt?? Eine automatische Anpassung der Singstimmen an die Dynamik der Streicher verbietet sich, da Weber sehr häufig die Stimmgruppen unterscheidet. Sollen die Einsätze des Basses und der beiden

Frauenstimmen im *mf*, *p* oder *pp* erfolgen? Ist die Bratsche an Fagott und Tenor anzugleichen? Die Quelle schweigt hierzu. Der Editor kann das seiner Meinung nach Richtige ergänzen – seine Entscheidung wird dann aber nicht aus den Quellen zu begründen sein, sondern seine subjektive „Meinung" repräsentieren. Man kann es dem Herausgeber in diesem Falle nicht als Drücken vor Entscheidungen auslegen, wenn er einen Text vorlegt, der die Quelle getreu widerspiegelt und die sich bietenden Möglichkeiten „nur" im KB erläutert. Wenn man gar – wie die Weber-Ausgabe – die Hauptquelle möglichst deutlich sprechen lassen möchte, da es nicht um „Meinungen" geht, sondern um die Dokumentation der Quellen und deren extrahierbaren, „objektiven" Inhalt (d. h. um das, worüber als Ergebnis der Quellenkritik Konsens herrscht), verbieten sich solche eindeutig festlegenden Ergänzungen überall dort, wo der Text in dieser Hinsicht bewußt oder unbewußt offen gehalten ist. (Ich will allerdings nicht behaupten, daß der Sachverhalt an der besprochenen Stelle im KB ausreichend beschrieben ist.)

Hierzu als Ergänzung noch zwei Beispiele aus den Ihnen vorliegenden Teilen der Messe. **NB 3** (Messe G-Dur, *Credo*, T. 1-5, Edition S. 207): Nach dem *forte*-Anfang des Orchesters, bei dem nur die Figur der Vl. 1 im *fortissimo* hervorgehoben ist, bleibt der Choreinsatz bei Weber unbezeichnet, erst an sehr viel späterer Stelle ist ein *f* vorgeschrieben. Angesichts der reduzierten Begleitung bei Einsatz des Chores und der später folgenden Bezeichnungen des Orchesters kann man davon ausgehen, daß der sehr deklamatorische Chorsatz eher in einer etwas reduzierten Lautstärke vorgetragen werden soll, ohne daß sich diese präzis vorschreiben ließe. Die Ergänzung eines *forte* wäre Willkür, zumal dann der ebenfalls unbezeichnete Choreinsatz beim Wiederaufgreifen des Themas in T. 41ff. (S. 215 der Ausgabe) nach Vorbild des Orchesters im *pianissimo*-bezeichnet werden müßte – was (zugegebenermaßen nach unserem musikalischen Verstand) keinen Sinn macht.

„Objektive" Kriterien für eine Entscheidung bieten sich nicht – den eigenen musikalischen Verstand kann man als Argumentationshilfe auch eigentlich nur begrenzt einsetzen: Das Hauptargument müßte sein, daß Weber die Klanggruppen generell nicht immer einheitlich bezeichnet und daher das Fehlen der Angabe hier keine Ergänzung einer konsensfähigen Dynamik erlaubt. Der Benutzer findet die Stelle entsprechend „nackt" vor und wird durch das Sternchen im Notentext auf Erläuterungen verwiesen, die seine Entscheidung vielleicht erleichtern, die aber keinesfalls als zwingende Vorschriften formuliert sind. Die dort vorgenommene Empfehlung einer zurückgenommenen Lautstärke ist so lange ebenfalls bloße subjektive „Meinung", wie sie nicht durch Erfahrungen mit Parallelstellen gestützt werden kann. Nur durch die größere Erfahrung im Umgang mit den Quellen kann sich der Herausgeber überhaupt „herausnehmen", solche Empfehlungen zu geben. Diese würden bei einem weniger mit der Materie Vertrauten vermutlich anders aussehen, sie werden aber auch bei den Mitarbeitern der Ausgabe in einigen Jahren vermutlich anders aussehen und tun es z. T. schon jetzt. Dies ist also ein sehr anfechtbarer

Teil der Edition – aber das sind Herausgeberzutaten eigentlich auch! Polemisch zugespitzt: Wir erwecken durch die Kennzeichnung der Herausgeberzutaten und die Verbannung solcher interpretatorischen Teile in den KB nicht erst den Anschein, hier definitiven Notentext zu liefern.

Eine weitere Stelle aus den Messen, über die wir intern heftig diskutiert haben, sei ebenfalls angesprochen. **NB 4** (Messe Es-Dur, *Sanctus*, Autograph Bl. 27r, T. 62-72; vgl. Edition S. 123-125): Hier hat der letzte Themen-Einsatz vor dem Akkord von T. 67 im Tenor, Violoncello und in den Hörnern ein *fortissimo* (T. 65), auch der Kontrabaß-Einsatz erfolgt *fortissimo*, geht dann aber bei dem neuerlichen Tenoreinsatz (T. 69 mit Auftakt) ins *pianissimo* zurück. Man könnte argumentieren, das *ppo* unter dem Baß gelte für das Violoncello mit – Weber hätte hier aber über dem Cello-Einsatz Platz für ein zweites *pp* gehabt, was zudem im Tenor ebenfalls fehlt. Einen *ff*-Einsatz von Tenor und Cello wagt man sich aber eigentlich musikalisch kaum vorzustellen. Was ist aber, wenn damit im obigen Sinne lediglich die Hervorhebung dieses Einsatzes bezeichnet werden sollte? Die *po*- bzw. *ppo*-Vorschrift in den Streichern hindert Weber ja auch nicht, die Bläservorhalte, die im letzten Takt dieser Seite beginnen, mit *ffo* zu bezeichnen. Der ursprüngliche Konsens eines Teils unserer Arbeitsgruppe, man müsse in Tenor und Violoncello *p* in [ ] ergänzen – oder vielleicht sogar *pp* (wer will den Lautstärkegrad festlegen?), wich dann der Einsicht, daß die Stelle für Interpretationen offen bleiben müsse. Wir geben sie also wie im Original, jedoch mit einer Anmerkung wieder, in der die Problematik angesprochen wird. An dieser Stelle kann man zu unterschiedlichen Möglichkeiten einer praktischen Verwirklichung gelangen, die sich durch unterschiedliche Interpretationen des Notentextes rechtfertigen lassen – jeder Zusatz oder jede Angleichung würde die Problematik der Stelle aber verdecken und dabei vertuschen, inwiefern der Editor hier interpretiert (der bloße Zusatz [*p*] verrät nichts von der Problematik einer ev. Hervorhebung und bestätigt bloß, daß hier etwas vergessen sei).

Wie bewußt Weber unterschiedliche Simultandynamik einsetzt, sei schließlich noch an einigen kurzen Beispielen illustriert, die in ihrer Plakativität vielleicht verdecken, wie diffizil die Entscheidungen oft im Einzelfall sind:

1. **NB 5** (*Abu Hassan*, Autograph 1, S. 92: Terzett Nr. 9): Eine Stelle im *Abu Hassan*, die einige von Ihnen schon aus unserem Referat zum Klavierauszug während der Editorentagung im vergangenen Frühjahr kennen: Im sogenannten „Schlüssel-Terzett" singen Fatime und Abu Hassan im *piano* „bey Seite", der im Kabinett eingeschlossene Wechsler Omar macht sich in seiner Angst im *forte* bemerkbar. Hinzu treten Hörner und Violinen im *piano*, dazu kontrastiert aber die Baßgruppe, in der die Bratschen und Cello-Figuren *fortissimo* und durch zusätzliche Akzente hervorgehoben sind. Diesen Befund bestätigen das zweite (Darmstädter) Autograph und (allerdings indirekt) der Klavierauszug. Wiederum muß hier das Unheildrohende der Baßinstrumente klanglich so abgewogen hervorgehoben werden, daß es die Motivik der Violinen nicht gänzlich verdeckt.

2. **NB 6** (*Euryanthe*, Autograph, Akt II, Nr. 13): Ein ganz ähnliches Beispiel findet sich zu Beginn des Duetts Nr. 13 im *Euryanthe*-Autograph: Während die Oberstimmen mit *piano* bezeichnet sind, sollen die Arpeggien der Celli *forte* hervorgehoben werden. In der durch Chor verstärkten Reprise dieses Satzes im 3. Finale (**NB 7**: *Euryanthe*, Autograph, Finale III) sind die dynamischen Unterschiede noch weiter differenziert: Die hohen Streicher und die Kontrabässe sind angehoben zum *mezzoforte*, die Celli entsprechend zum *fortissimo*, der Chor singt *piano*, die punktuell hinzutretenden Bläser erhalten ein *pianissimo*. Das Klangbild wird also sehr genau differenziert, wiederum wird damit vor allem das Verhältnis der Stimmen zueinander geregelt.
3. **NB 8** (*Euryanthe*, Akt I, Szene u. Chor Nr. 4, Ausschnitt): Schließlich noch ein Beispiel dafür, wie bei gleicher Motivik hier in den Bläsern die Stimme der Fagotte ausdrücklich *mezzoforte* gegen das *pianissimo* von Blech und Pauke bzw. das *piano* der Hörner hervorgehoben wird. Das Fagott ist hier Tenor-Oberstimme, aber möglicherweise mußte – was zu klären wäre – die Lautstärke auch deshalb angehoben werden, weil der Klang in damaliger Zeit zu dünn war. Dann müßte der heutige Interpret auf diesen Sachverhalt hingewiesen werden, die Originalnotation würde dann aber wieder ein „Mehr" an Information in sich bergen, was zunächst durch Rekurs auf instrumentenspezifische Fragen erschlossen werden muß.

Ich will nicht behaupten, daß das hier so sei – vielmehr scheint die stärkere Einfärbung des Klangs durch die Fagottfarbe beabsichtigt –, trotzdem zeigt sich an einem solchen, sicher etwas konstruierten Beispiel, daß die Notation u. U. sehr viel mehr an Informationsgehalt hat, als dies uns auf den ersten Blick scheint. Gerade deshalb ist es umso gefährlicher, unreflektiert Dinge an unsere heutigen Konventionen anzugleichen, denn es droht ein Verlust an Information, über den man sich zunächst vielleicht überhaupt nicht im klaren ist.

Ähnliches gilt z. B. für die Problematik von Strich und Punkt, auf die wir heute Nachmittag kurz aus unserer Sicht eingehen werden, Vergleichbares gilt aber auch für das diffizile Problem der Bogensetzung und der Unterscheidung von Phrasierungs- und Artikulationsbögen. Zu jedem dieser Probleme wären eigentlich intensive Vergleichsstudien notwendig; in jedem Falle sollte man sich aber hüten, das, was man im Notenbild nicht versteht, für unwichtig zu halten und es unter dem Druck der „Produktionsästhetik" leichtfertig über Bord zu werfen, es sei denn, man will dadurch die Notwendigkeit einer raschen Revision der Ausgabe schaffen und so die eigene Berufssparte fördern.

Daß auch ein Bereich wie die Editionsgeschichte des Werkes sinnvoll zur Reflexion über den zu edierenden Text beitragen kann, wird Frank Ziegler in seinem Beitrag an einigen Beispielen zeigen. Hier sollte es nur darum gehen, einige wichtige Voraussetzungen unseres Edierens noch einmal an einigen praktischen Fällen aufzuzeigen, um damit die Diskussion über unser bisheriges Konzept in Gang zu setzen.

Stellungnahme

Bernhard R. Appel (Robert-Schumann-Ausgabe)

Den Herausgebern kann man zum ersten Band der Weber-Gesamtausgabe ehrlichen Herzens gratulieren. Vor der hier erbrachten editorischen Leistung habe ich große Hochachtung, zumal sich hier ein mutiges, neue Wege beschreitendes Editionskonzept vorstellt, das sich deutlich unterscheidet von den Editionsparadigmen, die seit etwa 1950 im deutschen Sprachraum bestehen.

Das Neue der WeGA besteht in der minutiösen Dokumentation der *Entstehungs- und Überlieferungswege des jeweiligen Werks* und dessen Rezeptionsgeschichte, in der *historischen Quellentreue*, die sich einerseits – um eine Lieblingswendung der Editoren aufzugreifen – im „Durchscheinenlassen" der Quellen zeigt und Modernisierung möglichst umgeht. Die Quellenbeschreibung ist minutiös, ebenso sind dies die Darlegungen zur Werkgeschichte. Auch das Kapitel zur Überlieferungs- und Publikationsgeschichte hat mich überzeugt, obwohl oder gerade weil auch hier die WeGA von bisherigen Editionspraktiken abweicht.

Die postume Überlieferungsgeschichte eines Werks ist Teil seiner Textgeschichte, freilich einer Textgeschichte jenseits der Autorisation. Dies wird häufig als Argument benutzt, die Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte aus historisch-kritischen Ausgaben auszuklammern. Denn, so heißt es, den in die Geschichte entlassenen Text von seinen rezeptionsgeschichtlichen Ablagerungen zu befreien, ist das heroische Ziel der traditionellen Editionsphilologie, weshalb man sich nicht auch noch mit der postumen Textgeschichte beschweren müsse, wenn sie definitiv von der autorisierten Quellenüberlieferung ausgeschlossen ist. Der Einwand greift zu kurz. Denn gerade die geschmähten Ablagerungen sind von nicht geringem Erkenntniswert für die historisch-kritische Edition: Sie dokumentieren – sofern sie nicht bloße Korruptelen sind – die schleichende Veränderung historischer Notationskonventionen. Sie lassen sich geschichtlich quasi rückwärts lesen und setzen somit den Editor auf die Fährte, um fremde, unverständliche Eigentümlichkeiten der zu edierenden, authentischen Quelle zu verstehen. D. h. der Editor erarbeitet sich über die Überlieferungsgeschichte einen besseren Zugang zum Quellentext. Und auch dem Benutzer nützt die Lektion: Er wird auch alle, gewissermaßen noch nebenbei gegebenen Hinweise auf den geographischen Verbreitungsraum eines Werkes, wie er sich in Quellenabschriften und Drucken dokumentiert, dankbar zur Kenntnis nehmen.

Doch ich bin hier nicht als Panegyriker bestellt. In der Rolle des Kritikers fühle ich mich nicht besonders wohl, denn die Probleme, die ich in der WeGA sehe, sind auch vielfach meine ungelösten eigenen bei der Schumann-Gesamtausgabe.Und Schwächen, die ich zu erkennen meine, sind Schwächen, mit denen auch ich mich ohne Aussicht auf befriedigende Lösung konfrontiert

sehe. Trotzdem riskiere ich einige Bemerkungen, die Sie – ich meine die Editoren und die Editionsleitung und alle andersgläubigen Kolleginnen und Kollegen – mir bitte nicht übel nehmen wollen.

Zunächst möchte ich mich zu einem speziellen Punkt der Messen-Edition äußern und danach auf zwei generelle Aspekte der Editionsprinzipien eingehen. Auf Notationsprobleme – zu denen vieles zu sagen wäre – komme ich an dieser Stelle bewußt nicht zu sprechen, weil ich denke, daß dieses Thema ohnehin mehrfach angesprochen werden wird.

Orgelstimme

Obwohl die Titelaufschriften auf den beiden Messenautographen und aufführungspraktische Gepflogenheiten der katholischen Kirchenmusik u. a. Fakten belegen, daß zu Webers Messen eine Organo-Stimme existiert hat, also Werkbestandteil war, und dieser Sachverhalt auch angesprochen wird, ist m. E. in dieser Frage nicht die richtige editorische Konsequenz gezogen worden. Obwohl in Webers Autographen diese Stimme nicht präsent ist, ist die Organostimme durch das Faktum der Aufführung der Messen durch und mit Billigung Webers prinzipiell als autorisierter Textteil zu verstehen. Bei der Quellen-Beschreibung der verschollenen Dresdner Aufführungsstimmen K-st_1 zur 1. Messe wird die Problematik der Organostimme gar nicht angesprochen (S. 334); erst im Zusammenhang mit dem postumen Haslinger-Stimmendruck von 1844, der eine Orgelstimme enthält, wird dies kurz thematisiert – es heißt da: *die bezifferte Organo-Stimme des Stimmen-Drucks geht ... mit Sicherheit nicht auf die Vorlage des Jähnsschen Klavierauszugs zurück* (S. 334). Die Abwegigkeit dieser Feststellung, nämlich der Gedanke, daß irgendein Klavierauszug überhaupt mit der Organostimme in Verbindung zu bringen ist, scheint mir zu signalisieren, daß sowohl der Stimmentypus als auch die aufführungspraktische Relevanz des Organo-Parts editorisch unklar geblieben ist. Obwohl auf zwei Seiten in den Vorbemerkungen zum Editionsbericht zum Notentext (S. 390f), dann doch noch einmal im Kontext der Partituranordnung die Organo-Poblematik aufgegriffen wird, werden m. E. dennoch nicht die notwendigen editorischen Konsequenzen gezogen, möglicherweise weil die Einsicht in die Problemlage fehlte. Erlauben Sie mir dazu zwei Erläuterungen.

Zunächst zur Aufführungspraxis: Zu Recht stellen die Editoren fest, daß eine Orgelbegleitung in konzertanten Messen (nicht nur in Dresden) standardmäßig üblich war, und daß auch Webers Messen mit Sicherheit mit Orgelbegleitung aufgeführt worden sind, und dies nicht nur in Dresden, sondern überall in der katholischen Welt des 19. Jahrhunderts, wie nicht nur die Messen-Drucke von Haslinger und Richault beweisen. Daß der Organo-Part *ad libitum* ausgeführt werden konnte und vor allem bei konzertanten Messen-Aufführungen im Konzertsaal u. U. entfiel, ist ebenso unbestritten wie die hier entscheidendere Tatsache, daß der Organo-Part eine eigenständige aufführungspraktische Option darstellt, nämlich die Möglichkeit, die Messe als Orgelmesse

(also ohne Orchester) aufzuführen. Und diese Option löst die Ausgabe nicht ein.

Natürlich steht außer Zweifel, daß Repräsentationsmessen, wie die beiden Beiträge Webers dies darstellen, eigentlich mit vollem Klang rechnen, d. h. also den Orgelklang mit dem Orchester einkalkulieren, wogegen eine Orgelmesse nur ein bescheidenes Substitut sein kann. Das wird auch Weber so gesehen haben. Aber die Optionen sollten dennoch beide in einer Edition gegeben werden.

Die Organostimme hatte als Orchesterstimme oder als Orchesterersatz noch eine wichtige Nebenfunktion: als Chorrepetitoren-Stimme, quasi als Orgelauszug, war sie auch als Einstudierungshilfe zu verwenden, wobei daran zu erinnern ist, daß in der Katholischen Kirchenmusik im Gegensatz zur Evangelischen, die strikte Trennung zwischen *Chori regens* und *Organist* nicht unbedingt bestand.

Und nun zur satztechnischen Bedeutung der Organostimme: Die in den Weber-Quellen mehrfach auftauchende Bezeichnung *Organo* oder auch die unspezifischere Bezeichnung *Fundamento* bezeichnen mehr als nur eine instrumentale Zuweisung. In den editorischen Ausführungen der Messen-Ausgabe (S. 390f.) ist der Organo stets als *Continuo-Begleitung* bezeichnet. Bitte halten Sie mich nicht für kleinkariert, wenn ich sage, daß dieser terminologische Gebrauch das verdeckte Problem offenkundig macht. Der Organo-Part ist eben kein *basso continuo* oder Generalbaß, von dem die Editoren stets reden, sondern eine uralte Form des Orgelauszugs, die älter ist als der Generalbaß und die in der katholischen Kirchenmusik als beeindruckender Archaismus überlebte. Terminologisch korrekt ist der *Organo* also kein *basso continuo*, obwohl er 99% seiner Notationstechnik mit diesem teilt, sondern ein *basso cavato* oder *basso seguente*, der sklavisch der jeweils tiefsten Stimme des Satzgefüges folgt und durch seine aufführungspraktische Omnipräsenz eine zentrale Rolle hinsichtlich der Aufführungs- und Klangregie einnimmt. Aber wie gesagt, das Stichwort *basso seguente* fällt – soweit ich dies sehe – an keiner Stelle des Revisionsberichts. Vielmehr wundern sich die Editoren, daß in der Haslingerschen Organostimme anstelle der Pausen, die für die Baßstimme gelegentlich zu erwarten wären, *andere Stimmen eingefügt* (S. 391, Anm. 10) worden sind, nämlich z. B. ausgesprochene Nicht-Baßstimmen, *Vl. 1 und 2* (ebd.). Aber eben das ist ein Charakteristikum des archaischen *basso seguente*.

Mir ist auf Grund der Edition nur ein faksimilierter Ausschnitt der Haslingerschen Organo-Stimme zur Es-Messe zugänglich (**NB 9**, vgl. S. 489 der Edition, Organo-Stimme des *Kyrie*). Aber der Befund ist eindeutig. Es ist ganz klar ein *basso seguente*, ein *basso pro organo* im engen Sinne.

Im baßlosen T. 27 (mit Auftakt) muß natürlich der Organo dem Cantus und Altus bzw. der Vl. 1 und 2 folgen. Und ebenso konsequent ist für T. 58-59 das Violoncello zuständig, weil der sonst als Leitstimme fungierende Kontrabaß hier schweigt. Und am Schluß des *Kyrie* unterstützt in T. 85-91 der *tasto solo* das *Pianissimo*.

Es wäre zu prüfen gewesen, ob der Haslingersche Organo-Stimmendruck nicht vielleicht doch auf Dresdner Aufführungsmaterial beruht, wodurch er möglicherweise mittelbar autorisiert wäre.

Als Editor der Messen hätte ich jedenfalls die bezifferte Organostimme im Kleinstich auf der Basis des Haslinger-Drucks erwogen. Und selbst wenn man gegen das Hinzufügen der Stimme aufgrund editorischer Skrupel ist (weil es an autorisierten Quellen fehlt), so wäre eine besondere Erläuterung zur Organo-Stimme nötig. Wenn die Herausgeber es für nötig erachten, im Revisionsbericht selbst zu Apoggiaturen Ausführungs-Anweisungen zu geben, dann sind sie beim Organo um ein vielfaches nötiger.

Ergänzungen aus andern Quellen.

Das in der Ausgabe praktizierte Ergänzungsmodell überzeugt mich aus verschiedenen Gründen nicht. Dies sei an einer Textseite demonstriert (**NB 10**, S. 1-2 Notentext, Messe Es-Dur):

1. Die runde Klammer signalisiert nicht, aus welcher Quelle eine Übernahme stammt. Der Leser ist auf den Revisionsbericht angewiesen um zu erfahren, in welcher und in wievielen Nebenquellen die rundgeklammerte Lesart belegt ist. Einmal ist die Lesart in einer, manchmal in mehreren Quellen belegt.

2. Da Ergänzungen naturgemäß nur ein Mehr an Zeichen und Symbolen, nicht aber ein Weniger an Text (also die Abwesenheit von Zeichen) beinhalten können, wird über die Nebenquellen im Edierten Text überall dort keine diakritisch gekennzeichnete Aussage gemacht, wo der Text der Nebenquelle Zeichendefizite aufweist. Das aber heißt, daß die Absicht, Nebenquellen im Edierten Text „durchscheinen" zu lassen, nur halb eingelöst wird: Nur die Lichtseiten der Nebenquellen, d. h. dort, wo sie ein editorisch relevantes Mehr aufzuweisen haben, nicht aber die Schattenseiten, d. h. dort, wo sie ein Weniger enthalten, werden kenntlich gemacht. Anders formuliert: Der Leser wird im Edierten Text auf die Lichtseiten der Nebenquellen zumindest hingewiesen, erfährt dort aber nichts über die Schattenseiten. Um aber Licht und Schatten vollständig wahrnehmen zu können, muß er doch wieder den Kritischen Bericht mühevoll konsultieren und sich dort klarzumachen versuchen, warum nun nicht vielleicht auch gerade ein Zeichendefizit als bessere oder diskussionswürdige Lesart sich herausstellen sollte. Ich habe den Eindruck, daß die runden Klammern eher die Aufgabe haben, eine eingebrachte Lesart sozusagen durch einen unausgesprochenen Autorisationsbeweis zu legitimieren (wobei die bloße Zeichenexistenz als hinreichendes Argument fungiert), als eine konsequente Diaphanie (i. e. *Durchscheinenlassen)* der Quellen herzustellen.

3. Das bedeutet gleichzeitig, daß die so verwendeten ( ) in meinem Verständnis überhaupt keine diakritischen Zeichen, sondern bloß so etwas wie Notationssymbole begrenzende Textmarken ohne quellenspezifischen Aussagewert sind. In meinem Verständnis hat das diakritische Zeichen die Funktion, eine standardisierte text-

kritische Aussage über eine lokal begrenzte Lesart an Ort und Stelle zu machen, weil dies zwei Vorteile mit sich bringt: erstens erspart sie die formelhafte verbale Repetition einer textkritischen Aussage (entlastet also den Apparat) und erspart damit zweitens dem Leser das Nachschlagen im Revisionsbericht. Beide Vorteile zusammengenommen führen also zur Apparatentlastung und fördern die Benutzerfreundlichkeit. Die Verwendung der ( ) in der WeGA bringt weder den einen noch den andern Vorteil. Die runden Klammern wirken vielmehr im Edierten Text wie Stör- und Stolperzeichen, oder freundlicher ausgedrückt, wie pädagogische Zeigefinger, die den gequälten Leser alle naslang ermahnen, sich daran zu erinnern, daß es auch einen Kritischen Bericht gibt. Bei dieser Gelegenheit sei mir auch noch der kleinkarierte Hinweis erlaubt, daß der Asteriscus, der im Abkürzungsverzeichnis S. XXI unter den diakritischen Zeichen aufgelistet wird, natürlich auch keines ist, sondern nur ein Fußnotenzeichen darstellt, das lediglich Verweis- aber keinen selbstredenden Aussagecharakter hat.

4. Ich bin mißtrauisch bei den Rund-Klammern-Ergänzungen, ob sich die Klein- und Kleinstzeichen der Nebenquellen, nämlich Bögen, Akzente, staccato-Punkte, etc. stets sicher einer Schreiberhand zuweisen lassen. Vielleicht sind diese Ergänzungen in den Nebenquellen eben genau jene Stellen, die Weber gar nicht autorisiert hat. Vielleicht stammen sie von einem Benutzer, der im aufführungspraktischen Zusammenhang die interne Textkonsequenz in seinem Sinne verbessert hat. Etwas überspitzt formuliert, suggeriert die Rundklammer-Praxis eine scheinhafte Genauigkeit, die im Idealfall zwar alle divergierende Quellenbefunde im Edierten Text bewahren mag, letztlich aber nichts über den Autorisationsgrad und über textinterne Konsequenzen dieser divergierenden Lesarten auszusagen vermag.

Erlauben Sie mir noch eine allgemeine Randbemerkung zum Lesarten-Verzeichnis, auf das die Editoren den Benutzer mehrfach mit mehr oder weniger sanftem Nachdruck hinweisen. Machen wir uns bezüglich des eigentlichen Revisionsberichts keine Illusionen: Es wird uns nie gelingen, die im Revisionsbericht seitenweise angehäuften Anmerkungs-Halden vom Lektürezauber eines Telefonbuchs zu befreien. Der Benutzer wird den Revisionsbericht meist nur punktuell, selten systematisch und niemals vollständig befragen. Das hat ein Revisionsbericht mit dem Telefonbuch gemeinsam, und dennoch steht beider Nützlichkeit außer Frage.

Korrekturenverzeichnis

1. Das Korrekturenverzeichnis innerhalb der Quellenbeschreibung (siehe z. B. S. 332-333, vgl. **NB 11**) beschreibt in der 3. Spalte einmal die Technik des Korrekturvorgangs (*Rasur, Ablöschen, Überschreibung, Ergänzung*), zum andern gelegentlich und seltener einzelne Textvorgänge oder Korrekturergebnisse, die mit der Korrektur erzielt worden sind (z. B. *Bogenverlängerung*). Ich empfinde das als Bruch der Systematik.

2. Störender empfinde ich es aber, daß der bloße Befund der Korrektur überhaupt nichts über den textgenetischen Status der Korrektur aussagt: Der Leser kann sich allenfalls zusammenreimen, ob es sich im Einzelfall um eine bloße Schreibkorrektur (Berichtigung eines trivialen Schreibversehens ohne textkonstitutive Bedeutung), ob es sich um eine adhoc applizierte Textänderung (ohne Fassungskonsequenz) oder um eine nach Abschluß der Komposition angebrachte Revisionskorrektur (mit Fassungskonsequenz) handelt. D. h. über die Textschicht, der diese Einzelkorrektur angehört und welche textdynamische Bedeutung die jeweilige Korrektur hat, wird in der Liste nichts ausgesagt. Auch über Korrekturvernetzung wird nichts berichtet, über die Frage also, ob die Korrektur in T. 20 etwas zu tun hat mit der Parallelkorrektur T. 120, oder nicht.

3. Störend finde ich auch die Dopplungen zwischen Korrekturverzeichnis innerhalb der Quellenbeschreibung und der nochmaligen Wiederholung im eigentlichen Revisionsbericht. (Vgl. beispielsweise die unterschiedlichen Darlegungen zum selben Sachverhalt – nämlich zur Textunterlegung – *eleison* – auf S. 332 und auf S. 397, vgl. **NB 12**). Offenbar sind auch gar nicht alle Korrekturen im Revisionsbericht wieder aufgenommen worden, wobei mir das hier vielleicht gewählte Auswahlprinzip unklar geblieben ist.

4. Ich frage mich, wie wird die Ausgabe bei der Korrekturenbeschreibung verfahren, wenn korrekturintensive Arbeitsmanuskripte zu beschreiben sind?

Es besteht trotz der hier vorgebrachten Einwände überhaupt kein Zweifel an der hohen Qualität des Bandes. Aber ich fürchte, daß der hohe Aufwand textkritischer Arbeit nicht im rechten Verhältnis zum textkritischen Ergebnis steht und zukünftig sowohl arbeits- als auch zeitökonomisch gar nicht in dieser Form durchzuhalten ist.

Als vor nicht allzu langer Zeit die Schumann-GA wegen schleppender Band-Produktion mit radikaler Kürzung des Förderungszeitraums bedroht worden ist und alle Beteiligten erschrocken auf Abwendung des Unheils sannen, kam von nicht unmaßgeblicher Seite der ernsthafte Vorschlag, das *editorische Niveau* zu senken. Was auch immer das im einzelnen bedeuten mag, es kann dies keine Empfehlung an die Weber-GA sein.

Stellungnahme

Klaus Henning Oelmann (Grieg-Gesamtausgabe)

Ich möchte mich hier auf zwei Aspekte beschränken, die mir im Vergleich zur Grieg-Ausgabe wichtig erscheinen; ich denke, wir werden in der Diskussion noch Zeit haben, das im Lichte der anderen Beiträge zu vertiefen.

Zum einen scheint mir die Weber-Ausgabe eine Art Gegenentwurf zur Grieg-Ausgabe darzustellen. Sie erinnern sich, daß ich davon sprach, daß die GGA von Anfang an als eine praktische Ausgabe geplant war. Das hat den Vorteil,

daß aus den Ausgaben heute beispielsweise dirigiert werden kann, aber auch den Nachteil, daß der Revisionskommentar zu den meisten Bänden, in dieselben integriert, knapp auszufallen hatte[14].

Die Quellenkritik im vorliegenden Band ist äußerst genau, und vom Briefwechsel mit Herrn Veit weiß ich, daß man bei bestimmten Werken eher an eine Quellen- als an eine Werkausgabe denkt. Daß eine solche Ausgabe dem wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn dienen kann, steht außer Zweifel; es müßte aber in diesem Falle gewährleistet sein, daß der Kauf von Einzelbänden oder gar von Einzelpartituren von Anfang an möglich ist. Ich glaube – dies als Diskussionsvorlage an den Verlag –, wir schränken den Braucherkreis willkürlich ein, wenn wir darauf insistieren, daß zunächst alle alles kaufen müssen, wie wir es u. a. bei der Schönberg Ausgabe erlebt haben[15].

Zum anderen scheint mir damit zusammenhängend sich auf längere Sicht ein anderes Problem geltend zu machen. Der vorliegende Messenband ist außerordentlich umfangreich, und es fragt sich, ob es bei Bänden z. B. zu den Opern überhaupt möglich sein wird, Noten- und Textteil in einen Band zu integrieren. Ich möchte deshalb noch einmal auf unsere gestrige Diskussion bezüglich der Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung zurückkommen. Ich habe – bitte verzeihen Sie diesen drastischen Ausdruck, aber er erscheint mir am Platze – mit Erschrecken gehört, wie wenig diese Möglichkeiten überhaupt in Betracht gezogen werden. Haltungen, die sich in Deklarationen äußern, welche mit *Ein Interpret wird niemals...* oder *Kein Mensch kommt auf die Idee...* beginnen, verkennen, daß man anderen Ortes schon viel weitergekommen ist. Ein konkretes Beispiel: Als an meinem Arbeitsplatz anläßlich der Proben zum Weihnachtskonzert zwei Stimmen einer Bachkantate fehlten, ging man nicht zum Musikalienhändler (den es in Tromsø auch gar nicht gibt), sondern lud sich dieselben als MIDI-file aus dem Internet auf den Computer.

Nicht, daß nun die gesamte Weber-GA im Internet landen soll[16]. Aber ich möchte doch anregen, die EDV in die Gestaltung der Ausgabe einzubeziehen. Das Medium der CD-ROM böte sich z. B. für den Textteil an, der so auch mit Klang- und Notenbeispielen ausgerüstet werden könnte. (Es bräuchte ja nicht gleich so aufwendig zu sein wie Schotts Hindemith-CD, die kaum noch Wünsche offen läßt, seien sie akademischer, pädagogischer oder interpretatorischer Art.)

Damit keine Mißverständnisse aufkommen: Ich möchte die Herausgeber ausdrücklich dazu aufrufen, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren. Es ist schließlich nichts weiter als unsere Pflicht, dem Interessenten die Quellen auf

[14] Vgl. auch *Materialien zur Grieg-Gesamtausgabe*, in: *Die Gratulanten kommen - Edvard Grieg zum 150. Geburtstag*, hg. von Mogens Christensen u. a., Egelsbach, Köln, Washington 1993, S. 93-108

[15] Anmerkung der Redaktion: Alle Bände der Weber-Ausgabe können auch außerhalb der Subskription einzeln erworben werden; zudem sind von wichtigen Werken praktische Folgeausgaben (mit Aufführungsmaterialien) geplant.

[16] Es soll in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen werden, daß das, was Sie in MIDI-Form aus dem Internet beziehen, in aller Regel der Nachbesserung bedarf. In dieser Hinsicht ist noch viel editorische Basisarbeit zu leisten (von Fragen des Copyright einmal ganz abgesehen).

eine Art und Weise aufzubereiten, die unseren selbstgesetzten Standards entspricht. Diese Erkenntnisse müssen aber auf eine benutzerfreundliche Weise vermittelt werden. Beim vorliegenden Band scheint mir hinsichtlich der Quantität eine Grenze erreicht zu sein.

Stellungnahme

Michael Struck (Johannes-Brahms-Gesamtausgabe)

Zunächst möchte ich mich den Glückwünschen Bernhard Appels zum Erscheinen des ersten Bandes der Weber-Gesamtausgabe anschließen. Das, was ich im folgenden als Mitarbeiter der neuen Brahms-Gesamtausgabe vorbringe, bitte ich demzufolge nicht primär als Kritik an einer in der Tat imponierenden Edition aufzufassen. Es ist vielmehr die Sicht von einer – ihrem Komponisten nach – anderen historischen Position aus, von der auf die Weber-Gesamtausgabe geblickt wird. Aus dieser Position sind mir bestimmte Prämissen und Konsequenzen der Weber-Gesamtausgabe aufgefallen – bei freilich sehr kursorischer Durchsicht. Was vielleicht wie Fragen oder wie Kritik klingt, stellt letztlich den Standpunkt klar, auf dem sich die Weber-Ausgabe in meinen Augen zur Zeit befindet.

Drei Aspekte möchte ich ansprechen:

- Der erste ist die Behandlung und der Umgang mit den Quellen und das Problem der Schriftlichkeit, in der die Quellen jeweils vorliegen.
- Der zweite ist der philologische Ansatz bei der Wiedergabe und Kommentierung der Werktexte. Hier stehe ich sicher von der Zustimmungs-Stärke her in etwas größerem Abstand zur Weber-Ausgabe als beispielsweise die Schumann-Kollegen.
- Der dritte Punkt ist der Drang der Weber-Editoren, musikalische Sachverhalte zu verbalisieren, und die daraus resultierende Informationsfülle, die manchmal zu philologischer Redundanz führt (hier ließe sich über Straffungs- und Kürzungsvorschläge reden). Was mir besonders problematisch erscheint, ist die Frage der im Editionsbericht enthaltenen Interpretationsanweisungen – eine Frage, die einerseits mit philologischen Fragen und Textproblemen zusammenhängt, die aber umschlägt in künstlerische Handlungsanweisungen, bei denen man diskutieren kann, ob oder inwieweit sie philologisch gedeckt sind.

Noch einmal: Grundvoraussetzung meiner Anmerkungen ist die große Achtung vor dem Umgang der Weber-Ausgabe mit ihren Quellen und deren Auswertung. Diese Achtung gilt dem philologischen Problembewußtsein – dem Verantwortungsgefühl der Weber-Editoren gegenüber dem jeweiligen Werk, seiner Überlieferung, seinen Quellen, sie gilt ihrem Wunsch, möglichst wenig „einzugreifen". Doch sehe ich hier auch Grenzen – so hoch ich jenes Verant-

wortungsbewußtsein schätze, so sympathisch der dringende Wunsch des Editionsteams ist, nicht vorschnell zu werten und Informationen, die wir heute nicht oder nur schwer verstehen können, nicht zu unterdrücken.

Solches Vorgehen kann aber dazu führen (und hier beziehe ich mich auf erfreuliche wie auch traumatische Erfahrungen, die bei der Brahms-Gesamtausgabe zu sammeln waren), daß Quellen, die einmal als autorisiert gelten, lange Zeit ein erstaunliches Eigenleben führen – auch im Kritischen Bericht, sofern man nicht genauestens zwischen den Zeilen liest. Es führt dazu, daß vom Herausgeber in manchen Fällen spät oder scheinbar gar nicht gewertet wird: Der Leser erkennt Wertungen nur, wenn er Sachverhalte selbst intensiv vergleicht. Natürlich wird auf Fehler hingewiesen, z. B. wenn Webers Kopist sich in Nr. 5 der *Preciosa* beim Ausschreiben der Klarinetten im Melodram verschreibt: Da wird vom Herausgeber korrigiert und auch gewertet – sogar relativ ausführlich, weil es von den editorischen Prämissen her vorgegeben ist. Doch meinen Brahms-spezifischen Erfahrungen nach lassen sich philologische Probleme, z. B. bei divergierenden Lesarten, häufiger, als es von der Weber-Ausgabe angenommen wird, auf gewisse Korrekturstadien oder Irrtümer zurückführen. So könnte gerade bei den kleingedruckten Angaben des Kritischen Berichtes zu den Nebenquellen über Kürzungen diskutiert werden – vor allem, wenn sich Lesarten nach verantwortungsbewußtem Argumentieren als Defizite erweisen. Mir geht die Toleranz gegenüber divergierenden Lesarten also teilweise zu weit.

Jetzt zum Problem der Schriftlichkeit, das ich aus der Distanz einer Edition betrachte, die sich mit Musik des späteren 19. Jahrhunderts befaßt und mit einem gegenüber Webers Musik gewandelten Verhältnis von Manuskript- und Druck-Quellen zu tun hat. Aus dieser Distanz heraus möchte ich die Relation zwischen der von Weber niedergeschriebenen Quelle – der Quelle eines Werkes, das Weber möglicherweise später zu veröffentlichen gedachte – und der Tatsache, daß wir eine solche Quelle heute im gedruckten Notentext wiedergeben, noch einmal problematisieren. Vor einigen Jahren habe ich von den Weber-Kollegen gelernt, daß Webers Niederschriften einerseits Vorlagen zur Herstellung abschriftlichen oder gedruckten Aufführungsmaterials waren, andererseits aber Kurz- oder Schnellniederschriften fürs eigene Archiv. (Letzteres scheint mir auch bei *Preciosa* der Fall zu sein, und ich meine mich zu erinnern, daß es bei dem Klarinettenquintett ähnlich war.) Wenn die Weber-Gesamtausgabe den handschriftlichen und vielfach eben auch kurzschriftlichen Schreibduktus in intensiver und manchmal exzessiver Form in eine Druckfassung samt entsprechender Kommentierung überträgt, dann könnte man nach der Angemessenheit der Darstellung fragen. Kurzschriftlich wurde im Autograph, möglicherweise auch noch in den Kopien, festgehalten, was in späteren Partitur- und Stimmenabschriften, gegebenenfalls auch in realisierten oder zumindest intendierten Druckausgaben vielfach ‚aufgelöst', d. h. ausgeschrieben oder ausgestochen werden sollte und was bei Aufführungen Ton für Ton erklingt. Die Verwendung von *colla-parte*-Abbreviaturen usw. war in erster Linie eine Frage

der Zeitökonomie bei der handschriftlichen Fixierung. Das Autograph, das in den hier zu diskutierenden anderthalb Editionen jeweils als Hauptquelle gilt, ist einerseits Fixierung des – oder wesentlicher Teile des – Werkes. Es ist aber auch Handlungsanweisung für die Musiker, für die Stecher, möglicherweise auch schon für die Kopisten, Abbreviaturen aufzulösen. In diesem Sinne stellt das Autograph ein *Durchgangsstadium* dar.

Die Weber-Gesamtausgabe will nun dieses Durchgangsstadium aus besagtem Verantwortungsbewußtsein auf jeden Fall mitdokumentieren, was dazu führt, daß sie hier (wie auch auf anderen Gebieten) gleichsam alles will. Die Konsequenz daraus, daß sie die handschriftliche Hauptquelle in möglichst vielen Facetten „durchscheinen" lassen will (genaugenommen sogar nicht nur die Hauptquelle, sondern auch andere Quellen), ist, daß hinsichtlich dessen, was in der Hauptquelle kurzschriftlich niedergelegt wurde, jetzt in hohem Maße potenzierend und redundant verfahren wird – eigentlich sogar ‚tredundant': Bei Abbreviaturen und colla-parte-Partien wird erstens die Kurzschriftlichkeit im Notentext aufgelöst – das, was Weber als Handlungsanweisung gegeben hat, wird so ausgeführt, wie er es erwartete. Zweitens wird die Abbreviatur im Notentext durch ein ausgefeiltes Häkchensystem gekennzeichnet[17]. Drittens wird sie auch noch in der Abbreviaturenliste[18] dokumentiert. So wird schließlich in dreifacher Form dargestellt, was als kurzschriftliche Notation selbstverständlich aufgelöst werden sollte! Hier, aber auch bei anderen Problemen stellt sich mir die Frage: Inwieweit will die Weber-Ausgabe dadurch, daß sie ein Werk dokumentiert, schon alle Arten von Forschung abdecken? Denn über die im engeren Sinne philologische Arbeit hinaus gibt sie aufführungspraktische Hinweise (die, genau betrachtet, oft Anweisungen sind), behandelt direkt oder indirekt analytische Fragen[19] und liefert satztechnische Erörterungen[20].

Gerade bei kurzschriftlichen Notationsdetails, deren Auflösung selbstverständlich sein sollte, gerät die detaillierte philologische Auswertung m. E. zu aufwendig. Und mitunter kommt es zu kleinen Ungenauigkeiten oder zur Unlogik im 'internen' System: In Nr. 10 der *Preciosa*-Musik (**NB 13**, *Preciosa*, Edition, T. 1-5) wird durch Häkchen gekennzeichnet (und im Abbreviaturenverzeichnis

[17] Probleme können sich ergeben, wenn die Partie, auf die sich ein Häkchen bezieht, nicht direkt neben der Bezugspartie steht: Man muß im Partitursystem erst suchen.

[18] Oder genaugenommen (leider): in den L i s t e n , deren Benutzung mich eher frustiert hat, weil man immer erst nachsehen muß, in welcher der verschiedenen Rubriken sich der gesuchte Eintrag jeweils befindet. Eher hätte ich mir eine durch das Werk laufende Liste gewünscht oder eine Integration in den Editionsbericht, wie es die Schumann-Ausgabe z. B. bei dem Nachweis von „Faulenzern" tut.

[19] Das beginnt mit der Analyse, die gleich in den Vorbemerkungen zur Messen-Edition geliefert wird – wobei ich es als Benutzer denn doch bedauere, daß der Einleitungsteil, der so viele Aspekte der Gattungstradition, so viele analytische, rezeptionshistorische und aufführungspraktische Fragen aufscheinen läßt, von den weiteren verbalen Teilen getrennt ist.

[20] Bis hin zur Diskussion von Quintparallelen, die der Herausgeber im Notentext denn doch stehen läßt. Bei der satztechnischen Diskussion trifft sich die Weber-Ausgabe mit der Schönberg-Ausgabe, bei der die korrekte Anwendung reihentechnischer Verfahren erörtert wird, auch wenn die Quellen keine Divergenzen zeigen.

dargelegt), daß die Klarinetten als Hauptstimmen notiert sind, an denen sich die Oboen-Partien orientieren. In Takt 2 wird für beide Instrumentenpaare die Artikulation editorisch ergänzt. Die Markierung der editorischen Maßnahme durch Asterisken erfolgt aber nicht in den Klarinettenpartien, für die eine Ergänzung gemäß Webers Notierung und laut Darstellungssystem der Weber-Ausgabe notwendig wäre, sondern bei den Oboen, die indes ja nur *colla parte* mitgeführt sind. Das ist zwar nur ein winziger Bruch im System, zeigt aber, daß der philologische Überbau im Hinblick auf die Kurzschriftlichkeit in der Praxis weitere Probleme aufwirft.

Gespannt bin ich zu erfahren, wie verfahren werden wird, wenn es autorisierte Druckausgaben gibt. Ich könnte mir vorstellen, daß die Weber-Ausgabe die Es-Dur-Messe, die der Komponist ja bei Peters zu veröffentlichen versucht hat, allein vom Notenbild her um einiges anders wiedergegeben hätte, wäre das Werk tatsächlich zu Webers Lebzeiten publiziert worden. Soll das Schriftbild des Gesamtausgaben-Bandes also merklich von der historisch eher zufallsbedingten Tatsache geprägt sein, daß das Werk zu Webers Lebzeiten nicht gedruckt wurde?[21] Hätte die Gesamtausgabe auf Abbreviaturzeichen verzichtet, wenn ein autorisierter und hinlänglich zuverlässiger Erstdruck die Hauptquelle gewesen wäre? Noch spannender würde das Problem, wenn ein Werk zu Webers Lebzeiten in einer von ihm autorisierten Druckausgabe erschienen ist, das Autograph sich aber im Hinblick auf die Qualität des Notentextes als zuverlässiger erweist und somit zur Hauptquelle wird: Würde die Weber-Ausgabe dann den notenbildlichen Textstatus, den Weber nicht nur akzeptiert, sondern auch gewünscht hat – nämlich die Auflösung von Abbreviaturen –, wieder rückgängig machen? Oder käme es, horribile dictu, zur Quellenmischung, in der einerseits die Layout-Fortschritte des Druckstadiums berücksichtigt und andererseits die Lesarten der in puncto Textqualität bevorzugten autographen Hauptquelle herangezogen würden? Hier zeichnen sich Probleme ab.

Ein anderes Problem könnte, zumindest fallweise, die recht rigide Hierarchisierung der Quellen sein. Ich möchte auf eine kleine Stelle hinweisen: In Nr. 10 der *Preciosa*-Musik (Ballo 1, Ballo 2) wird für Takt 14 (**NB 14**: Edition, T. 12-16 mit Ausschnitt aus KB) in der Flöte 2 per Fußnote im Notentext sowie im Editionsbericht zu Recht darauf hingewiesen, daß in der Hauptquelle Pausen- und Notenwerte einander widersprechen. In der Argumentation wird u. a. auf den (zu Webers Lebzeiten erschienenen) Klavierauszug verwiesen, ohne daß dieser das Problem eindeutig löst. Aufschluß- und möglicherweise hilfreicher wäre es in diesem Fall vielleicht gewesen, wenn die zu Webers Lebzeiten angefertigten abschriftlichen Orchesterstimmen konsultiert worden wären (auch wenn sie wohl außerhalb von Webers Einflußbereich angefertigt wurden). Man sähe dann nämlich, wie zeitgenössische Kopisten derartige Stellen auflösten. Darüber findet sich im Editionsbericht indes nichts.

[21] Von der Frage, inwieweit der Notentext qualitativ noch geändert worden wäre, wenn Weber die Messe bis zur Publikation überwacht hätte, sei bei solcher Spekulation abgesehen.

Aus Zeitgründen will ich abschließend nur noch auf die Aufführungsanweisungen der Weber-Ausgabe eingehen, die ich als Benutzer mit großem Interesse gelesen habe. So wie die Aufführungsanweisungen im Messen- und im *Preciosa*-Band gegeben werden, hat man es m. E. mit einer Mischung editorischer Gegenstände zu tun: Einerseits werden editorische Probleme diskutiert, die ganz deutlich als solche benannt und diskutiert werden (dementsprechend gibt es viele Formulierungen wie „vermutlich", „wahrscheinlich" oder „könnte"). Andererseits stellen viele aufführungsbezogene Formulierungen, betrachtet man sie genauer, ganz präzise Ausführungsanweisungen dar, die vom Herausgeber, also vom Weber-Philologen, gleichsam ex cathedra gesprochen werden. Bei dem Anspruch, den die Weber-Gesamtausgabe erhebt, halte ich die Art und Weise freilich für nicht ganz unproblematisch, in der solche Handlungsanweisungen gegeben werden – zwar nicht im Notentext, doch im Kritischen Bericht. Mit Blick auf die *Preciosa*-Musik frage ich mich, wieweit die Weber-Ausgabe vor der Formulierung solcher Handlungsanweisungen die Prämissen der Gattung Bühnenmusik eindeutig geklärt hat. Mir haben sich bei der Lektüre beispielsweise folgende Fragen gestellt: Wie groß waren musikalische Ensembles, die eine Schauspielmusik ausführten?[22] Wurden solche Schauspielmusiken von „Dirigenten" geleitet? In welchem Kontext – d. h. zu welchen simultanen Bühnen-Aktionen mit entsprechendem Lärmpegel – ist diese Musik erklungen? Könnten also auch praktische Gründe Erklärungen für bestimmte Phänomene der dynamischen Bezeichnung liefern? Weiß man im Hinblick auf die Instrumentalisten Näheres über bestimmte Spieltechniken? Weiß man, wo die Musiker mit ihren Instrumenten im Bühnenraum angeordnet waren, z. B. bei der Bauernhochzeit? Wäre bei dieser Art von Musik hinsichtlich der Dynamik nicht möglicherweise ein eingeschränktes Differenzierungsspektrum zu erwarten oder einzukalkulieren? Bei den Stellen, die mir auffielen, wäre außerdem wohl zu differenzieren zwischen 'deskriptiver' Dynamik (wenn viele Leute spielen, kommt ein *ff* heraus, und genau dieses wird notiert) und 'intentionaler' Dynamik (die beispielsweise angibt, daß nach einem *f* nun ein *p* zu spielen ist).

Ein Beispiel: In Nr. 5 beginnt das Orchester im *ff*; in der folgenden Sprechszene gehen die begleitenden Streicher ins *pp* zurück und steigern sich dynamisch zum *fp*, *mf* und *f*. Wenig später (**NB 15**: Edition, Nr. 5, T. 10-15) sieht man dann, daß in T. 13 ein Klarinetten-Solo einsetzt, das dynamisch ebensowenig bezeichnet ist wie die beiden Fagott-Stimmen. Vom Herausgeber wird im Editionsbericht ziemlich verbindlich gefordert, daß die Klarinette ebenso wie die Fagotte dynamisch sehr zurückzuhalten sei, weil die Emphase, mit der das Motiv in Nr. 3 erklang, hier *„möglicherweise* [...] *in der Erinnerung (an Alonzo) vermieden werden"* solle (Bemerkung zu T. 13–18, Cl, Fg, Dynamik, S. 5). Dieser motivische Rückgriff ließe sich m. E. aber auch anders interpretieren, so daß mir die Festlegung philologisch und analytisch-interpretatorisch heikel erscheint.

[22] Wenn Webers Niederschrift der Schauspielmusik später für andere Bühnen kopiert wurde, darf man wohl behaupten, daß die Notation nicht nur einem – möglicherweise idealen – Einzelfall galt, sondern generalisierend angelegt war.

Außer Acht wird beispielweise gelassen, daß sich die Streicher hier gerade vom *pianissimo* über das *fortepiano* mit einem *crescendo* zum *mezzoforte* und *forte* steigern und daß genau beim Einsatz der Soloklarinette in T. 13 *Allegro* vorgeschrieben ist, das nach dem vorangehenden *Vivace* wohl als Beschleunigung zu deuten wäre.

Derartige Fragen sollten meiner Ansicht nach nicht im direkten Zusammenhang mit Quellenproblemen erörtert werden: Als Philologe hege ich den Argwohn, daß derartigen Erörterungen teilweise Prämissen zugrunde liegen, die Schauspielmusiken möglicherweise nicht gerecht werden. Die Erörterungen unterstellen, überspitzt formuliert, Konzertsaal-Bedingungen, unterstellen den interpretatorisch gestaltenden Dirigenten, der die Dynamik ausdrücklich anzeigt (was zu damaligen Zeiten und gerade bei Schauspielmusiken eher fraglich erscheint). So unterliegt die Argumentation des Editionsberichtes womöglich einer Ästhetik, einer Aufführungserfahrung, die erst für das späte 19. und das 20. Jahrhundert gültig ist. Geht die Weber-Gesamtausgabe sonst so historisch bewußt mit ihren Quellen um, so verläßt sie diese Voraussetzungen mit solcher Argumentation teilweise, während die verbalen Anweisungen für die Musiker hier besonders verbindlich formuliert sind.

Ich möchte an dieser Stelle abbrechen. Die Hauptpunkte, die mir wichtig waren – der Umgang mit der jeweiligen Schriftlichkeit der Quellen, die zum Teil übermäßige Verbalisierung[23], die Problematik der editorischen Ausführungshinweise – sollten deutlich geworden sein; hierüber ließe sich weiter diskutieren. Unberührt von solchen Diskussionswünschen bleibt freilich meine Hochachtung gegenüber den ersten anderthalb Bänden der Weber-Ausgabe und ihrem ehrgeizigen editorischen Konzept.

Stellungnahme

Egon Voss (Richard-Wagner-Gesamtausgabe)

Die ersten beiden Bände der Weber-Gesamtausgabe vermitteln den Eindruck, daß weniger Werke ediert werden als vielmehr die Quellen, die sie überliefern. Vor diesem Hintergrund erscheinen Ergänzungen durch den Herausgeber sehr viel problematischer als herkömmlicherweise; denn nur wenn man der Ansicht ist, daß das Werk mehr sei als das, was die Quelle von ihm mitteilt, ist Ergänzung legitim. Wenn jedoch die Quelle zum Maß gemacht wird, also mehr ist als der Träger einer Funktion, nämlich der der Werkvermittlung, dann hat Ergänzung durch den Herausgeber kaum mehr eine Berechtigung. So betrachtet

[23] Hierzu gehört m. E. auch die Behandlung der Appoggiaturen: Wenn eindeutig ist, wie sie auszuführen sind, dann sollten sie (geklammert) über der Note erscheinen und n i c h t (erstens) mit Asterisk im Notentext, (zweitens) mit Fußnote unten auf der Notenseite und (drittens) mit dezidierter Ausführungsanweisung im Editionsbericht.

wird in der WeGA zuviel ergänzt, so daß die Quellen durchaus nicht so ungeschminkt zur Geltung kommen, wie es der Vorsatz ist.

Die Treue gegenüber den Quellen wird hie und da sogar gänzlich aufgegeben, ohne daß aber ganz klar wäre, warum. Das gilt für die Änderung der originalen Silbentrennung des lateinischen Textes in den Messen; das gilt für die Entfernung eines, wie es heißt, „überflüssigen" Bogens im *Sanctus* der G-Dur-Messe (Fagott in T. 55f), der durchaus nicht „überflüssig" ist, sondern die Phrasierung differenziert (man sollte die Suggestivität des Notenbildes nicht unterschätzen); das gilt für die Wiedergabe des in den Quellen auf nur einem einzigen System notierten dreistimmigen Hornsatzes in Nr. 7 der *Preciosa* auf zwei Systemen; es gilt für die Wiedergabe der *Preciosa* insgesamt, bei der die getrennt überlieferten Text- und Musikquellen zusammengeführt werden, so daß eine Form entsteht, die durch keine Quelle legitimiert ist. Treue gegenüber den Quellen müßte auch heißen, daß man Abbreviaturen und Colla-Parte-Anweisungen als solche beläßt und nicht auflöst. Was hindert daran, Faulenzer wiederzugeben? Für den ausführenden Dirigenten wird die Partitur dadurch sogar übersichtlicher. Die Auflösung bei gleichzeitiger Kennzeichnung aber erscheint wie die Komplizierung eines simplen Sachverhaltes. Treue gegenüber den Quellen erscheint auch dort nicht gewährleistet, wo, wie im *Gloria* der Es-Dur-Messe (T. 88), aus einem Bogen über repetierten 4tel-Noten in den Streichinstrumenten die Artikulationsanweisung *sempre portato* abgeleitet wird. Das suggeriert, auch wenn es durch die eckige Klammer als Herausgeberzutat gekennzeichnet ist, eine Verbindlichkeit, die sich aus den Quellen nicht ableiten läßt.

Das Prinzip, daß alles Hinzugefügte in der Edition gekennzeichnet wird, ist nicht konsequent durchgeführt. Anweisungen in den Quellen, beispielsweise dynamische Angaben, die zwischen zwei Systemen plaziert sind und – so die These – für beide Systeme gelten, werden nicht in dieser Form in die Edition übernommen, was durchaus vorstellbar wäre und dem tatsächlichen Sachverhalt entspräche, sondern verdoppelt, so daß jedes System die Anweisung enthält. Dies geschieht ohne Kennzeichnung, obwohl es sich nicht anders als bei den Faulenzern um die Auflösung einer verkürzten Notation handelt. Man kann diese Ergänzung nur anhand des Krit. Berichtes als solche erkennen (janusköpfiger Pfeil: ↕). Zu den Ergänzungen im Notentext kommen Ergänzungsempfehlungen im Krit. Bericht hinzu, ohne daß deutlich wäre, warum einmal in der einen, dann in der anderen Weise verfahren wird.

Wenn man die Quelle zum Maß macht, dann wird die Mischung von Quellen zum besonderen Problem. Darf man, wie in Nr. 8 der *Preciosa* geschehen, eine in der Hauptquelle fehlende Überschrift aus einer anderen Quelle übernehmen, noch dazu ohne Kennzeichnung, und die Schlagzeugbesetzung an eine andere Quelle angleichen? Im übrigen könnte es sein, daß man es in diesem Falle sogar mit unterschiedlichen Fassungen zu tun hat, eine Lage, die die Mischung strikt verböte.Eine ähnliche Situation scheint bei den Wechselnoten der Streichinstrumente im *Credo* der G-Dur-Messe T. 27-30 (Edition S. 212f)

vorzuliegen; das sieht mehr nach einer veritablen Änderung aus als nach bloßer „Korrektur", als die die Edition es betrachtet.

Einmal ausgeschiedene Quellen sollten ausgeschieden bleiben und nicht gleichsam durch die Hintertür wieder Eingang finden. Im Lesartenverzeichnis zur G-Dur-Messe aber taucht der postume Druck des Werkes bei Haslinger, laut Quellenbewertung *ohne Belang*, immer wieder auf, was suggeriert, so ohne Bedeutung könne er doch nicht sein.

Im Krit. Bericht werden regelmäßig aufführungspraktische Hinweise gegeben. Sie gehen jedoch fast nie über das hinaus, was sich der Leser anhand des Notentextes selbst denken kann. Solche Hinweise scheinen entbehrlich, solange sie nicht auf zusätzlichen Quellen und historischen Zeugnissen fußen. Aber nicht nur diesbezüglich wäre der Krit. Bericht zu entlasten. Mehrfach wiederholt das Lesartenverzeichnis den Sachverhalt, der in den Noten steht. Das erscheint tautologisch. Die *Colla-parte*-Anweisungen und Abbreviaturen sind bereits im Notentext gekennzeichnet; es ist nicht nötig, sie im Krit. Bericht nochmals aufzulisten. Es ist auch wenig aussagekräftig, jeden Fehler der Quellen zu vermerken. Was besagt es schon, wenn, wie in Nr. 10 der *Preciosa*, T. 19 in den ersten Violinen ein Auflösungszeichen fehlt, das in allen übrigen Instrumenten gesetzt ist? Freilich erscheint angesichts der besonderen Autorität der Quelle, wie sie in der WeGA gilt, die Frage, ob Fehler der Quellen überhaupt in den Krit. Bericht gehören, geradezu ketzerisch.

Der Kritische Bericht, insonderheit die Quellenbeschreibung, ist nicht funktional genug. Der Versuch, eine vollständige, perfekte Beschreibung zu liefern, kann nicht gelingen, weil es unmöglich ist, alle Eigenschaften der Quellen genau zu erfassen und ebenso präzise in Worte zu fassen. Irgend etwas bleibt immer unbenannt (man könnte, was hier noch nicht geschehen ist, die Quellen auch mit einer Waage wiegen). So jedenfalls, wie die Krit. Berichte jetzt sind, verliert der Benutzer sehr bald den Überblick; er ertrinkt gleichsam in der Fülle des Mitgeteilten, der Ausführlichkeit der Darstellung. Das Wichtige geht dabei im Unwichtigen unter. Es würde genügen, wenn dasjenige mitgeteilt würde, was nötig ist a) zur Identifizierung der Quellen, b) zum Verständnis der Edition. Auf diese Weise gesetzte Grenzen haben viele Vorteile, unter anderem den, daß man die Arbeit in der zur Verfügung stehenden Zeit auch tatsächlich bewältigt.

Diskussionsteil

(Die Diskussion, die sich an die vorstehenden Stellungnahmen anschloß, wurde im folgenden nach sachlichen Gesichtspunkten zusammengefaßt.)

1. Zum Aufbau der Bände

Ziegler

Unser erster Punkt war der Aufbau der Bände; daran ist, wenn ich mich recht erinnere, nur von Herrn Struck Kritik geübt worden, indem er bedauerte, daß das Vorwort zum Band von der späteren Beschreibung zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte abgetrennt sei (vgl. Fußnote 19).

Struck

Auch von der Bedeutung her ist dieser Teil eigentlich viel „zu tief gehängt", er enthält viele interessante Informationen, die man unter dieser Überschrift nicht unbedingt vermuten kann.

Veit

Dieses Vorwort ist ein wenig problematisch, denn es geht ja zum Teil eigentlich um Sachverhalte, die in der Gesamtausgabe nichts zu suchen haben. Z. B. finde ich die Bemerkungen zur Dresdner kirchenmusikalischen Situation und insbesondere zu den dort im übrigen aufgeführten Werken als Hintergrund zwar sehr nützlich, aber eigentlich gehen diese Studien über das in einem Gesamtausgabenvorwort zu Erwartende hinaus. Wir haben dies hier allerdings bewußt mit hineingenommen, weil es sich um den Startband handelt und weil diese Messen in Webers Schaffen ein sehr unbekanntes Gebiet sind – daher die Ausführlichkeit, die aber für die weiteren Bände so nicht geplant ist, da solche Themen eigentlich in die *Weber-Studien* gehören. Ziel sollte hier lediglich eine kurze Einführung in das Werk sein, verbunden mit einer knappen Wertung.

Struck

Na gut, aber wenn es darum geht, Informationen über die Entstehung des Werkes, über seine Aufführungsgeschichte, vielleicht auch über die Veröffentlichungsgeschichte darzustellen, dann liegt es doch nahe, diese Teile miteinander zu verbinden. Die Herausgeber haben sich entschieden, den Gattungskontext zu umreißen – was bei diesen beiden weniger bekannten Werken ja sinnvoll erscheint und zum Beispiel für die Dresdner Entstehungssituation Neues gebracht hat. Angesichts einer solchen Entscheidung erschiene es mir günstiger, diese Darlegungen mit dem entstehungsgeschichtlichen Kapitel zu verbinden, das sich inhaltlich nahtlos anschlösse.

Sicherlich kann man unterschiedlicher Auffassung sein, wie ein Gesamtausgabenband angelegt sein sollte. Bei der Brahms-Ausgabe wollten wir die Benutzer durch das Vorziehen der Entstehungs- und Publikations-

geschichte vor den Notentext anregen: Sie sollen ins Lesen kommen – und beim Lesen bleiben. Wir sind also ebenso optimistisch wie die Weber-Ausgabe, sind es aber auf andere Weise, indem wir hoffen, daß sich die Benutzer auch die zweite Hälfte des Bandes – nach dem Notentext – zu Gemüte führen, weil es dort in den Kapiteln zur Quellengeschichte und Quellenbewertung mit dem fortlaufenden Text weitergeht. Ich finde, die Aufspaltung des Messenbandes gerade an dieser Stelle schadet der Sache, der Lektüre und dem Verständnis.

Voss

Die Wagner-Gesamtausgabe pflegt ja bei den Bänden mit den sogenannten Neben-Werken Dokumentationen zur Entstehungsgeschichte usw. dem Noten-Teil voranzustellen, und unsere Erfahrung damit bei Benutzern ist sehr positiv; offensichtlich lesen die Leute tatsächlich die Bände von vorne nach hinten, und auf diese Weise kommen dann diese Texte zur Geltung, und das hat dann oft den Effekt, daß die Leute sagen, das haben wir gar nicht gewußt, daß es soviel Hintergrundinformation gibt. Wenn man jetzt die Entstehungsgeschichte oder die Dokumentation in die unmittelbare Nähe des Kritischen Berichtes rückte, würde man eventuell erreichen, daß die Leute es nicht lesen, weil sie das sozusagen zum Kritischen Bericht zählen, der ihnen fast wie der Teufel ist.

Ziegler

In dieser Hinsicht ist die Weber-Ausgabe anders angelegt, solche Dokumententexte sollen eben nicht in die Notenbände sondern in Auszügen, soweit nötig, zitiert werden, um die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte zu klären, aber es sollen zusätzlich eigene Dokumentenbände erscheinen, um eine Redundanz der Quellenzitate in den verschiedenen Teilen der Gesamtausgabe (Notenbände, Briefe, Tagebücher, Schriften) weitmöglichst zu vermeiden. Auf diese Dokumentenbände kann dann von den unterschiedlichen Teilen der Ausgabe her verwiesen werden. Insofern haben wir uns also bemüht, diese Dokumentation in den Notenbänden möglichst gering zu halten, was auch darin zum Ausdruck kommt, daß bei den Messen nur eine einzige Besprechung im Anhang abgedruckt ist, die allerdings unserer Meinung nach so wichtig war und vor allem auch so entlegen publiziert, daß sie in den Band gehört.

Allroggen

Eine kleine Bemerkung noch. Wenn man also den Ratschlägen folgt, und diese Teile vor den Notentext zieht, ist doch die große Gefahr, daß der Leser sortiert zwischen einführenden Texten, die er lesen soll und solchen, die er nicht zu lesen braucht, und das wollten wir vermeiden.

Appel

Aber das tun Sie ja genau im Editionsbericht: Sie empfehlen dem Leser, was er lesen soll, und was nicht, das Kleingedruckte ist nicht so wichtig – das finde ich gerade problematisch.

Allroggen
Das ist wie mit dem halbvollen und dem halbleeren Glas: Die große Schrift und die Sternchen bedeuten (abgesehen von der Aufgabe der Sternchen, das Auffinden der Bemerkungen im KB zu erleichtern): Das *mußt* du *unbedingt* lesen.

Lühning
Aber das ist eigentlich ja nicht nur eine Empfehlung: Das mußt du unbedingt lesen, sondern es ist ja auch der *Wunsch* des Herausgebers. Es gibt doch Dinge, bei denen man denkt, das muß unbedingt gelesen werden, und ich würde eigentlich auch denken, daß die Chance, daß, wenn etwas im Vorwort steht, es da gelesen wird, besonders groß ist. Darum meine ich eigentlich auch, daß das Vorwort ein hervorragender Platz ist, den man für das, was man auf jeden Fall zur Kenntnis geben will, nutzen sollte.

2. Zum Problem der Orgelstimme in den beiden Messen

Ziegler
Um vorab zunächst diese eigenartige Zuordnung des Klavierauszuges bzw. das in Beziehungsetzen von Klavierauszug und Orgelstimme zu erklären: Wir wissen, daß vor der Publikation der Messen der Nachlaßverwalter der Familie von Weber mit Haslinger verhandelt hat. Dabei wird er auf Material zurückgegriffen haben – das läßt sich allerdings nicht dokumentieren –, das in Familienbesitz war. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Stimmen aus der Dresdner Hofkirche nach Wien geschickt wurden, aber das ist sicherlich kein Argument, denn „Ich kann mir nicht vorstellen", heißt nicht, daß es nicht so gewesen sein kann. Allerdings stand Jähns, der bereits sehr enge Beziehungen zur Familie Weber hatte, zu dieser Zeit auch in Kontakt zu Haslinger, war zwei Jahre vor der Drucklegung der Messe in Wien, hat einige seiner eigenen Werke an Haslinger verkauft, die dann zum Teil dort gedruckt wurden, und er hat eine Messen-Partitur hinterlassen, die zusätzlich unterlegt unter die Partitur einen Klavierauszug enthält. Dieser Klavierauszug erfüllt aber genau das, was Sie von dieser Orgelstimme fordern, nämlich kein reines Mitvollziehen der Baßstimme mit Continuo-Aussetzung, sondern auch eine Auffüllung der Passagen, wo der Baß nicht mitläuft, also ein wirklicher Klavierauszug, und da Jähns in diese Partitur Hinweise für einen Stecher eingetragen hat, lag zunächst der Gedanke nahe: Könnte dieser Klavierauszug Grundlage für die Orgelstimme gewesen sein, die nach unserer Meinung wirklich nicht autorisiert ist, die also auf keinen Fall in den Band eingegliedert werden kann? Das hat sich als unmöglich herausgestellt, also beide – der Klavierauszug und die Orgelstimme – stehen in keinerlei Beziehung zueinander. Nur das sollte eigentlich geklärt werden, es ist vielleicht etwas undeutlich oder etwas zu kurz geklärt worden, bloß dann hätte man wieder eine Quelle in der Beschreibung überbewertet, die es eigentlich nicht wert ist.

Appel
Nur ganz kurz. Natürlich kann der Klavierauszug – ich kenne die Quelle nicht und kann nicht darüber sprechen – schon gar nichts mit der Orgelstimme zu tun gehabt haben, da die Notierungsform mit Sicherheit anders war: das wird ein Klaviersystem-Satz sein, während die Haslinger-Orgelstimme eine Generalbaß-Stimme darstellt; das ist eine völlig andere Textsorte.

Veit
Für uns war das Problem, an dem wir sehr lange überlegt haben: Müssen wir diese Stimme ergänzen oder nicht? Wollten wir es tun, stellte sich die Frage: Was sollen wir als Grundlage nehmen? Wir haben eigentlich keine Quelle, die diesen Baß belegt. Wir hätten also nur auf die Haslinger-Ausgabe zurückgreifen können, aber dann kommen wir in ein historisches Stadium, das mit der eigentlichen Quelle nichts mehr zu tun hat. Schließlich kam der Vorschlag, wenn eine solche Stimme mitlaufe, könne sie heute von einem einigermaßen versierten Organisten ohne Probleme ergänzt werden. Deshalb haben wir uns gegen die Integration einer späteren Schicht in den Originaltext entschieden und den Text in seiner überlieferten Form belassen.

Appel
Ich kann diese Entscheidung natürlich akzeptieren, zumal ich die Quellenlage im Detail nicht kenne, nur denke ich, wenn der Revisionsbericht sogar immer wieder detaillierte Anweisungen für aus meiner Sicht doch mehr oder weniger unwichtige Interpretationsprobleme gibt und sehr ins Detail geht, dagegen aber die Frage der Organostimme und deren aufführungspraktische Relevanz so unter den Tisch fallen läßt, ist das meiner Meinung nach ein Defizit. – Dies ist die eigentliche Kritik, weil eine ganze Aufführungsmöglichkeit auf diese Weise unter den Tisch fällt.

Ziegler
Also ich denke auch: die Plazierung der Anmerkung zur Ausführung der Baßstimme als Vorlage zur Orgelstimme hätte günstiger gelöst werden können. Ich war – als Sie das ansprachen – erschrocken, daß es nicht im Band-Vorwort steht, denn dort gehörte es hin, da es wirklich eine fundamentale Bedeutung für die Ausführung der Messe hat. Hier ist also ein Fehler passiert, über den es sich daher meines Erachtens jetzt allerdings kaum weiter zu diskutieren lohnt.

3. Ausführungs- und Interpretationsanweisungen

Ziegler
Ein weiteres Detailproblem war die Ausführung der Bühnenmusik zur *Preciosa*. Herr Struck hatte nach der Besetzungsstärke gefragt. Weber dankt Brühl nach der Uraufführung ausdrücklich dafür, daß er die *Preciosa* mit vollem Opernorchester hat spielen lassen. Also ist tatsächlich die große Besetzung der Berliner

Kapelle anwesend gewesen, es war also auch die Bühnenmusik in angemessener Weise zu besetzen. Zum Dirigenten liegen uns in Berlin für die Uraufführung die Meldungen vor, es war ein nachgeordneter Dirigent, also nicht Spontini als Generalmusikdirektor, sondern einer der Kapellmeister. In Dresden hat Weber fast bis 1826 alle Aufführungen selbst geleitet, es gibt meines Wissens nur drei Aufführungen, die er nicht selbst geleitet hat (alle anderen sind im Tagebuch vermerkt). Insofern können wir davon ausgehen, daß eine große Orchesterbesetzung gemeint ist, daß auch ein erfahrener Dirigent am Pult steht, daß also nichts dem Selbstlauf überlassen ist. Zur Plazierung der Bühnenmusik gibt es aber überhaupt keine Anmerkungen. Weber gibt einmal die Anweisung, daß die Soloinstrumente im Lied der Preciosa zu verschiedenen Seiten der Bühne aufgestellt werden sollen, auf der Bühne, also die Flöte zur linken und die Hörner zur rechten oder umgekehrt, aber ansonsten gibt es nur Anmerkungen wie: *Auf dem Theater; Hinter der Scene*, jedoch keine Hinweise zur Positionierung. Ich hoffe, ich habe es nicht so mißverständlich ausgedrückt, daß die Lautstärke etwas mit der Größe des Theaters zu tun hat – gemeint war: Es gibt einen Unterschied, ob ich das Werk auf dem Theater aufführe, oder ob ich es heute in den Konzertsaal hole, und insofern kann ich die Dynamik nicht verbindlich vorschreiben, da automatisch die Ausführung hinter der Szene durch die Instrumente eine ganz andere Dynamik erfordert, als wenn ich das Werk im Konzertsaal musiziere und dann die Dynamik reduzieren muß, damit dieselbe oder eine ähnliche Wirkung entsteht. Die Partitur ist ja nicht nur für Bühnen-Aufführungen gedacht, und ich bin nicht so optimistisch, daß ich glaube, die *Preciosa* könne wieder zu einem dauerhaften Leben auf der Bühne erweckt werden.

Struck

Bei den irritierenden, scheinbar unvollständigen Aufführungsanweisungen Webers sollte man Aspekte berücksichtigen wie etwa die verschiedenen Spielarten. Man sollte den Notentext erst einmal ernst nehmen und in solchen Fällen nicht gleich nach heutigen Erwartungen ergänzen. Allerdings lese ich persönlich Klammerzusätze im Notentext auch anders. – Die Weber-Gesamtausgabe hat es 'fertiggebracht', eckige Klammern aufwendig zu verbalisieren: Sie liefert umfangreiche Anmerkungen, die in meinen Augen letztlich nichts anderes besagen als eckige Klammern. Insofern wäre ich nicht so pessimistisch, was Ergänzungen angeht, die man im Schriftbild ja noch differenzieren könnte. – Beharren möchte ich aber darauf, daß die Orchesterqualität, die Aufführungsqualität, wie wir sie vom Konzert her gewohnt sind und wie sie meinem Eindruck nach manchen Hinweisen des Herausgebers latent zugrunde liegt, nicht mit dem zu vergleichen ist, was zu Webers Zeit bei Schauspielmusiken oder generell bei funktionellen Musiken vor sich ging. Das gilt nicht zuletzt für die Funktion des Dirigenten, die sich offenbar um 1850 zu ändern begann (natürlich auch unter dem Einfluß Wagners)[24]. Wenn die Weber-Aus-

[24] Da findet sich z. B. in der Brahms-Literatur eigens der Hinweis, daß bei der Vorbereitung von Orchesterkonzerten im Gegensatz zu früher nun auch Detailproben stattfanden: Als Ferdinand

gabe in einem ziemlich karg bezeichneten Notentext eine Argumentation bringt, die in die Forderung mündet, von einem notierten *forte* aus sei in einem Übergangstakt dynamisch wieder zurückzugehen (*Preciosa*, Nr. 10, T. 38 ff.; Editionsbericht), unterstelle ich, daß solchen Bemerkungen eine ganz andere, nämlich die Ästhetik des 20. Jahrhunderts zugrunde liegt, also die Vorstellung des „formenden Dirigenten", die mir bei Schauspielmusiken des 19. Jahrhunderts kaum adäquat scheint. Ich lasse mich aber gern eines anderen belehren.

Draheim

Eine kleine Anmerkung zu dem Standard der Schauspielmusiken im 19. Jahrhundert. Daß Weber selber dirigiert hat und das volle Orchester spielte, das dürfte eher die Ausnahme sein. Man muß sich, glaube ich, vorstellen, daß das Ergebnis oft ziemlich jämmerlich war. Die Orchestermusiker fühlten sich durch diese Dienste unnötig belastet, wie ich aus einer Anekdote weiß: Die Gebrüder Schuncke in Stuttgart hatten sich bei Hummel beschwert, daß sie – zusätzlich zu den strapaziösen Operndiensten – auch bei jedem Theaterstück mitblasen mußten. Daraufhin wurden sie davon dispensiert, und von nun an spielte die „zweite Garnitur". Es muß also eine ziemliche Plage gewesen sein, man muß sich vorstellen, daß jedes Schauspiel, wenn es nur irgendwie ging, mit Musik aufgeführt wurde. Dies vielleicht als Hintergrund für die Besetzung.

Ziegler

Es ist völlig richtig, das ist auch während der Tagung der vergangenen zwei Tage deutlich angesprochen worden. Es gab schon im frühen 19. Jahrhundert das Bewußtsein für herausragende Einzelstücke und für Tagesproduktion, und das sehen wir ganz deutlich bei Webers Schauspielmusiken selbst. Es gibt meines Erachtens zwei herausragende Werke, nämlich die *Turandot* und die *Preciosa*, und es gibt viel Tagesproduktion, die nicht anders zu verstehen ist als „aus dem Ärmel geschüttelt". Die müssen wir mit publizieren und dokumentieren, aber da gelten sicherlich andere Grundsätze als bei der *Preciosa*. In Berlin ist überliefert, daß bei einer Stärke der Kapelle von über 60 Mitgliedern für die Schauspielmusik nur 15 bis 20 eingesetzt wurden. Außerdem ist bekannt, daß Instrumentalisten, die den Qualitätsansprüchen nicht mehr gerecht wurden, in den Schauspieldienst „zwangsversetzt" wurden. Also hat man Qualitätsunterschiede gemacht, aber gerade die *Preciosa* ist vor dem Hintergrund dieser Qualitätsunterschiede als „Oper" behandelt worden, und insofern gelten für mich auch diese Prämissen.

Ich mußte bei der *Preciosa* von den Aufführungen ausgehen, die Weber selbst überwacht hat. Also kann ich hier nicht den Standard der möglicherweise schlechten Schauspielmusik-Aufführungen im frühen 19. Jahrhundert zugrunde

Hiller 1884 in Köln abtrat, setzte sein Nachfolger Franz Wüllner durch, daß die Anzahl der Orchesterproben erhöht wurde und man plötzlich *„dynamische Stärke und feinstes Herausarbeiten* [...], *wie sie uns bis dahin unbekannt geblieben waren"*, zu hören bekam (siehe Victor Schnitzler, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Köln 1935, S. 44; vgl. ebenda S. 29, 32, 43, 45).

legen, sondern kann mich nur auf die Aufführungen beziehen, die Weber entweder vorbereitet (wie in Berlin, wo er Proben leitete – allerdings im Nachfeld der Uraufführung) oder die er selbst geleitet hat (wie in Dresden), und damit gehe ich doch von einem qualitativ hohen Standard aus. Formbewußtsein ist ja da in höchstem Maße gegeben, wo der Komponist selbst sein Werk leitet.

Struck

Die Frage ist: Muß man solche interpretatorischen Angaben machen? Ich denke beispielsweise an einen Choreinsatz, der vorhin schon angesprochen wurde (Beginn des *Credo*-Satzes aus der G-Dur-Messe, vgl. **NB 3**, S. 87): Hier spielen die Geigen *fortissimo*, das restliche Orchester im *forte*, während die Chorstimmen unbezeichnet sind. Nach meinem Verständnis darf man davon ausgehen, daß keine Anweisung nötig war (wie es seinerzeit auch bei Klavierliedern Usus war, wo die Gesangstimmen dynamisch kaum bezeichnet wurden, sondern der Sänger durch sein deklamatorisches Vorgehen und durch die Anregung, die ihm die vorgeschalteten, dynamisch bezeichneten Klaviertakte vermittelten, animiert war, eine adäquate Dynamik zu wählen).

Voss

Außerdem nehme ich auch an, daß es einen Usus gab, wie man *Credo* singt.

Veit

Das Problem ist an diesen Stellen, daß man sehr viele andere Parallelfälle bei Weber findet, wo der Chor ausdrücklich eine andere Dynamik hat als die übrigen Stimmen. Ich kann mir also nicht sicher sein, ob wirklich automatisch etwas übernommen werden muß, was von den andern Instrumenten vorgegeben ist, und dann stellt sich das Problem, daß ich es eigentlich nicht genau festlegen kann. Deshalb bleibt die Dynamik an dieser Stelle offen – letztlich muß dann der Dirigent entscheiden. Daß wir das dann ausführlich im Kritischen Bericht erörtern oder Vorschläge machen, ist natürlich ein anderes Problem.Vielleicht könnte man es auch ohne Erläuterung so präsentieren und überläßt dem Leser die Entscheidung. Wenn Sie dann aber den Fall von vorhin haben (**NB 4**, S. 88), wo der Kontrabaß im *pianissimo* spielt, alle andern sind auch leise, und dann sollen das Violoncello und die Tenöre möglicherweise *fortissimo* einsetzen, kann man dies zwar so abbilden, aber das wird zu Problemen führen! Dann muß ich eigentlich einen interpretatorischen Hinweis geben, und das ist das große Problem unseres Varianten- und Lesartenverzeichnisses, daß alle diese Formen ineinander gehen.Wir haben die interpretatorischen Hinweise mit hineingenommen, damit man alle Angaben an einem Ort zusammen hat. Eigentlich aber hätten wir ein getrenntes Verzeichnis der Dinge machen müssen, die von uns als Hinweise für den Praktiker gedacht sind – dann wäre aber wieder das Problem, daß man an zu vielen Orten suchen muß. So ist das Verzeichnis wirklich „unrein"!

Voss

Ja, aber wenn Sie nun an dieser Stelle, bei der einerseits *pianissimo* dasteht, andererseits beim *fortissimo* einen Hinweis geben, der in die Richtung geht, daß das *fortissimo* nicht absolut zu verstehen sei, ist das nicht der Ansatz zu einer Glättung? Sie wollen doch gerade, daß die Sperrigkeit der Überlieferung deutlich wird, und dann müßte man eigentlich nur das eine tun, man setzt hinter das *ff* ein *„sic!"*.

4. Sperrigkeit des Notentextes – Zur Notwendigkeit interpretatorischer Hinweise in Partiturband und Aufführungsmaterial

Ziegler

Wir wollen die Sperrigkeit im Text erhalten, aber wir wollen den Benutzer nicht mit den Problemen allein lassen, das ist natürlich ein Dilemma. Wir wollen einen möglichst reinen Quellentext bzw. einen „durchscheinen lassenden" Text – und da ist, glaube ich, auch ein Mißverständnis von Herrn Appel: Wir wollen um Gotteswillen keine Nebenquellen „durchscheinen" lassen, sondern einzig und allein die Hauptquelle, auf die wir uns beziehen. Insofern ist auch der Einwand mit der Klammerung und den diakritischen Zeichen vielleicht anders zu betrachten. Andererseits wollen wir dem Praktiker Handreichungen geben, wir wollen ihn eben nicht allein lassen mit diesem sperrigen Text, auch wenn die Varianten, die wir vorschlagen, sicherlich anfechtbar sind.

Lühning

Da wir soviel Kritik gehört haben, sollte auch einmal etwas Positives gesagt werden. Ich finde den Ansatz oder den Versuch, die Sperrigkeit des Notentextes in der Ausgabe wiederzugeben, prinzipiell gut. Andererseits kann ich sehr gut das Bedürfnis verstehen, das Ungewohnte gelegentlich im Kritischen Bericht zu kommentieren, indem man sozusagen Ausführungsanweisungen gibt. Wir haben sicherlich alle schon die Erfahrung gemacht, daß die Musiker ein Problem überhaupt nicht erkennen, sondern nur irritiert sind und denken: Das ist aber Unsinn, das ist bestimmt ein Fehler, das steht doch in andern Ausgaben immer so und so, was sind denn das für schlechte Editoren, die nicht einmal wissen, wie man das richtig notiert! Um sich da erst einmal Respekt zu verschaffen, ist es sicher gut, wenn man solche Kommentare gibt.

Was die praktische Benutzung betrifft, hätte ich eine noch ganz andere Frage zu dem ersten Beispiel von Herrn Veit mit dem *ff* (vgl. **NB 1**, S. 85). Was passiert eigentlich, wenn Sie dazu Stimmen drucken? In die Stimmen müssen Sie das *fortissimo* hineinschreiben, sonst werden Sie einen Konflikt zwischen dem Orchester und dem Dirigenten hervorrufen; wenn Sie es aber in die Stimmen schreiben, dann müssen Sie in der Partitur auch irgendeine Andeutung machen, denn sonst weiß ja der Dirigent nicht, was die Musiker in ihren Noten

haben. Die Stimmen sind sozusagen eine praktische Ausgabe; die Partitur muß beides sein, wissenschaftliche (Studien-) und praktische (Dirigier-) Ausgabe. Die Diskrepanz zwischen Wissenschaft und Praxis darf also nicht zu groß werden. Bei der *Leonore* habe ich die Erfahrung gemacht, daß das Orchester eine Probe mehr gebraucht hat, weil es sich über ungewöhnliche Notierungen, angeblich fehlende Artikulation und Dynamik und Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen erst verständigen mußte, was großen Ärger verursacht und die Bereitwilligkeit der Musiker nicht gerade gefördert hat.

Veit

Das ist ein Problem, mit dem wir uns z. Zt. auch in Absprache mit dem Verlag beschäftigen: Was sollen wir bei der praktischen Folgeausgabe bzw. insbesondere bei den Stimmen tun? Es wird wahrscheinlich so sein, daß die Partitur weitgehend in der Gestalt übernommen wird, wie sie in der Gesamtausgabe vorliegt, auch damit es nicht unnötige Änderungen gibt. In der Partitur hat der Dirigent an einer solchen Stelle, wo wir den Quellenbefund verdeutlichen wollen, aber sagen würden, wahrscheinlich soll man in den Stimmen ergänzen, den Stern, durch den er auf das Problem und dessen Erläuterung im Kritischen Bericht aufmerksam gemacht wird. In den für die Praxis bestimmten Stimmen würden wir wahrscheinlich nicht drum herum kommen, solche Selbstverständlichkeiten dann doch zu ergänzen.

Mohrs

Dirigent und Orchester hätten in diesem Falle ein Kommunikationsproblem: Jeder, der dirigiert, ist frustriert, wenn er plötzlich feststellt, in den Stimmen steht etwas, was er als Dirigent nicht in seiner Partitur stehen hat. Man müßte also schon eine Lösung finden, bei der alle auf dem gleichen Informationsstand sind! Übertrieben gesagt: Der Dirigent muß in dem eben erwähnten Beispiel erst in seiner Partitur und im Kritischen Bericht nachlesen, um dann etwas zu entscheiden, was die Musiker in den Stimmen aber möglicherweise längst schon gedruckt vor sich haben. Die Lösung des Problems muß vielmehr die Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester vereinfachen und sie ermöglichen.

Veit

Andererseits muß man davon ausgehen, daß die Dirigenten normalerweise die Stimmen selbst einrichten, wenn sie ein wenig Verantwortung tragen, so daß also die vorgeschlagene Ergänzung in den Stimmen, die zu der Diskrepanz zwischen Partitur und Stimmen führt, vielleicht doch nicht nötig wäre. Aber diese Frage ist zur Zeit völlig offen.

Struck

Ich denke, man sollte doch noch deutlicher unterscheiden zwischen *Sperrigkeiten der Lesarten*, die wirklich Probleme schaffen und auch auf Textdefizite hinweisen, und speziellen *Notations-Eigenarten*. Zu den letzteren gehören für mich viele der Beispiele, in denen gleichzeitig *f* und *pp* oder *p* und *ff* notiert wurde.

Die Frage ist, ob man nicht an geeigneter Stelle im Gesamtausgaben-Band oder in begleitenden Studien auf solche Eigenarten hinweisen sollte. Ich habe bei der Lektüre der vorgelegten Bände gelegentlich das Gefühl gehabt, daß es sich die Weber-Gesamtausgabe bei den Notations-Eigenarten manchmal unnötig schwer macht, daß sie Dinge unnötig problematisiert.

Dazu nur ein Beispiel – die Pauken-Repetitionen im *Gloria* der Es-Dur-Messe, Takt 55ff, S. 27 des Notentextes, im Verbund mit der entsprechenden Erläuterung im Editionsbericht auf S. 404 (**NB 16**): Bei den Repetitionen der Pauke sind die ersten beiden ganzen Noten G durch Haltebogen verbunden; das repetierte G wird in den folgenden Takten fortgesetzt, nunmehr jedoch ohne Bögen, was die Herausgeber als problematisch ansehen. Dankenswerterweise führen sie Entsprechungs-Stellen aus dem *Sanctus* der G-Dur-Messe an. Zieht man diese zum Vergleich heran (vgl. S. 254ff und S. 262ff), dann glaube ich als Nicht-Weber-Spezialist ein klares System zu erkennen, und bedauere, daß dieses System nur im Fall der G-Dur-Messe editorisch eindeutig umgesetzt ist, während bei der Es-Dur-Messe ein Lesartenproblem daraus gemacht wird. Ich sehe zwei Kategorien, bei denen von Weber ein Bogen gesetzt wurde: Dies geschah zum einen, wenn bei geringen Lautstärkegraden, d. h. im *piano* und im *pianissimo*, repetiert wird, der Beginn der Folgetakte also nicht akzentuiert werden soll. Genau dies besagt der Bogen ganz suggestiv. Der zweite (wohl auch in der G-Dur-Messe gültige) Fall, der sich auch oberhalb des *piano*-Bereiches ereignen kann, ist der, daß eine Repetition über einen Takt hinaus noch für eine oder zwei Zählzeiten des folgenden Taktes weitergeführt wird (die rhythmische Schraffierung gleicht somit einer Überbindung). Die Stelle, die die Herausgeber in der Es-Dur-Messe problematisiert haben, paßt nun meiner Meinung nach genau ins beschriebene System: Die Pauke fängt im *pianissimo* an (T. 55-56), danach wird der Bogen weggelassen. Die Repetition bleibt in T. 57 noch leise – der Spieler ist animiert worden, ohne Akzente zu repetieren –, ehe in T. 58 ein *crescendo* (Gabel) beginnt. Hätte Weber nach T. 56 weitere Bögen gesetzt, dann hätte er sein Grundsystem für die Notierung von Repetitionen durchbrochen. So hat er meiner Meinung nach genau richtig bezeichnet: Er hat den Spieler durch den ersten Bogen veranlaßt, leise und ohne Akzent zu spielen, und ihm danach genügend Freiheit gelassen, die Repetitionen lauter werden zu lassen. Ich sehe darin also eine Notierungs-Eigenart, kein Textproblem, wie es der Editionsbericht trotz aller vorsichtigen Formulierungen in Erwägung zieht. Generell fände ich es begrüßenswert, wenn im Kritischen Bericht oder an anderer geeigneter, auffallender Stelle – wenn nötig, auch in jedem Band – auf Eigenarten von Webers dynamischer und vielleicht auch artikulatorischer Bezeichnung hingewiesen würde. Dadurch würde Irritationen vorgebeugt und verhindert, daß Lesartenprobleme und Notations-Eigenarten vermischt würden.

Veit

Vielleicht noch einmal zurück zu den Problemen dieser mehr oder minder interpretatorischen Anmerkungen für die Praxis. Es herrschte keine Einigkeit, ob sie überhaupt in eine Gesamtausgabe gehören. Wenn man aber wenigstens

einige dieser Anmerkungen hineinnähme, um solche problematischen Stellen zu klären, dann stellt sich für mich die Frage: Sollen diese praktischen Hinweise vom übrigen Lesartenverzeichnis abgetrennt werden, sollen wir also die bisherige „Vermischung" aufgeben?

Struck
Wäre es nicht wichtiger, z. B. darauf hinzuweisen, welche Funktionen die Dynamik bei Weber haben kann: deskriptive und intentionale? Sollte man nicht generell ausdrücklich auf die Spärlichkeit der Bezeichnung hinweisen, die ja auch in den einzelnen editorischen Erklärungen unterstellt wird? Auf manche Hinweise, die mir im philologisch orientierten Editionsbericht problematisch erscheinen, ließe sich dann verzichten.

Lühning
Die Frage wäre, ob man diese Hinweise nicht auf das Allernötigste reduzieren sollte. Andererseits haben Sie gerade bei den Phrasierungsbögen in der Pauke wieder einen interpretatorischen Hinweis gegeben, den man auch aufnehmen müßte. Sie sind ja auch der Meinung, man müßte erklären, weshalb da ein Bogen steht, der dann nicht weitergeht, und das haben Sie mit Hilfe einer Interpretation getan. Das ist die gleiche Ebene, und ich denke, daß es in den Kommentar gehört. M. E. wären diese Angaben im Lesartenverzeichnis am besten aufgehoben.

Mohrs
Was Herrn Struck stört, sind ja die subjektiven Empfehlungen. Man müßte in historischen Traktaten zur Aufführungspraxis, hier speziell zur Pauke, prüfen, ob es dazu eine Regel gibt. Wenn man solche interpretatorischen Details anspricht, dann sollte man keine Vermutungen äußern, sondern sich auf aufführungspraktische Fakten berufen. Aber da wird das Dilemma deutlich: Einerseits sagen wir, bitte weniger Text, andererseits wird in der Diskussion aber deutlich, daß wir eigentlich mehr wollen.

Lühning
Zusätzlich zu Traktaten oder anderen objektiv wirkenden Auskunftsquellen scheinen mir die Erfahrungen der Herausgeber mit den Praktiken Webers besonders wichtig, aus denen heraus Interpretationen abgeleitet werden können, die sich anderen, wie Dirigenten oder Musikern, nicht so leicht erschließen. Solche Hinweise haben dann auch eine Objektivität und vor allem einen Erkenntniswert, der sie unbedingt mitteilenswert macht, da sie eben nur von Experten gegeben werden können.

Landmann
Gerade für die aufführungspraktische Seite halte ich es für besonders wichtig, auch die regionalen Traditionen oder hier besonders die räumlichen Verhältnisse und die akustischen Gegebenheiten in der Hofkirche in Dresden zu beden-

ken, die heute ganz anders sind als zur Zeit Webers, die aber im Rahmen der jetzt laufenden Restaurierung vielleicht dem Originalzustand wieder angenähert werden können. Dieses Wissen gehört als Hintergrund zur Edition.

Ziegler
Ich denke, das ist wirklich gerade bei den Messen wichtig, die ja direkt in diesem Dresdner Kontext stehen, und das konnte eben am Anfang des Bandes nur angerissen werden.

Veit
Noch ein kleiner Hinweis. Es gibt eine ganze Reihe von sicherlich auch Weber-spezifischen Fällen, die wir beispielsweise jetzt beim ersten Band überhaupt nicht erkannt haben. Erst durch die zunehmende Erfahrung klären sich bestimmte Dinge, andererseits können wir mit dem Publizieren der Bände nicht warten. Wir bringen jetzt also Unvollkommenheiten zu Papier, die sich vielleicht im Laufe der Zeit klären, so daß man erst dann wieder gültige Hinweise geben kann – das ist ein großes Problem!

Struck
Ich möchte doch darauf beharren, daß mir die Frage der Pauken im angesprochenen Falle von der Quellensituation her unproblematisch zu sein scheint, weil ein Notierungssystem erkennbar ist. – Herr Voss hat vorhin die Frage angesprochen, ob man in der Edition eine „Quelle" oder ein „Werk" darstellen wolle. Auch ich ärgere mich immer ein bißchen, wenn ich das gefragt werde – beispielsweise im Hinblick auf die Edition von Brahms' 1. Sinfonie. Ich denke aber, wenn man sich so sehr auf d i e Quelle, auf e i n e Hauptquelle kapriziert und nicht auch dem Quellen*gefüge* einen bedeutenden Platz einräumt, dann erhöht sich – als Kehrseite der Medaille – der subjektive Interpretationsbedarf. In der Brahms-Ausgabe wird dem Quellengefüge (und der Rekonstruktion seiner Divergenzen) eine wichtige Rolle zugestanden. Für Weber mag sich das ein bißchen anders darstellen – gerade bei Werken, die nur durch Manuskripte überliefert sind. Aber besagte Kehrseite handelt man sich damit eben ein.

5. Herausgeber-Ergänzungen und diakritische Zeichen

Appel
Generell zur Problematik der Herausgeber-Ergänzung: Ich glaube, es ist uns allen klar, daß wir uns hier in einer Aporie befinden, denn wenn der Herausgeber ergänzt, setzt er sich dem Vorwurf des Oberlehrerhaften aus: „es ist ja sowieso klar", heißt es dann; ergänzt er aber nicht, dann wird ihm unterstellt, er hätte etwas übersehen oder er wäre blind, oder was auch immer. D. h. man kommt aus diesem Dilemma nur heraus, wenn man sehr klar definiert, nach

welchen Prinzipien die Herausgeberergänzung vorgenommen wird. Mir ist die Praxis, wie sie im Messen-Band vorliegt, sehr sympathisch, ich würde mich sogar noch mehr zurückhalten mit Ergänzungen, ich halte z. B. ergänzte Melismenbögen in den Singstimmen für überflüssig. Kein Mensch kommt auf die Idee das anders als *legato* zu singen. Um das Problem der Herausgeberergänzung lösen zu können, denke ich, wäre es sinnvoll – ich weiß nicht, ob das praktikabel ist, aber man sollte es versuchen –, die Notationsidiomatik von Weber systematisch zu untersuchen und nach diesen Erkenntnissen festzulegen, was Herausgeberergänzungen bedeuten sollen.

Ein Randproblem terminologischer Art: Ich finde es problematisch, daß unter dem Begriffspaar *Ergänzung* zwei editorisch völlig verschiedene Maßnahmen laufen, nämlich die Herausgeberergänzung, die ja auf einer ganz anderen Ebene steht als die Ergänzung aus anderen Quellen. Da würde ich raten, obwohl ich keinen Vorschlag dazu zu machen habe, daß man versuchen sollte, das terminologisch zu entwirren und Herausgeberergänzungen wirklich als Ergänzungen in diesem Sinne zu betrachten, das andere aber anders zu benennen.

Veit

Kurz dazu eine Stellungnahme: Eigentlich versuchen wir ja genau diese Differenzierung durch die beiden Formen der Klammern, die runden und die eckigen. Eine weitere Differenzierung der runden Klammern geht natürlich im Band nicht. Die runden Klammern sollen ja auch nur sagen, daß hier etwas, was wir nach dem Text der Hauptquelle für selbstverständlich halten, bestätigt wird durch eine andere Quelle und nicht allein durch uns als Herausgeber hinzugesetzt ist. Das ist in dem Band sicherlich nicht immer einheitlich gelöst worden, ist aber eigentlich die Tendenz der Sache. Wir können diese Klammern nicht weiter differenzieren, aber wir müssen zumindest dadurch diese beiden Formen auseinanderzuhalten versuchen.

Appel

Mir geht es jetzt nur um die Terminologie, nicht um die diakritischen Zeichen.

Veit

Zu den Ergänzungen im Notentext: Die Praxis, die wir jetzt betrieben haben, ist ein bißchen zwiespältig. Wir haben die Ergänzungen oft am Satzanfang etwas ausführlicher vorgenommen, um dem Benutzer die Sachlage zu verdeutlichen, und haben uns dann hinterher eher zurückgehalten. Es ist auch eine Frage, ob so etwas akzeptabel ist, denn es handelt sich eigentlich um eine praktische Lösung und keine wissenschaftliche!

Appel

Wenn ich vielleicht doch noch auf etwas ganz Grundsätzliches eingehen darf, mir scheint, daß bei der Weber-Gesamtausgabe sich so etwas – wenn ich es

etwas hochtrabend ausdrücke – wie ein Paradigmenwechsel der Edition abzeichnet. Wir haben ja bisher immer die Unterscheidung getroffen zwischen *Quellenedition*, d. h. einer reinen Dokumentation mehr oder weniger diplomatisch dessen, was historisch überliefert ist, und der *Werkedition*, die gewissermaßen durch Quellen-Kontamination etwas konstruiert, was man als „idealen Werktext" bezeichnen könnte. In besonderer Weise ist hier die Kompetenz des Editors gefragt, etwas plakativ ausgedrückt: wie im Falle des Anton Schindler, der genau weiß, was der Meister eigentlich wollte. Ich glaube, es zeichnet sich in der Weber-GA eine dritte Kategorie ab, ich würde sie als *Textedition* bezeichnen.

Ich meine Folgendes: Der Text hat zwei Dimensionen, zum einen ist es das real physisch notierte Zeichen, zum anderen gehört dazu aber unausgesprochen die Konvention der Ausführung, der Ergänzung, die mit diesem Zeichen notwendigerweise verbunden ist. Der Editor ist jetzt gewissermaßen in die Rolle eines Kopisten gedrängt, d. h. er ist ein Handlanger des Komponisten, er hat das auszuführen, was eigentlich Kopistenarbeit war. Die Weber-Gesamtausgabe befindet sich jetzt in einer Zwischenphase, glaube ich, sie verhält sich so ein bißchen wie Woody Allen, skrupulös, etwas neurotisch, geplagt von selbstkritischen Zweifeln. Ich denke, man sollte sich klarmachen, daß die Tendenz der *Textedition*, wie ich sie jetzt mal „aus dem Ärmel" bezeichnen will, daß diese Tendenz einfach eisern weiter verfolgt werden kann, denn es zeichnet sich meiner Meinung nach ein akzeptables Konzept ab.

Allroggen

Schönen Dank, Herr Appel, für diese Bemerkung, die mir sehr wohltut. Der Befund ist ganz punktgenau. Es hat sich ja in der Tat in den letzten Jahrzehnten ein Wandel in den Editionsgrundsätzen, die als allgemein verbindlich gelten, vollzogen. Früher wäre das, was wir hier tun – also eine Entscheidung nicht treffen, sondern die Probleme darstellen, sie dem Benutzer vorlegen und ihm allenfalls Anregungen für deren Lösung geben – eine Todsünde gewesen. Der Herausgeber hatte die Pflicht, <u>einen</u> eindeutigen Text vorzulegen, – so bin ich von Herrn von Dadelsen erzogen worden – und den zu begründen. Die Entscheidung des Herausgebers sollte natürlich nachvollziehbar gemacht werden, so daß noch eine winzig kleine Chance für den Benutzer bestand, sich auch anders zu entscheiden, aber eigentlich sollte der Herausgeber <u>einen</u> eindeutigen Text vorlegen, auch wenn die Quellen ihn nicht hergaben. Das hat sich ja nun inzwischen gewandelt und wahrscheinlich aus mehreren Gründen, weil eben auch die Ansprüche der Benutzer sich gewandelt haben und weil einige wenige dann doch die Ausgaben alten Typs kritisch hinterfragt haben. Ein paar „Eierschalen" der alten Praxis hängen bei uns sicher noch mit drin, daran bin ich auch nicht ganz unschuldig, muß ich sagen. Das betrifft z. B. die erwähnte, in eckigen Klammern stehende *portato*-Vorschrift, an der Anstoß genommen wurde. Sicher fehlen unter dem Bogen die Punkte zu den repetierten Noten, aber wie wollen Sie dieses Zeichen anders deuten? Eine Ton-Repetition, die in allen Stimmen unterschiedlich lang, aber in möglichst langen Bögen geführt

wird, kann nur ein *portato* sein, und ich denke, bevor ein Benutzer in Tiefsinn gerät und eventuell großen Blödsinn macht, sollte man diesen Hinweis geben. Das ist – gebe ich zu – ein Rückfall in diese alte Editionspraxis, aber an der Stelle habe ich das durchgesetzt, also bekenne ich mich auch schuldig oder rühme mich dessen – wie Sie wollen.

Noch ein Zweites: Herr Struck hatte gefragt: Wie sähe denn die Ausgabe der Messen aus, wenn es außer dem Autograph oder statt des Autographs – je nachdem – eine von Weber korrigierte Stichvorlage gäbe? – Dann sähe sie natürlich anders aus! (Einwurf Struck: Ich meinte einen Druck) – Auch wenn uns ein von Weber beaufsichtigter Druck zugänglich wäre, der mit der von Weber durchkorrigierten Stichvorlage verglichen werden könnte, wären wir in einer völlig anderen Ausgangssituation, die natürlich auch zu anderen Konsequenzen führen müßte.

Schließlich ein Wort zu den „Janus"pfeilen, die Herr Voss angesprochen hatte: Diese Pfeile im Lesartenverzeichnis tauchen immer dann auf, wenn es sich nach unserer Überzeugung eindeutig aus dem Schriftbild der Quelle ergibt, daß die dynamische Vorschrift tatsächlich für erste und zweite Flöte oder erste und zweite Geige zugleich gilt.

Voss
Woraus geht das hervor?

Allroggen
Es ergibt sich aus dem graphischen Erscheinungsbild.

Veit
Das ist eine dieser typischen Notationsgewohnheiten, also eine Sache, die eigentlich nur „Kenner" der Handschrift Webers erschließen können. Als solche spielen wir uns auf und haben die Verteilung der Zeichen und ihre Zuordnung geprüft. Natürlich ist die Entscheidung nicht immer eindeutig, das sei offen zugegeben, aber es ist eine Notationsgewohnheit, die sich bei Weber durchgängig findet. Wir wollen ja das wiedergeben, was wir in dem Text „lesen", d. h. wir geben also beide Zeichen an und beschreiben den Sachverhalt.

Allroggen
Und die andern bezeichneten Ergänzungen von Dynamik sind eben nicht durch das Schriftbild so eindeutig, deswegen haben wir da differenziert.

Voss
Aber wo ist da der Unterschied dazu, daß möglicherweise der Komponist in einer Stimme sein Zeichen also vergessen hat? Wenn er es vergessen hat, würden Sie es also kennzeichnen, und wenn es in diesem Falle angeblich für mehrere Instrumente gilt, dann wird es nicht gekennzeichnet – das halte ich für problematisch.

Veit
Die Grenzen sind sicherlich fließend, aber wenn man sich eine Weile mit Webers autographen Handschriften beschäftigt, ist der Eindruck wirklich – ich möchte schon sagen – schlagend, und ich glaube, Sie würden sich dieser Interpretation nicht entziehen.

Allroggen
Da bin ich mir auch ganz sicher.

Voss
Aber warum keine Kennzeichnung im Notentext? Die anderen hinzugefügten Zeichen werden ja geklammert.

Veit
Es ist doch ein Unterschied, ob das Zeichen fehlt oder ob es eigentlich im Text steht. Es steht ja für uns im Text, weil Weber es so „meint", für ihn gilt das *forte* für die beiden Stimmen. Er setzt das Zeichen so dazwischen, daß es beiden zugeordnet werden kann. Also gebe ich die Intention des Textes wieder.

Struck
Das ist gerade bei Brahms auch ein typischer Unterschied zwischen autographem Stadium und Druckstadium. Die Kopisten bzw. die Stecher hatten die Aufgabe, solche Zeichen in der Stichvorlage zu ergänzen bzw. aufzulösen.

Appel
Ich muß hier ein bißchen die Weber-Kollegen verteidigen: Man kann gar nicht ergänzen! Ich kenne das Problem von der Schumann-Gesamtausgabe auch. Wenn das Zeichen doppeldeutig ist, wo soll man dann die Klammer hinsetzen?

Voss
Mein Problem ist: Woher weiß man, daß es doppeldeutig ist?

Huck
Ich glaube, augenblicklich werden eine ganze Reihe von Problemen parallel besprochen, die es aber durchaus verdienen, auseinandergehalten zu werden. Das eine Problem ist die Notation von dynamischen Zeichen in Partituren zwischen den Systemen, so daß – wie es eben ja auch anklang – die Zuordnung, zu welchem System sie gehören, zunächst fast unmöglich scheint, weil dynamische Zeichen sonst sowohl über als auch unter dem System notiert sein können. Die Zuordnung muß in irgendeiner Weise vollzogen werden, denn der graphische Zustand läßt sich in einer modern gestochenen Partitur ja so nicht widerspiegeln. Das heißt, um die Entscheidung, entweder in der einen Stimme zu klammern und in der anderen nicht (oder umgekehrt), oder die Zuordnung

zu beiden Systemen vorzunehmen, kommt man gar nicht herum. Die Frage ist dann die der Auszeichnung. Ich denke, das Problem, das Herr Voss angesprochen hat, stellt sich in solchen Fällen, wo sich simultan dann Dinge ereignen, die graphischen Zufälligkeiten unterliegen. Ein Beispiel: Wir haben eine Partitur mit 10 Systemen, wir haben viermal den Fall, daß zwischen zwei Systemen ein solches Zeichen steht, und wir haben einmal den Fall, daß es fehlt. Was dann rauskäme, wäre die paradoxe Situation, daß in einem System die Ergänzung gekennzeichnet wäre, was den Sachverhalt ja nicht zutreffend und zureichend beschreibt.

Lühning

Ich möchte noch einmal auf den Unterschied zwischen nur handschriftlich überlieferten und gedruckten Werken zu sprechen kommen. Das ist ein Problem, das es in Ausgaben dieser Zeit ja immer gibt und das uns alle betrifft, die Beethoven-Gesamtausgabe, die Schubert-Ausgabe usw. Die Unterschiede sind häufig so gravierend, daß man das in der Anordnung der Bände auch berücksichtigen muß. In der Neuen Schubert-Ausgabe z. B. werden ungedruckt gebliebene Stücke an anderer Stelle ediert als solche, die zu Schuberts Lebzeiten gedruckt worden sind. Bei Beethoven ist es auch so, daß Werke, die in Originalausgaben vorliegen, und solche, die Beethoven nicht hat drucken lassen oder die nicht gedruckt worden sind, möglichst getrennt bleiben.

Ziegler

Diese Trennung ist bei Weber nicht vorgesehen und ich glaube auch nicht sinnvoll, weil das bei ihm gewissermaßen zugleich Gattungsgrenzen sind. Bestimmte Gattungen waren für die Publikation bestimmt – z. B. die Kammermusik und die Klaviersonaten –, andere Gattungen wurden bei Weber ausschließlich oder doch überwiegend handschriftlich verbreitet. Insofern zieht sich da keine Grenze zwischen von Weber nicht edierten und edierten Werken, sondern zwischen den Gattungen, und diese Gattungstrennung ist ja ohnehin die Vorgabe für die einzelne Bandeinteilung.

Lühning

Bei Beethoven ist es z. B. so, daß die meisten WoOs ungedruckte Werke sind und die opera natürlich alle gedruckte Werke. Schon dadurch ist eigentlich eine ziemlich deutliche Unterscheidung möglich, es gilt allerdings nicht für alle WoOs, einige wurden auch gedruckt. Aber den Unterschied merkt man eigentlich in dieser Zeit doch relativ deutlich.

6. Phrasierungs- und Artikulationsbögen

Veit

Eine Frage noch hinsichtlich der Unterscheidung in Phrasierungs- und Artikulationsbögen, die uns immer sehr am Herzen liegt. Die Wagner-Ausga-

be hat den Vorteil, daß sie die beiden Formen z. T. differenziert. Wir haben dagegen nur eine Bogenform genommen, und das führt zu Problemen bei stimmiger Notation, gerade bei den Bläsern. Wir ergänzen diese Bögen nicht, sondern versuchen nur einen Bogen – meistens über dem System – zu setzen, der dann oft der Phrasierungsbogen ist; wir würden aber nicht in der zweiten Stimme ergänzen. Ich weiß nicht, ob hier jemandem Probleme aufgefallen sind, das würde uns sehr interessieren.

Voss

(verweist auf den Beginn des *Credo* der G-Dur Messe, Edition S. 207, vgl. NB 3: Hier werde in T. 1-2 auch unterhalb des Systems ergänzt, in T. 3-5 jedoch nicht.)

Veit

Das hängt mit der unterschiedlichen Behandlung von Phrasierungs- und Artikulationsbögen zusammen. In diesem Beispiel würde ich den Bogen vom 1. zum 2. Takt nicht als Phrasierungsbogen, sondern eindeutig als Artikulationsbogen bezeichnen, während es bei dem in T. 3-5 folgenden zweideutig ist: Es kann ein Artikulationsbogen sein, es kann auch ein Phrasierungsbogen sein. Das große Problem ist stets, beides zu unterscheiden. Wir haben eigentlich auch im Vorwort darauf hingewiesen, daß wir solche Bögen in den unteren Stimmen nicht ergänzen, bzw. daß wir, wenn der Bogen in der Hauptquelle unter dem System steht, ihn oben nicht ergänzen, daß er aber für beide Stimmen gilt. Das Problem ist oft gerade diese Grenze zwischen meist großräumigeren Phrasierungsbögen (die bei Weber oft über 20 Takte gehen, also wirklich keine Artikulationsbögen sein können) und diesen kleineren Formen, die man nicht mehr unterscheiden kann.

Struck

Gibt es da nicht Erfahrungswerte aus Stimmendrucken bei anderen Werken, wo solche Bogenprobleme, die für Sie jetzt in der Partiturnotation noch auftauchen, gelöst sein müßten? Man könnte doch eventuell Anhaltspunkte gewinnen, wie Stecher oder Stimmenkopisten damit umgehen.

Veit

Die unterscheiden dann aber auch nicht zwischen Phrasierungs- und Artikulationsbogen!

Struck

Nein, aber man kann doch dann sehen, wie sie die zweite Oboe usw. kopieren. Es müßte in diesem Fall ja doch Verhaltensmaßregeln für Kopisten und Stecher geben. Bei Brahms ist das klar: solche Bögen werden in der Partitur in der Regel einfach gesetzt. Bei ganzen Noten gibt es eine gewisse Schwankungsbreite, es kann auch sein, daß der Komponist sie doppelt schreibt, sonst werden sie einmal gesetzt. Im Stimmensatz werden sie normalerweise in beiden Stimmen

ausgestochen, egal wie Brahms, falls er die Unterscheidung getroffen hätte, diese Bögen benannt hätte.

Frank Ziegler

Zur Bedeutung postumer Ausgaben für die Edition am Beispiel der *Preciosa*

Lassen Sie mich zu Beginn des Nachmittags ein Thema aufgreifen, zu dem die Editionsrichtlinien der Weber-GA trotz ihres manischen Hangs zur Ausführlichkeit – auch in der überarbeiteten Form – keine verbindliche Aussage machen: der Umgang mit postumen Publikationen Weberscher Werke innerhalb der GA, speziell innerhalb des KB. Lediglich § 82 der Editionsrichtlinien sagt dazu:

> „Nur wenn autorisierte Quellen nicht bzw. nur indirekt überliefert sind und eine unautorisierte Quelle unmittelbar oder mittelbar auf solche Quellen zurückgeht, kann diese als **Ersatzquelle** herangezogen und in der Ausgabe berücksichtigt werden."

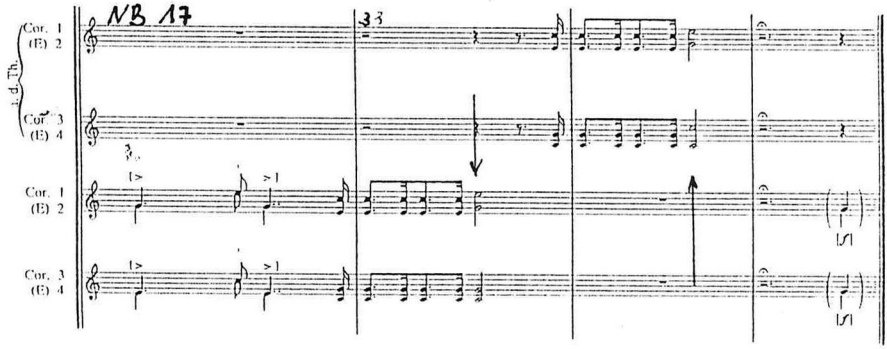
Freilich hatten wir dabei eher handschriftliche Ersatzquellen im Sinn, besonders jene Jähns-Abschriften, die heute teils die singuläre Überlieferung eines Werks darstellen, da die von Jähns benutzten Vorlagen inzwischen unauffindbar bzw. nachweislich vernichtet sind. Was aber geschieht mit Drucken, die innerhalb der Quellenbewertung als nicht autorisiert beschrieben wurden – können sie dem Editor nicht doch Hilfestellungen geben? Herr Voss merkte heute vormittag zu Recht an, bei der Edition der Messen hätten die nicht autorisierten Haslinger-Drucke *gleichsam durch die Hintertür wieder Eingang* in die Diskussion gefunden und konsequent gefordert: *Einmal ausgeschiedene Quellen sollten ausgeschieden bleiben.* Erlauben Sie mir, die Sachlage bei der *Preciosa* zu beschreiben und damit vielleicht ein wenig Verständnis dafür zu erwecken, daß wir die „Hintertür" auch weiterhin nicht ganz schließen wollen. Gleichermaßen sollen die nachfolgenden Gedankensplitter die Bandherausgeber unserer Ausgabe für die Problematik des Umgangs mit solchen Ausgaben sensibilisieren.

Zu Beginn meiner Auseinandersetzung mit der *Preciosa* ging ich von drei Partiturausgaben des Werks aus: 1851 erschien eine erste Partitur bei Schlesinger (PN: S. 2913A) ohne Nennung des Herausgebers. Sie benutzte als Vorlage nach Mitteilung von Ernst Rudorff *eine Copie der Berliner Theaterpartitur*[25], geht also – wenn auch indirekt – auf die Uraufführungspartitur zurück. Eine neue Ausgabe legte 1878 Ernst Rudorff wiederum bei Schlesinger/Lienau vor (PN: S. 1093); er bezog sich erstmals auf das Autograph Webers, konnte daneben aber auch die Dresdner Aufführungsmaterialien (Partitur und Stimmen, vgl. Quellen-

[25] Vorwort zur Partiturausgabe von Ernst Rudorff von 1878, S. 1

beschreibung $K^{\wedge}_{15}$ und $K\text{-}st_{15}$) heranziehen und entdeckte dabei den für Dresden nachkomponierten Alternativ-Tanz (*Ballo 1*) zu Nr. 10, den er als Anhang seiner Edition erstveröffentlichte. Die vorerst letzte Partiturausgabe gab Ludwig Karl Mayer innerhalb der alten Weber-GA als deren dritten (und letzten) Band heraus, sie erschien 1939. Auch Mayer benutzte als Hauptquelle Webers Autograph, zog daneben aber auch die Dresdner Dirigierpartitur Webers heran; die Dresdner Stimmen, die Rudorff noch einsehen konnte, waren zur Zeit der Arbeit Mayers (lt. Vorwort um 1932) schon nicht mehr auffindbar.

Interessant sind die alten Partitur-Ausgaben besonders aufgrund der von ihnen benutzten, heute verschollenen handschriftlichen Quellen: sowohl die Berliner Uraufführungs-Partitur, auf der – wenn auch wohl indirekt – die Erstausgabe basiert, als auch die in Dresden von Weber eingerichteten Aufführungsmaterialien, die Rudorff und Mayer zu Vergleichen heranzogen, müssen als autorisiert gelten und dürften interessante Präzisierungen und Varianten enthalten haben. Das Fehlen eines kritischen Apparates in der Ausgabe 1851 bzw. der unzureichende, sehr lückenhafteNachweis von Varianten und Lesarten (Vorwort von Rudorff 1878, Revisionsbericht von Mayer 1932) sowie die teils sehr großzügige musikalische Einrichtung lassen eine Verwendung dieser Partitur-Ausgaben als Ersatzquellen für die verlorenen Partituren bzw. Stimmen nicht zu – ich möchte an dieser Stelle auf eine ausführliche Beweisführung zu dieser Aussage verzichten und verweise nur auf die Ihnen vorliegenden Auszüge aus der Quellenbeschreibung und -bewertung. Die besagten Editionen informieren jedoch partiell einerseits über besonders wichtige Abweichungen (hier vor allem Aussagen Rudorffs und Mayers zu den Dresdner Handschriften, die ihnen als Vergleichsmaterial dienten) und erlauben andererseits durch Analogien zu heute noch vorhandenen Quellen – etwa bei auffälligen Fehlern oder Besonderheiten – Rückschlüsse auf den Befund in den Vorlagen. So überliefern z. B. ausschließlich die Rudorff- und die Mayer-Edition die Tempobezeichnung zum Chor Nr. 9 nach der Dresdner Dirigierpartitur – die heute noch verfügbaren autorisierten Quellen sind an dieser Stelle unbezeichnet. Ein interessantes Beispiel für Analogieschlüsse findet sich im Chor Nr. 6: Dort sind 4 Hörner der



Bühnenmusik als Echo der 4 Hörner des Orchesters besetzt. In T. 33/34 entspricht das Echo jedoch nicht genau der Vorgabe (vgl. das auf der vorigen Seite 55 abgedruckte **NB 17**: *Preciosa*, Nr. 6, T. 32-35):

Das 3. Horn des Orchesters spielt T. 33^{3-4} g^1 (klingend h^1), verdoppelt also die Quinte des E-Dur-Akkords (Cor 2 ebenso Quinte), das dritte Horn der Bühnenmusik geht T. 34^{3-4} dagegen zur Oktave c^2 (klingend e^2). Während alle autorisierten Handschriften diese Abweichung zwischen Orchester-Hörnern und Echo belegen, sind in allen postumen Druckausgaben die Orchester-Hörner identisch mit dem Echo notiert, das 3. Horn spielt also auch in T. 33^{3-4} ein c^2. Bei genauerer Betrachtung lassen sich in der Erstausgabe von 1851 – zumindest in den für die Edition herangezogenen Exemplaren[26] – an dieser Stelle jedoch Unregelmäßigkeiten erkennen: rudimentär ist im 3. Horn T. 33^{3-4} noch ein g^1 auszumachen, was auf eine Platten-Korrektur schließen läßt, der dunklere Farbton des c^2 verrät einen nachträglichen Zusatz in der Platte – vermutlich wurde die Type etwas tiefer eingeschlagen, da die Platte durch die Korrektur des g^1 an dieser Stelle nicht mehr die übliche Stabilität aufwies. Demnach wurde erst beim Korrekturlesen dieser Ausgabe, also 1851, dieser Ton geändert und die Korrektur in alle späteren gedruckten Ausgaben übernommen, obgleich diese Angleichung nicht zwingend erforderlich ist. Die Quintverdopplung in den Hörnern T. 33 wird durch die Verstärkung des Grundtones durch beide Fagotte und die Männerstimmen des Chores ausgeglichen. Die Echo-Hörner der Bühnenmusik in T. 34 erklingen dagegen solistisch, hier sollte eine Verdopplung des g^1 vermieden werden. Die Angleichung ist somit eindeutig als postumer Eingriff zu erkennen, in der Partitur-Kopie, die dem Stecher als Vorlage diente, dürfte wie in allen heute noch greifbaren Handschriften die Notation des Autographs bestätigt worden sein. Durch solche direkten und indirekten Hinweise bieten die Ausgaben in ausgewählten Problemfällen also interessante und möglicherweise – das ist von Fall zu Fall genau abzuwägen – auch autorisierte Lösungsvorschläge, ohne daß die Ausgabe generell als Ersatzquelle herangezogen werden darf.

Ganz besonders wichtig sind die Ausgaben von Rudorff und Mayer bezüglich der Edition der nachkomponierten Variante des *Ballo 1*. Die Wiedergabe dieses Tanzes in der einzig erhalten gebliebenen zeitgenössischen Kopie (Abschrift für das Coburger Theater nach der Dresdner Partitur, ca. 1824, vgl. Quellenbeschreibung K_{28}) ist sehr fehlerhaft, ein Großteil dieser Fehler kann durch einen Vergleich mit den beiden postumen Ausgaben – sofern sie einen identischen Text überliefern – emendiert werden, da die beiden gedruckten Partituren noch auf das Originalmanuskript des Tanzes im Dresdner Material zurückgreifen konnten.

Daher werden die postumen Ausgaben im Rahmen der *Preciosa*-Edition zwar nicht als Quellen behandelt, d. h. ihre Abweichungen vom Haupttext werden im Editionsbericht nicht durchgängig dokumentiert, einzelne ihrer Lesarten

[26] *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 6, Nr. 6 und Mus. Kw 245/1

bzw. Angaben im Kritischen Apparat können jedoch zur Unterstützung der Argumentation herangezogen werden. Im Notentext erscheinen Ergänzungen oder Korrekturen, die auf Lesarten dieser Ausgaben beruhen, allerdings in ekkigen Klammern (als Hg.-Zusätze).

Einem Artikel von Herbert Zimmer über Julius Rietz als Weber-Editor[27] war zusätzlich zu entnehmen, daß Rietz 1866 an einer *Preciosa*-Partiturausgabe mitwirkte, die von Friedrich Wilhelm Jähns vorgelegt worden war. Ich hielt diese Aussage zuerst für eine Verwechslung: 1866 erschien bei Schlesinger der *Preciosa*-Klavierauszug, bearbeitet von Jähns. Zimmer bezog sich jedoch auf Tagebuch-Notizen von Rietz sowie die Korrespondenz von Rietz mit dem Verleger Robert Lienau, die ausdrücklich von einer Partitur sprachen, deren erste Korrektur Jähns übernommen hatte, und die Rietz überarbeitete. Tatsächlich findet sich im Jähns-Nachlaß eine Partituraussgabe von 1851 mit zahlreichen Korrektur-Nachträgen von Jähns[28], die auf Vergleichen mit Webers Autograph beruhen – sollte sie Vorlage für eine zweite Ausgabe zwischen 1851 und 1878 sein?

Beim Vergleich mehrerer Exemplare der ersten Ausgabe (PN: S. 2913A) bestätigte sich diese Vermutung. Eine zweite „Auflage", auf dem Titelblatt nur durch eine Preisabweichung (neu 6 statt ursprünglich 8 Thaler) zu erkennen[29], entpuppte sich als eigenständige Ausgabe, die trotz der Benutzung der alten Platten bedeutende Abweichungen zur ersten Publikation aufweist. Zum einen wurde hierfür das Autograph Webers als Hauptquelle benutzt – die diesbezügliche Revision geht auf Jähns zurück –, darüber hinaus richtete Rietz die Partitur neu ein. Die Gegenüberstellung einiger Seiten der alten (D^{+}_{1}) sowie der neuen (D^{+}_{2}) Ausgabe sollen Art und Umfang der Korrekturen verdeutlichen (vgl. **NB** 18 – 23):

S. 6 Ouvertüre, T. 16-20 (**NB 18**: D^{+}_{1}, S. 6; **NB 19**: D^{+}_{2}, S. 6)

- T. 16 Streicher: laut Autograph falsche *decrescendo*-Gabeln getilgt
- T. 16/17 Vl 1: im Autograph nicht vorhandene Bögen getilgt
- T. 19 Cl 1, 2, Timp: laut Autograph falsches *fp* korrigiert in *p*
- T. 19 Streicher: laut Autograph falsches *fp* getilgt
- T. 20 Fl: *a 2* zugefügt

S. 142 Nr. 12 Melodram, T. 77-80 (**NB 20**: D^{+}_{1}, S. 142; **NB 21**: D^{+}_{2}, S. 142)

- T. 77 Textkorrekturen nach dem Autograph, T. 79 Gedankenstrich zugefügt
- T. 79 Vle: *p* vorgezogen
- T. 80 Fl, Ob: Zusatz „SOLO." (in Analogie zu Fg, abweichend vom Autograph)
- T. 80 Ob: Akzent nach Autograph zugefügt, Bogen getilgt

[27] Herbert Zimmer, *Julius Rietz als Herausgeber Weberscher Werke*, in: *Deutsche Musikkultur*, Jg. 2 (1937/38), S. 268-275, speziell S. 271

[28] *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 6, Nr. 6

[29] Exemplar in *D-B*, Mus. Kw 245

S. 146 Nr. 12 Melodram, T. 101-108 (**NB 22**: D^{+}_{1}, S. 146; **NB 23**: D^{+}_{2}, S. 146)

– T. 101,103, 104 Textkorrekturen nach dem Autograph

– T. 101 Fl 2: Tonkorrektur nach dem Autograph

– T. 101/102 Fg: Pausen und Fermaten für Fg 2 ergänzt, Bezeichnung „Fagotti Solo" in „Fagotto Solo" geändert

– T. 106-108 Fg 1: Bogensetzung in Analogie zu Fg 2 geändert in Widerspruch zum Autograph

In der Neuausgabe von etwa 1866 sind also nicht nur Zeichen in den alten Platten getilgt bzw. hinzugefügt, sondern auch Einzelzeichen verändert (Bogenverkürzung). Dabei gehen die meisten Eingriffe auf Jähns' Vergleich mit dem Autograph zurück, einige stellen Konkretisierungen des mehrdeutigen Handschriftenbefunds dar (Ouvertüre, T. 20 *a* 2-Zusatz in Fl; Nr. 12, T. 101f. Pausensetzung in Fg 2), mehrere Zusätze lassen sich jedoch nur als musikalische Einrichtung, als mehr oder minder freie Interpretation der Herausgeber, überwiegend wohl von Rietz[30], deuten.

Von besonderem Interesse ist dabei die Angleichung der *Solo*-Bezeichnungen der Bläser in T. 80 der Nr. 12 (S. 142 der beiden gedruckten Ausgaben). Tatsächlich ist Webers Bezeichnung im Autograph an dieser Stelle mangelhaft (vgl. **NB 24**): Ausschließlich die Vl 1 hat ein *p*, Vle und Fg sind mit *Solo* bezeichnet; in Fl gilt aus T. 77 noch *pp*, die Ob und Bässe hatten als letzte dynamische Angabe in T. 73 (Beginn des Melodrams) ein *ff*. Daß diese Differenzierung unmöglich gemeint sein kann, ist unstrittig, aber wie gehe ich als Herausgeber mit diesem Problem um? Auch die Editoren der alten Ausgaben hatten wohl „Bauchschmerzen" an dieser Stelle:

- Der Stecher von D^{+}_{1} (1851) glich Vl 1 und Vle an, indem er wechselseitig *p* bzw. *SOLO* übernahm (vgl. **NB 20**), dabei bleibt die Problematik hinsichtlich der Bläser und Bässe allerdings ungelöst.
- Daher wurden 1866 in D^{+}_{2} (wohl von Rietz) zusätzlich die Bläser angeglichen (*SOLO*), ohne aber den Baß zu bezeichnen (vgl. **NB 21**).
- Die Angleichung der Bläser vollzog auch Rudorff in D^{+}_{3} (1878): er setzte in Fl, Ob und Fg Pausen für die zweite Stimme und verzichtete somit auf die Bezeichnung *Solo* im Fg (damit hätten Ob und Fg aber – nach der Bezeichnung in T. 73 – *ff* gegen das *pp* der Fl aus T. 77). Besonders interessant ist die Hervorhebung der Vle (vgl. **NB 25a**): das *Solo* des Autographs ist hier durch *espressivo* ersetzt, ausdrücklich gegen das *p* der Vl 1. Im Vorwort seiner Ausgabe bemerkte Rudorff zu diesem Problem:[31]

„Die Bezeichnung *„solo"*, welche *Weber* oft anwendet, nur um das Hervortreten eines Instruments damit zu characterisiren, ist an solchen Stellen als zwei-

[30] Diese Vermutung liegt nahe, da das Jähnssche Korrekturexemplar tatsächlich fast nur Abweichungen gegenüber dem Autograph korrigiert, sonst aber kaum Eingriffe in den Text erkennen läßt.

[31] D^{+}_{3}, S. 1

deutig und in diesem Sinn nicht mehr gebräuchlich durch *espressivo* und Ähnliches ersetzt worden."

Demnach las Rudorff das *Solo* im Fg als Besetzungsangabe, die er durch die Pausensetzung für Fg 2 ersetzte, in der Vle bedeutete für ihn das *Solo* hingegen ausschließlich eine Vortragsbezeichnung ohne Angabe zur einfachen Besetzung der Bratschen, die er entsprechend der seinerzeit modernen Praxis in *espressivo* „übersetzte".

- Mayer folgte Rudorff hinsichtlich der Pausensetzung der Bläser, übernahm aber ansonsten kommentarlos die Vorlage (vgl. **NB 25b**), ließ also den Interpreten hinsichtlich der Streicher im unklaren.

Hier können uns die postumen Ausgaben also nur begrenzt bei der Lösung des Problems helfen, wichtig ist allerdings der Hinweis Rudorffs auf die Mehrdeutigkeit der *Solo*-Bezeichnung. Wie gehe ich nun aber als Herausgeber mit dieser Stelle um; ich würde vorschlagen, ich gebe an dieser Stelle den „Ring" frei zur Diskussion. – – – Eisiges Schweigen. – – Lassen Sie mich also meinen Vorschlag vorstellen. Wir sind eigentlich darin bestärkt worden, die Sperrigkeit des Textes zu belassen, ich fände es hier wiederum gerechtfertigt, nicht zu ergänzen, sondern mit einem Stern auf das Problem aufmerksam zu machen, die Argumentation wiederum in den Kritischen Bericht zu verbannen und dort eine Hervorhebung von Fagott und Bratsche vorzuschlagen als mögliche Ausführung. Beide Stimmen sollen solistisch hervortreten.

Diskussion (vgl. dazu **NB 24**)

Allroggen
Ist das wirklich gemeint? Die ersten Violinen haben ja keine solche Vorschrift, sondern sollen offenbar als Gruppe spielen. Auf der leeren C-Saite soll dagegen nur eine Bratsche „sägen", sonst klingt das zu aufdringlich. Also keine solistische Hervorhebung, sondern eine Reduzierung der Besetzung!

Ziegler
Es gibt dann aber keinen Grund, auch das Fagott solistisch blasen zu lassen!

Allroggen
Nein, die Vorschrift bedeutet nur: erstes Fagott.

Ziegler
Heißt es wirklich nur: erstes Fagott?

Draheim
Also bei Schumann heißt *Solo*, die Bläser sind solistisch besetzt, im Gegensatz zu *„a due"*. Also ein Kürzel, um die Pausen in der 2. Stimme des Bläserpaars zu sparen.

Ziegler
Das ist bei Weber nicht unbedingt so. Weber setzt teilweise *Solo*-Bezeichnung und gleichzeitig Pausen, er verwendet die *Solo*-Bezeichnungen doppeldeutig, *Solo* heißt also einerseits ein Instrument oder aber es ist eine Vortragsbezeichnung.

Struck
Kann es nicht beides sein?

Ziegler
Auch das!

Lühning
Und was bedeutet es dann als Vortragsbezeichnung?

Ziegler
Ein solistisches Hervortreten, ein Hervorheben.

Lühning
Wenn dann zwei Fagotte spielen, sollen sich dann beide als Solisten fühlen? Es wäre doch naheliegend, daß die Stimmen, die nicht solistisch besetzt sind, ein *piano* haben.

Veit
Das wäre hier eigentlich so ein Fall, wo man mit einer generellen Bemerkung, daß *Solo* bei Weber „solistisches Hervortreten" einer Stimme meint, alle Erläuterungen oder Ergänzungen von Dynamik sparen könnte.

Lühning
Es kommt darauf an, wie oft so etwas vorkommt. Welche dynamische Bezeichnung steht eigentlich dann, wenn das *Solo* nicht mehr gilt?

Ziegler
Das ist bei diesen Melodramen äußerst schwierig zu sagen, da sich immer nur sehr kurze musikalische Einwürfe auf den vorhergehenden Text beziehen und dann wieder andere, teils kontrastierende Passagen kommen.

Oelmann
Wenn Sie akzeptieren, daß *Solo* möglicherweise „solistisches Hervortreten" heißen soll, müssen Sie keine Dynamik ergänzen, sie hängt dann von der Interpretation des Ausführenden ab.

Heidlberger
Eine generelle Lösung dieses Problems scheint mir sehr schwierig, denn stets ist auch der Kontext zu beachten. Ich habe ein berühmtes Beispiel aus der

Emma-Szene in der *Euryanthe* vor Augen, wo wir in dem Rezitativ nur eine Begleitung durch zwei Bratschen haben (vgl. Nr. 6: *Am lezten May...*). Dort steht *Soli* drüber, und das ist genau die Frage: Sind das jetzt alle Bratschen *divisi*, die aber hervortreten, oder sind das, wie es sehr wahrscheinlich ist, einfach zwei Bratschen, die da spielen müssen. Ich glaube, dort steht als Lautstärke *pianissimo*, also eine sehr zurückgenommene Lautstärke – also ist dies wieder ein Fall, der dann ganz anders interpretiert werden muß.

Ziegler

Ich glaube, wir müssen das Problem an dieser Stelle jetzt auch nicht wirklich lösen, das sollte ich in der Edition tun.

Goldhan

Das ist schon eine vertrackte Stelle; sie fordert eine Interpretation regelrecht heraus. Wenn man daran denkt, daß Weber sehr viel mit Klangfarben gearbeitet hat und ja heute schon die Frage der unterschiedlichen dynamischen Bezeichnungen diskutiert wurde, so handelt es sich hier nicht nur um Lautstärkebezeichnungen, sondern es sind auch Klangfarbenbezeichnungen. Man müßte den Zusammenhang mit dem vorhergehenden Text heranziehen und beobachten, ob die Klangfarbe mit einer Semantik des Textes in Zusammenhang steht. Weber hat die Stelle auch nicht in einem Zug zu gleicher Zeit niedergeschrieben, die Bratschenstimme braucht viel mehr Platz und ist korrekter notiert als die Violinstimme, wo sogar noch eine Pause zuviel ist. Es muß also irgend etwas in ihm vorgegangen sein, daß er das nicht synchron gemacht hat. Und wenn vorher *fortissimo* steht und dann nichts mehr, gilt für den Orchestermusiker, das geht so weiter, d. h. Weber mußte bei der Bratsche *Solo* hinschreiben. Aber wenn für dieses *Solo* weiter *fortissimo* gilt, muß dies mit dem Text in eine Beziehung treten – das Instrument als männliches Prinzip oder was auch immer. Stellt man es sich so vor, erzeugen die übrigen Instrumente eine Art Klangteppich, von dem sich eine reizvolle Farbe abhebt, eine Bratsche, die *fortissimo* spielt! Das ist ein Problem – ich kann es auch nicht lösen.

Struck

Es gäbe vielleicht noch eine Deutungsmöglichkeit, die sich vorhin schon beim Beginn des *Credo*-Satzes aus der G-Dur-Messe – mit dem „lauten" Streichorchester und dem dynamisch unbezeichneten Choreinsatz – ergab: Könnte es nicht doch sein, daß Musikern zugetraut wurde, die dynamische Lautstärke der anderen Partien im Takt vor ihrem Einsatz wahrzunehmen und bei ihrem Einsatz darauf zu reagieren, so daß es für den Komponisten nicht unbedingt nötig war, den weiteren Verlauf so exakt zu bezeichnen? Die Bratsche ist vielleicht ein bißchen problematisch, weil sie vorher wirklich *fortissimo* hatte. Aber wenn die Geigen *piano* zu spielen hatten, fragt es sich, ob die Einsatzlautstärke des Fagotts nicht klar ist (also kein *fortissimo* wie vorher). Sollte man somit nicht eine Art unausgesprochener Reaktionsdynamik in die Überlegung einbeziehen? Dies würde manche Lücken der dynamischen Bezeichnung erklären.

Ziegler

Aber wie gehen wir dann damit um? Ergänzen wir? Argumentieren wir im Kritischen Bericht?

Oelmann

Herr Goldhan machte auf ein interessantes Detail aufmerksam: eine überflüssige Pause. Man sieht daraus im Grunde, daß die Bratsche auch in einer ganz anderen Einteilung des Taktes notiert ist; daß also etwas sehr Verschiedenes zwischen beiden Stimmen gemeint ist, scheint klar zu sein, aber das löst nicht Ihr Problem.

Ziegler

Nein, das verstärkt mein Problem. Wobei dies wirklich ein eindeutiger Fehler ist, der dann in späteren Kopien selbstverständlich getilgt wurde.

Huck

„Fehler" oder nicht ist hier nicht der Punkt, sondern das ist ja möglicherweise eine textgenetische Information. Es ist durchaus denkbar, daß – nur eine von mehreren Möglichkeiten – die Violine nachträglich, nachdem die Bratsche bereits notiert war, notiert wurde, daß möglicherweise zunächst Platz gelassen wurde und noch nicht entschieden war, ob oder ob nicht. Vielleicht erklärt diese spätere Hinzufügung, warum es zunächst einmal unterschiedliche Bezeichnungen gibt, egal wie man dann weiterhin diese Unterschiede interpretiert, und wir haben hier natürlich eine sehr schöne Stelle, die zeigt, daß Quellen nicht nur simultan sondern auch sukzessiv gelesen werden können und gelesen werden müssen. Gerade diese Tatsache ist – denke ich – ein Grund mehr, das Problem breiter anzusprechen, als es durch bloße Ergänzungen möglich ist, weil sich hier auch Informationen über den Entstehungsprozeß konservieren lassen, die bei dem bereinigten Notenbild alle verlorengehen würden.

Oelmann

Es würde dann bedeuten, wenn man die Notation hier akzeptiert – und darauf wollte ich eigentlich hinaus –, daß man das *p* in der Bratsche nicht ergänzt.

Draheim

Könnte es nicht sein, daß es kompositorisch begründet ist? Es fällt doch auf, daß das Fagott quasi die Melodie der Bratsche fortsetzt (wenn man sich einmal die Pause wegdenkt), so als ob es antwortet auf deren Frage. Also hat Weber offensichtlich die kompositorisch wichtigsten Dinge durch das *Solo* hervorgehoben.

Huck

Zumal dies natürlich auch den Kompositionsverlauf dokumentieren könnte, denn es ist textgenetisch möglicherweise auch interessant, daß in der Oboenstimme ein redundantes Vorzeichen gesetzt ist. Auch hier ist ja die Frage, was

wurde möglicherweise wann notiert, also, war der Bindebogen zwischen den beiden Takten von vornherein da, war der Takt vor dem angebundenen *b* schon da, als das *b* notiert wurde? Die Linienführung zwischen Bratsche und Fagott könnte ja eine erste Skizze im Kompositionsprozeß sein, die Auffüllung mit anderen Instrumenten dann sozusagen eine zweite Phase. Das sind natürlich Informationen, die es nachzuvollziehen lohnt.

Ziegler
Wobei diese Form, wie wir sie bei Mozart kennen: zuerst Particellnotation und danach Ausfüllung – also Instrumentierung im Nachhinein – im *Preciosa*-Autograph etwas Untypisches wäre, denn das kommt bei Weber in der Art nicht vor, auch wenn er nachträglich ändert und ergänzt.

Allroggen
Wenn man tatsächlich unterstellt, daß das aufsteigende Solo in den zwei Terrassen die ursprüngliche Schicht war und er dann eine sozusagen leise Begleitung in den Violinen schreibt, dann ist erstaunlich, daß er sie nicht austerzt. Denn vom Satz her ist das ja sehr seltsam, es fängt mit einer leeren Quinte an, dann treffen sie sich auf dem zweiten Achtel in der Oktave *g*, dann kommt eine Quarte, dann auf der Sept wieder ein Einklang, dann eine leere Quinte und dann die kleine Terz. Wären die zweiten Violinen ausgeterzt, würde es sehr viel geschmeidiger klingen.

Goldhan
Ich würde gerne nochmal auf das inhaltliche Problem zu sprechen kommen, das für die Interpretation vielleicht wichtig ist. Lange vor Richard Wagner hat ja Weber im Orchester eine Aussage oder Situation psychologisch weitergeführt. Ich weiß im Augenblick leider nicht, wer vor *Donna Clara* redet, Frau oder Mann, denn es macht beide Male den Eindruck, diese Gegenbewegung sei ein verkapptes Duett, wie ein Nachklang in der Gegenbewegung, der auch möglicherweise einen inhaltlichen Textbezug hat, den er hier vertiefen will.

Ziegler
Es steht außer Frage. Die Melodramen sind wirklich die Orte, wo sich musikalisch am eindringlichsten solche psychologisierenden Wendungen finden. Es handelt sich um jenen Moment, kurz bevor Preciosa als Kind ihrer Eltern erkannt wird, also die Wiedererkennungsszene, insofern eine dramatisch zugespitzte Situation, der Text vorher gehört Preciosa. Das enthebt mich aber nicht meines Problems, wie ich die Stelle in der Edition darstelle.

Goldhan
Das, was psychisch in der Frau vorgeht und was sie vordergründig sagt, das kann auch genial *fortissimo* oder *solo* vorgetragen werden, und das, was im Hintergrund, im Gedanken, im Unbewußten ist, das kann doch leise und flir-

rend mehr im *piano* bleiben, damit wäre die dynamische Bezeichnung deutbar. Da hätte man gleichzeitig zur Situation, zu dem psychologischen Hintergrund und der realen Situation, in der sie sich befindet, auch ein klangliches Äquivalent.

Ziegler
Das ist völlig richtig, das kann alles so sein, nur: Schreibe ich die Bezeichnung dann so hin, weil ich mir sicher bin, daß es so ist, weil es meine Interpretation ist? Oder gebe ich diese Interpretation im Kritischen Bericht? Wir sind heute aufgefordert worden, unsere praktischen Anweisungen, also unsere Anweisungen zur praktischen Umsetzung nicht so weit auszuführen. Das war jetzt meines Erachtens genau der entgegengesetzte Entwurf!

Struck
Kann man nicht grundsätzlich an markanter Stelle in der Edition auf die Spezifika von Webers Eigenarten hinweisen? Ich würde mir dann aber ersparen, in jedem einzelnen Fall eine Interpretation vorzunehmen. Ich denke, das ist das Sinnvollere und macht letztlich auch mehr zum Verständnis seines Komponierens klar. Ich würde natürlich weiterforschen im Hinblick auf diese Probleme.

Oelmann
Ich habe nur noch eine kleine Frage, diese Setzung des Bogens in der Bratsche, ist das was Typisches für Weber?

Ziegler
Das ist etwas absolut Typisches. – Ich möchte auch nicht, daß wir uns an diesem einen speziellen Fall festhalten, sondern ich denke, wir schließen jetzt damit ab. Auf jeden Fall dürfte vielleicht klar geworden sein, daß auch postume Ausgaben Problembewußtsein schärfen können, in diesem Falle hat es geklappt, bei mir jedenfalls. Nicht, daß das Problem so nicht erkannt hätte werden können – es drängt sich auf –, aber die postumen Ausgaben sind in der *Preciosa* wirklich wichtig und müssen im Falle des nachkomponierten Tanzes sogar teilweise als Korrektiv zu zeitgenössischen Quellen verwendet werden, wenn diese nicht autorisiert, sondern nur Ersatzquellen für verlorene autorisierte Quellen sind.

Frank Litterscheid

Zum Notensatz (mit Hinweisen für die Bandherausgeber)

Einige der Dinge, die ich kurz ansprechen möchte, sind in den Beispielen, die in den vergangenen zwei Tagen präsentiert wurden, bereits aufgetaucht. Eines der Grundprobleme ist die Tatsache, daß in den Vorlagen sehr oft nur einzelne

Zeichen (etwa ein *piano* oder *forte*) in einzelnen Stimmen „fehlen" oder daß gleichartige Stellen nicht automatisch angeglichen sind. Wenn der Setzer hier „mitdenkt", wird er oft glauben, der Herausgeber habe solche Stellen übersehen oder eine Ergänzung einfach vergessen. Die Grenze zwischen „Übersehen" und bewußtem Nicht-Ergänzen ist fließend und für den Setzer sind die Unterschiede vielfach nicht einsichtig. Er muß sich also sehr genau auf die Vorlage des Herausgebers verlassen können.

Das klingt zunächst banal, aber es ist leider immer wieder festzustellen, daß „Setz-Vorlage" und gesetzter Text optisch so stark voneinander abweichen, daß viele Sachverhalte erst im fertigen Satz als problematisch erkannt werden. Für den Bandbearbeiter ist es oft schwierig, von dem spezifischen Handschriftenbefund zu „abstrahieren" und sich den musikalischen Satz „objektiv" im Neusatz vorzustellen – mit allen Einzelheiten, die dazugehören.

Deshalb hat sich die enge Zusammenarbeit zwischen Setzer und Herausgeber, wie wir sie jetzt im Falle der *Preciosa* und der beiden Sinfonien ausprobiert haben, sehr bewährt. Der Setzer kann beim Transformieren von einem Medium ins andere aus seiner Sicht gelegentlich Probleme aufdecken, die dem Herausgeber nicht bewußt werden, weil er sozusagen nur in einem Medium arbeitet (oder ggf. auch bestimmte Stecherregeln nicht kennt). Durch den engen Kontakt zwischen Herausgeber und „Noteneingeber" können solche Probleme in einem sehr frühen Stadium besprochen und gelöst werden, ohne daß dies dann einen hohen Korrekturaufwand erfordert, weil z. B. schon der gesamte Rest eines Werkes in einer bestimmten Form eingegeben wurde.

Von besonderem Interesse war in diesem Zusammenhang auch die Mischung gedruckter und handschriftlicher Vorlagen bei der Herstellung der *Preciosa*-Partitur. Herr Ziegler hatte teilweise die alte Gesamtausgabe als Grundlage für seine Einrichtung benutzt. Da hier oft Leerstimmen entfernt wurden oder Kürzel der Vorlage aufgelöst waren, blieben einige Aspekte des Notensatzes außerhalb des Blickfelds. Zudem zeigte sich, daß hier die Fehlerhäufigkeit größer war, so daß grundsätzlich zu empfehlen wäre, eine Quelle als Einrichtungsvorlage zu wählen, die auch vom äußeren Erscheinungsbild (Wahl der Systeme und der Kürzel) möglichst dicht an der für die Edition gewählten Hauptquelle bleibt. Wo immer handschriftliche Vorlagen Hauptquelle sind, sollten diese auch für den Notensetzer eingerichtet werden, da das Leseproblem – besonders bei Autographen – gering ist, wenn durchgängig eine Person für die Eingabe der Noten verantwortlich bleibt, der man dann ja auch „Lernfähigkeit" bzw. nach kurzer Zeit auch Erfahrung im Umgang mit den Charakteristika der Notenhandschrift Webers unterstellen darf. Dies hat dann für den Herausgeber den zusätzlichen Vorteil, daß er sich das oft sehr mühsame Anpassen eines Drucks an die gewählte handschriftliche Hauptquelle ersparen kann und damit eine große Fehlerquelle ausgeschaltet ist.

Ein paar Beispiele aus dem Sinfonien-Band, dem jeweils die Autographen als Hauptquelle zu Grunde lagen, seien nachfolgend kurz erläutert.

1. **NB 26** (2. Sinfonie, 4. Satz T. 1-17): Zu Beginn des Finale der 2. Sinfonie haben alle Stimmen in T. 4 eine dynamische Bezeichnung außer der Pauke, die vermutlich zu ergänzen wäre. Fehlt hier eine Angabe, könnte man vermuten, der Herausgeber habe die Lücke vielleicht übersehen. Daher wäre zu empfehlen, hier ggf. zu vermerken, daß keine Dynamik gesetzt werden soll. (In diesem Fall hatte der Hg. die Eintragung lediglich vergessen, der Setzer entdeckte also einen Fehler.)
2. Im gleichen Beispiel haben alle Bläser Akzente, lediglich die Trompeten nicht (vergleichbare Fälle wiederholen sich im Laufe des Satzes – teils mit Akzenten, teils ohne). Auch hier würde ein Hinweis auf die bewußte Entscheidung, keine Ergänzung vorzunehmen, die Zweifel des Setzers zerstreuen. Umgekehrt könnte ein entsprechender Eintrag in der Setzvorlage auch verhindern, daß der Korrekturleser bzw. Herausgeber beim Korrigieren selbst in Zweifel gerät, ob hier nicht doch etwas vergessen wurde.
3. **NB 27** (2. Sinfonie, 2. Satz, T. 25-32, nur Bläser): Dies ist ein heute vormittag schon einmal angesprochener Fall: nachlässige Bogensetzung bzw. Bezeichnung bei geteilten Stimmen. Man kann in der Oboenstimme fast mitverfolgen, wie die Genauigkeit von Takt zu Takt nachläßt. Da die Regelung der Editionsrichtlinien (jedenfalls bislang) nicht ganz eindeutig ist, sollte hier genauestens vermerkt werden, wohin der Setzer welche Zeichen zu plazieren hat bzw. welche zu ergänzen sind.
4. **NB 28** (2. Sinfonie, 2. Satz T. 41-42, Fg., Vl. 1): Hier laufen erste Fagott- und Violinstimme völlig parallel, dennoch ist die Phrasierung bzw. Artikulation unterschiedlich, zudem steht zwischen den beiden Fagottstimmen noch ein *crescendo*-Zeichen. Auch hier wird der Setzer stutzen und den Verdacht äußern, der Herausgeber habe die Abweichung möglicherweise übersehen. Soll das Original übernommen werden, sollte der Herausgeber dies durch einen Zusatz verdeutlichen, muß zugleich aber auch angeben, wohin die *crescendo*-Gabel gesetzt werden soll.
5. **NB 29** (2. Sinfonie, 4. Satz, T. 185-190): Über diese Stelle stolperte ich beim Setzen, da keine Eintragungen des Herausgebers vorhanden waren, obwohl in den Takten 188-189 nahezu über allen Stimmen Bögen gesetzt sind, die Vl. 1 aber dazu im krassen Gegensatz im zweiten Takt als einzige Stimme *staccato*-Punkte trägt und in der Vl. 2 keinerlei Einträge vorhanden sind. Nach Rücksprache mit Herrn Veit zeigte sich, daß die Stelle bewußt in dieser Widersprüchlichkeit wiedergegeben werden sollte. Eine Eintragung war also nicht nötig – denkbar wäre aber durchaus auch gewesen, daß die schlecht erkennbare abweichende Violin-Bezeichnung einfach übersehen oder eine Ergänzung in der Vl. 2 vergessen wurde. Gerade an solchen zweifelhaften Stellen wäre ein *sic!* oder eine entsprechende Anmerkung bei der Noteneingabe hilfreich, da gewöhnlich das Lesartenverzeichnis dem Notensetzer noch nicht vorliegt.

Ein häufiger Fall bei der Eingabe der *Preciosa*-Partitur in den Teilen, die als Vorlage den alten Gesamtausgaben-Druck verwendeten, war die Auflösung von Kürzeln, die im Korrekturvorgang dann wieder in die Originalform des Autographs zurückverwandelt werden mußten. Da dies immer relativ hohen Arbeitsaufwand erfordert und vor allem das Layout der Seite erheblich verändern kann (plötzlich kann die bereits eingeteilte Seite mehr Takte aufnehmen als ursprünglich vorgesehen), sollte gerade dieser Aspekt von Herausgeber und Redaktion vor Beginn der Noteneingabe sehr gründlich geprüft werden.

Natürlich gibt es auch Dinge, die spezifisch für das Setzen mit Computernotenprogrammen sind und beachtet werden sollten. So fügt der Computer häufig eigenständig Warnungsakzidenzien oder Vorzeichen in der zweiten Oktave ein. Hierdurch kann der Herausgeber einerseits auf Versäumnisse aufmerksam gemacht werden (wie oft vergißt man z. B. nicht ein Warnungsakzidens), andererseits besteht aber auch die Gefahr, daß unnötige oder nicht in der originalen Vorlage befindliche Zeichen in den Notentext Eingang finden, die beim Korrekturlesen allzu leicht übersehen werden.

Wichtig erscheint ferner, daß der Bandherausgeber (oder zumindest der zuständige Redakteur) mit den wichtigsten Grundsätzen der verwendeten Notenschreib-Software vertraut ist. Z. B. ist *Score* ein Programm, das im Grunde die Arbeitsweise eines Setzers nachahmt, d. h. es wird wie im Notenstich Seite für Seite (hier von unten nach oben) erarbeitet. Das bedeutet aber auch, daß zunächst ein Seitenumbruch festgelegt werden muß, der später möglichst nicht mehr korrigiert werden sollte, zumal wenn davon alle Folgeseiten betroffen wären. Dieser Umbruch muß also bei *Score* von Anfang an feststehen, während andere Programme (z. B. *Finale*) zunächst eine Eingabe nahezu aller Parameter des Notensatzes eines kompletten musikalischen Satzes erlauben und der Umbruch erst abschließend festgelegt werden kann. Hier könnte der Herausgeber also theoretisch nach der Fertigstellung des Notensatzes seine Umbruchwünsche äußern. Bei einem *Score*-Notensatz würde er sich mit umfangreichen Änderungswünschen den Zorn des Notensetzers bzw. des Verlags auf sein Haupt ziehen. Deshalb ist hier wichtig, daß der Herausgeber in einem frühen Stadium anhand einiger Probeseiten mit dem Notensetzer bespricht, ob die Partitur auf diese Weise ggf. zu eng- oder zu weiträumig werden könnte. Zu bedenken ist auch, daß z. B. nachträglich einzufügende Klammern (etwa für Vorzeichen) bei einem ohnehin engräumigen Satz dazu führen können, daß die Seite neu eingeteilt werden muß – auch deshalb sollte die Vorlage, die zum Notensatz gegeben wird, bereits möglichst genau eingerichtet sein! Aber selbst wenn die Einteilung der Seite erhalten bleibt, kann der *justify*-Befehl nach dem Einfügen solcher Klammern (die nicht zum normalen Zeichensatz in Score gehören) alle nicht fest an Noten koppelbaren Zeichen der jeweiligen Seite durcheinanderwirbeln – je nachdem, wie gut vorher die Eingabe war oder wo solche Zeichen plaziert werden mußten. So kann also ein simples Warnungsakzidens Folgen für die gesamte Seite haben – was ein Programm-Unkundiger sicherlich kaum ahnen dürfte.

Wünschenswert wäre schließlich auch, daß der Herausgeber weiß, welche Änderungen wenig bzw. welche sehr viel Zusatzarbeit verursachen. In der *Preciosa* z. B. sind die melodramatischen Abschnitte notensatztechnisch relativ kompliziert, eine nachträgliche Änderung der Aufteilung wäre hier mit hohem Aufwand verbunden. Dagegen war in den Sinfonien die nachträgliche Änderung der Akkoladenklammern auf allen Seiten durch ein verwendetes Makro ohne großen Zeitaufwand zu bewerkstelligen.

Natürlich kann der Herausgeber nicht alle Details des Notenprogramms und seiner Möglichkeiten kennen. Um so wichtiger ist aber, daß die Redaktion der Weber-Gesamtausgabe bei der Durchsicht und Einrichtung der Herausgeber-Manuskripte auf solche Dinge achtet. Ein hoher Wissensstand hat noch nie geschadet – hier kann er helfen, sehr viel Zeit und Geld zu sparen. Ich würde aus meiner Sicht deshalb den Editoren dringend raten, sich in Grundkursen über die verwendeten Notenprogramme zu informieren.

Diskussion

Veit

Ich glaube, eines der wichtigsten Probleme hängt wirklich mit der Art der Setz-Vorlage zusammen. Wir verwenden zum Einrichten meistens keine gedruckten Vorlagen – entweder, weil es sie nicht gibt, oder weil das Bild immer sehr von dem der Handschriften abweicht. Das wurde uns beim Notensatz der *Preciosa* sehr deutlich, denn dort hat Herr Litterscheid, wie erwähnt, zum Teil nach dem eingerichteten alten Druck und zum Teil nach dem Autograph eingegeben. Die Ergebnisse waren z. T. schlagend. Wir haben bemerkt, daß man beim Einrichten eines alten Druckes sehr viele Sachen übersieht, weil man von einem ganz anderen Werkbild ausgeht, während für ihn das Eingeben nach dem Autograph (noch) sehr viel schwieriger ist, aber dafür den Herausgeber zwingt, die Zusätze möglichst minutiös einzutragen, wobei wiederum viele Sachen übersehen werden, weil das Druckmedium noch nicht vorhanden ist. Man merkt manches wirklich erst, wenn die Sache gedruckt vorliegt. War die Eingabe nach dem Manuskript also schwieriger, erwies es sich aber insgesamt in diesem Falle, wo unsere Edition eigentlich nahe an der Hauptquelle bleiben will, auch als sehr viel vorteilhafter, von den Handschriften auszugehen, weil so viele Fehler vermieden werden konnten.

Allroggen

Habe ich Herrn Litterscheid richtig verstanden, daß das Tilgen von überflüssigen Warnungs-Akzidenzien unnötig ist, weil sie der Computer von selber rausschmeißt?

Litterscheid

Nein, das Gegenteil ist der Fall. Wenn in der Vorlage kein Zeichen steht, dann setzt der Computer automatisch eins, weil er merkt, daß da ein anderer Ton

kommt als vorher, und dadurch wird man unter Umständen erst auf den Umstand aufmerksam.

Veit

Der Computer wiederholt einfach die Zeichen, wenn sie nicht aufgehoben werden, bzw. das Vorzeichen bleibt gültig. Das Problem ist dabei, daß man einerseits auf die Stellen aufmerksam gemacht wird und sich vielleicht wirklich überlegt zu ergänzen, andererseits muß man auch sehr aufpassen. Diese Technik gibt einem dann etwas vor, was man leicht übersieht. Es gab ein paar Stellen, wo ich dachte: „komisch, da war doch gar nichts vorgegeben?" – das fiel dann aber erst beim Korrekturlesen auf! Da hat die Technik also auch ihre Tücken.

Allroggen

Wie ist das mit der Wiederholung von Akzidenzien bei über den Taktstrich gehaltenen Tönen?

Veit

Das tilgt der Computer automatisch. – Es ist also wirklich ganz gut, wenn wir als Editoren ein bißchen von dem Programm verstehen, mit dem man umgeht, denn man kann dadurch etliche Fehler gewissermaßen „vorausahnen". Zugleich sei auch noch einmal betont, welche Vorteile für die Redaktion diese feste Zusammenarbeit mit *einem* Notensetzer hat, der allmählich alle Editionsprobleme der Ausgabe kennenlernt und mit dem z. B. bereits bestimmte Wünsche des Herausgebers hinsichtlich der Gestalt einzelner Zeichen verwirklicht werden konnten. Wir sind daher dem Verlag sehr dankbar, daß er uns diese Möglichkeit eingeräumt hat, die letztlich auch für die Herstellung des Bandes zeitliche und finanzielle Vorteile hat.

Joachim Veit

Zum aktuellen Stand der Punkt/Strich - Diskussion

Während unserer Detmolder Bandherausgebertagung hatten wir das Problem „Strich und Punkt bei Weber" angesprochen, ohne zu verwertbaren Ergebnissen zu kommen. In den Editionsrichtlinien wurde entsprechend empfohlen, den Unterschied zwischen beiden Formen nicht zu verwischen und weitere Erkenntnisse zunächst zu sammeln. Inzwischen hat sich zumindest für einige Aspekte dieses Problems ein (relativ) klarer Eindruck verfestigt, in anderen Bereichen „schwimmen" wir nach wie vor. Diese Beobachtungen möchten wir im folgenden kurz an einigen Beispielen vorstellen, auch wenn in diesem Kreise damit möglicherweise nur Eulen nach Athen getragen werden und wir uns der Vorläufigkeit dieser Erkenntnisse bewußt sind. Eindeutig hat sich aber dabei herausgestellt, daß die Unterscheidung beider Formen für die Edition von Bedeutung ist.

Durch einen Zufall wurde die Wahrnehmung des Problems geschärft: Als ich mich jetzt im Rahmen der Vorbereitung des Schauspielmusik-Kolloquiums mit Abbé Voglers Musik zu *Hamlet* beschäftigte, fiel mir eine Stelle in der Ouvertüre ins Auge, die mir vor dem Hintergrund der Punkt/Strich-Problematik aussagekräftig erschien. Vogler schreibt zu der hier abgebildeten, durch die Ziffern 96-98 gekennzeichneten Stelle in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (vgl. **NB 30**):[33]

„96) Daß die Bratsche mit dem Baß Dritten [also Terzen] klempert, ist nichts gewöhnliches, und hier am eigenen Orte angebracht, besonders, da die erste Geige 97), die zweite 98) ein **wahnsinniges Tuppen** vorbringt. Diese Punkten sind deswegen auch **kleiner als die anderen Striche** [wie beispielsweise unten im Baß], **die einen langsam abgestossenen grossen Strich fodern, statt daß hier nicht mit dem Arm sondern nur mit der Vorderhand der Bogen hin- und hergeworfen wird**, was bei den Wälschen *Vibrato* heißt."

Vogler verwendet hier in seinem Druck sowohl Striche als auch Punkte. Die Bemerkung legt zunächst einmal nahe, einen irgendwie gearteten Energieunterschied bei der Ausführung anzunehmen, also Striche mit ganzem Arm, Punkte nur mit dem Handgelenk.

Bei der Suche nach Autoren abseits der stets Zitierten stieß ich u. a. auf den in der Literatur ebenfalls mehrfach genannten Joseph Riepel, der 1778 eine durchaus vergleichbare oder doch zumindest verwandte Unterscheidung trifft: Riepel verwendet den Strich zunächst in einer ganz allgemeinen Form als eine Art von „Strichwechselzeichen" in Verbindung mit *Legato*-Bögen – so wie dies Wolf-Dieter Seiffert am Beispiel Mozarts vor einiger Zeit beschrieben hat[34]. Riepel spielt in seinem Wechselgespräch zwischen Lehrer und Schüler alle Möglichkeiten durch, die eine 3-, 4-, 6- oder 8tönige Floskel hinsichtlich der Strichwechsel bietet. Dabei wird stets der Strichwechsel durch die Striche angezeigt.

In Verbindung mit dem *Legato*-Bogen als Zeichen für das Zusammenfassen von Noten unter einem Bogenstrich bringt er dann folgendes Beispiel (**NB 31**), zu dem er schreibt:[35]

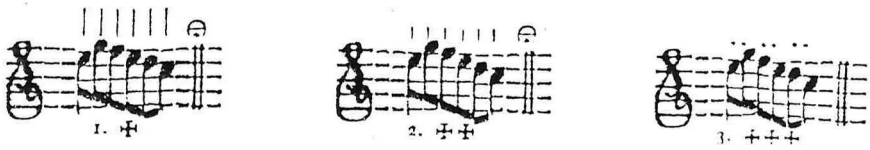
[33] Reprint Hildesheim: Olms, 1974; Notenbeispiel in Bd. IV, S. 101; Text in Bd. I, S. 341; Hervorhebung vom Referenten. Die Diskussion der Benennung als „Vibrato" sei hier ausgeklammert.

[34] Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Bd. 2: *Freie Referate*, Berlin o. J. (1998), S. 133-143

[35] Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, hg. von Thomas Emmerig, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996, S. 260-261

„Nun jeder von diesen 3 Tächten wird nur mit einem einzigen Zug oder Bogenstrich gemacht. Der erste wird zugleich ganz **kurz abgestossen**. Der zweyte, so, daß der Violinbogen während [d]em Streichen weit höher aufgehoben muß werden; um gleichsam mit jedem Stoß einen besondern Bogenstrich zu formiren. Zum dritten Tact wird der Bogen fast gar nicht aufgehoben, sondern er stellet beynahe den Gesang einer Leyer vor [...]"

Ein weiteres Beispiel (NB 32) zu einer Sechstonfolge ohne Bindung wird folgendermaßen kommentiert:[36]



„Nun jeder von diesen 3 Tächten hat 6 besondere oder eigene Striche. Allein, die Art des ersten Tacts drückt er **mit langmächtigen Zügen** aus; und dieses etwan bisweilen in Concerten. Die Art des zweyten Tacts ist ohnehin bekannt und allgemein, nur, daß er dergleichen ungebundene Noten **manchmal bald mehr bald weniger stoßt**. Die Art des dritten Tacts braucht er blos zum accompagnieren, und spricht, daß mittelst derselben die Haare des Violin-Bogens nur einen halben Messer-Rücken breit auf die Saiten stossen müssen, damit die singende *Principal*-Stimme sich wohl unterscheide, und von so viel mitspielenden Instrumentisten nicht verdeckt werden. Deswegen ist die Art des ersten Tacts einem Accompagnement höchst schädlich; ja er leidet seinen Schülern nicht einmal die Art des zweyten Tacts dazu. NB. **Ich habe Striche und Puncten nur um der Erklärung willen wiederum drüber gesetzt**; denn **in Musicalien sieht man sie nicht; ausser, wenn es um der Deutlichkeit wegen manchmal vielleicht nothwendig ist.**"

Die dritte Art bezeichnet der Lehrer dann nochmals als *mit sehr kurz abgestossenen Noten gespielt*, was im *piano* zum Accompagnieren sehr geeignet sei[37].

Herauslesen läßt sich hier also wiederum, daß je nach der Art des Zeichens „mehr Bogen" verwendet wird, daß es – ganz abstrakt ausgedrückt – also wirklich um eine Art von Intensität des Bogenstrichs bzw. Tones geht, wenn beim Hin- und Herstreichen zwischen Punkt und Strich unterschieden wird.

Schließlich finde ich es noch erwähnenswert, daß der Schüler – indirekt – die von uns auch so häufig geäußerte Frage stellt, ob denn nur die Streicher solche Bogenstriche brauchen, worauf der Lehrer hier antwortet: *Nicht allein diese, sondern ohne Ausnahme alle Instrumentisten*[38]. Er betont dann ausdrücklich, daß diese

[36] a. a. O. , S. 263
[37] a. a. O.
[38] a. a. O., S. 265

Art von *Orthographie*, wie er sich ausdrückt[40], zwar von der Violine ihren Ursprung habe, aber für die Bläser ebenfalls zu übertragen sei, dort hieße es nicht *gestrichen* sondern: ***die gebundenen Noten werden geschliffen.***

Es folgt dann ein sehr eigenartiges Beispiel (NB 33) einer Horn- und Trompetenstimme, bei der es zu drei Noten einer aufsteigenden Triolenfigur heißt:[39]

„Nun stoßt er die einzige erste Note jedes Triollen **mit Brust und vollem Athem**; die andere 2 Noten hingegen **stoßt er nur mit der Zunge**."

Der Lehrer korrigiert diese Bemerkung des Schülers, indem er darauf verweist, daß *gemeiniglich nur die mittlere zu jedem Triollen mit der Zunge gestossen; die äussern zwey hingegen mit vollem Athem* gestoßen würden.

Wie dies funktioniert, sei dahingestellt, es bleibt aber ein wichtiger Hinweis darauf, daß diese Form der *Orthographie* auch auf die Bläser zu übertragen sei, jedoch in den Streicherstimmen wurzelt.

Hält man diese beiden Kennzeichen fest – also der Strich einerseits als Strichwechselzeichen andererseits aber als „Abstoßungszeichen", das beim Abstoßen größere Energie verlangt als der Punkt –, dann erscheinen eine Reihe von Weberschen Zeichenkonventionen in diesem Bereich durchaus erklärbar.

Wir haben nun eine Reihe von Beispielen zusammengestellt, bei denen unseres Erachtens die Form der Zeichen immer eindeutig zu erkennen und beide zu unterscheiden sind. Auch wenn wir in diesen Fällen augenblicklich nicht genau sagen können, was der Unterschied bedeutet, haben die Zeichen hier wohl zumindest etwas mit einem „Strichwechsel" zu tun.

- NB 34 (2. Sinfonie, Autograph, 1. Satz): Bei diesen Beispielen aus dem Autograph der 2. Sinfonie Webers tritt die Kombination eines Bogens mit einem Strich auf: Der Bogen reicht bis zu einer abgesetzten Note, die dann mit einem Strich versehen ist – eine Form, die bei Weber sehr häufig und quer durch alle zeitlichen Schichten auftritt (daß dabei Strich und Punkt in ihrer Form deutlich unterschieden sind, zeigt die Violin-Stimme in beiden Beispielen). Immer handelt es sich um die gleiche Form des mit einem Strich endenden Bogens, die Form Bogen mit Punkt tritt praktisch nie auf. Diese Form muß etwas mit der Strichart oder mit dem Absetzen des Bogens zu tun haben.

[39] a. a. O., S. 265

[40] Riepel, a. a. O., S. 265

- **NB 35** (1. Sinfonie, Autograph, Finale): Ein ähnliches Beispiel aus dem Finale der 1. Sinfonie: Stets wird der Bogen, der bis zur Note geht, am Ende mit einem Strich versehen, der in irgendeiner Weise ein Aufheben des Bogens bezeichnen müßte.
- **NB 36** (2. Sinfonie, Autograph, 2. Satz): Daß mit dem Strich aber nicht bloß eine Kürzung der Note verbunden sein kann, zeigt Beispiel 36 aus dem langsamen Satz der 2. Sinfonie, denn hier hätte Weber dann nicht noch zusätzlich Pausen notieren müssen – die Ausführung muß also etwas mit der Bogenbewegung zu tun haben.
- **NB 37**: Zum Vergleich einige Beispiele aus späterer Zeit (aus dem *Freischütz*-Partitur-Autograph). Im mittleren Beispiel sind wiederum Endpunkte von Skalenfiguren der Streicher unter einem Bogen mit einem deutlichen Strich bezeichnet, auch die Zielpunkte der Drehfiguren im oberen Beispiel sind sowohl in Violine 1 als auch Flöte eindeutig mit Strichen versehen. Das gilt auch für die Streicherfigur im unteren Beispiel; bei der Wiederholung schreibt Weber nur noch den Strich auf der Zielnote, der ihm also als Hinweis wichtig scheint. Dagegen dürften die Striche im rechten mittleren Beispiel eher den Wechsel zwischen gebundenen und abgesetzten Noten oder den Strichwechsel bezeichnen.
- **NB 38**: Bemerkenswert scheint in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnung des Dominantthemas im Kopfsatz der 1. Sinfonie. Es tritt beim ersten Mal *pianissimo* mit Staccato-Punkten auf, die Wiederholung mit Bläsereinsatz im *forte* ist aber durch Striche bezeichnet (auch in der Begleitung). Dies könnte darauf hindeuten, daß die Wahl der Zeichen auch etwas mit der nötigen Energie zu tun hat. Eine weitere Stelle mit *fortissimo*-Akkorden der Streicher (und Bläser) scheint dies zu bestätigen (vgl. rechtes unteres Beispiel) – hier erscheinen ausnahmslos Striche.

Diese Beobachtung: im *piano* vorzugsweise Punkte, im *forte* Striche läßt sich als generelle Tendenz (allerdings mit zahlreichen Ausnahmen) feststellen. Auch optisch suggerieren die Striche eine größere Energie. So hatten wir denn Beginn des *Credo* der Es-Dur-Messe (vgl. Edition S. 53) zunächst mit *staccato*-Punkten wiedergegeben, uns dann aber doch zur Wiedergabe der suggestiveren originalen Form entschlossen, auch wenn deren genaue Bedeutung noch nicht geklärt ist.

Ohnehin kommt man hier schnell zu Zweifelsfällen:

- **NB 39**: In Beispiel 39 aus Maxens Arie im ersten Akt des *Freischütz* sind die *fortissimo* erklingenden gebrochenen Akkorde der Streicher durchweg mit Strichen versehen, in den Bläsern sind teils Striche, teils eher Punkte zugesetzt (das Ende des mit *fffo* bezeichneten Ausrufs *Gott!* ist ebenfalls mit einem, jedoch noch deutlicheren Strich markiert), ohne daß in den Bläsern der Sinn dieser Unterscheidung erkennbar wäre. Das gleiche Motiv ist bei seinem Auftreten in der Ouvertüre (**NB 40**) in den Streichern ebenfalls mit Strichen, in den Bläsern uneinheitlich bezeichnet, wobei in Alt- und Baß-

posaune Striche, in der Tenorposaune Punkte stehen – eine unterschiedliche Spielweise kann hier aber nicht gemeint sein, d. h. an dieser Stelle kann nur Flüchtigkeit Ursache der Notierungsweise sein (auch dieser Abschnitt steht im übrigen im *ff*). Andererseits läßt sich an anderen Stellen beobachten, daß die Unterscheidung der Bezeichnungsweise von Bläsern und Streichern teilweise durchaus beabsichtigt scheint. Wenn man ins Detail geht, bringt allerdings der Versuch einer Differenzierung von Strich und Punkt an vielen Stellen schwer lösbare Probleme mit sich – dies sei keineswegs verschwiegen und als Beispiel auf den Beginn der *Preciosa*-Ouvertüre verwiesen.

Doch zurück zu den hier zunächst einmal herauszustellenden „klaren" Fällen. Die Bezeichnung eines in irgendeiner Weise abzusetzenden, akzentuierten oder mit einer bestimmten Strichart versehenen Tones durch einen eindeutigen Strich sei noch an einigen weiteren Beispielen illustriert.

In der *Freischütz*-Ouvertüre findet sich neben der Kombination von Bogenende mit Strich auch die Bezeichnung einer Zielnote von Tremolo-Repetitionen durch den Strich (**NB 41**). In Eglantines Szene und Arie Nr. 8 in der *Euryanthe* werden einerseits Zielnoten eines Motivs, andererseits durch große Sprünge getrennte Viertelnoten mit Strichen bezeichnet (**NB 42**). In Kilians *Schau der Herr mich an als König* wird das *fz* auf dem letzten Achtel der Bässe jeweils durch einen deutlichen Strich markiert (**NB 43**).

Das Absetzen einer akzentuierten Note durch Kennzeichnung der vorangehenden mit Strich ist ein ebenfalls häufig zu begegnendes Kennzeichen, so z. B. zu Beginn der Nr. 21 der *Euryanthe* (**NB 44a**), oder im Bratschenmotiv der nachkomponierten Ännchen-Nummer des *Freischütz* (**NB 44e**), wobei hier zunächst Punkte gesetzt sind und erst bei dem deutlichen Einschnitt ein Strich auftaucht. Daß solche Striche auch dann gesetzt werden, wenn die vorangehende und die akzentuierte Note durch eine Pause getrennt sind, zeigen zwei weitere Beispiele aus der *Freischütz*-Partitur (**NB 44b** und **c**). Diese Beispiele ließen sich durch zahlreiche weitere vermehren.

Schließlich noch zwei Beispiele einer Violinstimme, die wiederum darauf hindeuten, daß bei der Kombination von Strichen und Bögen möglicherweise auch nur ein Strichwechsel bzw. u. U. ein Abstrich durch den Strich bezeichnet werden könnte. Im ersten Beispiel aus *Euryanthe* (**NB 45a**) ist stets die erste Note (vollzeitig oder nach Achtelpause) durch den Strich bezeichnet, die übrigen Noten sind gebunden. Im zweiten Beispiel (**NB 45d**) sind die Kombinationen von Bogen mit einer alleinstehenden Note durch Strich, die Zweierkombinationen dagegen mit Punkten bezeichnet (bei der Kombination zweier gebundener mit zwei abgesetzten Noten scheint Weber generell Punkte zu verwenden).

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß die Unterscheidung von Strich und Punkt in der Edition unbedingt zu berücksichtigen ist und daß es eine Reihe von charakteristischen Kombinationen gibt, die bei der Beurteilung von Zweifelsfällen helfen können. Selbst wenn wir uns augenblicklich über die

genaue Bedeutung dieser Unterscheidung noch nicht im klaren sind, sollte die Edition diese beiden Formen treu dokumentieren, damit die Edition auch nach Klärung dieses Problems gültig bleibt.

Diskussion

Mohrs

Über Strich und Bogen ist ja schon viel diskutiert worden, es gibt dazu auch einen jüngeren Aufsatz von Jochen Reutter, der sich besonders auf Mannheimer Werke und Mozart bezieht und der vier Kriterien herausgearbeitet hat, durch die sich der Strich möglicherweise vom Punkt unterscheidet[41]. Eines der Kriterien ist der Akzentcharakter des Strichs. Das scheint mir bei den zuletzt genannten Beispielen wichtiger zu sein als der Strichwechsel. Sie haben selbst darauf hingewiesen, daß die Zweierfiguren (2 Noten mit Bogen + 2 mit Punkten) immer nur mit Punkten bezeichnet werden, während die Aufeinanderfolge von Akkorden im *forte* oder *fortissimo* durch Striche markiert ist. Das zeigt doch – was auch in vielen anderen Beispielen deutlich wurde – daß der Akzentcharakter ein Kriterium für den Strich ist.

Veit

Allerdings trifft das nicht immer zu, denn wenn wir das Beispiel aus der *Euryanthe* betrachten (**NB 45c**), wo der Strich quasi auf unbetonter Zeit steht, kann er hier eigentlich nicht als Akzent gemeint sein! Auch in Beispiel **NB 45d**, in dem Weber im zweiten Takt den ersten Bogen sogar verlängert hat und danach einen Strich setzt, können wohl keine Akzente damit gemeint sein, sondern es muß eher irgendetwas mit der Strichart zu tun haben.

Mohrs

Ich glaube, man muß das vorsichtiger formulieren, so wie es auch Herr Reutter getan hat: Es gibt vier Kriterien, dazu gehört u. a. eine Art Akzentcharakter, aber dieses Kriterium muß nicht in jedem Einzelfall zutreffen. Denken Sie auch an die berühmten *Unisono*-Eröffnungen vieler Mannheimer Sinfonien – solche Anfänge sind immer durch Striche bezeichnet.

Veit

Wir wollen uns hier auch nicht auf irgendwelche „Bedeutungen" festlegen, weil wir selbst eigentlich noch nicht so recht wissen, was damit gemeint sein kann, sondern wir möchten vor allem energisch darauf hinweisen, daß es an bestimmten Stellen eine eindeutige Unterscheidung von Strich und Punkt gibt, und diese Unterscheidung normalerweise auch konsequent durchgehalten ist.

[41] Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer Berücksichtigung der Lehrwerke von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola*, in: *Mozart-Jahrbuch 1995*, Salzburg 1995, S. 59-77

In den Beispielen mit dem Strich auf der dem Akzent vorausgehenden Note hatten wir auch Beispiele, wo beide Noten durch Pausen getrennt sind. Auch hier ist die Frage, ob eine Betonung gemeint ist oder nicht doch bloß eine Art von Absetzen?

Heidlberger

Ich möchte nochmals unter Bezugnahme auf die Diskussion, die ja schon damals in Detmold über dieses Problem geführt wurde, darauf hinweisen, daß man sehr genau zwischen musikalischen Ausführungsnotationen und sozusagen lediglich „psychologisierenden" Dingen unterscheiden muß. Gerade diese Frage des Striche-Schreibens im Verbund mit *uni-rhythmico-Tutti*-Stellen scheint mir hier bezeichnend: Wenn man einen Strich sieht, spielt man etwas genauer auf den Punkt, was ja wichtig ist, gerade bei den von Herrn Mohrs angesprochenen Figuren dieser schönen Mannheimer Eröffnungen, denn im Tutti müssen diese Figuren sehr genau gespielt werden. Das ist dann in erster Linie eben eine Ausführungsanweisung und nicht unbedingt eine Ausdrucksanweisung. Ich glaube, auch in dieser Hinsicht muß man diese verschiedenen Interpretationsarten unterscheiden. Der andere Fall wäre im linearen Kontext bei einer Einzellinie oder einer Linie, die unterbrochen ist zwischen Bogensetzung und abschließender abphrasierender Einzelnote: Hier ist der Strich eher als eine Ausführungsangabe zu verstehen, eben diese Note kurz zu setzen, aber mehr noch als das: sie möglichst genau zu setzen, also deutlich abzusetzen von dem Bogen, der vorher die gebundenen Noten kennzeichnete. Insofern ist die Verwendung der Zeichen nicht unbedingt immer nur musikalisch oder vom Ausdruck her zu begründen, sondern wirklich von der Spielweise her, von der pragmatischen Anlage dessen, was damals ein Orchestermusiker oder ein Kapellmeister seinem Ensemble vermittelt hat.

Allroggen

Ich denke, der Hinweis auf ein deutliches Abheben ist richtig. Im Beispiel **NB 44c** ist dies ja sehr klar zu erkennen: Die Spieler müssen den Bogen deutlich absetzen, um ihn wieder positionieren zu können für das *Tremolo*, das *fortissimo* folgen soll. Damit man dazu sozusagen genügend „Bogenmasse" hat, setzt man vorher ab, um näher an den Frosch zu kommen.

Veit

Um es nochmals mit aller Deutlichkeit zu sagen: Das Problem war für uns – schon während der Detmolder Diskussionen –, daß wir nicht recht wußten, ob überhaupt Punkte und Striche zu unterscheiden seien, zumal in den meisten Drucken diese Differenzierung eingeebnet ist. Was sollten wir also tun? Es zeigt sich nun an solchen Beispielen, daß es wirklich viele Fälle mit eindeutigen Unterscheidungsmöglichkeiten gibt, aber auch viele andere Stellen, die uns dann in Zweifel stürzen.

Mohrs
Gegen die These, das Zeichen habe etwas mit Strichwechsel zu tun, möchte ich Bedenken anmelden: Mir scheint in den Beispielen deutlicher zu sein, daß der Strich ein Moment des Betonens und ein Moment des Separierens anzeigt. Natürlich kann man über den Sinn der Bezeichnungen diskutieren, aber in der Ausgabe sollte man die Stellen auf jeden Fall so wiedergeben, wie sie dastehen.

Veit
Es gibt aber etliche Stellen, wo die Unterscheidung Schwierigkeiten macht. Die bisherigen Beispiele waren so gewählt, daß sie fast immer eine eindeutige Unterscheidung erlaubten. Zu den Fällen, bei denen man in Zweifel kommt, gehört auch der Anfang der *Preciosa*-Partitur (**NB 46**).

Lühning
Kann es nicht auch sein, daß die Notierungsgewohnheiten von Weber wechseln, also daß über einen längeren Zeitraum ein Bedeutungswandel eintritt, und daß die Symbole je nach Instrument eine unterschiedliche Bedeutung haben?

Veit
Diese Frage kann man nach unseren bisherigen Beobachtungen eindeutig verneinen. Die Form des Bogens mit dem abschließenden Strich z. B. gibt es auch in der Klaviermusik, und sie findet sich wirklich durchgängig in Webers Schaffen. Im Hinblick auf die häufigen Mischungen von Punkt und Strich kann man auch nicht sagen, daß er in einer bestimmten Zeit die Striche deutlich bevorzugt hat, und hinterher eher Punkte, sondern beides geht bunt durcheinander.

Struck
Es wird der Weber-Gesamtausgabe nicht direkt helfen, aber es gibt aus unserer Erfahrung bei Brahms zwei Tendenzen: Die erste ist, daß Streicher eher Striche („Strichpunkte", wie Brahms sie nennt) bekommen und Bläser eher Punkte, ohne daß dies ganz systematisch durchgehalten ist. Die zweite ist, daß der Komponist Brahms den letzten Revisionsgang – bevor er ein Manuskript als Stichvorlage an den Verlag schickt – benutzt, um solche Dinge klarzustellen. Sowohl in der 1. Sinfonie wie auch in andern Fällen gibt es entsprechende Randbemerkungen, manchmal mit genauen Anweisungen, wie weit die „Strichpunkte" reichen sollen. Diese Dinge geht er also relativ genau (wenn auch leider immer noch nicht genau genug) durch.

Veit
Für uns ist die Crux, daß Weber bei seinen Kopisten, selbst wenn es sich um Stichvorlagen handelt, nicht korrigierend eingreift. Wenn also der Kopist zu Punkten vereinheitlich hat, läßt Weber das so stehen!

Heidlberger

Vielleicht noch eine Anmerkung zur Brisanz dieser Frage, auch hinsichtlich der Quellenbewertung: Ich habe mich aus aktuellem Anlaß mit der Solostimme des Klarinetten-Concertinos beschäftigt. Wir wissen noch von der Detmolder Tagung, daß gerade bei den Klarinettenkonzerten im Erstdruck häufig Unstimmigkeiten hinsichtlich der Verwendung von Punkten und Strichen zu beobachten waren, wobei da die Lage bekanntlich so war, daß der Stimmen-Erstdruck dummerweise ziemlich genau mit dem Tod Webers zusammenfällt, so daß man nicht genau sagen kann, ob er ihn noch autorisiert (bzw. korrigiert) hat oder nicht. Beim Concertino gibt es aber die interessante Konstellation, daß ein autorisierter Stimmendruck vorliegt (oder zumindest das Erscheinungsjahr 1813 nahelegt, daß Weber selbst korrigiert hat), und in diesem Druck der Solostimme sehr genau musikalisch differenziert wird zwischen Verwendung von Punkt und Strich – anders als in den späten Drucken der Klarinetten-Konzerte. Dabei gibt es bestimmte Kategorien – auf die ich hier jetzt nicht eingehen möchte – welche Arten von Artikulation mit welchen Zeichen verbunden sind, jedenfalls erkennt man ein musikalisches System dahinter. Das deutet darauf hin, daß Weber mit der Unterscheidung der Zeichen etwas beabsichtigt hat. Er hat diese Stichvorlage offensichtlich in Händen gehabt und wirklich auch sauber korrigiert, während dies offenbar bei den späteren Konzerten nicht mehr der Fall war.

Mohrs

Ich glaube, wir sind uns darin einig, daß zwischen Punkt und Strich ein Bedeutungsunterschied besteht. Wir haben aber das Problem bei allen Komponisten, z. B. auch bei Mozart, daß er deutlich anfängt, dann aber, je öfter das Thema kommt, die Striche kürzer setzt oder gar nur noch Punkte schreibt. Ähnliches hatten wir ja auch vorhin in den Beispielen (**NB 39** und **40**), mehrere Bläser haben deutliche Striche und einer hat Punkte – das hängt offensichtlich auch mit der Schnelligkeit des Schreibens zusammen. Und wir kennen alle das Thema der Jupiter-Sinfonie, dessen halbe Noten von Mozart mit einem Strich versehen sind, so daß man sich fragt: Soll das etwa *staccato* gespielt werden? Der Strich zeigt aber hier nur an: Diese Noten sollen nicht auf einen Bogen gespielt werden.

Veit

Wir sollten also auf jeden Fall diese Differenzierung beibehalten und uns damit quälen, im Einzelfall diese schwierigen Mischfälle irgendwie zu lösen, wie es hier bei der *Preciosa* (**NB 46**) der Fall war. Wenn ich mich recht erinnere, hatten wir uns dabei nach längerer Diskussion dazu durchgerungen, daß die Bläser Punkte erhalten, die Fagotte aber bei Strichen bleiben, weil sie hier normalerweise immer mit dem Baß mitlaufen.

Lühning

Aber eigentlich ist es das Prinzip bei kritischen Ausgaben, daß man die Zeichen übernimmt, auch wenn man die Bedeutung nicht erklären kann. Wenn man die

Zeichen im Druck erst einmal einebnet, hat man später keine Chance mehr, Differenzierungen zu erkennen.

Veit

Wir können heute nicht zu befriedigenden Lösungen dieses Problems kommen, ich hoffe aber, es ist anschaulich geworden, daß eine Unterscheidung dieser Zeichen bei Weber Sinn macht und daß die Zweifelsfälle mit sehr viel Fingerspitzengefühl behandelt werden müssen. Weitere Detailstudien zu diesem Problem scheinen aber dringend notwendig – vor allem über die bisher immer wieder behandelten Komponisten hinaus.

(Es folgte ein abschließender Dank an alle Mitwirkenden dieser Diskussion, besonders an die Vertreter benachbarter Musikeditionen, die durch ihre kritische Stellungnahme einen wertvollen Beitrag zur Revision der Editionsgrundsätze beigetragen haben.)

D. Ergebnisse der internen Besprechung der Bandherausgeber im Anschluss an die Diskussion

Es wird nochmals nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß der Verlag zwei Bände der Notenausgabe pro Jahr publizieren will und daß daher eine baldige Abgabe der Manuskripte externer Bandherausgeber notwendig sei, da man für die Herstellung eine Zeit von ca. zwei Jahren von der Abgabe der fertigen Vorlagen bis zum Erscheinen des Bandes einkalkulieren müsse. Nach dem Erscheinen der beiden Dresdner Messen in der Ausgabe von Frau Kreher sind nun zunächst Bände der internen Mitarbeiter geplant; um aber die Erscheinungsweise nicht zu unterbrechen, müssen noch in diesem Jahr externe Bände in die Redaktion aufgenommen werden. Die anwesenden externen Bandherausgeber werden gebeten, definitive Abgabetermine zu nennen. Demnach werden folgende Termine vereinbart (Termine nicht anwesender Mitarbeiter sind in der Liste ergänzt):

- Schauspielmusiken II (außer *Preciosa*), Serie III, Bd. 10
  hg. von Oliver Huck, Ablieferung: 1999; der Band wird wegen des großen Umfangs geteilt, die Dresdner Festspiele werden in einem zweiten Teilband zusammengefaßt; Redaktion: Frank Ziegler
- Sinfonien, Serie V, Bd. 1:
  hg. von Joachim Veit, Ablieferung: 1999, Redaktion: Frank Ziegler
- Klavierauszug *Preciosa*, Serie VIII, Bd. 6:
  hg. von Frank Ziegler, Ablieferung: 1999, Redaktion: Joachim Veit
- Klaviersonaten, Serie VII, Bd. 1:
  Sonate 2 und 4, hg. von Jost Michaels, Ablieferung: 1999, Redaktion: Joachim Veit

- Klarinettenkonzerte, Serie V, Bd. 7:
  hg. von Frank Heidlberger, Ablieferung: Concertino im August 1999, übrige Werke Ende 1999
- Konzert-Ouvertüren, Serie V, Bd. 2:
  hg. von Jonathan Del Mar, Ablieferung: Ende 1999
- Konzertante Werke für Viola und Violoncello, Serie V, Bd. 3:
  hg. von Wolfgang Goldhan, Ablieferung: Ende 1999; Herr Goldhan bittet um Material zu den beiden Viola-Werken
- Vierhändige Klavierwerke, Serie VII, Bd. 4:
  hg. von Joachim Draheim, Ablieferung: Anfang 2000; Herr Draheim bittet um Zusendung weiterer Materialien
- Kammermusik Band II, Serie VI, Bd. 2:
  hg. von Studenten des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn, Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Ablieferung: Ende 2000
- Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur, Serie V, Bd. 4:
  hg. von John Warrack, Ablieferung: ca. 2000 (kann sich der Arbeit erst nach Beendigung seines Opern-Buches widmen)
- Klavierkonzert Nr. 2 Es Dur, Serie V, Bd. 4:
  hg. von Matthias Schäfers, Ablieferung Mitte 2000
- Kantate *L'Accoglienza*, Serie I, Bd. 3:
  hg. von Ortrun Landmann, Ablieferung: Mitte 2000; es wird vereinbart, daß Frau Landmann möglichst bis Sommer 1999 die Einrichtung der Partitur vornimmt, damit die Noteneingabe des Werkes beginnen kann
- Jubel-Kantate, Serie I, Bd. 4:
  hg. von Irmlind Capelle, Ablieferung: Mitte 2000; es wird nochmals darauf hingewiesen, daß das Autograph des Werkes bisher vom Besitzer leider nicht zugänglich gemacht wurde
- *Abu Hassan*, Serie III, Bd. 3:
  hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Ablieferung: Ende 2000
- Kantate *Kampf und Sieg*, Serie I, Bd. 2:
  hg. von Ute Schwab, Ablieferung: ca. 2002/2003; wegen der außerordentlich umfangreichen Quellenlage kann ein genauer Termin noch nicht vereinbart werden
- Konzertstück für Klavier und Orchester, Serie V, Bd. 6:
  hg. von Michael Struck, Ablieferung noch nicht vereinbart, da das in Privatbesitz befindliche Autograph noch nicht ermittelt werden konnte

Frank Ziegler wird nach Beendigung der Arbeiten an *Preciosa* die Edition des *Oberon* in Angriff nehmen. Außerdem wird er im Laufe des Jahres 1999 als Vorabedition eine Kurzfassung des neuen Werkverzeichnisses (WeV) erarbeiten.

Zusätzliche Bände sollen vorerst nicht vergeben werden, da zunächst weitere Erfahrungen mit externen Bänden gesammelt werden sollen (und es angesichts

der Haushaltslage ohnehin fraglich ist, wie die externen Herausgeber honoriert werden können). Die Editionen der großen Opern werden in jedem Falle von den internen Mitarbeitern vorbereitet, da die Komplexität der Quellenlage und der Umfang der zu berücksichtigenden Dokumente eine Vergabe nach außen verbietet.

Herr Dr. Mohrs bittet dringend darum, alle Manuskriptteile zusammen abzugeben. Nur der Notensatz kann ggf. in Abstimmung zwischen Herausgeber und Redaktion zeitlich getrennt mit Herrn Litterscheid vereinbart werden.

E. Nachwort: Modifikationen des Editionskonzepts

Die Berliner Diskussion hat dazu angeregt, viele Details unseres Editionskonzepts zu überdenken. Diese Anregungen schlagen sich nicht nur in den Veränderungen einzelner Paragraphen der Editionsrichtlinien nieder, sondern betreffen auch grundsätzlich die Gestaltung der Texte und inhaltliche Akzentuierungen der Ausgabe. Schrittweise werden die nächsten Bände – so ist zu hoffen – diese Modifikationen verwirklichen und damit zugleich das durch die Diskussion bestätigte Grundkonzept der Ausgabe deutlicher machen. Die Veränderungen gehen nicht so weit, daß neue Editionsrichtlinien publiziert werden müßten – hierzu wird uns wahrscheinlich erst der weitere Einsatz neuer Medien zwingen. Viele Dinge betreffen vornehmlich die Redaktionsarbeiten, andere ergeben sich bei aufmerksamer und kritischer Lektüre dieses Protokolls von selbst. Daher werden nachfolgend nur einige besonders ins Auge fallende Veränderungen kurz zusammengefaßt.

1. Zur Gewichtung und Anordnung der Texte

Hinsichtlich der Texte ist § *21* (2. Auflage) zu korrigieren: Das kurze Bandherausgeber-Vorwort sollte Doppelungen mit dem KB (auch mit dem entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Kapitel) strikt vermeiden. Die Darstellung von Spezialproblemen oder Fragen der Aufführungspraxis (soweit sie unmittelbar mit dem spezifischen Notentext des Bandes zusammenhängen) sind künftig in die *Vorbemerkungen* zum Editionsbericht zu verlagern (s. u.). Allerdings sollte im Vorwort deutlich auf diesen Teil hingewiesen werden.

Im Kapitel Quellenbeschreibung sollte sich die Ausführlichkeit der Beschreibung nach dem Rang der Quelle richten.

2. Zur Wiedergabe des Notentextes

Das Konzept, in Zweifelsfällen die „Sperrigkeit des Notentextes" zu bewahren, bleibt erhalten, Ergänzungen sollten also nur sehr behutsam vorgenommen werden.

Für die Frage der Setzung von Bögen oder anderen Artikulationszeichen insbesondere bei Bläserpaaren gelten folgende Grundsätze:

- Sind Artikulationszeichen nur in einer Stimme gesetzt, ihre Gültigkeit aus dem Partiturbild aber eindeutig auf beide Stimmen bezogen, bleibt es (insbesondere bei homorhythmischen Phrasen) bei einfacher Setzung der Zeichen (gewöhnlich über dem System).
- Wechselt die Zeichensetzung in einem Abschnitt zwischen einfacher und doppelter Bezeichnung, wird in einfach bezeichneten Zwischentakten die zweite Artikulation ergänzt (jedoch nur, wenn es sich nicht um längere Abschnitte handelt).
- Akzente können (sofern der Sachverhalt eindeutig ist) nach heutigem Gebrauch über statt unter dem System gesetzt werden; Bögen in der Unterstimme sollten jedoch nur in wirklich eindeutigen Fällen über das System versetzt, im übrigen aber solche Eingriffe vermieden bzw. in Zweifelsfällen im KB begründet werden.

Artikulationszeichen können am Satzanfang oder bei Einführung neuer Gedanken ausnahmsweise großzügiger ergänzt werden; im weiteren Satzverlauf sollte jedoch die Verdeutlichung des Quellenbefunds Vorrang haben (besonders wenn die Frage der Ergänzung nicht eindeutig zu beantworten ist).

Auch die Halsung der Bläserstimmen sollte möglichst genau übernommen werden und eine Angleichung bei wechselnder Zusammen- und Getrennthalsung nur in Ausnahmefällen erfolgen (= Ergänzung zu § *145*).

Melismenbögen in Singstimmen werden (bei entsprechend eindeutiger Balkung) grundsätzlich nicht ergänzt.

Auflösungsvorschläge für Appoggiaturen werden nach Möglichkeit im Notentext in Kleinstich eingefügt (soweit eindeutig nur durch Angabe der rhythmischen Werte), ggf. auch in einer Fußnote. Nur problematische Fälle sind im KB zu erläutern (= Ergänzung zu § *191*).

Die Unterscheidung von Strich und Punkt ist genau zu beachten und im Regelfall nach der Hauptquelle zu übernehmen. An Stellen, an denen eine Unterscheidung der Zeichen offensichtlich nicht intendiert ist, kann ggf. eine Angleichung erfolgen, die jedoch im KB genau beschrieben werden muß (= Ergänzung zu § 184).

Die Kennzeichnung nicht ausgeschriebener Textpassagen in den unterlegten Texten durch Häkchen entfällt (= Streichen von § *196, 198*).

3. Zum Kritischen Bericht:

Im Vergleich mit dem KB des Messenbandes ist eine deutliche Reduktion im Varianten- und Lesartenverzeichnis anzustreben. In der *Vorbemerkung* zu diesem Verzeichnis sind daher generelle Notationseigenheiten Webers bzw. der Hauptquelle zusammenfassend zu erläutern (z. B. Partituranordnung, Solo-Bezeichnung, Gepflogenheiten bei der Bogensetzung oder Hinweise auf die

Verwendung dynamischer Zeichen abweichend vom heutigen Gebrauch u. a.), so daß der KB von Einzelnachweisen entlastet werden kann. Außerdem sollten die zahlreichen (oft subjektiven) Interpretationsanweisungen vermieden werden. Der Editor sollte an Problemstellen die Lösungsmöglichkeiten, die sich aus dem Text ablesen lassen, darstellen, nicht aber an jeder einzelnen Stelle seine bevorzugte Interpretation wiederholen (= Ergänzung zu § *84/84A*.).

Abweichungen in Nebenquellen sollten nicht nur auf ihre Relevanz für den Haupttext, sondern auch auf ihren Informationsgehalt geprüft werden. An allen Stellen, die im Haupttext oder auch im Quellengefüge unproblematisch sind, lohnt ein Verzeichnis eher zufällig anmutender Kopistenabweichungen (vor allem – vermutlich zufällig – fehlender Zeichen) gewöhnlich nicht, sondern überfrachtet das Lesartenverzeichnis mit unnötigem Ballast. Auch eindeutige Schreibfehler des Kopisten in Nebenquellen sind nicht verzeichnenswert, es sei denn, sie sind für die Abhängigkeit von Quellen von Bedeutung (solche Fälle sollten jedoch eher im Kapitel *Quellenbewertung* behandelt werden). Handelt es sich jedoch um denkbare Varianten einer Stelle (also Abweichungen, die möglicherweise autorisiert sein könnten), sind diese zu verzeichnen.

Soweit möglich, sollten generelle Abweichungen der Nebenquellen auch zusammengefaßt werden (ggf. abschnittsweise, z. B. T. 15-68: keinerlei Artikulationszeichen eingetragen, o. ä.). Bei offensichtlich nachlässiger Auszeichnung der Quelle im Hinblick auf Dynamik und Phrasierung genügt – je nach Bedeutung der Quelle – ggf. ein Generalvermerk.

Ein separates Verzeichnis von Abbreviaturen und *colla-parte*-Anweisungen) entfällt. Nur Zweifelsfälle werden im Verzeichnis des KB behandelt (= § *84B* entfällt damit). Weithin gültig bleibt allerdings die Kennzeichnung der Auflösung von *colla-parte*-Abschnitten der Hauptquelle im Notentext.

Das Zeichen → sollte nicht mit „ergänzt nach Quelle xy", sondern „ergänzt in Übereinstimmung mit Quelle xy" übersetzt werden (= Ergänzung zu § *98A*).

Die Position der Tempoangaben wird nur für die Hauptquelle vermerkt.

4. Hinweise zur Bandeinrichtung:

Die Herausgeber werden nochmals besonders auf die Beachtung der Kennzeichnung der Grenzen von *crescendo*- oder *decrescendo*-Anweisungen (vgl. § *165*) sowie die notwendige Prüfung von Akzidenzien in der zweiten Oktave bzw. von Warnungsakzidenzien hingewiesen, da gerade hier häufige und zeitaufwendige Korrekturen des Notensatzes anfallen.

Zu erinnern ist auch daran, daß Notentext und KB gemeinsam eingereicht werden sollen und eine Bearbeitung des Bandes erst nach Abgabe der vollständigen Unterlagen erfolgen kann.

5. Allgemeine Hinweise

Auch die Redakteure der Weber-Ausgabe ertappen sich immer wieder (manchmal gegenseitig) dabei, daß sie editorische Begriffe umgangssprachlich benutzen oder falsche Begrifflichkeit verwenden (siehe Beispiel *Organo*-Stimme oder Unterscheidung von *Variante* und *Lesart*). Sorgfalt ist bei den Editionen für alle Bereiche dringend angeraten. Außer den Handbüchern von Georg Feder (*Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987) und James Grier (*The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 1996) sowie Georg von Dadelsens Vorwort zu dem Sammelband *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* (Bärenreiter 1967) sei daher hier ausdrücklich auf die aktuellen editionswissenschaftlichen Diskussionen in dem von der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition herausgegebenen Jahrbuch *editio* hingewiesen, wo sich auch Beiträge zur Musikedition finden.

Eine gekürzte Fassung unserer Editionsrichtlinien mit den nun gültigen Änderungen (jedoch noch auf der Basis der beiden ersten Auflagen) findet sich in dem Anfang 2000 erscheinenden, von Bernhard R. Appel und Joachim Veit im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen Band *Editionsrichtlinien Musik* (Kassel: Bärenreiter).