

Oberon  
Textbuchedition

# Opernlibretti – kritisch ediert

Herausgegeben von Irmlind Capelle und Joachim Veit

Bd. 3

# Oberon

A Romantic and Fairy Opera

König der Elfen. Romantische Feenoper

Text von James Robinson Planché

Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler

Musik von Carl Maria von Weber

Kritische Textbuch-Edition

von Solveig Schreiter

**Allitera** Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Die Editionsarbeiten an diesem Band wurden freundlicherweise gefördert durch den Kulturfonds der VG Musikedition, Kassel.

In der Reihe sind bisher erschienen:

Bd. 1: Friedrich Kind · Carl Maria von Weber: Der Freischütz. Kritische Textbuchedition von Solveig Schreiter, München 2007

Bd. 2: Christoph Martin Wieland · Anton Schweitzer: Alceste. Text und Dokumentation, hg. von Bodo Plachta, München 2013

Juli 2018

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2018 Buch&media GmbH, München

Umschlaggestaltung: Johanna Conrad

Umschlagmotiv: Carl Maria von Weber, Porträt von John Cawse, 1826,

© Royal College of Music/ArenaPAL, [www.arenapal.com](http://www.arenapal.com)

Printed in Germany

ISBN print 978-3-96233-063-7

ISBN epub 978-3-96233-064-4



# INHALT

Vorwort . . . . .	7
Abkürzungen, Siglen . . . . .	9
Einleitung . . . . .	11
I. Vorbemerkung zur Edition . . . . .	25
1. Zu den Quellen . . . . .	25
2. Zur Textgestaltung bzw. Anlage des Edierten Textes . . . . .	28
II. Werktext . . . . .	32
Vorreden der Originalquellen . . . . .	35
Personenverzeichnisse . . . . .	46
Act I / Aufzug I . . . . .	48
Act II / Aufzug II . . . . .	92
Act III / Aufzug III . . . . .	134
Anhang ursprüngliche Nr. 5 . . . . .	188
Anhang ursprüngliche Nr. 16 . . . . .	188
Anhang ursprüngliche Nr. 20 . . . . .	190
III. Zur Werkentstehung und Uraufführung. . . . .	201
1. Stoffgeschichte und zeitgenössische Dramatisierungen des <i>Oberon</i> . . . . .	201
1.1 Zur Stoffwahl . . . . .	201
1.2 Vorlagen zu Wielands Epos . . . . .	204
1.3 Der Inhalt des Wielandschen <i>Oberon</i> im Vergleich zu Planchés Libretto . . . . .	208
1.4 Deutsche Dramatisierungen auf Grundlage von Wielands <i>Oberon</i> . . . . .	211
1.5 Englische Dramatisierungen des <i>Oberon</i> -Stoffes. . . . .	225
2. Zur Entstehung des Librettos von James Robinson Planché und zu Webers Einflüssen auf die englische Textfassung . . . . .	237
2.1 Zu den Vorbereitungen des Londoner Opernprojekts . . . . .	237
2.2 Zum Librettisten des <i>Oberon</i> und den Ausgangs- bedingungen für die Zusammenarbeit . . . . .	240
2.3 Beginn der Arbeit am Libretto sowie Änderungen Webers am Text . . . . .	244
2.4 Zum Kompositionsprozess. . . . .	253

3.	Zu den Bedingungen der Uraufführung des <i>Oberon</i> . . .	260
3.1	Zur Ausstattung und Besetzung der ersten Aufführungen . . .	260
3.2	Letzte Vorbereitungen zur Uraufführung . . . . .	271
3.3	Das Uraufführungslibretto im Urteil von Zeitgenossen .	274
IV.	Zur Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte . . . . .	280
1.	Zur deutschen Übersetzung von K. G. Theodor Winkler im Zuge der Vorbereitung des Klavierauszuges . . . . .	280
1.1	Vorbemerkungen zur Entstehung des Klavierauszuges. . .	280
1.2	Zur Entstehung der Übersetzung Winklers während der Anfertigung des deutschen Klavierauszuges . . . . .	282
1.3	Zu Webers Einfluss auf die deutsche Übersetzung zum <i>Oberon</i> . . . . .	290
1.4	Reaktionen auf das deutsche Libretto . . . . .	294
2.	Zur Rezeptionsgeschichte des <i>Oberon</i> . . . . .	296
2.1	Erstaufführungen der originalen Fassung von Weber . . .	296
2.2	Zur Bearbeitung des <i>Oberon</i> – ein Überblick . . . . .	302
V.	Quellenbeschreibung. . . . .	309
1.	Handschriftliche und gedruckte Textbuch-Quellen . . .	309
2.	Musikalische Quellen . . . . .	319
2.1	Skizzen und Entwürfe . . . . .	319
2.2	Partituren . . . . .	320
2.3	Quellen für den Druck des Klavierauszuges (englisch und deutsch) . . . . .	324
VI.	Bewertung der für die Edition massgeblichen Quellen . . .	334
1.	Handschriftliche und gedruckte Textbuch-Quellen . . .	334
2.	Musikalische Quellen . . . . .	337
2.1	Skizzen und Entwürfe . . . . .	337
2.2	Partituren . . . . .	338
2.3	Quellen für den Klavierauszug. . . . .	339
VII.	Varianten, Lesarten und Anmerkungen . . . . .	341
	Vorbemerkungen . . . . .	341
	Verzeichnis (englischer Text) . . . . .	342
	Verzeichnis (deutscher Text) . . . . .	362
	Literaturverzeichnis . . . . .	369
	Register der erwähnten Personen und Werke . . . . .	377

## VORWORT

Operntextbücher stehen als Bühnentexte vielfach nicht nur in der Tradition der vorangehenden dramatischen Bearbeitungen des verwendeten Stoffes, sondern positionieren sich durch ihre Struktur und Machart zugleich in bestimmte lokale Traditionen. Bei keinem anderen von Weber vertonten Libretto ist dies so deutlich wie bei James Robinson Planchés „Oberon“. Auch wenn seine Bearbeitung wesentlich auf eine von Wielands *Versepos* inspirierte reichhaltige, vorwiegend kontinental-europäische Tradition der Dramatisierungen des Stoffes zurückgeht, so ist sie doch noch weit stärker von der spezifisch britischen Form eines „Melodrama with songs“ geprägt, d. h. eines Schaustücks mit begrenzten, aber möglichst eingängigen und charakteristischen Musikanteilen. Webers Oper litt trotz des großen Erfolgs der Uraufführung in London daran, dass die Musik für die dortigen Verhältnisse eigentlich einen zu anspruchsvollen Part einnimmt, auf dem Kontinent wurde dagegen das revueartige Bühnengeschehen zu einem Stolperstein für die hochgelobte Musik. Im Gegensatz zu den britischen Zeitgenossen würdigte außerhalb Englands niemand die Qualitäten des englischen Textes, dessen Exotismus mit der Hervorhebung nobler Eigenschaften des Fremden die Bildungsideale der Zeit verdeutlicht, in dem sich aber auch darüber hinaus Planché als ein sehr literaturkundiger Autor erweist. Dagegen fällt die Übertragung ins Deutsche durch Karl Gottfried Theodor Winkler sprachlich deutlich ab. – Erstmals werden nun beide Versionen im Parallelabdruck vorgelegt und erlauben so auch eine Beurteilung der Adaptation auf der Folie des englischen Originals.

Es ist zu hoffen, dass die vorliegende kritische Textbuchedition, für die alle authentischen Quellen herangezogen wurden und die in den kommentierenden Teilen das Libretto in den zeitgenössischen Bühnenkontext einbettet, das Verständnis für die spezifische Gestalt dieses Textbuches fördern hilft und den Leser Webers Urteil, das Buch sei „voll wirklich poetischen Lebens“, nachvollziehen lässt.

Detmold, im Mai 2018

Irmlind Capelle, Joachim Veit



Illustration zu Webers *Oberon*, Szene I/1 mit Rezia  
 „Warum mußt Du schlafen? Held voll Muth!“  
 Ein Mädchen sitzt weinend an Babylons Fluth.“  
 Kupferstich von Carl August Schwerdgeburth nach Johann Heinrich Ramberg

# ABKÜRZUNGEN, SIGLEN, AUSZEICHNUNGEN

## 1. Quellen-Kürzel

A	Autograph des Komponisten
A <sup>K</sup>	Autograph mit Zusätzen von der Hand eines Kopisten
L	Autograph des Librettisten
L <sup>A</sup>	Autograph des Librettisten mit Eintragungen des Komponisten
K	Kopie
K <sup>A</sup>	Kopie mit autographen Eintragungen des Komponisten
M	Manuskript
-pt	Partitur
-kl	Klavierauszug
-tx	Textbuch
/sk	Skizze
/ew	Entwurf
/sv	Stichvorlage

## 2. Bibliothekssiglen

<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
<i>CH-Bu</i>	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
<i>D-B</i>	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
<i>D-DI</i>	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
<i>D-HVsa</i>	Hannover, Staatsarchiv
<i>D-LEm</i>	Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig
<i>DK-Kk</i>	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
<i>EV -Tal EAM</i>	Tallin, Eesti Ajaloomuseum (Estnisches Geschichtsmuseum)
<i>F-Pn</i>	Paris, Bibliothèque Nationale

<i>GB-Cfm</i>	Cambridge, Fitzwilliam Museum
<i>GB-Lbl</i>	London, The British Library
<i>GB-Ob</i>	Oxford, Bodleian Library
<i>PL-Kj</i>	Krakau, Biblioteka Jagiellonska
<i>RF-SPsc</i>	St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek
<i>US-Bu</i>	Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Paul. C. Richards Collection
<i>US-PHhs</i>	Philadelphia, The Historical Society of Pennsylvania Library
<i>US-SM</i>	San Marino (Californien), Henry E. Huntington Library & Art Gallery
<i>US-STu</i>	Stanford, Stanford University, Stanford Memorial Library of Music
<i>US-Wc</i>	Washington (D.C.), Library of Congress, Music Division

### 3. Sonstige Abkürzungen

[ ]	Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen
Bd.	Band
b. S.	beschriebene Seiten
Bl./Bl.	Blatt, Blätter
EA	Erstaufführung
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
r	recto
Sp.	Spalte
TB	Tagebuch, <i>D-B</i> , Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1
UA	Uraufführung
v	verso
WFN	Weber-Familien-Nachlass

Zitierte Briefe aus der online-Edition der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe werden statt mit vollständigem Link (z. B. <http://weber-gesamtausgabe.de/A042758>) im Text nur mit der entsprechenden Identifikationsnummer in Klammern, z.B. (A042758), angegeben.

## EINLEITUNG

Carl Maria von Webers letzte Oper *Oberon*, sein sogenannter „Schwanengesang“, hat eine wechselvolle Geschichte. Zwar nicht an den singulären Erfolg des *Freischütz* anknüpfend, aber auch nicht das Schicksal seines missverstandenen Versuchs einer „großen Oper“ *Euryanthe* teilend, konnte sich der in England 1826 uraufgeführte *Oberon* dennoch durchgängig im Repertoire der internationalen Bühnen verankern.

Markant und einzigartig ist allerdings dabei die Entwicklung, die Webers Dramatisierung, basierend auf dem Libretto von James Robinson Planché, genommen hat. Obwohl explizit als Auftragswerk für die englische Bühne (Covent Garden Theatre) entstanden und dort überaus erfolgreich aufgeführt, war es natürlich Webers Bestreben, seine Komposition auch in Deutschland zu etablieren. Diesen Weg ebnete er mit der Herstellung eines zusätzlichen deutschen Klavierauszuges (mit Textunterlegung in deutscher Sprache), den er noch vor seinem Tod kurz nach der Uraufführung fertigstellte. Dass sich das Werk jedoch trotzdem auf dem Kontinent nicht in der ursprünglichen Gestalt durchsetzte, sondern die nachfolgenden Generationen immer wieder zu Bearbeitungen inspirierte und somit mannigfaltige Veränderungen über sich ergehen lassen musste, wirft die berechnete Frage auf, worin diese Anpassungswünsche begründet liegen.

Um die Bühnentradierung des *Oberon* in seiner wechselhaften Geschichte nachzuvollziehen, erscheint es daher unabdingbar, zu den Ursprüngen und Wurzeln der Entstehung des Werkes zurückzukehren. Dass der *Oberon* innerhalb der einschlägigen Weber-Biographien erörtert wurde<sup>1</sup>, versteht sich von selbst, darüber hinaus sind verschiedentlich wissenschaftliche Texte basierend auf unterschiedlichen Fragestellungen und kleinere Arbeiten zum *Oberon* entstanden<sup>2</sup>.

1 Vgl. Literatur-Verzeichnis, ab S. 369.

2 Vgl. u. a. Anna Amalie Abert, „*Oberon*“ in *Nord und Süd*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas, Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag*, hg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel und Zürich 1978, S. 51–68; Ute Schwab, *Oberon-Bearbeitungen*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986 (Schriftenreihe der HS für Musik Dresden 10. Sonderheft), hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 345–359; Anke

Aus jüngerer Zeit stammen zwei wegweisende Monographien von Joseph E. Morgan und Markus Schroer<sup>3</sup>, die der vorliegenden Auseinandersetzung mit dem Werk wesentlich als Anregung und Grundlage dienten. Während Morgan sich dem Werk mehr von der stilistischen Seite im philosophischen Kontext von Romantik und Nationalismus nähert, betrachtet Schroer ausführlich die Stoffgeschichte und analysiert die Entstehung und Gestalt der Oper im Hinblick auf Text und Musik. Beide Autoren beschäftigen sich eingehend mit der Vorlage, dem berühmten Vers-Epos von Christoph Martin Wieland<sup>4</sup>, und deren Verhältnis zum Li-

Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988, S. 440–478; Alan Fischler, *Oberon and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché*, in: *The Opera Quarterly*, 12 (1), 1995, S. 5–26; Joachim Veit, *Wranitzky contra Weber – Zu den Auseinandersetzungen um die Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers „Oberon“*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Bd. 2 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 1439–1452; Michael Heinemann, „Oberon“: *Tonkünstler Webers Traum*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 59, H. 4 (2002), S. 298–309; Claudia Küster, „Life without love, were desert for me, but life without honour, I live not to see!“ *Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers Oberon*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik*. Vorträge des Salzburger Symposions 2007, hg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl unter Mitwirkung von Peter Csobádi, Gernot Gruber und Franz Viktor Spechtler (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge), Anif/Salzburg 2009, S. 213–225; Solveig Schreiter, *Das Libretto zu Carl Maria von Webers Oberon. Werkentstehung und Werktradierung: Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs*, Dissertations-Veröffentlichung auf Qucosa (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-132072>).

- 3 Vgl. Joseph E. Morgan, *Oberon – A Reevaluation of Carl Maria von Weber*, 2 Teile, Waltham 2009 sowie Schroer (s. unter Literatur-Kürzeln im Literaturverzeichnis S. 369).
- 4 Christoph Martin Wielands Epos *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht* bildete die Grundlage für alle Dramatisierungen des Oberon-Stoffes (erstmalig erschienen 1780 in vierzehn Gesängen im ersten Vierteljahresheft des *Teutschen Merkur*; im gleichen Jahr erschien auch eine Einzelausgabe: *Oberon, ein Gedicht in 14 Gesängen*, Frankfurt und Leipzig 1780; 2. Fassung 1785 in zwölf Gesängen: *Die Sieben ersten Gesänge des Oberon* sowie *Die Fünf Lezten Gesänge des Oberon* (Wielands *auserlesene Gedichte*, Bd. 3 und 4), Leipzig 1785; 1798 erschien die Übersetzung von William Sotheby:



bretto von Planché<sup>5</sup>. Beide erörtern den für die Entstehung maßgeblichen zeitgenössischen Kontext der englischen Opernbühnen.

Die vorliegende Edition versteht sich sowohl als (in erster Linie auf den Text bezogene) Revision als auch als Ergänzung zu diesen beiden grundlegenden Untersuchungen, indem sie die textliche Grundlage des Werkes ins Zentrum stellt: Planchés Libretto, dem gemeinhin allein der Misserfolg der Oper zugeschoben wird. Durch eine erstmalige eingehende und umfassende Betrachtung und Auswertung aller zu dem Textbuch gegenwärtig nachweisbaren überlieferten Quellen werden etliche in der Literatur überlieferte Urteile in Frage gestellt und erscheint Webers Werk in einem veränderten Licht.

„Das bisherige mangelnde Interesse der Philologie an der [...] literarischen Sonderform des Librettos steht in einem Mißverhältnis zu ihrer weiten Verbreitung und Popularität, die von kaum einem Dramatiker der Weltliteratur erreicht wird, aber auch zu ihrer eminenten Bedeutung als Traditionsträger nicht nur theatraler Strukturen und Topoi, sondern auch allgemeinen Kulturwissens.“<sup>6</sup>

Abgesehen von einzelnen früheren Untersuchungen wurde das lange Zeit „den schlechten Ruf einer subliterarischen Zweckgattung“<sup>7</sup> genießende und daher vernachlässigte Genre des Libretto erst in den letzten vier Dezennien innerhalb der Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft überhaupt zum Forschungsgegen-

*Oberon, A Poem, from the German of Wieland.* By William Sotheby, Esq., London 1798. Grundlage für Sotheby's Übersetzung war die Wielandsche Fassung in zwölf Gesängen.

- 5 Morgan (wie Anm. 3) ediert bereits den Text der englischen Originalfassung nach dem Erstdruck des Librettos zur UA, der auch Hauptquelle zur vorliegenden Textbuch-Edition ist und verweist auf die Abweichungen von Planchés erster Fassung im Manuskript (vgl. Kap. III.2.3 und Quellenbeschreibung, S. 309f.).
- 6 Vgl. Dieter Borchmeyer, Artikel „Libretto“, Teil A, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1118.
- 7 Ebd., Sp. 1117.

stand<sup>8</sup> mit dem positiven Effekt, dass das Interesse an ihm und am gegenseitigen Austausch in der sich konstituierenden Wissenschaft einer Librettistik stetig wächst<sup>9</sup>.

Im Hinblick auf Webers *Oberon* sind vor allem zwei Schwerpunkte der Libretto-Forschung von Belang: Zum einen ist stärker auf den Kontext und die Gesetzmäßigkeiten der englischen Bühnentradition zu achten<sup>10</sup>, zum anderen ist die Rolle der Wiedlandschen Vorlage zu prüfen, insbesondere die Frage, inwieweit einzelne Situationen problemlos „aus ihrem ursprünglichen motivierenden Kontext“ gelöst werden können, so dass die von Fer-

- 8 Vgl. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A historical Study of the Opera Libretto*, London 1971; Peter Hacks, *Versuch über das Libretto*, in: Ders., *Oper*, Berlin und Weimar 1975; Klaus Günther Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: Ders., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern und München 1976; K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos: Opern, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven 1979; *Oper und Operntext*, hg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985; *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von Albert Gier, Heidelberg 1986; Christoph Nieder, *Von der Zauberflöte zum Lohengrin. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989; Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- 9 Beispiele dafür sind u.a. die 2003 veranstaltete, ausschließlich dem Libretto gewidmete Ausstellung (Katalog: *Gehorsame Tochter der Musik: das Libretto. Dichter und Dichtung der Oper*, hg. von Cécile Prinzbach, München 2003) und die vom Projekt OPERA – *Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* initiierte und durchgeführte interdisziplinäre Tagung: *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte* vom 22. bis 24. November 2012 an der Universität Bayreuth. Vgl. auch Esbjörn Nyström, „Nur Teil eines Ganzen? Kleiner Denkanstoß zur libretto-, drehbuch- und dramentheoretischen Debatte“, in: *Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung und Literatur- und Kulturgeschichte*, hg. von Thomas Bein (Beihefte zu editio, Bd. 39), Berlin/Boston, 2015, S. 247–258.
- 10 Vgl. hierzu vor allem die Arbeiten von Christine Heyter-Rauland, *Das »andere« Melodrama. Notizen über eine nahezu unbekannt Gattung*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama*, hg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993, S. 296–314 sowie Webers »englische Oper« – *Anmerkungen zum Textbuch des Oberon*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 292–299.

ruccio Busoni geäußerte Forderung, ein Libretto habe eine „Abfolge prinzipiell isolierbarer Stationen“ zu liefern, erfüllt wird<sup>11</sup>.

Bereits 1880 formulierte Heinrich Dorn den Wunsch: „Gönnen wir also dem Publikum den Oberon in der von dem Meister hinterlassenen Form, und nicht bloß aus Rücksichten der Pietät.“<sup>12</sup> In diesem Sinne soll mit dieser Textbuch-Edition auch die Voraussetzung für die Klärung der Frage geschaffen werden, in welchem Maße Inhalt und Anlage des originalen Librettos von Planché dafür verantwortlich gemacht werden können, dass nachfolgende Generationen unablässig versuchten, die Gestalt des Weberschen *Oberon* durch Bearbeitung bzw. Adaption zu verändern.

Inspirierend für die Auseinandersetzung mit den *Oberon*-Bearbeitungen wirkte Marita Fullgrafs *Euryanthe*-Dissertation, in der wesentliche Aspekte und Kriterien im Hinblick auf die Bearbeitungsgeschichte von Webers Oper herausgearbeitet sind<sup>13</sup>. Fullgrafs Einschätzung könnte durchaus auf die Problematik des *Oberon* übertragen werden. Auch bei der *Euryanthe* wurden die dramaturgischen Probleme des Librettos

„[...] als so vordergründig empfunden, daß man sie immer wieder zu verbessern suchte. Webers ‚unverwirklichten‘ ästhetischen Idealen, [...] glaubte man sich durch Revisionen der Oper nähern zu können. Die eigentlichen ‚Fehler‘ wurden dabei der Textautorin [Helmina von Chézy] zugewiesen und den Bearbeitern so eine Rechtfertigung für die Korrekturen an die Hand gegeben. Dabei blieb außer acht, daß das Libretto Webers Vorstellungen durchaus entsprach. Die Textprobleme wurden oft genug viel zu wörtlich genommen

11 Vgl. Ferruccio Busoni, *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des „Doktor Faust“*, enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper, 1921, zitiert nach MGG (wie Anm. 6), Sp. 1122.

12 Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Im Elfenreich*, in: *Deutsche Musikzeitung*, Jg. 11, Nr. 34 (21. August 1880), S. 336 sowie Nr. 35 (28. August 1880), S. 346f.

13 Vgl. Marita Fullgraf, *Rettingsversuche einer Oper. Die musikdramatischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997.

und nicht erkannt, daß die Partitur das Libretto zwar unterstützt, aber auch über es hinausweist, es ergänzt.“<sup>14</sup>

„Hans Pfitzners vielzitiertes Wort, Weber sei lediglich auf die Welt gekommen, um den *Freischütz* zu komponieren, war einer verbreiteten Rezeption seiner anderen Opern keineswegs zuträglich. Bis in die Gegenwart ist das Urteil über die beiden in der Folge komponierten Bühnenwerke, *Euryanthe* und *Oberon*, weniger unfreundlich als von einem gewissen Unverständnis getragen: dass ein Komponist von Rang, als der Weber zumal nach dem *Freischütz* gelten konnte, Libretti zu wählen im Stande war, deren mangelnde Stringenz ebenso wie ihre poetologischen Defizite ihm hätten auffallen müssen.“<sup>15</sup>

Das hier fast milde ausfallende Fazit steht im starken Kontrast zu überaus vernichtenden Urteilen, wie z. B. das von C. Dahlhaus gefällte: „Das Libretto [zum *Oberon*] ist miserabel. [...] James Robinson Planché hat Wielands Versroman, in dem die Handlung nichts und der Tonfall alles ist, in eine Szenenfolge verwandelt, deren Texte an Schwachsinn grenzen; sein Libretto ist der Ausverkauf der Romantik an die Revue.“<sup>16</sup>

Und selbst die diplomatischer formulierte Kritik von John Warrack veranschaulicht noch deutlich das allgemeine Unbehagen, welches hinsichtlich des Librettos generell empfunden wurde:<sup>17</sup>

„Tatsächlich ist sein [Planchés] Text von einer Dürftigkeit, die in einer fremden Sprache nur schwer zu ermessen ist, und obwohl Webers Englisch beachtlich gut war – seine Briefe sind flüssig geschrieben, nur gelegentlich kommen kleine Schnitzer vor, und in seiner Vertonung findet man nur sehr wenige fal-

14 Vgl. ebd. S. 244f. Vgl. hierzu auch den Band *Euryanthe-Interpretationen. Studien und Dokumente zur „Großen romantischen Oper“ von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, hg. von Markus Bandur, Thomas Betzwieser und Frank Ziegler (*Weber-Studien*, Bd. 10), Mainz 2017.

15 Vgl. Michael Heinemann (wie Anm. 2), S. 298.

16 Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Oberon“ in der Württembergischen Staatsoper*, in: *NZfM* 2/1962, S. 81.

17 Vgl. John Warrack, *„Oberon“ und der englische Geschmack. Zum 150. Todestag Carl Maria von Webers*, in: *Musikbühne 76. Probleme und Informationen*, hg. von Horst Seeger, Berlin 1976, S. 20ff.

sche Akzentuierungen –, konnte man von ihm nicht erwarten, daß er die Hohlheit des Tons, die Mängel des Stils, die Armut des Wortschatzes empfand. [...] Daß Planché und andere Schriftsteller seiner Zeit in erster Linie Literaturhistoriker oder anderweitig historisch interessiert waren, machte sie nur noch abhängiger von überkommenen Formen, ohne daß sie die großen Dichter, die sie nachahmten, auch wirklich verstanden hätten; und in einer Niedergangsperiode des Theaters waren sie nur darauf bedacht, den damaligen Stars der englischen Bühne Rollen zu liefern, die deren Eitelkeit schmeichelten und ihnen den Beifall des Publikums sicherten.“

Die stereotyp wiederkehrenden Urteile konzentrieren sich vor allem auf folgende Punkte:

1. Die Einwirkung von Weber auf die Entstehung des Librettos sei im Vergleich zu seinen anderen Opern nicht so groß gewesen (dies wird vor allem mit der Sprachbarriere begründet),
2. Weber hätte die Oper, angeblich unzufrieden mit deren Gestalt, für Deutschland umarbeiten wollen,
3. Webers Musik zur Oper würde durch das „schlechte“ Libretto im Vergleich zu seinen anderen Opern qualitativ „herabgezogen“ und
4. Webers originaler *Oberon* wäre auf der Bühne wenig erfolgreich gewesen, woraus sich meist zusätzlich zur inhaltlichen Kritik am Libretto eine Begründung der Bearbeitung ableitet<sup>18</sup>.

Da bereits der oberflächliche Blick in die überlieferten Quellen Zweifel an diesen Beurteilungen aufkommen ließ und daher davon auszugehen war, dass diese entweder falsifiziert oder korri-

18 Vgl. MMW, Bd. 2, S. 600 sowie Carl von Weber, *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina*, hg. von seinem Enkel, Leipzig 1886, S. 74, Jähns (Werke), S. 403; Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 76. Hanslick betrachtet den *Oberon* als „eine der schwierigsten Aufgaben für die Opernregie“ aufgrund des „äußerst ungeschickt gemacht[en]“ Librettos und der mangelnden künstlerischen Einheit des Ganzen. Vgl. ebenso Vorwort zum Textbuch der Fassung Brecher/Mahler, Universal-Edition A.-G. Wien–Leipzig [1914], S. 8–13.

giert werden können, wird im vorliegenden Band eine Antwort in dreifacher Weise versucht:

1. Um eine qualitative Einschätzung von Planchés Libretto zu ermöglichen, wurde das Originallibretto durch einen Vergleich mit zeitgleichen Dramatisierungen zum selben Sujet in den zeitgenössischen Kontext gestellt und anhand der nachweisbaren Aufführungsdaten nach der Bühnenpräsenz von Planchés/Webers Oper gefragt.
2. Durch die Einbeziehung und Auswertung aller überlieferten authentischen und autorisierten Quellen wurde eine genaue Darstellung der Textgenese angestrebt mit der besonderen Fragestellung, wie groß Webers Einfluss auf die Entstehung des Librettos bzw. die Werkgestalt tatsächlich war und welche konkreten Änderungen er für die Aufführung in Deutschland vornahm.
3. Die ausgewählte Betrachtung einiger markanter Bearbeitungen wurde anhand von drei Schwerpunkten durchgeführt: ob der Bearbeitungsansatz vordergründig aus veränderten opernästhetischen Gründen erfolgte oder eher aus der grundsätzlichen Kritik am Libretto, wo man Schwächen des Werkes empfand und durch welche Lösungen diese in der Bearbeitung beseitigt werden sollten und ob diese Mängel dadurch wirklich erfolgreich „kaschiert“ wurden.

Resultierend aus diesen drei Problembereichen sollte eine Neubewertung des Librettos möglich werden. Zugleich ist damit der Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen englischen und deutschen Fassungen dieses Bühnenwerks verbunden.

Nur mit Hilfe eines detaillierten Quellenvergleiches waren genaue Aussagen über den Entstehungsprozess des Werkes zu treffen, nur anhand der Rekonstruktion der authentischen bzw. autorisierten Gestalt des Librettos ist dieses innerhalb des zeitgenössischen Kontexts korrekt zu bewerten.

Im Kapitel „Werkentstehung/Textgenese“ ist der Aspekt der Stoffgeschichte mitbehandelt. *Oberon* als Sujet war bereits vor Webers/Planchés Bühnenadaption weit verbreitet. Markus Schroer befasst sich mit der Frage, warum das auf dem berühmten Epos von Wieland basierende *Oberon*-Sujet zu einem dem romantischen

Zeitgeist adäquaten Opernstoff avancierte. Über Schroers Ausführungen hinausgehend, wurde nachfolgend der Fokus geweitet bzw. besonders auf die überlieferten zeitgenössischen deutschen und englischen Bühnendramatisierungen zum selben Sujet<sup>19</sup> gerichtet, wovon einige sehr erfolgreich waren und zumindest Weber teilweise bekannt gewesen sein dürften. Die Sichtung der ermittelten Werke ergab dabei, dass sich kurz vor der Entstehung des Weberschen *Oberon* ein wesentlicher Traditionstrang von Deutschland aus nach England bildete. Zu fragen ist, ob und wie dieser auf die Weber/Planché-Fassung eingewirkt haben kann.

Die Schwierigkeit sämtlicher Bühnenadaptionen bestand vorrangig darin, die epische Vorlage von Wieland bühnentauglich umzusetzen. Der bereits bei Schroer vorgenommene Vergleich des Wielandschen Gedichts mit dem Libretto von Planché ist um den Vergleich dieser beiden Stoff-Fassungen mit den übrigen ausgewählten zeitgenössischen deutschen und englischen Dramatisierungen der Zeit zu erweitern<sup>20</sup>. Im Vordergrund steht dabei die Fragestellung, inwieweit die verschiedenen Dramatisierungen zu ähnlichen Lösungen fanden und ob diese sich aus der Vorlage erklären lassen oder ob sie aus den jeweils vorherrschenden ästhetischen Grundsätzen hervorgingen.

Auf den Weberschen *Oberon* bezogen ist zu fragen, ob sich konkrete Abhängigkeiten des Werks von den in Deutschland und England aufgeführten Bühnenadaptionen finden lassen.

19 Bei der Untersuchung werden nur die auf Wieland beruhenden Bühnenadaptionen berücksichtigt, sämtliche sich auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* beziehende werden dagegen vernachlässigt, weil der inhaltlich wesentliche Erzählstrang des Wielandschen Epos zum Sagenkreis um Huon von Bourdeaux in diesen fehlt.

20 Die bedeutenden deutschen Dramatisierungen entstammen alle dem Jahr 1789: *Der Triumph der Treue*, von Franz Danzi auf ein Libretto von Johann Friedrich Freiherr Binder von Krieglstein; die Oper *Holger Danske* von Jens Immanuel Baggesen, vertont von dem aus Lübeck stammenden Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen; das romantische Singspiel *Hüon und Amande* (Amanda) von Friederike Sophie Seyler in der Vertonung von Karl Hanke sowie das Singspiel in drei Akten *Oberon, König der Elfen* von Paul Wranitzky, komponiert auf ein Libretto von Karl Ludwig Giesecke. An englischen Dramatisierungen wurden herangezogen: *Oberon or Huon de Bourdeaux*, *A Mask in five Acts*, eine Bearbeitung des Wieland-Übersetzers William Sotheby (1802); *Oberon's Oath, or, The Palladin and the Princess*, von Benjamin Thompson, mit Musik von John Parry (1816).

Dies erfordert einen Blick auf das Verhältnis von Webers Oper zu den in London vorherrschenden Theatertraditionen. Bereits Schroer verweist auf diese Zusammenhänge und den Aspekt, dass sich Planché bei der Anfertigung seines Librettos den gängigen Konventionen und Publikumsvorlieben der Metropole anzupassen hatte und es sich somit zwangsläufig im Kontext der damals etablierten Form des englischen Melodramas bewegt, Planché aber ebenso den Anforderungen und Vorstellungen eines deutschen Komponisten entsprechen wollte/musste, was zweifellos zu der dem Stück innewohnenden formalen Ambivalenz beigetragen hat. Diese Verbindung, die in der späteren Kritik am Libretto vielfach vernachlässigt wurde, muss an dieser Stelle präzisiert werden, um zu verstehen, warum *Oberon* in seiner ursprünglichen Anlage in Deutschland auf Dauer nicht ansprechen konnte<sup>21</sup>.

Ein zweiter Teil des Kapitels „Werkentstehung/Textgenese“ widmet sich konkret den Entstehungsbedingungen des Librettos, welche anhand der überlieferten authentischen bzw. von Weber oder Planché autorisierten Quellen unter Einbeziehung der für den Entstehungszusammenhang erhellenden Quellen (wie Webers Tagebücher und Briefwechsel, Zeitungrezensionen usw.<sup>22</sup>) beschrieben werden, wobei auch der Frage nach dem Einfluss Webers auf die Anlage des Librettos nachgegangen wird. Aufgrund der zweisprachigen Überlieferung des Werkes ist zwischen den Quellen der englischen Originalfassung, den Quellen zur deutschen Übersetzung und einigen Quellen, die beide Texte überliefern, zu unterscheiden<sup>23</sup>.

21 Vgl. dazu auch die in Fußnote 10 genannten Arbeiten von Christine Heyter-Rauland.

22 Zitate aus Tagebüchern und Briefen Webers wurden, wenn dort schon erfasst, nach der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (Digitale Edition) wiedergegeben und sind daher nur durch Angabe des Datums bzw. Adressaten und die jeweilige ID-Nummer nachgewiesen.

23 Als Quellen für die englische Fassung gelten Planchés Manuskript des kompletten Operntextes, eine Abschrift der Gesangstexte von der Hand Webers, die Kopie für die Londoner Zensur-Behörde „Lord Chamberlain’s Office“, der Erstdruck des Librettos zur UA sowie ein separater Druck der Arien und Gesänge zur UA. Hinsichtlich der Gesangstexte wurden auch die musikalischen Quellen zum Vergleich herangezogen: Webers Partiturographen zum Werk, eine Abschrift der Partitur für die UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur) sowie der Erstdruck des Klavierauszugs (mit



Auf Basis dieser ausgewählten Quellen wird eine wissenschaftlich-kritische Neuedition des Librettos vorgelegt, die gemäß den Richtlinien der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe erstellt wurde<sup>24</sup>.

Ergänzend zur Edition beschäftigt sich dieses Kapitel auch mit den Bedingungen der Uraufführung des *Oberon*, indem anhand der erhaltenen Primär- und Sekundär-Quellen Webers Aufenthalt in London, die mit der Uraufführung zusammenhängenden letzten Vorbereitungen und Veränderungen am Werk (im Besonderen auch am Libretto) und den zeitgenössischen Reaktionen auf die Uraufführung nachgegangen wird. Diese Darstellung ist mehrfach in der Literatur bereits versucht worden<sup>25</sup>, dies allerdings nie mit der Fragestellung, welche Auswirkungen diese speziellen Bedingungen auf die weitere Tradierung der Oper hatten.

Das Kapitel „Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte“ gliedert sich in zwei Teilbereiche. Der erste Teil befasst sich mit der Entstehung des Klavierauszuges des *Oberon* in deutscher Sprache, dessen Fassung für die Verbreitung der Oper auf den Bühnen des europäischen Kontinents prägend war und zumindest bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in dieser Form bestehen blieb. Hier galt es, speziell Webers besonderen Einflüssen auf die in diesem Klavierauszug überlieferte Textfassung des *Oberon*-Librettos von Karl Gottfried Theodor Winkler nachzuspüren. Anhand des direkten Vergleichs der Stichvorlagen mit den gedruckten Klavierauszug-Ausgaben und des damit einhergehenden genauen Studiums der von Weber vorgenommenen Eintragungen in den autographen

englischer Textunterlegung). Für die deutsche Fassung sind folgende Quellen überliefert: der Druck des Librettos in der Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler und die Stichvorlage des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text. Zweisprachige Quellen sind das Autograph des Klavierauszuges mit englischem Text und der Übersetzung Winklers, das Partiturotograph der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text sowie der Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text.

24 Vgl. *Friedrich Kind – Carl Maria von Weber: Der Freischütz, Kritische Textbuch-Edition* von Solveig Schreiter, München 2007.

25 Nähere Ausführungen über die Umstände der Entstehung des *Oberon* finden sich vor allem in Jähns (Werke), S. 396ff., MMW, Bd. 2, Kapitel zum „Oberon“ ab S. 587, John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Leipzig 1986, Kapitel 16–18, ab S. 423, Schroer, ab S. 242.

Quellen zum deutschen Klavierauszug lassen sich Webers konkrete Eingriffe in den Libretto-Text verdeutlichen, die ihn (ähnlich effizient wie beim *Freischütz*) als erfahrenen Theatermann mit Gespür für dramatischen Ausdruck und sprachimmanente Wirkung ausweisen.

Ein zweiter Teil dieses Kapitels befasst sich mit der Rezeptionsgeschichte der originalen deutschen Fassung und fasst die Analyse der Bühnenbearbeitungen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzen und bis in die jüngste Zeit reichen, im Hinblick auf die o. g. Fragestellungen zusammen<sup>26</sup>.

Das Quellenmaterial zeigt deutlich, dass die Bearbeitungen trotz der durchgehend am Libretto geübten Kritik sich nicht auf die Korrektur desselben beschränkten, sondern mehr oder weniger gravierend in die musikalische Struktur der Oper eingegriffen wurde. Außerdem sind Tendenzen zu beobachten, die in Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der Oper im 19./20. Jahrhundert zu bringen wären. Die hier nur knapp zusammenfassbare Untersuchung hilft zu verstehen, warum der Webersche *Oberon* trotz überholter Konventionen und anhaltender Kritik nicht von der Bühne verschwand, sondern im Gegenteil in eine kontinuierliche

26 Herangezogen wurden Bearbeitungen, die mehrfachen Einstudierungen zugrunde lagen bzw. durch gedrucktes Material (Libretti, Partituren, Klavierauszüge) eine größere Breitenwirkung erreicht haben: François-Henri-Joseph Blaze, genannt Castil-Blaze, in französischer Sprache, Toulouse 15. April 1846; Nutter (d.i. Charles Louis Étienne Truinet), Beaumont (d.i. Louis-Alexandre Beaume) und Paul de Chazot, in französischer Sprache, Brüssel im Juli 1846; James Robinson Planché (Text), Julius Benedict (Rezitative) und Manfredo Maggioni (Übersetzung), London 3. Juli 1860 in Her Majesty's Theatre; Ernst Lampert, Coburg 1. November 1863; Theodor Gassmann, Hamburg 1866; Franz Grandaur (Text) und Franz Wüllner (Rezitative), Dresden 30. Mai 1880; Georg von Hülsen (Konzeption), Josef Schlar (Melodramen) und Josef Lauff (Text), Wiesbaden 16. Mai 1900; Georg Hartmann, Berlin Charlottenburger Oper 1912; Gustav Brecher (Text) und Gustav Mahler (Melodramen), Köln 10. April 1913; Felix Weingartner, Erstaufführung vor Juni 1914; Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking, 1953; Horst Seeger, Oktober 1966 in Leipzig sowie Anfang 1967 in Dresden; Manfred Linke, bei den Bregenzer Festspielen am 22. Juli 1977; Martin Mosebach, Frankfurt/Main 3. Februar 1995, auch Salzburger Festspiele 25. Juli 1996; Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek, 18. Januar 1998 in Zürich. Ein ausführliche Besprechung dieser Bearbeitungen findet sich bei Schreiter (Diss., wie Anm. 2), S. 117–155.

produktive Auseinandersetzung mit dem Werk mündete. Zugleich zeigt das Scheitern vieler dieser Bearbeitungen auch auf, worin eine Chance für zukünftige, auf einem historisch adäquaten Textverständnis beruhende Operninszenierungen liegen könnte: nämlich in der Rückbesinnung auf die Stärken des Original-Librettos von Planché, das im Verbund mit Webers kongenialer Vertonung als Ausgangspunkt für heutige Bühnenadaptionen rehabilitiert werden sollte.

„Gefordert also ist eine Relektüre des Textes unter der Voraussetzung, die Heterogenität seiner Faktur nicht als Defizit, sondern als bewusstes künstlerisches Gestaltungsmittel zu verstehen: als ein Mittel, im Rückgriff auf aktuelle und dem Publikum vertraute Sujets einer höchst individuellen Disposition Ausdruck zu verleihen.“<sup>27</sup>

27 Vgl. Heinemann (wie Anm. 2), S. 302.



OBERON.  
1. Aufz. 1. Sc.  
Babekan. *Rettung! Hülf! Hülf! Wer rettet?!*

Illustration zu Webers *Oberon*, Szene I/1 mit Babekan  
„Rettung! Hülf! Hülf! Wer rettet?!“  
Kupferstich von Johann Axmann nach Johann Heinrich Ramberg

## VORBEMERKUNG ZUR EDITION

Die vorliegende Edition des Librettos von Webers letztem, für das Covent Garden Theatre in London geschriebenen Bühnenwerk stellt erstmals die beiden wichtigsten Fassungen des Textes der Oper einander gegenüber: das englische Textbuch von James Robinson Planché in der Fassung, die anlässlich der Uraufführung am 12. April 1826 in London publiziert wurde, und die deutsche Adaption von Karl Gottfried Theodor Winkler (Pseudonym Theodor Hell), die noch im selben Jahr in Deutschland (Dresden und Leipzig) herauskam.

Im Mittelpunkt steht die Wiedergabe des zur Uraufführung vorgelegten Erstdrucks des Librettos, ergänzt durch in Grausatz gekennzeichnete Hinweise auf den Beginn der musikalischen Nummern, so wie sie in seiner in London verwendeten Dirigierpartitur zu finden sind. Soweit parallelisierbar wird auf der rechten Seite jeweils synoptisch der auf dem postum erschienenen Druck des Librettos basierende deutsche Text wiedergegeben.

Für die Edition wurden beide Fassungen mit allen (im Folgenden beschriebenen) überlieferten authentischen bzw. autorisierten Quellen zum Libretto abgeglichen (vgl. dazu im einzelnen das Kap. Quellenbeschreibung und -bewertung).

### 1. Zu den Quellen

Die Quellenlage zum Libretto des Weberschen *Oberon* ist ähnlich der zum *Freischütz* günstig zu nennen, mit der Besonderheit, dass aufgrund der zweisprachigen Überlieferung des Werkes zwischen den Quellen der englischen Originalfassung, der deutschen Übersetzung sowie einigen zweisprachigen zu unterscheiden ist.

Die von Weber schon während der Entstehung mit beeinflusste englische Originalfassung wird dokumentiert durch Planchés Manuskript des kompletten Operntextes (L<sup>A</sup>-tx), bei dem es sich um die früheste datierbare Quelle von Ende 1824/Anfang 1825 handelt, die das Libretto in der ursprünglich vom Librettisten angelegten Gestalt wiedergibt und als Kompositionsgrundlage Webers durch dessen nachträgliche Eintragungen die Einwirkungen des Komponisten verdeutlicht. Als zweite wesentliche Grundlage

während des Kompositionsprozesses diente Weber vermutlich seine Anfang 1825 angefertigte eigene Abschrift der Gesangstexte (A-tx<sub>1</sub>), in der er den englischen Arientexten eine eigene Prosaübersetzung gegenüberstellte und Änderungen am Text markierte. Dagegen bereitet die Einordnung der Zensur-Kopie (K-tx) Probleme, da sie nicht genau datiert werden kann bzw. den Text des Werkes in einer Form abbildet, der unterschiedliche, in sich widersprüchliche Entwicklungsstufen repräsentiert. So enthält sie einerseits Teile der frühen Fassung des Planchéschen Manuskripts, andererseits weist sie Eingriffe aus späterer Zeit auf.

Die Textfassung des Libretto-Erstdrucks für die UA in London (ED-tx), die sich in Bezug auf die Gesangsnummern im Wesentlichen mit dem Druck der englischen Gesangstexte (D-tx<sub>1</sub>) deckt, spiegelt die zur UA gegebene Bühnenfassung vermutlich am genauesten wider und bildet daher die Hauptquelle dieser Neuedition, die darum bemüht ist, eine Werkfassung vorzulegen, die der von Weber für die Uraufführung vorgesehenen Version entspricht. Der Erstdruck zeichnet sich dadurch aus, dass er im Vergleich zu Planchés Manuskript auffällig gekürzt wurde und signifikante Unterschiede enthält: den Austausch einer Gesangsnummer (Nr. 5), den Ersatz zweier Gesangstexte (Nr. 16 und Nr. 20) und den Einschub eines neuen Textes (Nr. 12A) – von zahlreichen kleineren Änderungen in den Dialogen abgesehen.

Hinsichtlich der Gesangstexte wurden auch die musikalischen Quellen zum Vergleich herangezogen. Webers Partiturautograph zum Werk (A-pt ohne die nachkomponierten Teile) sowie die beiden separat überlieferten Autographen der nachkomponierten Arie für Braham (Nr. 5A) und der nachkomponierten *Preghiera* (Nr. 12A) repräsentieren den Kompositionsprozess, während die Abschrift der Partitur für die UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur, K<sup>A</sup>-pt) das Werk so wiedergibt, wie es zu jener Zeit unter Webers Leitung aufgeführt wurde. Diese Kopie ist in Bezug ihrer Wertigkeit für die vorliegende Neuedition dem Erstdruck des Librettos unmittelbar zur Seite zu stellen.

Der Erstdruck des Klavierauszugs, London: Welsh & Hawes (ED-kl<sub>1</sub> und ED-kl<sub>2</sub>) aus dem Jahr 1826, ist im Wesentlichen an die handschriftlichen musikalischen Quellen angelehnt, liefert allerdings darüber hinaus noch einige interessante Informationen zum Kontext der UA, wie beispielsweise Besetzungsangaben.

Die Hauptquelle für die Edition der deutschen Textfassung bildet der Druck des Librettos in der Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler (D-tx<sub>2</sub>), der den Text jedoch nicht eins zu eins aus dem englischen Erstdruck zur UA wiedergibt, sondern markante Unterschiede enthält (z. B. den Text der ursprünglichen Nr. 5 integriert). Außerdem zeigen zahlreiche Übereinstimmungen mit Planchés Manuskript, dass diese Übertragung noch auf der Frühfassung des Librettos beruht, die im Nachhinein von Winkler nicht umfassend revidiert wurde – ob dies den Intentionen Webers für die deutsche Version des Textbuches entsprach, muss dahingestellt bleiben.

Zudem erbringt das Autograph des Klavierauszuges, das sowohl den englischen Text als auch die Übersetzung Winklers (A<sup>K</sup>-kl) enthält, aufgrund der zahlreichen Eintragungen Webers in der deutschen Textunterlegung aufschlussreiche Erkenntnisse über die Einflussnahme des Komponisten auf die Übersetzung. Die erhaltene Stichvorlage des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text (K<sup>A</sup>/sv-kl) bildet eine Zwischenstufe zu dem von Adolph Martin Schlesinger in Berlin publizierten Klavierauszug (D+-kl), der wiederum einige Unterschiede zu den Klavierauszug-Autographen aufweist (die möglicherweise auch Einflüsse des Verlages erkennen lassen).

Schließlich liefern das Partiturautograph der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text (A-pt, Nr. 5A) sowie der Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text (ED+-kl, Nr. 5A) zwei hinsichtlich der deutschen Textunterlegung auffällig voneinander abweichende Textfassungen, deren Entstehungsanlass nicht völlig geklärt werden konnte<sup>1</sup>.

Über die hier genannten Haupt- und Vergleichsquellen hinaus konnten mit Hilfe von Webers Tagebuch und seinen Briefen einige verschollene Manuskripte erschlossen werden, die innerhalb der

1 Einzelne Quellen geben die Texte beider Fassungen wieder, wie z. B. das Partiturautograph und der Erstdruck der nachkomponierten Arie für Braham oder teilweise die Autographen des Klavierauszuges. Diese Quellen wurden jedoch nur für die deutsche Textüberlieferung herangezogen, ihre überwiegend marginalen Varianten und Lesarten für die englische Fassung jedoch vernachlässigt.



Rekonstruktion eines umfassenden Quellen-Überblickes wichtige Bindeglieder zwischen den erhaltenen Quellen bilden.

## 2. Zur Textgestaltung bzw. Anlage des Edierten Textes

Die originale Textgestalt der jeweiligen Hauptquelle wurde einschließlich ihrer Orthographie und Interpunktion übernommen. Lediglich inkonsequente Varianten bei der Einrückung der englischen Verstepte und der teils vorangestellten, teils in einer separaten Zeile aufgeführten Personenangaben wurden im Druckbild der Neuedition vernachlässigt und in vereinheitlichter Form wiedergegeben, wobei die Personennamen stets in Kapitälchen (wie in der deutschen Fassung) auf einer neuen Zeile und die (im englischen Original kursivierten) Szenenanweisungen wie in dieser allitera-Reihe üblich in kleinerer, gerader Type dargestellt sind. Die Großschreibung zu Beginn jeder neuen Zeile innerhalb der Verse wurde bewahrt. Auf die Personenangabe folgende kürzere Szenenanweisungen (wie „laut“, „beseite“, „tritt ein“ o. ä.) wurden (wie in der Regel auch im deutschen Textbuch) aus Platzgründen nicht in einer neuen Zeile wiedergegeben, Hinweise zum Abgang von Personen in einer neuen Zeile nach rechts eingerückt. Die im Englischen hier vorangestellten eckigen Klammern (die nur in Binnenanweisungen auch geschlossen sind) wurden als ein besonderes Charakteristikum des Erstdrucks beibehalten.

Die in Kapitälchen wiedergegebene Schreibung der Personennamen folgt der jeweiligen Orthographie der beiden Hauptquellen (englisch/deutsch: Reiza/Rezia, Huon/Hüon, Sherasmin/Scherasmin, Roshana/Roschana, Fatima/Fatime, Namouna/Namuna, Nadina/Nadine, Harouin/Harun).

Im Edierten Text wurden alle Eingriffe Webers in den englischen Originaltext mittels arabisch gezählter Herausgeber-Fußnoten kenntlich gemacht; die Änderungen sind im Variantenverzeichnis detaillierter erläutert. Auch einige Abweichungen der autorisierten Vergleichsquellen von den Hauptquellen sind auf diese Weise im Edierten Text markiert und im Variantenverzeichnis ausführlicher behandelt. Die wenigen originalen Textanmerkungen mit Asterisk wurden in dieser Form beibehalten und auf der jeweiligen Seite wiedergegeben.



Die nach der Londoner Dirigierpartitur übernommenen Überschriften der musikalischen Nummern wurden als Herausgeberzusätze ohne Beachtung von deutscher und lateinischer Schreibung vereinheitlicht in Gaudruck und unterstrichen wiedergegeben.

Einige besondere Probleme entstanden bei der Wiedergabe durch Abweichungen zwischen den reinen Text- und den musikalischen Quellen bzw. der englischen und deutschen Version:

Zum einen differieren die Texte im Erstdruck zur UA und in Webers Partitur-Autograph bzw. in seiner damit im Wesentlichen übereinstimmenden Dirigierpartitur. Da sich hier zwei gleichwertige autorisierte Fassungen gegenüberstehen, wurde mit Fußnoten im Edierten Text auf bedeutsame Abweichungen hingewiesen; ebenso auf vergleichbare Abweichungen zwischen dem Druck des Librettos von Winkler und dem gleichfalls von Weber autorisierten deutschen Klavierauszug. Dabei wurden offensichtliche Fehler der Hauptquelle, wie z. B. Satzfehler oder die fehlerhafte Szenennummerierung im II. Akt korrigiert, aber im Variantenverzeichnis vermerkt.

Ferner entstanden Probleme durch die Abweichung der beiden Textfassungen der Arie des Huon im I. Akt, Nr. 5. In der englischen Hauptquelle ist die von Weber nachkomponierte Arie für den Sänger John Braham enthalten, wohingegen die deutsche Übersetzung die ursprünglich von Weber vorgesehene Arie aufweist, sodass hier als Vergleichsquelle der englische Text aus Planchés Manuskript (der bis auf eine Ausnahme mit Webers Partiturautograph übereinstimmt) herangezogen werden musste, der hier auch als Ersatzquelle für die Wiedergabe der englischen Ausgangsfassung diente (vgl. Textanhang). Bei der nachkomponierten Version der Arie ist die Lage komplizierter, denn keiner der beiden auffällig voneinander abweichenden Übersetzungen dieser Ersatznummer (zum einen der Text in Webers Partitur-Autograph, zum anderen der im separat erschienenen Klavierauszug-Erstdruck dieser Arie) konnte eindeutige Authentizität zugesprochen werden. Da beide nicht im Kontext des Libretto-Drucks von Winkler einzuordnen sind, wurden sie nicht im Edierten Text, sondern separat wiedergegeben<sup>2</sup>.

2 Vgl. Kapitel IV.1.2, S. 288f.

Die zwei, durch Planchés Manuskript und Webers Abschrift der Gesangstexte überlieferten, von Weber aber schließlich nicht vertonten Arientexte zur Arie der Fatima (Nr. 16) und zum Rondo des Huon (Nr. 20) wurden der Vollständigkeit halber in den Anhang zum Werktext (S. 188–191) aufgenommen.

Detaillierte Ausführungen zu den oben genannten Quellen finden sich in der Quellenbeschreibung ab S. 309 und Quellenbewertung S. 334.

Unterschiede innerhalb der von Weber und Planché autorisierten Quellen (ausgenommen nicht sinntragende Abweichungen in Orthographie, Grammatik und Interpunktion) sind im Varianten- und Lesartenverzeichnis ab S. 341 dargestellt.

Sonstige überlieferte, nicht autorisierte, aber rezeptionsgeschichtlich interessante Textveröffentlichungen wurden für diese Edition vernachlässigt.



Illustration zu Webers *Oberon*, Szene II/1 mit Huon  
„Stirb, ungläubiger Verräther!“  
Kupferstich von Wilhelm Jury nach Johann Heinrich Ramberg

The British Theatre.

OBERON:  
A ROMANTIC AND FAIRY OPERA,

IN THREE ACTS,

BY J. R. PLANCHÉ.

AS PERFORMED, WITH THE

Music  
OF

THE BARON CARL MARIA VON WEBER,  
AT THE  
*THEATRE-ROYAL, COVENT-GARDEN.*

LONDON: -1826.  
PUBLISHED BY HUNT AND CLARKE, 38, TAVISTOCK-STREET,  
COVENT-GARDEN.

[verso:] LONDON: PRINTED BY A. APPLGARTH, STAMFORD-STREET.

Oberon  
König der Elfen.

Romantische Feenoper  
in  
drey Aufzügen.

Nach dem englischen, der Tondichtung des Herrn Kapellmeister Freyherrn Karl Maria von Weber untergelegten, Originale

von  
J. R. Planché,  
für die deutsche Bühne übersetzt  
von  
Theodor Hell.

Dresden und Leipzig,  
in der Arnoldischen Buchhandlung.  
1826.



**OBERON.**  
 II Aufz. 5. Sc.  
 Abdallah. *Stirb!*  
 Rezia. *Gnade! Gnade!*

Illustration zu Webers *Oberon*, Szene II/5  
 mit Abdallah „Stirb!“ und Rezia „Gnade! Gnade!“  
 Kupferstich von Wilhelm Jury nach Johann Heinrich Ramberg  
 (Kein Bestandteil des englischen Textbuchs)

[auf Bl. 2r:]

Der verehrten  
Frau Elisabeth Schütz, geb. *James*  
auf Schweta ec.

[auf Bl. 3r/v:]

Was dort zuerst gestaltet sich voll Leben,  
Wo hin zum Meer die stolze Themse gleitet,  
Die Riesenstadt sich an den Ufern breitet,  
Und tausend Wimpel in den Lüften schweben,

Wem sollt ichs passender wohl übergeben  
Wie ichs für Deutschlands Bühnen hier bereitet,  
Als Dir, der Brittin, deren Sinn doch leitet  
Der deutschen Muse kräftiges Erheben.

Du weilest gern in unsrer Dichtkunst Auen  
Von Albions Gesängen früh umrauschet,  
So daß Dir Beyde nun vertraut geworden.  
Was dort getönt zu Webers Festakkorden,  
Es hat ja hier die Klänge nur vertauschet  
Dein reicher Geist wird die Verwandtschaft schauen.

T h . H e l l



## COSTUME.

CHARLEMAGNE. – White tunic, crimson mantle, jewelled diadem, rich belt, &c. leg bandages of purple and gold, reaching to the knee, and shoes of cloth of gold. The whole from a contemporary representation of that monarch receiving the consecrated banner from Pope Leo. Vide Montfaucon, *Monarch. Franc.*

SIR HUON. – First dress, shirt of ring mail reaching to knee, golden helmet, crimson chausses or pantaloons, and gilt sandals, the military habit of a Frank of the ninth century. Second dress, Moorish slave.

SHERASMIN. – First dress, brown tunic, blue pantaloons, brown leg bandages, blue cap of the period, something resembling the ancient Phrygian. Second dress, Moorish slave.

CALIPH HAROUN. – The black burdah or gown of the Prophet richly furred and ornamented, black turban, cloth of gold under dress, and cloth of rich slippers.

PRINCE BABEKAN. – A rich Arabian dress.

ALMANZOR. – Long green gown, green turban, and green slippers, crimson stockings, gold tissue sash, &c.

REIZA. – First dress, black velvet turban with diamond ornaments and Paradise plume, robe and trowsers of silver tissue and white satin. Second dress, plain white, hair dishevelled, &c. Third dress, rich Moorish lady's habit.

FATIMA. – First dress, an Arabian female. – Second dress, Moorish slave.

ROSHANA. – Rich Moorish lady's habit, green turban and slippers.

OBERON and FAIRIES. – Fancy dress.





Illustration zu Webers *Oberon*, Szene III/4 mit Huon  
„Allmächtiger Himmel! Ich bin betrogen!“  
Kupferstich von Wilhelm Jury nach Johann Heinrich Ramberg  
(Kein Bestandteil des deutschen Textbuches)

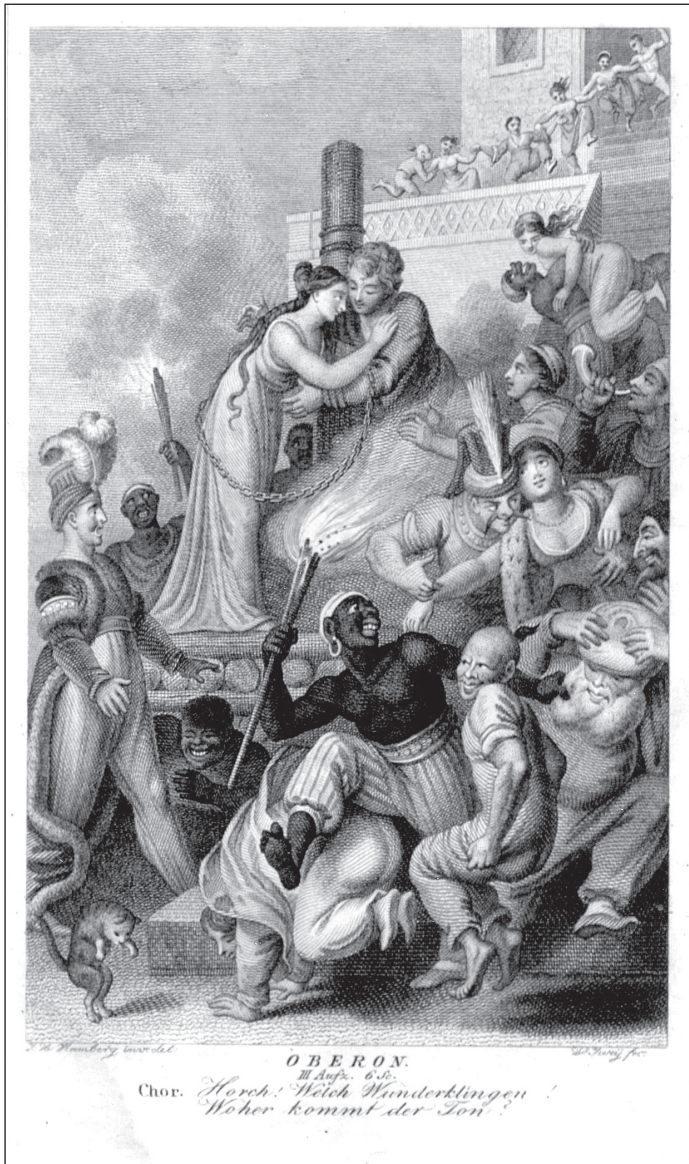


Illustration zu Webers *Oberon*, Szene III/6 mit Chor  
 „Horch! Welch Wunderklingen!  
 Woher kommt der Ton?“  
 Kupferstich von Wilhelm Jury nach Johann Heinrich Ramberg  
 (Kein Bestandteil des englischen Textbuches)

## VORREDE DES UEBERSETZERS.

Es dürften wohl bey wenigen Uebersetzungen aus fremden Sprachen in die Deutsche einige berichtigende Worte so nothwendig seyn, als bey der, welche die folgenden Bogen enthalten, da außerdem bey minder wohlwollenden Lesern und Beurtheilern leicht manches für einen Fehler derselben gehalten werden könnte, was wohl eben nur ihr geringes Verdienst ausmacht. Ich meyne die Art, in welcher die Stellen, wo der Gesang eintritt, übersetzt worden sind.

Mein verehrter Freund, der Herr Kapellmeister von Weber machte mir das Vergnügen, so wie das englische Original für seine Dichtung in Dresden angekommen war und er nun seine Arbeit daran begann, mir die Uebertragung desselben ins Deutsche anzuvertrauen, und zwar dergestalt, daß unsre Arbeit gewissermaßen eine gemeinschaftliche werde, indem die meinige mit der seinen Hand in Hand gehe. Bey einem Tonsetzer wie der Schöpfer des Freyschütz und der Euryanthe, liegt es schon eben in der Trefflichkeit seiner Compositionen, in dem Ernste mit dem er ans Werk geht, in der Achtung welche er für seinen Text und die Empfindungen hegt, welche der Dichter darinn aussprach, daß er sich treu an diesen hält, jedem Musikstücke die angemessene Farbe, jedem Worte die entsprechende Betonung, jedem Gefühle den passenden Ausdruck zu geben bemüht ist. Und in der reichhaltigsten Fülle hat der geistreiche und gemüthvolle Weber es auch in dieser seiner neuesten Oper gethan. Es war nichts weniger als gleichgültig, welches Wort den Werth der längern oder stärkern Betonung erhielt, wo ein Abschnitt, ein Ruhepunkt, ein längerer oder kürzerer Halt eintrat, wo der musikalische Rhythmus sich hob oder senkte und welche Wiederholungen zulässig waren oder nicht. Dem Tonsetzer lag aber der englische Text vor, und nach diesem mußte nothwendig seine Arbeit sich richten. Für den deutschen Bearbeiter blieb alsdann das Geschäft, seine Uebertragung so genau jenen Rücksichten anzuschließen, daß so wenig als möglich von ihnen verwischt werde, und die kunstvolle, wirksame und gediegene musikalische Deklamation des Tonsetzers in allen ihren Beziehungen möglichst deutlich und vollständig hervortrete. Darum vergönnte mir mein verehrter Freund den Auszug der Noten für den Gesang, sobald ein oder das andre Musikstück von ihm