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

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

In der Reihe 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

Juni 2018
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2018 Buch&media GmbH, München
Umschlagmotiv:
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 Oberon 201
      1.1 Zur Stoffwahl ............................... 201
      1.2 Vorlagen zu Wielands Epos ................. 204
      1.3 Der Inhalt des Wielandschen Oberon im Vergleich zu Planchés Libretto 208
      1.4 Deutsche Dramatisierungen auf Grundlage von Wielands Oberon 211
      1.5 Englische Dramatisierungen des Oberon-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 Oberon und den Ausgangsbedingungen 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 Oberon. 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 Oberon. 290
      1.4 Reaktionen auf das deutsche Libretto. 294
   2. Zur Rezeptionsgeschichte des Oberon. 296
      2.1 Erstaufführungen der originalen Fassung von Weber. 296
      2.2 Zur Bearbeitung des Oberon – 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
   2. Quellen für den Klavierauszug. 339
   6. 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


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

2. Bibliothekssiglen

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

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

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 berechtigte Frage auf, worin diese Anpassungswünsche begründet liegen.

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

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

bretto von Planché⁵. Beide erörtern den für die Entstehung maßgeblichen zeitgenössischen Kontext der englischen Opernbühnen.


„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.“⁶

Abgesehen von einzelnen früheren Untersuchungen wurde das lange Zeit „den schlechten Ruf einer subliterarischen Zweckgattung“⁷ 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.).


⁷ Ebd., Sp. 1117.
Einleitung

stand\(^8\) mit dem positiven Effekt, dass das Interesse an ihm und am gegenseitigen Austausch in der sich konstituierenden Wissenschaft einer Librettistik stetig wächst\(^9\).

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\(^10\), zum anderen ist die Rolle der Wie landschen Vorlage zu prüfen, insbesondere die Frage, inwieweit einzelne Situationen problemlos „aus ihrem ursprünglichen motivierenden Kontext“ gelöst werden können, so dass die von Fer-


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


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.
Einleitung

und nicht erkannt, daß die Partitur das Libretto zwar unterstellt, aber auch über es hinausweist, es ergänzt.“

„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 Verständnis 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.“

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.“

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

„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-

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