Das abschließende Register erweist sich folglich angesichts der Reichhaltigkeit des Sammelbandes als unumgänglich.

Insgesamt macht dieser achte Band der *Weber-Studien* deutlich, daß die Aufarbeitung des Komponisten ein erfreulich hohes Forschungsniveau erreicht hat, das sich mit den Arbeiten zu prominenteren Kollegen durchaus vergleichen läßt – über kurz oder lang sollten diese Erkenntnisse jedoch in einer dringend notwendigen und umfassenden biographischen Darstellung Webers zusammengeführt werden. Der Band spiegelt jedoch auch die generell bei Weber zu beobachtende Tendenz zur Aufarbeitung biographischer Fragestellungen, während die Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Werk noch deutlich intensiviert werden kann. Wir sind auf die weiteren Veröffentlichungen in dieser verdienstvollen Reihe der *Weber-Studien* gespannt.

Markus Bandur

Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition, in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hg. von Solveig Schreiter (Opernlibretti – kritisch ediert, hg. von Irmlind Capelle und Joachim Veit, Bd. 1), München: Allitera Verlag, 2007

Bedarf Friedrich Kinds Libretto zu Webers *Freischütz*, nachdem es seit rund 185 Jahren in zahllosen Auflagen „vollständig“ gedruckt vorliegt, einer kritischen Edition? – So dürfte sich mancher potentielle Leser gefragt haben. Und auch beim Rezensenten überwog anfangs die Skepsis, ob denn zu diesem Werk wirklich so viel Wissenswertes mitzuteilen sei, was ein qualifizierter und findiger Interessent sich nicht durch einen selbst angestellten Vergleich von Reprints des Erstdrucks, der Partitur oder des Klavierauszugs sowie einiger Sekundärliteratur erarbeiten und zusammenlesen könnte. Die Lektüre dieser kritischen Ausgabe von Solveig Schreiter aber belehrt jeden (vermeintlichen) *Freischütz*-Kenner eines Besseren: Selten wird einem eine solche Vielfalt hochinteressanten Materials, bei dem die überbordende Fülle des Gebotenen immer wieder frappiert, so kompetent und auf so anschauliche und übersichtliche Weise präsentiert. Angesichts der umfassenden Informationen auf aktuellem Forschungsstand, die dem Leser geboten werden, droht manches Detail, das man am Rande auch noch erfährt, schier übersehen zu werden. Abgesehen davon zog die Editorin zur Wiedergabe des Wortlauts rund zwei Dutzend Primärquellen heran und wertete diese aus. Denn sie beschränkte

sich keineswegs auf die Sichtung der eigenhändigen Manuskripte, die Kind und Weber als maßgebliche Urfassungen hinterlassen oder selbst durchgesehen haben, nicht nur des weiteren auf die anlässlich der Uraufführung erschienenen Texte der *Arien und Gesänge* (Berlin 1821), den vollständigen Erstdruck mit den Eremitenszenen 1821/1822 sowie jenen in Kinds *Theaterschriften* – mit der nur hier gedruckten Romanze Cunos (1827) – und die *Ausgabe letzter Hand* (Leipzig 1843). Schreiter unternimmt auch eine genaue und durchweg begründete Klassifizierung weiterer (Aufführungs-) Materialien, Abschriften und Frühdrucke.

Die Gliederung des mit 15 farbigen und zahllosen sonstigen Abbildungen üppig ausgestatteten Bandes ist insgesamt übersichtlich, selbst wenn manche Informationen verschiedenenorts zur Sprache kommen (müssen): Nach einer Erläuterung des Grundkonzepts der Libretto-Reihe durch die Initiatoren Irmlind Capelle und Joachim Veit (S. 7) werden dem Leser die wichtigsten Informationen zu den Grundlagen des Werktextes und zur Dokumentation verschiedener Fassungen an die Hand gegeben (S. 9-19). Danach erfolgt der Abdruck des Librettos in einer durchaus nicht selbstverständlichen und vertrauten Version: Die Edition folgt dem Handexemplar Webers, das seiner Vertonung zugrunde lag, in dessen ursprüngliche Gestalt er aber eingegriffen hat, indem er Änderungen, die sich während des Kompositionsprozesses und bei den ersten Einstudierungen ergaben, mehr oder weniger gewissenhaft nachtrug (vgl. S. 15-19 u. 213ff.), ohne freilich alle kompositorisch bedingten Varianten zu berücksichtigen. Um so genauer weist die Herausgeberin Abweichungen nach, die im Vergleich dieses Textes mit den musikalischen Quellen, aber auch mit Kinds Autograph sowie wesentlichen frühen Kopien (Berlin und Gotha) auffallen. All diese Überlieferungsformen werden eingehend erläutert, ihre Stellung im Gesamtkomplex positioniert.

Ausführlich dokumentiert die Herausgeberin gesicherte und mögliche Sujetvorlagen sowie weitere Inspirationsquellen des Textes (S. 103-150) und erörtert auch Phänomene wie behauptete sowie wirkliche Provenienzen gewisser Abschnitte von Kinds Dichtung. Des weiteren gibt sie dem Leser diverse nützliche Informationen an die Hand, die es ermöglichen, im Libretto manche sonst nebulose Anspielung im Volksbrauch und Aberglauben korrekt verankert zu sehen (S. 247-253). Weiters wird über die Vorbereitung der Berliner Uraufführung und Graf Brühls Einfluß auf das Werk alles Wissenswerte geschildert (S. 150-170) und eine Übersicht über die weit über hundert Erstaufführungen zu Webers Lebzeiten nach neuestem Stand gegeben (S. 171-177). Als Herzstück der Edition dürfen die

Kapitel IV-VI (S. 179-241) gelten, in denen Schreiter über ihre editorischen Entscheidungen Rechenschaft ablegt und ihre Erwägungen sorgfältig dokumentiert. Ein wissenswertes Detail kommt abschließend zur Sprache: Die aufschlußreichen szenischen Instruktionen oder Empfehlungen (abgedruckt auf S. 242-246) notierte Weber keineswegs für die Dresdner, sondern vielmehr die Münchner Erstaufführung (vgl. die mißverständliche Angabe S. 165 versus S. 243). Wichtig ist vor allem, daß Weber hier Details zur technischen Umsetzung der Effekte in der ersten Inszenierung in Berlin beschreibt. Bewußt verzichtet Schreiter aber darauf, etwa die Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* zu thematisieren.

Was aber ediert Schreiter in diesem Buch? Handelt es sich dabei um eine unspielbare, vorläufige, unausgegorene Fassung und mithin eine Kunstgestalt des Werkes für puristische Philologen? Ja und nein! Denn der mitgeteilte Text der Musiknummern ist nicht durchweg sangbar. Für die Aufführungspraxis im Theater oder in konzertanter Form wird jedoch manche Lesart offeriert, die Denkanstöße gibt und im Einzelfall durchaus auch gesungen oder gesprochen werden könnte. In der Folge sollen Details der Ausgabe erörtert werden, wobei der Umfang der Einwände und Überlegungen den positiven Eindruck keineswegs schmälern soll; vielmehr wird eine kritische Auseinandersetzung mit einzelnen hinterfragenswerten Entscheidungen der im Ganzen vorbildhaften Edition eher gerecht, als ein knappes Pauschallob, zumal zu Beginn dieser neuen Reihe noch konzeptionelle Nachjustierungen möglich und sinnvoll erscheinen.

Schreiter trifft viele logische und rational nachvollziehbare editorische Entscheidungen, wenn sie etwa die inhaltliche Diskrepanz eliminiert, daß Caspar Max für vermeintlich „eif Uhr“ in die Wolfsschlucht lädt, dieser aber unmittelbar anschließend von der „Mitternacht“ spricht, wodurch eine Korrektur in „Punkt zwölf“ angezeigt schien (S. 39). Eine sklavisch-korrektore philologische Variante – etwa eine Korrektur der Zeitangabe lediglich in der Fußnote – wäre indes vielleicht gleichfalls denkbar gewesen. Zweifellos sinnvoll ist dagegen, daß ein in fast allen Quellen übereinstimmend verschriebenes Wort („Und ob die Wolke *sich* verhülle“) im Editionstext berichtigt wird („*sie*“, S. 66). Durch Webers zeitweise definitive Entscheidung, die Romanze und Arie des Annchen (Nr. 13) als Ergänzung in das Partitुरautograph zu integrieren, rechtfertigt sich natürlich letztlich auch deren Aufnahme in den Haupttext der Edition, selbst wenn sie eben keineswegs dem Handexemplar entstammt: Hier wird also in eine Textgestalt, die Weber vor der Vertonung vorlag, ein Abschnitt integriert, der nur aus anderen

Manuskripten – in diesem Fall dem Wiener – überliefert ist. Anders als angegeben (Fußnote S. 67), ist jedoch das Wiener Textheft (Abb. S. 162) wohl nicht die einzige Vorlage der Wiedergabe (vgl. dort etwa „eröfne“ sowie das – fehlende – Fragezeichen nach der letzten Zeile der Romanze, S. 68, Z. 70). Bei der Lektüre des Haupttextes ergeben sich einige Überraschungen. So lautete Max' Schreckensbekundung bei seinem Blick am Abgrund der Wolfsschlucht noch im Handexemplar irritierenderweise „Ja“ statt „Ha“ (worauf Schreiter dann bei ihrem Verzeichnis der Lesarten verweist, S. 58, Z. 15, versus „Ha – furchtbar gähnt“, S. 231). Natürlich ist die indirekte Information, daß Weber Annchen in manche Äußerung Agathes singend einfallen läßt und damit deren eigentliche Beteiligung am Terzett gegenüber Kinds ursprünglicher Version aufwertet, durchaus wissenswert. Doch ist dieser inspirierte Umgang mit zu vertonenden Textpartikeln für einen Komponisten im Grunde selbstverständlich, und es wäre eben auch denkbar gewesen, lediglich darauf zu verweisen, daß Kind mangels librettistischer Erfahrung diese Beteiligung Annchens nicht vorher initiierte, wie es umgekehrt – von Weber unberücksichtigt – Kind für Agathe in Annchens Ariette fordert. (Ähnliches „Einfallen“ gibt es sowohl im Terzett Nr. 9 und im Finale Nr. 16, wo es die Herausgeberin nach der Partitur ergänzt.)

Der Leser fragt sich dann aber, ob die differierende Schreibung des „O“ bzw. „o“ (S. 53, Z. 133 bzw. 136) bei den beiden Mädchen dokumentationswürdig ist. Auch einen offenkundig vergessenen Buchstaben „Das Mädchen ist auf dich erseßen“ (S. 41, Z. 268) sollte ein Editor nicht nur im kritischen Apparat (S. 225), sondern im Haupttext ergänzen dürfen, ohne daß ihm vorgeworfen werden können sollte, philologisch schlampig gearbeitet zu haben.

Die Intention, durch Kürzel die Relevanz und Abhängigkeit der einzelnen Quellen voneinander zu veranschaulichen, ist nachvollziehbar. Aufgrund der Vielfalt der herangezogenen Manuskripte aber bliebe es für den Leser schwierig, sich ausschließlich an den letztlich doch recht komplizierten Kürzeln zu orientieren, die in erster Linie für den Kritischen Apparat bei der Mitteilung der Varianten, Lesarten und Anmerkungen herangezogen werden (S. 217-241). Sehr zu begrüßen ist es daher, daß der interessierte Leser also bereits in den Fußnoten des Haupttextes auf die wesentlichsten Eigentümlichkeiten der abgedruckten Fassung im Verhältnis zu den musikalischen Quellen aufmerksam gemacht wird.

So bemerkenswert sich das Gesamtgefüge der Dramaturgie und weltanschaulichen Positionierung des *Freischütz* verändert, wenn die Oper mit den Szenen beim Eremiten beginnt, so verliert dieser dadurch jedoch seinen Nimbus

und wird durch seine Frömmerei und läppische Nebenbemerkungen („Dort – täuschen mich nicht die Augen – ja, sie ist!“; S. 83) zu einer weit konventionelleren Figur, als es Kind mit dem Hinweis befürchtete, ein bloßer Auftritt im letzten Finale lasse diesen Hort des Glaubens, Gottvertrauens, der Tugend und Rechtgläubigkeit zu einem *Deus ex machina* (S. 136) verkümmern.

Daß eine Reihe von Entscheidungen, die von Herausgebern kritischer Editionen getroffen werden (müssen), im Grunde sowohl der ungestörten Lektüre, als auch der praktischen Verwendung, insbesondere aber dem gesunden Menschenverstand zuwider sind, liegt auf der Hand und bedarf kaum eines Kommentars. Aus Sicht des Rezensenten wären manchmal beherztere Eingriffe in die originale Textversion des Weberschen Handexemplars, wenn man diese Fassung bei der Wiedergabe ohnehin nicht unangetastet läßt, durchaus denkbar und tolerabel gewesen.

Paradigmatisch zeigt sich hier wiederum folgendes Phänomen: In der kritischen Edition musikalischer Werke werden Irrtümer und Inkonssequenzen in der Regel im Haupttext bereinigt, weil bei Aufführungen nach unredigiertem Material ansonsten Mißklänge zu entstehen drohen – in einfacheren Fällen Inkongruenzen in der Artikulation, in schlimmeren störende Dissonanzen und dgl. Bei der Vorbereitung von Erstdrucken literarischer Texte sind Errata dieser Art in der Regel durch qualifizierte Setzer eliminiert worden.

Daß es den Kenner, ob er informierter Laie, Wissenschaftler oder gar ausübender Künstler ist, durchaus interessiert, wie es zu der endgültigen Werkgestalt kam, liegt auf der Hand. Namentlich bei Gedichten oder sonstigen literarisch anspruchsvoll gestalteten Texten ist es durchaus wissenswert, was sich im Entstehungsprozeß auf welchem Weg, auf welche Weise entwickelte. Auch bei Brief- oder Tagebucheditionen ist der Leser historisch-kritischer Ausgaben berechtigt, zu erwarten, daß ihm alles so präsentiert wird, wie es aus der Quelle herauslesbar ist. Bei Manuskripten hingegen, die letztlich für die Aufführungspraxis von Musik oder im Theater niedergeschrieben wurden, ist mancher unkorrigierte Unfug, manche Inkonssequenz, die durch einen nur mäßig qualifizierten Kopisten entstanden sein dürfte, nicht immer edierens- oder kommentierenswert – immer dort nämlich, wo die Diskrepanz zu keiner wirklich bemerkenswerten Aussage führt. Somit steht etwa *Der Freyschütze* (S. 21) neben *Der Freischütz* (nach den meisten anderen geschriebenen und gedruckten Primärquellen) und weiteren Varianten.

Auch manches orthographische Spezifikum in alten Theaterhandschriften beruht zweifellos auf Schlamperei, deren Berücksichtigung im Haupttext einer Edition im Grunde eine Überbewertung darstellt. Da Heraus-

geber – sofern keine buchstabengetreuen streng diplomatischen Fragmenteditionen anstehen – letztlich ja doch in die Gestalt des Textes eingreifen, indem sie Abkürzungen analog auflösen, anderes sinngemäß bereinigen oder vereinheitlichen (die Interpunktion bei Sprecherangaben und Szenenanweisungen), muß die Frage erlaubt sein, warum manches legitim erscheint (die vernünftige Vereinheitlichung von „Annchen“, „Aennchen“, „Ännchen“, vgl. S. 18f.), anderes aber nicht. Natürlich kann ein Stückwerk, ein Mosaik aus heterogenen Ingredienzen philologisch keine plausible Lösung sein, bzw. allenfalls dann, wenn die sogenannte „Prosa“ und der Gesangstext lediglich in voneinander abweichenden, sich ergänzenden Manuskripten überliefert sind, wenn Szenisches lediglich im Exemplar von Regisseuren, Inspizienten, Souffleuren und Nachlesern zu finden war oder auch erst miteinander koordinierte Rollenhefte ein Ganzes ergeben.

Die inkonsequente Interpunktion und oft willkürliche Setzung von Apostrophen ist im Grunde nicht spezifisch genug, als daß es sie zu dokumentieren lohnte. Bei Häufungen von Interpunktionszeichen „Wird man gleich ein wenig roth.:.“ (S. 44, Z. 84) soll offenbar angezeigt werden, daß sich der Text wiederholt. An Parallelstellen aber erscheinen solche letztlich sinnlosen Ballungen von Zeichen nicht, vielleicht ein Hinweis, künftig zu überdenken, ob dies in eine Endfassung aufgenommen zu werden verdient.

Beim Lesen älterer Texte nehmen wir die historische Orthographie als eine farbige Zutat zur Kenntnis. Von den Zeitgenossen Webers und Kinds jedoch wurde sie als selbstverständliche Form der Wiedergabe gelesen. Es geht dem heutigen Leser dabei mithin so wie wenn er lediglich den bloßen Klang einer Sprache genießt, die er nicht versteht. Derjenige hingegen, der sie versteht, nimmt das Klangliche in der Regel nicht so wahr, daher ist analog zu fragen, ob diese nicht sinnvoll polychrome Fassung einer Orthographie, wo sie nur fehlerhaft ist, etwas Wiedergebungswertes ist. Und dort, wo eine orthographische Variante (heute) eine andere Bedeutung hat, wäre es natürlich klarer und lesbarer, wenn die Orthographie gleichmäßiger redigiert erschiene (so „kreißt“ der Adler also anstatt zu kreisen).

Auch wenn der *Freischütz* als Gesamtwerk eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste deutsche romantische Dialogoper darstellt und als einer der größten Würfe der Operngeschichte überhaupt gelten darf, steht fest: Das vergleichsweise bescheidene dichterische Talent Friedrich Kinds offenbart sich nicht nur dadurch, daß er in fast allen wesentlichen Momenten des Librettos von anderen Autoren mittelbar oder unmittelbar abhängig ist und namentlich in den später nicht in den Werkkanon aufgenommenen

Nummern so manche unbeholfene oder allzu konventionelle Formulierung stehen blieb. Webers Eingriffe in die Textstruktur sind vielfach für die Stückdramaturgie von wesentlicher Bedeutung. Die Herausgeberin hat den Anspruch beides, Kinds Vorlage und Webers Umgang damit, darzustellen und versucht – vergleichbar historisch-kritischen Musik-Editionen – einen Spagat zwischen Quellendokumentation und Praxistauglichkeit.

Es liegt auf der Hand, daß in einem Textdruck Versstrukturen erkennbar sein müssen, daß es hier nicht sinnvoll ist, jene Freiheiten, die sich der Komponist durch Enjambements oder Tilgungen nahm, abzudrucken. Bemerkenswert ist beispielsweise, daß Weber die Unterstreichungen Kinds, die das betonte Wort akzentuieren, mehrfach nicht zu berücksichtigen scheint und durch Rhythmus und Metrik eine andere Silbe hervorhebt. Bei der Wiederholung des Satzes aber wird in der Partitur denn doch auch nachträglich Kinds Betonungshinweis respektiert („Sein Auge“, S. 66, Z. 19, „Wer das Opfer sei“, S. 76, Z. 119).

Ob es wirklich sinnvoll war, daß Cuno, wie von Weber gefordert, seine Erzählung von der Herkunft des Probeschusses nurmehr in prosaischer Rede vorbringt, anstatt sie, wie von Kind vorgesehen, in einer Romanze zu singen (S. 87), sei dahingestellt. Zwar sind die ursprünglichen Verse inhaltlich wirklich schwer ad hoc zu erfassen, doch hätte dieser Text ja auch klarer und dennoch sangbar formuliert werden können, man denke an die Erzählung des Fischers in E. T. A. Hoffmanns *Undine* oder – wenn dieser Anachronismus erlaubt ist – Sentas Ballade. Die Zeitgenossen waren überdies mit verklausulierter Sprache vertraut und wußten sie inhaltlich zu entschlüsseln. Dies wäre an einer ganzen Reihe von Zitaten aus dem *Freischütz* zu belegen: „Hüpft vor Freuden, winkt entgegen – nur dem Laub – den Liebesgruß.“ (S. 31, Z. 32f.)¹.

Nicht immer sind die in diesem Zusammenhang gefällten editorischen Entscheidungen allerdings leserfreundlich. Es sei dahingestellt, ob es sinnvoll war, die wohl kaum erklärlichen Kindschen „rothraue[n], narb’ge[n] Zweige“ im Haupttext zu dokumentieren; Webers in der Partitur stillschweigend vorgenommene Korrektur „Rothgrau“ wäre jedenfalls ein hinreichender Grund gewesen, diesen kryptischen Text hier sinnstiftend zu ändern.

¹ Auch bei Gottlieb Stephanies Versen für Mozarts Constanze: „Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bitterm Schmerz, denn, unwillig ihn zu tragen, haucht sie alle meine Klagen wieder in mein armes Herz.“ oder Christian Friedrich Daniel Schubarts *Forelle*: „So lang dem Wasser Helle, so dacht’ ich, nicht gebriecht“ fallen derartige Umständlichkeiten auf.

Daß man immer wieder über Textpartikel stolpert, die mit Webers Vertonung unvereinbar sind, macht deutlich, wie entbehrlich manches Detail in gewissenhaften und konsequenten Editionen – allen gründlichen Erwägungen zum Trotz – doch sein kann, vgl. etwa im Finale Ottokars „Dann knüpf’ ich selber euer Eheband.“ (S. 80, Z. 249). Denn auch Kind hat sich im Umfeld nicht auf regelrechte Blankverse beschränkt, sondern wechselt munter zwischen vier- und fünffüßigen Jamben.

Daß Weber den sophisticateden Konjunktiv Kinds beim Jägerchor („Was glich wohl auf Erden“, S. 73) durch eine pragmatische Verankerung im Hier und Jetzt ersetzte, ist auch eine interessante Mitteilung, und es erscheint fast absurd, sich die klanglich unschöne und umständliche ursprüngliche Lautung vorzustellen.

Bemerkenswert ist die Entscheidung Webers zugunsten eines Vokals für die Sänglerin der Agathe („Ich athme noch“, S. 77), Kind hatte hier eine Differenzierung vorgesehen, den Wechsel von „lebe“ zu „athme“. Oder lag Weber daran, den Terminus „athmen“ so oft wie möglich zu wiederholen?

Die Mitteilung des ursprünglichen Wortlauts der (ersten) Annchen-Arietta ist durchaus informativ, und manche Darstellerin könnte von dem Verweis auf die „Nonnen“ szenisch profitieren. Mit Webers floriturenreicher Melodielinie sind indes ein wirklich korrekt ausgesprochener „Pursch“ oder seine Koseform „Pürschchen“ kaum mehr sangbar in Einklang zu bringen, mag man Kinds sächsische Herkunft (vgl. S. 87) und die weichere Aussprache des „P“ nun in Rechnung stellen oder nicht.

Wenn ein Textdruck einfach angibt, daß ein Ensemble oder der Chor Repliken des Solisten wiederhole, so sind diese Wiederholungen in musikalischen Quellen meist eigens wiedergegeben. In Textbüchern, wo der Aufwand weit geringer ist, wäre dies auch angezeigt.

Werden schließlich am Rande noch ein paar Irrtümer bei der Silbentrennung, die allzu blasse Drucktype der Zeilenziffern und Fußnoten erwähnt, so soll das allenfalls anregen, bei künftigen Arbeiten auf diese ephemeren Dinge noch einmal das Augenmerk zu lenken. Auch die vorigen Beobachtungen und kritischen Anmerkungen sind eher allgemeiner Natur und beziehen sich keineswegs auf Schreiters durchweg umsichtige und sorgfältige Arbeit, zu der man ihr nur gratulieren kann und sie einem großen Leserkreis empfehlen möchte. Ihren Editionen weiterer Libretti, die Weber komponierte, sieht man mit hohen Erwartungen entgegen.

Till Gerrit Waidelich