

Agnes Seipelt

Aufführungs- und zensurbedingte Veränderungen im Wiener Manuskript der *Freischütz*-Erstaufführung in Wien 1821

Einleitung

„Der Freyschütz ist gegeben, jämmerlich zusammengeschnitten gegeben, in einer Zeit gegeben, wo man den italiaenischen Firlefanz höher achtet, als alles Hohe und Heilige der Kunst und dennoch hat er außerordentlich bey der ersten, und noch immer unbegrenzter nach jeder folgenden Vorstellung, deren bereits 5 statt gehabt haben, gefallen. Wie man ihr Buch verbalhornen mußte, ich sage mußte, denn die Censur litt es nicht anders [...]“¹

So berichtet der Wiener Dichter und Dramatiker Ignaz Franz Castelli am 13. November 1821 dem Dichter und *Freischütz*-Librettisten Friedrich Kind von einer der ersten Aufführungen des *Freischütz* in Wien. Hier wird deutlich, dass die Oper nicht in der von Weber und Kind gewollten Originalgestalt über die Bühne ging. Er begründet dies mit der zu der Zeit herrschenden Zensur, die in Österreich besonders streng war. Im weiteren Verlauf des Briefes beschreibt Castelli die konkreten Veränderungen:²

„Geschossen wird im Freyschützen nicht mit Kugeln, -- sondern mit -- -- Polzen. Es werden also in der Wolfsschlucht auch keine Kugeln gegossen, sondern Polzen aus einem Zauberbaume genommen. Die Jäger erscheinen mit Armbrüsten. Das böse Wesen darf gar nicht erscheinen, woher so Manches der Handlung im Dunkel bleibt und besonders der Schluß unverständlich wird. [...] So weit geht es bey uns daß man auf der Bühne nicht einmahl mehr ein paar Schüsse machen darf um ja nicht

1 Ignaz Franz Castelli an Friedrich Kind, 13. November 1821, Autograph in der Wienbibliothek im Rathaus, Signatur I. N. 3734; hier zit. n. Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ im literarischen Horizont seiner Zeit*, München u. a. 2007, S. 116.

2 Ebd. (wie Anm. 1), S. 116f.

etwa ein paar Hofdamen, welche im Theater in süßen Schlaf gefallen sind, daraus aufzuschrecken.“

Ebenfalls erwähnt Castelli die steigende Popularität der Oper und auch in den Zeitungen wird davon berichtet, dass der *Freischütz* mit jeder Aufführung beliebter wurde: „Die Oper wurde beyfällig, an einigen Stellen mit Enthusiasmus aufgenommen. Bey der zweyten und dritten Vorstellung stieg noch das Wohlgefallen des Publicums.“³

Eine Auswertung der in der Digitalen Edition des *Freischütz*, „Freischütz Digital“⁴ (im Folgenden: FreiDi) gelisteten Aufführungsbesprechungen über den *Freischütz* in Wien ergab, dass „[d]ie in Wien erscheinenden Zeitungen [...] auf kritische Äußerungen zu den Maßnahmen der Zensur verzichteten [mussten]“.⁵ Dass die Oper in Wien überhaupt Veränderungen erfahren hatte, berichten nur Blätter aus Deutschland. So spricht die Berliner *Zeitung für Theater und Musik zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser* am 1. Dezember 1821 vom vollen Erfolg der Oper: „»Der Freischütz«, dieses Meisterwerk unsers herrlichen Carl Maria von Weber, ist auch in Wien – trotz einiger kleinen Abänderungen – mit solchem Beifall gegeben worden, daß es an drei auf einander folgenden Tagen bei überfülltem Hause wiederholt wurde.“⁶ Die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* ist kritischer und spricht von einer „nicht zu rechtfertigenden Verstümmelung, indem das gute und böse Princip herausgestrichen, die Handlung um ein paar Jahrhunderte zurückverlegt, und das, Weidmännern allbekannte Kugelgiessen in verzauberte Armbrustbolzen metamorphosirt wurde“, dennoch war der Stoff „inhaltsreich

3 Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnertor: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber am 3. November 1821, in: *Der Sammler*, Jg. 13, Nr. 137 (15. November 1821), S. 547–548 (A031552).

4 Einsehbar unter <https://edition.freischuetz-digital.de> – Werk – Rezeption – Besprechungen von Aufführungen. „Freischütz Digital“ bietet neben einer Edition des Notentextes eine umfassende Sammlung aller textlichen und musikalischen Quellen, die im Umfeld des *Freischütz* stehen.

5 Reiber (wie Anm. 1), S. 117.

6 Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnertor und Berlin, Schauspielhaus: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber, November 1821, in: *Zeitung für Theater und Musik zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser. Eine Begleiterin des Freimüthigen*, Bd. 1, Heft 48 (1. Dezember 1821), Sp. 192 (A030461).

genug [...], um das Interesse auf das lebhafteste zu fesseln“⁷. Diese Andeutungen der Veränderungen werden am 5. Januar im Berliner *Gesellschafter* fast schon ironisch konkretisiert:⁸

„Zuerst von den Veränderungen. Der Teufel darf bei uns nicht auf die Bühne, auch wenn er ein Incognito annimmt und etwa unter dem Namen „Samiel“ sich einschwärzen wollte; die höllische Majestät ist also hinter die Coulissen verwiesen. Geschossen darf auch nicht werden; unsere Damen haben so viel Anlage zur Ohnmacht, daß sie nicht leicht eine Gelegenheit dazu vorbei lassen. Man hat also Armbrust und Bolzen statt des Feuergewehrs benutzt, was vielleicht kein Nachtheil ist; denn je weiter dieser Stoff in die Vorwelt zurück tritt, je mehr gewinnt die Möglichkeit: daß an so etwas geglaubt wurde, Wahrscheinlichkeit. Nun gießt aber Caspar keine Kugeln, sondern nimmt Bolzen aus einem hohlen leuchtenden Baum. – Auch ein Eremit darf keine Gemeinschaft mit Schauspielern haben; darum wird Agathe ohne ihn gerettet und zwar durch die schützenden Rosen. Der Spuk im zweiten Akt war hier eben nicht besonders fürchterlich; man merkte es ordentlich, daß der Teufel wüthend war, nicht selber die Sache dirigiren zu können, und in die Taube am Schluß scheint er manchmal gefahren zu seyn, denn die giebt nichts auf die Bolzen und bleibt ruhig sitzen: sie ist wahrscheinlich auch verdrießlich, weil man sie nicht eines Schusses Pulver werth hält.“

Weitere Aufführungsbesprechungen vom Frühjahr 1822 berichten vor allem von Webers Besuch in Wien und der Aufführung des *Freischütz* unter seiner Leitung am 7. März:⁹

„Weber ist in unseren Mauern. Alles drängt sich, den genialen Tonsetzer kennen zu lernen, und ihm seinen Aufenthalt in unserer Stadt angenehm zu machen. Wer den sanften, bescheidenen Mann persönlich

7 Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnertor: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber im November 1821, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 24, Nr. 1 (2. Januar 1822), Sp. 12–15 (A030468).

8 Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnertor: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber, Ende 1821, in: *Der Gesellschafter*, Jg. 6, Nr. 3 (5. Januar 1822), S. 12 (A030471).

9 Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnertor: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber im Februar 1822, in: *Abend-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 91 (16. April 1822), S. 364 (A030536).

kennen lernt, gewinnt ihn noch lieber. Es läßt sich wohl denken, daß er mit der Aufführung seines Freischützen auf unserer Bühne und mit den vorgenommenen Abänderungen nicht zufrieden seyn konnte, wenn er sich gleich nicht eben mißbilligend darüber äusserte. Wer kann auch eine Verstümmelung seines Kindes mit gleichgültigen Augen ansehen?“

Interessanterweise zeigt ein Bericht von Helmina von Chézy vom März 1824, dass die Oper auch nach über zwei Jahren noch mit diesen Veränderungen in Wien aufgeführt wurde:¹⁰

„Ungern vermiße ich hier den Treff-Schuß, der im übrigen Deutschland gleichsam prophetisch das Stück eröffnet, und auch will mir nicht behagen, statt der Waldstiefe in der ersten Scene, die z. B. in Berlin so herrlich ist, hier die Aussicht offen zu sehen. [...] Statt des Schusses fliegt der Pfeil zur Stange, der Vers: „Stern und Strauß trag’ ich am Leibe“, wird weggelassen, so auch bleibt in der dritten Scene Samiel, wie überhaupt in den Uebrigen, ebenso der Eremit, weg, und selbst die geheimnißvollen Töne fehlen, die Samiel’s jedesmalige Annäherung verkünden. Empfindlich fehlt Manches, woran wir Norddeutsche kein Arg haben und was man in früherhin erlaubten Stücken noch ungehindert hier antrifft, am empfindlichsten doch fehlt das Kugelgießen in der Wolfsschlucht, und Maxens Arie beim zögernden Herabsteigen und bei den Erscheinungen, die hier auch nicht Statt finden; – welchen Ausschnitt hat es nicht bedurft, ehe der Freischütz auf hiesiger Hofbühne das Bürgerrecht erhielt!“

Den Rezensionen zufolge sind die deutlichsten Abänderungen am *Freischütz* also die Streichung der beiden Figuren, die das „Gute“ und das „Böse“ repräsentieren: Eremit und Samiel und damit verbunden die Substitution der Gewehrkugeln durch verzauberte Armbrustbolzen. Beide Figuren bestimmen vornehmlich zwei wichtige Szenen der Oper: Durch die Streichung des schwarzen Jägers Samiel ist die Wolfsschluchtszene radikal gekürzt worden, nämlich der fünfte Auftritt mit der Beschwörung Samiels und dem Dialog Caspar – Samiel sowie große Teile des sechsten Auftritts und das Melodram

¹⁰ Bemerkungen über den „Freischütz“ in Wien, Kärntnertor, von Helmina von Chézy, März 1824, in: *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften (Beilage zur Abend-Zeitung)*, Jg. 8, Nr. 18 (3. März 1824), S. 69–71 (A031538).

„Schütze, der im Dunkeln wacht“¹¹. Noch radikaler sind die Kürzungen, die mit der Streichung der Figur des Eremiten zusammenhängen. Die richterliche Funktion, die mit dem Eremiten einhergeht, wird vom Ritter Hugo (ehemals Fürst Ottokar) übernommen. Dabei wurde eine Passage von 50 Versen, mit einigen Ausnahmen, gestrichen. Nur vier Verse von Max und ein Absatz des Eremiten, nun vom Ritter vorgetragen, blieben übrig. Die Handlung und Dialoge wurden auf das Nötigste beschränkt.

Die Zensurvorgänge im Wiener Libretto wurden von Joachim Reiber in seinem Buch *Bewahrung und Bewährung* bereits eingehend beschrieben, die Quelle ist auf der Website FreiDi einsehbar¹². In einer synoptischen Ansicht mit einer Transkription der verschiedenen Textschichten (Weber, Ignaz von Mosel, anderer Zensor), können die Zensurvorgänge im Libretto, wie schon von Reiber beschrieben, am Faksimile gut nachvollzogen werden.

Was die Partitur betrifft, so stellt Reiber lediglich fest, dass dort ganze Seiten über lange Strecken komplett mit Rot durchgestrichen wurden und in der letzten Nummer die Musik um etwa ein Drittel gekürzt wurde¹³. Welche Veränderungen aber (neben dem Textteil) auf musikalischer und struktureller Ebene im Detail stattgefunden haben, von wem diese stammen, wie sich diese in der Partitur wiederfinden und welche Auswirkungen sie auf den dramatischen Ablauf der Oper einerseits und auf die materielle Beschaffenheit der Partitur andererseits haben, soll in diesem Beitrag erörtert werden.

Um die Gründe für die Veränderungen am *Freischütz* nachvollziehen zu können, sollen zunächst die historischen, politischen und gesellschaftlichen

11 Vgl. auch Reiber (wie Anm. 1), S. 115.

12 <https://edition.freischuetz-digital.de> unter Libretto – Quellen (K^A-tx₁₅).

13 Vgl. ebd. (wie Anm. 1). Reibers Ausführungen basieren auf Erkenntnissen der Aufführungsmaterialien aus Wien. Neben der Partitur in drei Bänden mit der Signatur O.A 373 aus der Österreichischen Nationalbibliothek (= K^A-pt₂ in FreiDi), die vom Dresdner Schreiber Carl Gottlob Kretzschmar angefertigt wurde, kommen eine Partitur ohne Sprechtext in einem Band (Signatur 18. 752) und zwei Textbücher (Signaturen S. m. 32. 151 und S. m. 32. 154 (= K^A-tx₁₅ in FreiDi) und ein handgeschriebenes Textbuch mit der Signatur Cth F 34 hinzu. Das Textbuch K^A-tx₁₅ ist als das von der Zensur bearbeitete Original anzusehen, während er S. m. 32. 152 und Cth F 34 als Reinschriften der Zensurfassung identifiziert. Auf Grundlage dieser drei Textbücher, von denen das Zensorexemplar K^A-tx₁₅ die verschiedenen Bearbeitungsschichten erkennen lässt, beschreibt Reiber die Zensureingriffe. Dieses Textbuch wird in diesem Beitrag der Einfachheit halber „Libretto“ genannt.

Umstände in Wien um 1821/1822 umrissen werden. Dabei wird der Schwerpunkt auf die Theaterzensur in Österreich gelegt.

Wien um 1821 – Politik, Theater, Zensur

„A more fettered being than an Austrian author surely never existed. A writer in Austria must not offend against any Government; nor against any minister; nor against any hierarchy, if its members be influential; nor against the aristocracy. He must not be liberal – nor philosophical – nor humorous – in short, he must be nothing at all.“¹⁴

Die Zeit, in der der *Freischütz* in Wien auf die Bühne kam, ist die Zeit zwischen den Napoleonischen Kriegen und der Märzrevolution. Die Zeit zwischen 1815 und 1848 wird je nach Betrachtungsweise „Vormärz“ (als politischer Begriff) oder „Biedermeier“ (unter kulturell/gesellschaftlichen Aspekten) genannt. Auch Begriffe wie „Restauration“, „Stillstand“ oder „Ära Metternich“ sind gängig. Fürst von Metternich steht dabei im öffentlichen Bewusstsein als Inbegriff für die Restauration und zusammen mit Kaiser Franz für eine restriktive, konservative und den Fortschritt ablehnende Politik¹⁵.

Nach den Befreiungskriegen waren Hof, Bürokratie und Kirche in Österreich bestrebt, die alte Ordnung wiederherzustellen. Die Grundidee des regierenden Kaisers Franz Joseph Karl (*12. Februar 1768 in Florenz; † 2. März 1835 in Wien, Regierungszeit 1804–1835) war eine stark zentralisierte Regierung, geführt von einem aufgeklärten aber absolutistischen Monarchen¹⁶. Er widersetzte sich neuen Ideen oder auch nur effizienteren Methoden, weshalb auch die Industrialisierung in Wien erst später einsetzte und es deshalb beispielsweise 1829 weder Gaslicht noch Dampfmaschinen in der Stadt gab¹⁷. Durch den Erlass vieler Verfügungen wollte die Regierung eine bessere Kontrolle über die inneren und äußeren Angelegenheiten bekommen, da sie Befürchtungen vor ähnlichen revolutionären Umwälzungen wie in Frankreich

14 Charles Sealsfield, *Austria, as it is or Sketches of continental courts*, London 1828, S. 209.

15 Vgl. Wolfram Siemann, *Metternich: Staatsmann zwischen Restauration und Moderne*, München 2010 (Beck'sche Reihe 2484), S. 10.

16 Vgl. Alice M. Hanson, *Die zensierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien u. a. 1987, S. 206f.

17 Vgl. ebd., S. 204.

hegte. Vor allem durch seine Familiengeschichte – die 1793 auf dem Schaffott hingerichtete Marie Antoinette war seine Tante – hatte der Kaiser Furcht davor, dass auch sein Land in eine Anarchie wie während der Französischen Revolution verfallen könnte. Zusammen mit seinem Minister und späteren Kanzler Klemens Wenzel Lothar von Metternich wurden Einschränkungen und Kontrollen eingeführt, die jegliche oppositionelle Bewegung abschrecken oder zerstören sollten¹⁸. Vor allem innenpolitisch wurde auf eine strengere Kontrolle Wert gelegt, wofür insbesondere das Polizeisystem und die besonders strenge Zensur sorgen sollten. Die Zensur, das „vorrangige Kampfmittel gegen die bürgerliche Intelligenz“¹⁹, sollte die öffentliche Meinung nach den Vorgaben der Regierung beeinflussen.

Bodo Plachta beschreibt Zensur im Allgemeinen als eine „Überprüfung einer Äußerung über eine Sache oder Person hinsichtlich ihrer Übereinstimmung mit geltenden Regeln als Voraussetzung für jede Form von Kommunikation und deren Wirksamkeit“²⁰. Sie lässt sich in formelle bzw. institutionalisierte und informelle Zensur (z. B. Selbstzensur) unterteilen. Im Folgenden wird sich nur auf die institutionalisierte Zensur bezogen. Diese gliedert sich aus juristischer Sicht in Präventiv-, Prohibitiv-, und Widerrufzensur bzw. aus temporaler Sicht in Vor-, Nach- und Rezensur. Die Präventiv- bzw. Vorzensur behält sich die Erlaubnis der Drucklegung vor, die Prohibitivzensur bzw. Nachzensur kontrolliert das Werk nach der Drucklegung, kann also bei Beanstandungen auf einem Distributionsverbot bestehen²¹. Bei der Widerruf- oder Rezensur wird ein bereits bewilligtes Druckerzeugnis, zum Beispiel in Folge von politischen Veränderungen, einem erneuten Zensurverfahren unterzogen, wobei die zuvor erteilte Druckerlaubnis widerrufen werden kann. Neben der Beanstandung einzelner Textstellen, dem Verbot der Drucklegung oder der

18 Vgl. Elizabeth Norman McKay, *Franz Schubert's Music for the Theatre*, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts, Bd. 5), S. 21.

19 Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland 1819–1848: Materialien, Kommentare*, München 1983, S. 116.

20 Bodo Plachta, *Damnatur - Toleratur - Admittitur: Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1994 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 43), S. 15.

21 Vgl. Chr. Weller, Art. „Zensur“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 1486–1500, Sp. 1468f.

Distribution umfasst die Zensur auch Sanktionen gegen Autor*in, Verlag, Druckerei, Buchhandel sowie Theatermanagement und Schauspieler*innen bzw. Musiker*innen²².

1801 fiel die Bücherzensur in die Kompetenz der Polizei, genauer gesagt der Polizeihofstelle, die ab 1816 von Josef Graf Sedlnitzky geleitet wurde²³. Aufgrund der Vorrangstellung der Staatspolizei in der österreichischen Monarchie war auch ihr Leiter Sedlnitzky von den Grundsätzen Metternichs vollkommen durchdrungen. Zu den Aufgaben der Polizei- und Zensurhofstelle gehörte einerseits die Unterdrückung von geheimen Gesellschaften, vor allem von liberalen, demokratischen und revolutionären Gesellschaften (z. B. Burschenschaften), andererseits waren das Passwesen und die Personenkontrolle, die auf strengen Passvorschriften basierten und Ruhe und Sicherheit in der Monarchie gewähren sollten, zwei der wichtigsten Aufgaben der Polizei.

Die Polizei- und Zensurhofstelle war zudem die oberste Zensurbehörde. Die eigentliche Zensurarbeit leisteten jedoch das Zentralrevisionsamt in Wien und die Revisionsämter der verschiedenen Provinzen²⁴. Die zunächst im Wiener Zentral-Bücherrevisionsamt eingereichten Zensurgegenstände mit den Gutachten der Zensoren wurden dann zur endgültigen Überprüfung an die Polizei- und Zensurhofstelle geschickt²⁵. Das Hauptziel war die Verteidigung des monarchischen Systems, weshalb jede Kritik an der Regierung sofort zensiert wurde. Eine ständige Bedrohung der multinationalen Monarchie waren aber auch Unabhängigkeitsbestrebungen der von Österreich regierten Länder, weshalb nationale Propaganda ebenso streng von der Zensur überwacht wurde.

22 Vgl. ebd., Sp. 1487.

23 Vgl. Norbert Bachleitner, *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*, in: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 5, (Nov. 2010), S. 71–105, hier S. 108, URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf (eingesehen am 25. März 2019).

24 Vgl. Silvester Lechner, *Gelehrte Kritik und Restauration: Metternichs Wissenschafts- und Pressepolitik und die Wiener „Jahrbücher der Literatur“ (1818–1849)*, Tübingen 1977 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 49), S. 91.

25 Vgl. Michael Chvojka, *Josef Graf Sedlnitzky als Präsident der Polizei- und Zensurhofstelle in Wien (1817–1848). Ein Beitrag zur Geschichte der Staatspolizei in der Habsburgermonarchie*, Frankfurt am Main 2010 (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle „Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850“ Bd. 42), S. 150.

Diese Grundsätze wurden in den Karlsbader Beschlüssen, die Teil der Ergebnisse der 1819 gehaltenen und von Metternich einberufenen Karlsbader Ministerialkonferenzen waren, in vier Gesetzen festgehalten. Diese richteten sich vor allem gegen den deutschen Liberalismus und den Nationalismus, die aus Sicht Metternichs insbesondere durch die Burschenschaften und die Turnerbewegung verkörpert wurden: das Exekutionsgesetz, das Universitätsgesetz, das Untersuchungsgesetz und als wichtigstes die „Provisorischen Bestimmungen hinsichtlich der Freiheit der Presse“, oder auch „Bundes-Preßgesetz“²⁶ genannt.

Eine wichtige Neuerung dieses Gesetzes war die Einführung einer allgemeinen Vorzensur für Werke unter 20 Druckbogen Umfang, also unter 320 Seiten. Dies betraf vor allem Zeitungen, Zeitschriften, Periodika oder Flugschriften, in denen man die Hauptgefahr sah. Durch diese Vorzensur sollten politische Unruhen schon vorab eingedämmt werden. Ausgenommen von der Vorzensur waren nur Werke über 320 Seiten, was als ein „perfider Akt von Schein-Liberalität“²⁷ gelten kann, da es in der Natur der Sache liegt, dass solche Texterzeugnisse weniger aktuelle politische Themen aufnehmen oder kommentieren und der Leser- und Abnehmerkreis dieser Werke kleiner war. Eine Nachzensur war außerdem für alle Druckerzeugnisse obligatorisch, wodurch ein finanzielles Risiko für Druckereien und Verleger bestand, würden sie die Kontrolle nicht bestehen²⁸.

Die Zensur im Vormärz erstreckte sich über alle Medien, in erster Linie aber auf Literatur im weitesten Sinn (Bücher, Broschüren, Zeitungen, Plakate, Theaterstücke etc.), aber auch auf Werke der Bildenden Kunst, Libretti, Liedtexte, Widmungen, Melodien, Predigten, Vorlesungen von Professoren, Landkarten, Münzen, Schilder, Grabinschriften u.v.m.²⁹ Die Zensoren bewerteten die untersuchten Objekte nach vier Kategorien:³⁰

26 Vgl. Matthias N. Lorenz, *Literatur und Zensur in der Demokratie: Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*, Göttingen 2009, S. 32.

27 Ebd., S. 33.

28 Vgl. Ebd.

29 Vgl. Chvojka (wie Anm. 25), S. 148.

30 Zensurvorschrift vom 14. September 1810, abgedruckt in Julius Marx, *Die österreichische Zensur im Vormärz*, München 1959, S. 75ff.

- *imprimatur/admittur*: Das Werk konnte veröffentlicht werden.
- *transeat*: Oft ausländischen Werken verliehen. Diese waren in Österreich zugelassen, durften aber weder in Zeitungen abgedruckt noch in Leihbibliotheken verwendet werden.
- *erga schedam/missis deletis*: enthielten problematische Passagen und mussten genauestens kontrolliert werden; mit Erlaubnis des Zensors durften sie unter Handelsleuten und Gelehrten verbreitet werden.
- *damnatur/non admittur*: Werk wurde als gefährlich oder anstößig abgewiesen. Nur zuverlässigen Fachleuten auf bestimmten Gebieten mit ausdrücklicher Erlaubnis der Polizeihofstelle war es gestattet, solche Werke zu besitzen.

„[...] kein Werk [ist] von der Censur befreyt“³¹ besagt Paragraph 9 der bis zur Revolution 1848 gültigen „Vorschrift für die Leitung des Censurwesens und für das Benehmen der Censoren“ vom 14. September 1810³². Vor allem Werke der Kategorie „Unterhaltung“ sollten mit größter Strenge der Zensurgesetze behandelt werden, die vorschrieben, dass alles entfernt werden müsse, „was der Religion, der Sittlichkeit, der Achtung und Anhänglichkeit an das regierende Haus [...] entgegen ist“³³, außerdem Werke, „die christliche, und vorzüglich die katholische Religion [...] untergraben, die Sittlichkeit [...] verderben, den Aberglauben [...] befördern, den Socianismus, Deismus, Materialismus predigen, endlich Schmähschriften aller Art“³⁴.

Die Grundprinzipien seiner Literaturpolitik beschreibt Metternich 1838 folgendermaßen:³⁵

„Ich unterscheide: Denken, Reden Schreiben, Druckenlassen. Denken? Ja das ist frei. Der Mensch ist freigebohren. Reden? Da muß man wieder unterscheiden, ob man rede, um Gedanken auszutauschen oder um zu lehren. Im ersteren Falle muß unterschieden werden, ob man vor vielen rede, im letzten Falle muß der Staat aber immer genaue Kontrolle üben. Schreiben ist frei wie das Denken, es ist nur ein Festhalten der Gedanken.“

31 Ebd., S. 74.

32 Vgl. Bachleitner (wie Anm. 23), S. 111.

33 § 6, in: Marx (wie Anm. 30), S. 74.

34 §10, ebd., S. 75.

35 Metternich zu Anastasius Grün, zit. n. Lechner (wie Anm. 24), S. 21f.

Aber anders und eine ganz eigne Sache ist es mit dem Druckenlassen. Da muß der Staat die engen Schranken ziehen, die wir Zensur nennen.“

Bereits 1770 wurde eine von der Bücherzensur unabhängige Theaterzensur eingerichtet. Diese basierte auf den Prinzipien der allgemeinen Zensur, unterschied sich jedoch in einigen Dingen. Der von 1770 bis 1804³⁶ als Theaterzensor tätige Franz Carl Hägelin³⁷ verfasste 1795 eine Denkschrift über seine Prinzipien der Theaterzensur³⁸, die ursprünglich als Instruktion für die ungarischen Zensoren dienen sollte, aber inoffizieller Leitfaden und Grundlage für die Theaterzensur innerhalb der Monarchie bis zur Revolution 1848 wurde³⁹. Darin fordert er, dass

„[...] die Theatralzensur viel strenger seyn müsse als die gewöhnliche Zensur für die bloße Lecture der Druckschriften [...]. Dieses ergibt sich schon aus dem verschiedenen Eindruck, den ein in lebendige Handlung bis zur Täuschung gesetztes Werk in den Gemüthern der Zuschauer machen muß, als derjenige seyn kann, den ein bloß am Pulte gelesenes gedrucktes Schauspiel bewirckt.“⁴⁰

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Gefahr groß war, dass der Schauspieler auf der Bühne etwas nicht von der Zensur Abgesegnetes einfügte oder mit Gesten, Pausen oder bestimmten Betonungen einer an sich harmlosen Bemerkung eine von den Zensoren unerwünschte Bedeutung gab. Vor allem das Extemporieren bzw. Improvisieren war verboten und galt zunehmend als geschmacklos und charakteristisch für minderwertiges Theater⁴¹. Hinzu kam, dass „das Schauspielhaus dem ganzen Publikum offen stehet, das aus Menschen von jeder Klasse, von jedem Stande und von jedem Alter bestehet.“⁴² Deshalb

36 Nach Johann Hüttner, *Theatre Censorship in Metternich's Vienna*, in: *Theatre quarterly* 37 (1980), Würzburg 1996, S. 61–69, bis 1806.

37 *1735 Freiburg im Breisgau, † 18. Juni 1809 Wien.

38 Abgedruckt bei Carl Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 238–340, hier S. 298–305. URL: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=212&viewmode=fullscreen&scale=2.5&rotate=&page=245>.

39 Vgl. Bachleitner (wie Anm. 23), S. 78.

40 Vgl. Glossy (wie Anm. 38), S. 301.

41 Vgl. Bachleitner (wie Anm. 23), S. 74.

42 Glossy, (wie Anm. 38), S. 301f.

war die wichtigste Anweisung für die Theaterzensur, darauf zu achten, „daß auf dem Theater nichts extemporiert werde, keine Prügeleien stattfänden, auch keine schmutzigen Possen und Grobheiten passirt, sondern der Residenzstadt würdige Stücke aufgeführt werden“⁴³, da „[n]ach der Hauptregel [...] das Theater eine Schule der Sitten und des Geschmacks sein [soll]“⁴⁴.

Ebenso wie bei der Buchzensur waren die Hauptanliegen der Theaterzensur der Schutz des Staates bzw. der Monarchie, der Religion und der Moral. Hägelin geht in seiner Denkschrift auf alle drei Bereiche ein. Im Folgenden sollen kurz die für den vorliegenden Zensurfall wichtigsten Regeln Hägelins zusammengefasst werden:

Als erstes nennt Hägelin die „Gebrechen des Stoffes wider die Religion“⁴⁵. Nach Hägelin können Religion und religiöse Gegenstände nie Stoff theatralischer Vorstellungen werden, da die Religion zu erhaben und ehrwürdig sei, „als daß sie durch das profane, besonders das komische Theater herabgewürdigt werden dürfte“⁴⁶. Zudem dürfen keine Gegenstände auf das Theater gebracht werden, die die Religion betreffen oder die „auf die kristliche besonders aber die katholische Religion eine Beziehung haben, ihre Gebräuche, Zeremonien, Geheimnisse, Lehren oder rezipirten Meinungen antasten oder darauf anspielen und ein nachtheiliges Licht darauf werfen könnten“⁴⁷. Ebenfalls verboten ist die Darstellung von geistlichen Personen der katholischen oder protestantischen Kirche. Eine Ausnahme seien Eremiten oder Einsiedler bzw. Klausner. Nach Hägelin muss aber „ihre Handlung ernsthaft seyn; ihre Kleidung muß keiner bekannten Ordenskleidung gleich sehen, auch müssen sie mit keinen Rosenkränzen oder dergleichen religiösen Insignien behangen seyn“⁴⁸.

Daraufhin geht Hägelin auf die „Gebrechen des Stoffes in politischer Hinsicht, oder wider den Staat“⁴⁹ ein. Demnach können „in einem monar-

43 Ebd., S. 275.

44 Ebd., S. 299.

45 Ebd., S. 305.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 308.

49 Ebd., S. 310ff.

chischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abwürdigung der monarchischen Regierungsform abzielte oder der demokratischen oder einer andern den Vorzug vor der monarchischen einräumte⁵⁰. Außerdem darf ein Herrscher auf der Bühne nicht eingesperrt oder gar getötet werden⁵¹.

Laut den „Gebrechen des Stoffes in Absicht auf die Sitten“ darf „[d]er Stoff eines Stückes oder der Inhalt einer dargestellten Handlung [...] nie eine unsittliche Lehre oder eine wirkliche sittenlose That oder Verbrechen darstellen.“⁵² Ebenso wie gesellschaftliche Werte nicht verletzt werden dürfen, darf Ehebruch nicht als Thema eines Stücks vorkommen. Zwar dürfen von Männern unmoralische Angebote an Frauen vorkommen, die deren Keuschheit untergraben, jedoch dürfen diese niemals damit einverstanden sein⁵³. Hägelin geht so weit, dass er anordnet, „daß nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten“⁵⁴. Die Zensur ist nicht schuldig, das „Anstössige zu korrigieren, und statt der vom Zensor verworfenen Stellen einen zulässigen Text einzuschalten oder hinein zu korrigieren [...]“; Die Zensur verwirft und streicht weg; thut sie etwas mehreres, so ist es blosser Wohlthat für den Author und besondere Beförderung guter Absichten“⁵⁵.

So beendet Hägelin die Regeln über die verbotenen Stoffe für das Theater. Entsprach ein Stück nicht den Regeln oder hatte es zu viele unzulässige Stellen, dass diese nicht mehr korrigiert werden konnten, wurde es schlicht vom Spielplan gestrichen bzw. kam erst gar nicht darauf. Dem Publikum wurde dies alles vorenthalten. Es wusste nicht, ob die Polizei oder das Theatermanagement hinter dem plötzlichen Verschwinden eines Stückes steckte oder ob es politische oder praktische Gründe waren. In den Medien durfte nicht über die Zensur von Stücken berichtet werden. Wenn die Rezensionen von Aufführungen der Hoftheater von denselben Zensoren überprüft wurden, die das Stück zensuriert hatten, ist es also nicht verwunderlich, dass diese Rezen-

50 Ebd.

51 Vgl. ebd., S. 312ff.

52 Ebd., S. 317ff.

53 Vgl. ebd.

54 Ebd., S. 319.

55 Ebd., S. 320.

sionen bedeutungsloses Lob statt wohlüberlegte Meinungen beinhalteten⁵⁶. Dies konnte man an den Rezensionen über den *Freischütz* bereits feststellen.

Zum Zensurprozess des Wiener *Freischütz*

Im Folgenden stehen der Zensurprozess und die konkreten Zensureingriffe in den Notentext im Mittelpunkt. In den Aufführungsmaterialien lassen sich verschiedene Bearbeitungsstadien erkennen, beispielsweise lässt sich aus dem Libretto ablesen, dass zunächst das Gießen der Freikugeln in das Drehen von Freibolzen verändert wurde. Mit schwarzer Tinte, vermutlich von Ignaz von Mosel, wurde aus dem „kleinen Heerd mit glimmenden Kohlen“ eine „Drehbank, dabei ein Bündel kleiner Holzstäbe“⁵⁷. Erst in einem zweiten Schritt wurde die ganze Seite – wie viele weitere Stellen des 6. Auftritts – komplett gestrichen. Interessant ist auch, dass Samiel erst im letzten Zensurgang gestrichen wurde. Der Text wurde von Mosel und anderen⁵⁸, ohne dass man Anstoß an Samiel nahm, verändert, bevor er in einem letzten Schritt ersatzlos gestrichen wurde⁵⁹. Nach diesen Feststellungen aus den Aufführungsmaterialien, kombiniert mit Informationen aus anderen Dokumenten, skizziert Reiber einen möglichen Zensurprozess. In Verbindung mit Korrespondenzen zwischen Weber und anderen soll der Weg vom Notentext zur Wiener Aufführung im Folgenden umrissen werden.

Ersten Kontakt zum Kärntnerthortheater erhielt Weber durch Ignaz von Mosel, dem gegenüber er schon am 5. Juli 1818, also während der Komposition, seinen vorsichtigen Wunsch äußerte, dass seine „Jägersbraut“, wie er seine Oper damals noch nannte, „auf dem Kärnthnerthortheater gegeben werden darf.“⁶⁰ Von Mosels Reaktion darauf am 18. Juli war ernüchternd. Er klagte über die italienischen Opernerfolge und die Theaterverhältnisse in

56 Vgl. Hüttner (wie Anm. 36), S. 68.

57 Vgl. ebd., S. 119 und Libretto fol. 30v.

58 Reiber nennt sogar mindestens zwei Schreiber bzw. Zensoren, die sich an Samiel nicht zu stören schienen.

59 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 119.

60 A041429.

Wien und konnte Weber deshalb wenig Hoffnung auf eine Aufführung des *Freischütz* machen⁶¹.

Von Mosel, der seit 1788 im Staatsdienst stand und bis zum Hofsekretär aufgestiegen war, wurde 1817 in den Adelsstand erhoben. Am 12. Februar 1821 wurde er zum Vizedirektor mit Hofratsrang der Hoftheater unter der Direktion von Moritz Graf von Dietrichstein ernannt⁶². Mit Weber unterhielt er eine freundschaftliche Beziehung und dieser setzte nun große Erwartungen in die Direktion Dietrichstein-Mosel. Tatsächlich erfuhr Weber durch das Ehepaar Therese und Johann Christoph Grünbaum, dass von Mosel Weber wegen des *Freischütz* geschrieben hatte:⁶³

„Der Anstoß deßen ich erwähne komt von H: und Mad: Grünbaum die vorgestern hier durchreißten, und mich versicherten, Ew: Hochwohlgebohren hätten bestimmt geäußert an mich wegen meiner Oper der Freyschütze geschrieben zu haben. Indem es nun wahrscheinlich ist, daß der Brief verlohren gegangen, /: da ich weder von Hochdensenben noch sonst irgend Jemand von der K: K: Hoftheater Direktion über diesen Gegenstand etwas erhalten habe :/ so halte ich es für meine Pflicht, sogleich die Feder zu ergreifen Ew. Wohlgebohren davon in Kenntniß zu sezzen und zugleich auszusprechen wie sehr es mich freut daß Sie sich meiner erinnern, und meine Arbeiten dem Wiener Publikum vorführen wollen.“

Weiter erwähnt Weber, dass das Theater an der Wien ebenfalls am *Freischütz* interessiert sei, er aber noch abwarten wolle und nicht genug Vertrauen in die künstlerischen Leistungen dort habe. Gerade mit der jetzigen Direktion, die für ihn „treue, ächt kunstliebende Gemüther“ seien, würde Weber das Kärntnertheater vorziehen und vertraut von Mosels künstlerischem Empfinden: „Hinsichtlich der Bedingungen lege ich mein Wohl gänzlich in Ihre Hände“⁶⁴.

61 A041387.

62 Vgl. Theophil Antonicek, Artikel „Mosel“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 521.

63 Carl Maria von Weber an Ignaz Franz Edler von Mosel in Wien, Dresden, Mittwoch, 8. August 1821(A041767).

64 Ebd.

Am 27. August 1821⁶⁵ verschickte Weber die Partitur und das Textbuch, was er am 24. August in einem Brief an von Mosel ankündigte: „Mit nächstem Postwagen gehen Partitur und Buch unter Ihrer Adresse ab.“⁶⁶ Neben Andeutungen über die Verpachtung des Theaters an Domenico Barbaja und den Erfolg der italienischen Opern vor allem Rossinis, bedankte sich Weber bei von Mosel und Dietrichstein für die Möglichkeit, dass seine Oper dort aufgeführt werden könne. Wieder vertraute Weber von Mosel gänzlich: „Ruhig sehe ich mein Kind in Ihren Händen, denn ich weiß man wird es ihm an nichts mangeln lassen. Sein weiteres Schicksal stelle ich dem Himmel anheim. es hat in Wien wieder andere Feuerproben zu bestehen wie in Berlin.“⁶⁷

Weber war vermutlich bewusst, dass es in Österreich schwerer war, ein Kunstwerk zu veröffentlichen bzw. auf die Bühne zu bringen. Seine freundschaftliche Beziehung und das Vertrauen in von Mosel könnten somit Webers ruhige und gefasste Art, mit der „Verstümmelung“ seiner Oper umzugehen, erklären. Ein weiteres wichtiges Dokument für die Rekonstruktion des Weges vom Werk bis zu seiner Aufführung ist ein Brief Ignaz von Mosels an die Intendanz in Wien vom 7. September 1821:⁶⁸

„Ich übersende Ihnen beiliegendes Manuscript mit dem Ersuchen, es, nach den darin gemachten Abänderungen, in größter Eile abschreiben zu lassen, und mir es alsdann unverweilt zurück zu stellen, damit ich es zur Censur geben kann. Herr Operndirector Weigl möchte die Partitur bei mir im Bureau abholen lassen, und das Ausschreiben der Stimmen ungesäumt veranlassen. Die Zeit drängt, wir dürfen keine verlieren.“

Danach nennt er die „von Sr. Ex[c]ellenz [Moritz von Dietrichstein] genehmigte Rollen-Austheilung“. Bei den gelisteten Rollen fällt auf, dass hier bereits Änderungen vorgenommen wurden. Ritter Ottokar wurde in einen
65 Vgl. Tagebucheintrag vom 27. August 1821 (A061758).

66 A041776. Dies sind die Quellen K^A-pt₂ und K^A-tx₁₅, die als die „von der Zensur überarbeiteten Originale“ anzusehen sind, vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 120.

67 Carl Maria von Weber an Ignaz Franz Edler von Mosel in Wien. Dresden, Freitag, 24. August 1821(A041776).

68 Briefautograph in der Stadt- und Landesbibliothek Wien, I.N. 136.831, zit. n. Reiber (wie Anm. 1), S. 120f. Theophil Antonicek nennt als möglichen Empfänger Georg Friedrich Treitschke, vgl. Antonicek, *Ignaz von Mosel. (1772-1844): Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*, o.O., 1962, S. 341, vgl. A041700.

Ritter Hugo von Weidenhorst umbenannt und der Eremit in einen Clausner, Bezeichnungen, die im Grunde genommen synonym sind. Dies lässt den wichtigen Schluss zu, dass von Mosel bereits vor der offiziellen Beurteilung durch die Zensurbehörde Eingriffe in den *Freischütz* vorgenommen hatte oder vornehmen ließ. Aus einer Eintragung auf fol. 34r in dem Libretto geht hervor, dass ein sog. „Zettler“ ebenfalls an dem Zensurvorhaben beteiligt war (näheres s. Fußnote 85). Weitere Dokumente zum Zensurprozess sind nicht vorhanden. Man kann nicht mehr nachvollziehen, wer genau was, wann und warum zensiert hat, denn durch den Brand des Wiener Justizpalastes 1927 sind zahlreiche Zensurakten der Polizeihofstelle zerstört worden⁶⁹.

Weber erfuhr von den Eingriffen in den *Freischütz* für Wien am 14. Oktober 1821 und schrieb seinem Librettisten Kind am nächsten Tag:⁷⁰

„Beikomende fatale Nachrichten erhalte ich Gestern aus Wien. ich wollte Ihnen erst den Verdruß erspahen den ich schon einmal geschluckt hatte. aber bei reiferer Ueberlegung sehe ich doch daß Sie es wissen müssen. seit 3 Tagen hüte ich das Haus, und bin unwohl sonst wäre ich selbst gekommen. was ist da zu thun? – O vielgeliebte Wiener *Censur*. Wir müssen darüber sprechen. mich finden Sie gewiß.“

Welche „fatale[n] Nachrichten“ genau Weber erhalten hat, ist nicht überliefert. Doch wusste er von den drastischen Kürzungen und Änderungen, wie ein Brief an seinen Freund Hinrich Lichtenstein vom 18. Oktober 1821 zeigt:⁷¹

„Gott kann ich danken daß der Freyschütz so weit ist. in Wien gehen sie aber schön mit ihm um; vom Hörensagen habe ich daß man 2 Kleinigkeiten herausgestrichen habe, nemlich blos den Samiel und das Kugelgießen.! – ! – ! wenn ich nun auch gleich hinschreibe, komme ich doch wahrscheinlich mit meiner Protestation zur Aufführung zu spät. Nun, etwas müssen sie doch substituirt haben. Gott gebs gnädig – auf Sonnenschein folgt Regen.“

69 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 112.

70 A041791.

71 A041795.

Die bittere Ironie in seinem Brief fällt sofort ins Auge. Sein Schreiben an den für die Veränderungen mitverantwortlichen von Mosel vom 26. Oktober fällt jedoch vergleichsweise höflich und zurückhaltend aus:⁷²

„Seit einiger Zeit sind mir von vielen Seiten recht beunruhigende Gerüchte über die Aufführung meiner Oper in Wien zugekommen. Ich habe mich dadurch nicht irren lassen, denn ich wußte mein Kind unter Ihrem Schutze: ich konnte mit Gewißheit hoffen, daß wenn Zensur Rücksichten, Änderungen gewaltsam herbeiführten, sie aufs einsichtsvollste gemacht werden würden.“

Wohl um die Aufführung nicht zu gefährden, betonte Weber erneut, dass er von Mosel in freundschaftlicher und musikalischer Hinsicht vertraute. Dieser sandte Weber wahrscheinlich ein beruhigendes Schreiben⁷³, denn in einem Brief an von Mosel vom 13. November bezieht Weber sich darauf: „Wie hoch dankenswerth ist nur Ihr treuer ausführlicher Bericht, mein geliebter Freund.“ Er ergänzte: „Die Nothwendigen Abänderungen, sind, wie ich es mit ruhigem Vertrauen überzeugt war, so zwekmäßig und sinnig als möglich. Was die Abkürzungen in musikalischer Hinsicht betrifft, kann meine Arbeit unter der Feile eines solchen KunstPhilosophen nur gewonnen haben.“⁷⁴

Eine ganz andere Reaktion Webers wird in einem Brief von Kind an Friedrich Rochlitz vom 23. Oktober deutlich:⁷⁵

„In dem Freischützen hat der geistliche Censor (Ein Mönch, wie ich höre) den Samiel ganz beynebst mancher andern kleinen Teufelei gestrichen – u[nd] doch geben die Faust u[nd] Don Juan – Das Ganze ist 300. Jahre früher hinausgelegt und statt der Freikugeln werden – bolzen gegossen! [...] Weber war außer sich, mußte aber zuletzt mit mir lachen; denn mir kams durchaus nur lächerlich, nicht ärgerlich vor. Zu Ostern erscheint die Oper wahrscheinl. im Druck.“

72 A041800.

73 Laut Tagebuch am 11. November 1821 eingegangen: „gegen Mittag Briefe erhalten voll der freudigsten Nachrichten von Mosel nebst Anweisung auf 100 # Honorar für den Freyschützen.“ (A061834).

74 A041809.

75 Handschrift in der Stadt- und Landesbibliothek Wien. I. N. 7185, zit. n. Reiber (wie Anm. 1), S. 122.

Am 19. Februar 1822 konnte Weber im Zuge eines Aufenthalts in Wien den *Freischütz* hören und berichtete am Tag darauf seiner Frau:⁷⁶

„Abends endlich war mein Freyschütz. [...] nicht 2 Tempos waren richtig, alles überjagt oder geschleppt. so recht ohne alle künstlerische Weihe und Nuanzen von Weigl einstudirt. [...] übrigens gieng alles gut. die Chöre vortrefflich. die Dekoration sehr schön, aber meist ganz unzuweckmäßig. Die elendesten Regie Sachen nicht berücksichtigt. nicht einmal dunkel zu Ende des 1^r Aktes. [...] *Ouverture* übereilt. Introdukt: gut. Kilians Lied einen Vers gestrichen. Das *Ensemble* Stück, vortrefflich und ergreifend vom Chor gesungen. [Franz] Rosner, Max -- ich fange an mit [Gottfried] Bergmann zufrieden zu werden. [Franz Anton] Forti. bray. nimmt den Charakter anders aber es ist ein Ganzes, und singt vortrefflich. [Carl] Weinmüller, gut. [Wilhelmine] Schröder. hübsch. herrliche Stimme. zweckmäßiges Spiel. reine Intonation aber freylich zur Sängerin fehlt noch viel. Mlle [Betty] Vio ohne alle Laune das Duett entsezlich langsam. Der schlanke Bursch, ganz schnell.

Die große Arie. das Gebet schnell, und alles übereilt, aber doch nicht ohne Ausdruck. das Terzett auch so holterpolter. Die Wolf:schl: nun -- zusammen gefegt. aber allerley hübsches in Dekorationen. Die *Cavatine* der Agathe, das einzige was ganz gut war. Romanze, ohne Bratsche. und bei Nero, aus. Finale -- Kopf und Schwanz. nun mündlich erst ordentlich. dazu mußte ich nun aus Politik gute Miene machen, und alles schön finden. ich begreiffe nicht, daß die Oper gefallen konnte. -- ich bitte dich erstlich dich nicht zu ärgern, und dann auch nicht von meiner Unzufriedenheit zu sprechen. man muß vorsichtig sein, und am Ende haben doch alle gethan was sie konnten. und der Enthusiasmus für die Oper ist wirklich gränzenlos.“

In dem Brief machte Weber deutlich, dass er mit der Inszenierung seines *Freischütz* keinesfalls zufrieden und von Joseph Weigls Einstudierung enttäuscht war. Zwar vergibt er allerlei Lob an einzelne Sängerinnen und Sänger, vor allem aber sind es die Tempi, die ihm zu schnell oder zu langsam sind. Die Änderungen erwähnte Weber kurz und scheint davon ebenfalls nicht begeistert zu sein. Jedoch scheint es, dass die musikalisch qualitativ schlechte Insze-

76 A041911.

nierung ihn fast mehr ärgerte als z. B. die Kürzungen. Am Ende wird seine Unzufriedenheit sehr deutlich, er warnte aber Caroline davor, in der Öffentlichkeit davon zu sprechen. Wahrscheinlich sprach Weber hier auf die politische Lage und das repressive Klima in Österreich an. Zumindest war ihm bewusst, dass er sich wegen der Zensuränderungen nicht beschweren darf, da er sonst eventuell Schwierigkeiten oder einen schlechten Ruf in Kauf nehmen müsse und er außerdem seine Oper weiter in Wien verbreiten wollte. Hinzu kam, dass er zu dieser Zeit den Auftrag hatte, für das Kärntnertortheater eine Oper – *Euryanthe* – zu komponieren und auch dafür musste er sich dort einen guten Ruf aufbauen. Daher musste er „aus Politik gute Miene machen, und alles schön finden“. In seinem Tagebuch vermerkt Weber dazu nur trocken: „Dienstag, 19. Februar 1822, Wien: um 6 Uhr ins Theater. Freyschütz. O Gott.“⁷⁷

Konkrete Zensureingriffe im Notentext anhand ausgewählter Beispiele

Aufgrund der oben erörterten politischen und gesellschaftlichen Umstände und der damit verbundenen restriktiven Zensurpolitik Metternichs wurde der *Freischütz* in Wien strenger zensiert als beispielsweise in Berlin. Daraus resultierten entsprechende Veränderungen in der Textbuch-Kopie, die der Wiener Zensurbehörde als Zensur-exemplar vorlag. Joachim Reiber hat in seinem Buch vor allem die textlichen Zensurveränderungen beschrieben und interpretiert. Die Modifikationen wurden in die Partiturabschrift übernommen und haben den Notentext beeinflusst. Einige Veränderungen lassen sich jedoch nicht mit Zensureingriffen erklären.

Grundsätzlich wurde die Oper von der konkreten Handlungszeit und dem konkreten Handlungsort befreit. Statt der Gegend Böhmens wurde der fiktive Ort „Weidenhorst“ gewählt, was aus der Veränderung des böhmischen Fürsten Ottokars zu „Ritter Hugo von Weidenhorst“ herauszulesen ist. Die Handlungszeit, die kurz nach dem 30jährigen Krieg spielt, wurde ebenfalls neutralisiert: Die Aussage Caspars „Ich diente noch als Bube unter dem Altringer; ich war mit beim Magdeburger Tanze“ wurde in „ich diente noch als Bube in der letzten Fehde“ verändert⁷⁸. Diese grundsätzliche Bestrebung, die Fiktio-

⁷⁷ A061939.

⁷⁸ Libretto fol. 11v/12r, vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 113.

nalität eines Textes aus konkreten historischen oder geographischen Räumen herauszulösen, erklärt Reiber als eine gängige Zensurgepflogenheit. Vor allem Passagen, an denen der Zuschauer Parallelen zwischen der Handlung und den realhistorischen Gegebenheiten ziehen könnte, wurden streng beachtet⁷⁹.

Nicht nur als notwendige Konsequenz der Rückdatierung auf eine frühere Zeit wurden die Gewehre durch Armbrüste ersetzt. Auch ein Bericht der Polizeioberdirektion aus dem Jahr 1807 gibt Aufschluss über die Zusammenhänge. Demnach verbot die Polizei den Gebrauch von Schusswaffen aus Gründen feuerpolizeilicher Sicherheitsregeln und dem Schutz von schwangeren Frauen. Ebenfalls sei „gehorsamst zu bemerken, daß nach der ausdrücklichen Willensmeinung Seiner Majestät nicht nur auf allen Theaters das Schießen, sondern alle pyrotechnischen Vorstellungen, die Pulverdampf verursachen, abgeschafft werden sollen.“⁸⁰

Diese Einschränkungen wiederum veranlassten die Neukonzipierung der Wolfsschluchtszene, in der nun nicht mehr Kugeln gegossen, sondern Bolzen gefunden werden. Ebenfalls wurden schauerliche Bühneneffekte und okkultistische Aussagen vermindert beziehungsweise entfernt. So wurden nicht nur die Erscheinungen – der Geist von Max' verstorbener Mutter und das Phantom Agathes – ersatzlos gestrichen, sondern auch die Teufelsgestalt Samiel entfernt, was erheblichen Einfluss auf die Konzeption der Szene nimmt⁸¹.

Reiber nennt ferner die „Vermeidung moralischer Anstößigkeiten“, die ein „grundsätzliches Bestreben der Zensur“⁸² darstellt. Im *Freischütz* finden sich nur wenige moralisch anstößige Handlungen oder Ausdrücke. Eine Ausnahme ist jedoch das Trinklied (Nr. 4) des Caspar, in welchem der teilweise moralisch anstößige Text gemildert wurde.

Im Folgenden sollen die Wolfsschluchtszene (Nr. 10), die Arie des Ännchen (Nr. 13) und das Finale (Nr. 16) der Partitur hinsichtlich ihrer Veränderungen zum Autograph genauer beschrieben und der Bearbeitungsprozess so weit wie möglich nachvollzogen werden. Vorab ist darauf hinzuweisen, dass bei der

79 Vgl. Ebd, (wie Anm. 1), S. 123.

80 Carl Glossy, „Zur Geschichte des Theaters Wiens I (1801-1820)“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 25 (1915), S. 100, URL: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=553&page=1&viewmode=fullscreen>.

81 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 114.

82 Ebd. S. 124.

Betrachtung der Zensureingriffe in die Oper kein Anspruch auf Vollständigkeit geleistet werden kann. Mit der Betrachtung von drei von der Bearbeitung zum Teil sehr stark geprägten Nummern soll aber ein großer Teil der Oper hinsichtlich der Analyse der Zensur- und Bearbeitungsprozesse abgedeckt werden. Eine Genese der Bearbeitungsprozesse ist nur begrenzt möglich, da es keine Datierungen der Eingriffe gibt und nur aus diesen selbst heraus mögliche Abläufe des Zensur- und Bearbeitungsprozesses her rekonstruiert werden können. Durch eine Beschreibung der Befunde und ihrer (begründeten) möglichen Zusammenhänge soll aber den Leserinnen und Lesern der Freiraum für eigene Interpretationen gelassen werden.

Nr. 10

Wie eingangs gezeigt, wird in den Rezensionen und Briefen vor allem die drastische Kürzung und Veränderung der Wolfsschluchtszene betont. Dies hängt vor allem mit der Streichung der Figur des Samiel zusammen sowie mit dem Verbot von Gewehrshüssen und schauerlichen Vorgängen auf der Bühne. Dies sind zentrale Elemente der Wolfsschluchtszene und der Oper im Ganzen, weshalb gerade diese Stellen in den Berichten und Briefen häufiger genannt werden.

Wie im Libretto lassen sich auch in der Partitur mehrere Bearbeitungsschichten in der Nummer erkennen. Die unbearbeitete Abschrift des Kopisten Carl Gottlob Kretschmar stellt die erste Schicht dar. Darauf folgt eine erste Korrekturschicht mit hellroter Tinte. Mit dieser wurde die letzte Zensurfassung des Librettos übernommen und ganze Seiten gestrichen, beispielsweise auf fol. 62v–71r⁸³ die Beschwörung Samiels, oder es wurden Gesangstexte verändert. Diese Schicht kann ebenfalls Ignaz von Mosel zugeordnet werden. Hinzu kommen konkrete Eingriffe in die Musik, zum Beispiel neue musikalische Anschlüsse aufgrund der Streichungen, die nachkomponiert werden mussten (s. u.). So wie die Streichungen und Textänderungen, wurden diese auch mit hellroter Tinte angefertigt. Da alle Veränderungen (mit Ausnahme der in Röteln) mit dieser hellroten Tinte vorgenommen wurden, kann man

83 Um die folgenden Ausführungen nachvollziehen zu können, bietet es sich an, die angegebenen Seiten der Quellen auf Freischütz Digital anzuschauen. Aus Platzgründen können nur vereinzelte Abbildungen in diesem Beitrag aufgenommen werden.

davon ausgehen, dass sie von einer Hand, und zwar der von Mosels, stammen, was auch aus den Briefwechseln herauszulesen ist (s. o.).

In Verbindung mit dieser Schicht könnten Spuren von hinzugefügten Seiten stehen. Diese zeigen sich in Form von kleinen Löchern oder Nadelstichen an den äußeren Ecken der Originalseiten, die komplett mit roter Tinte gestrichen wurden, wie man beispielsweise auf fol. 68r sieht. Zusätzlich zu den Nadelstichen gibt es Spuren von Klebstoffresten (z. B. auf fol. 63r, 71r, 78r, 81v und 84r), die für Überklebungen von Seiten stehen könnten. Man kann annehmen, dass die komplett gestrichenen Seiten aneinander gepinnt oder genäht waren und/oder leere Seiten auf diese Seiten gepinnt oder geklebt wurden, um die Lesbarkeit und die Übersichtlichkeit zu verbessern.

Auf diese Bearbeitungsschicht folgt eine Schicht, die man als eine Wiederherstellung des Originaltextes ansehen kann. Sie besteht aus Papierzetteln, die über die gestrichenen oder korrigierten Stellen geklebt wurden und sehr groß geschriebenen Dialog- oder Gesangstext enthalten. Teilweise sind die Zettel auch ablösbar und die darunterliegende Schicht, die die mit Rotstift gestrichene oder veränderte Originalabschrift enthält, ist erkennbar (z. B. fol. 82v). Oft wurde der Text auf den Zetteln auch mit Blaustift unterstrichen (z. B. fol. 70r).

Als eine weitere Schicht treten Hinweise in Röteln hinzu. Diese haben allerdings eher aufführungspraktischen, die Interpretation unterstützenden und erinnernden Charakter wie Unterstreichungen oder Hinzufügung von Tempoangaben oder Kreuze, die vermeintlich wichtige Stellen markieren. Demnach sind die Eintragungen in Röteln wahrscheinlich einem Dirigenten zuzuordnen und sind zensurgeschichtlich für diese Untersuchungen uninteressant (z. B. fol. 85rv, 95r, 72r).

Die erste Änderung im Notentext findet sich gleich zu Beginn des sechsten Auftritts zu Caspars Worten „Aber wo bleibt denn Max?“. Hier wurden die Einwüfe von Streichern und Bass in den Takten 131–133 gestrichen und ebenso die Pausen (s. fol. 70r und 70v). Offensichtlich sollte die ganze Stelle ohne Musikunterbrechung gesprochen werden. Über die Takte 132/133 wurde ein Zettel mit dem Originalwortlaut geklebt, unter dem noch der mit roter Tinte veränderte Text zu erkennen ist.

Die darauffolgenden Takte bis T. 143, in denen Caspar lediglich um das Feuer geht, dieses anbläst und auf Max wartet, sind ebenfalls komplett gestrichen, da durch die Zensur das Kugelgießen und somit die Feuerstelle getilgt wurden. Der nächste Einsatz der Musik nach der Streichung in T. 143 auf fol. 71r wurde mit der selben hellroten Tinte harmonisch nach Es-Dur verändert, indem man die Vorzeichen und einige Töne änderte.

Änderungen im Notentext gibt es ebenfalls in der Szene, in der Max beim Hinabsteigen in die Wolfsschlucht die Geister seiner verstorbenen Mutter und Agathe sieht. Max sträubt sich zunächst, zu Caspar hinabzusteigen, da er eigentlich diese geisterhaften Erscheinungen sieht. Diese werden dem Zuschauer aber nicht gezeigt. Nach Caspars spöttischem „Hasenherz, klimmst ja sonst wie eine Gemse!“ antwortet Max sofort „Hinab, ich muß!“ und steigt zu Caspar hinab. Durch die Streichung der Erscheinungen ist diese Stelle nicht mehr logisch nachvollziehbar. In der Partitur auf fol. 78r beginnt die Streichung dieser Passage, die 39 Takte lang ist. Im ersten Takt auf dieser Seite (T. 215), wurden Noten für einen neuen Anschluss der Musik geschrieben, da nach „Klimmst ja sonst wie eine Gemse“ direkt das „Hinab ich muß“ kommen soll. In T. 215 ist außerdem bereits das „Hin-“ mit roter Tinte eingetragen worden. Am Ende von fol. 78r wurde ein neuer Takt mit roter Tinte hinzugefügt, der den Übergang zwischen den Takten 215 und 255 herstellt⁸⁴. Dieser Takt wird hier als 216a bezeichnet. Die Taktreihenfolge der zensierten Version ist demnach: 215, 216a, 255 (vgl. Abb. 1).

Die Änderungen bzw. Hinzufügungen betreffen hauptsächlich Streicher und Singstimme (Max). Im Original pausieren die Streicher in T. 215 und 216 und setzen erst in 217 mit einem neuen Charakter ein. Für die Zensur wurde der Übergang von 216a zu 255 so verändert, dass die Streicher bereits in 215 einsetzen und in 216a das Tempo *Vivace* eingezeichnet ist, vielleicht damit der Übergang zum schnellen, rhythmisch-unisono und *ff*-gespielten Teil in T. 255 abgemildert wird (s. fol. 81v). Harmonisch verändert sich dabei nur der Takt 216. Statt wie im Original von a-Moll (215) zu F⁷ (216), geht es in der Zensurversion in einer einfachen Kadenz von a-Moll (215) zu G⁷ (216a) hin zu c-moll (255).

⁸⁴ Dieser Takt wurde jedoch auch wieder mit Bleistift gestrichen, was möglicherweise mit der restituierten Textschicht durch die aufgeklebten Zettel in Verbindung steht (s.u.).



Abb. 1: Nr. 10, fol. 78r, T. 215–219

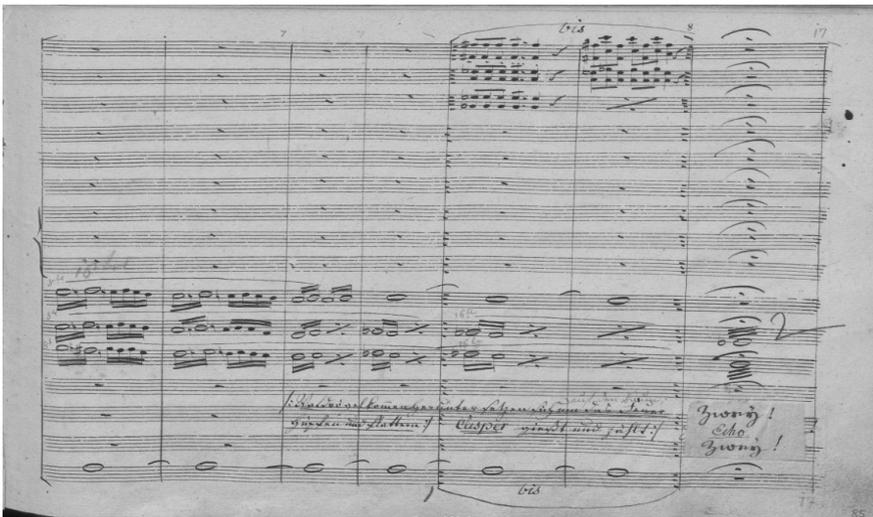


Abb. 2: Nr. 10, fol. 85r, T. 284–290

Ab T. 261 (fol. 82v) wurden erneut ganze Seiten der Partitur gestrichen. Dort bereitet Caspar das Gießen der Kugeln vor, erwähnt Samiel und „verborgene Naturen“, außerdem zählt er auf, was er in den Kessel wirft, um die Zauberkugeln zu gießen. Diese Stelle wurde auf einige wenige Zeilen reduziert, in denen Caspar die verzauberten Pfeile in dem hohlen Baum erwähnt: „Sechse treffen, sieben äffen“. Diese Textänderungen wurden beispielsweise auf fol. 82v in Rot unter den Originaltext geschrieben und später mit einem Zettel überklebt (vgl. Abb. 3/4). Auf fol. 84r endet die Streichung. Hier sind in der Größe der Streichung Spuren eines aufgeklebten Zettels zu erkennen, der wahrscheinlich den gestrichenen Notentext komplett überdecken sollte. Ab T. 276 gibt es keine großflächigen Streichungen ganzer Seiten mehr, nur noch Veränderungen von Kleinigkeiten wie zum Beispiel Streichungen und Veränderungen von Regieanweisungen.

Zu Beginn des *Allegro moderato* ab fol. 84r wurde der Rhythmus der Streicher verändert. Mit Rotstift wurden die Sechzehntelbalken zu Achtelbalken ausgemalt und die Punktierungen der Tremolo-Halben wurden gestrichen, sodass diese Takte rhythmisch verlangsamt wurden und aus einem $\frac{3}{4}$ -langen 16tel-Tremolo mit folgender Sechzehntelkette ein Achteltremolo mit der Länge einer Halben Note und einer Achtelkette wurde. Die in allen drei Streichersystemen dazu geschriebene „8tl“ verdeutlicht dies ebenfalls. Eine in roter Tinte geschriebene „16tl“ über dem 11. und 12. System (2. Violine und Viola) in T. 288 zeigt an, dass der zuvor noch in Achtel veränderte Rhythmus hier so bleiben soll, wie er ist (vgl. Abb. 2).

Diese Passage beschreibt das Suchen der Bolzen, wobei Caspar bei jedem Bolzen mitzählt. Im Libretto findet man an dieser Stelle den Hinweis auf einen Zensor. Am Rand von fol. 34r steht unter einer den ganzen Absatz umfassenden Klammer „gilt Zettler“. Die Szene wurde gestrichen, das Zählen der Bolzen sollte also zuerst wegfallen. Zettler entschied sich dann wohl um, sodass Caspar bei jedem neuen Bolzen mitzählt⁸⁵.

85 Die o. g. Annahme, dass u. a. Zettler nach von Mosel das *Freischütz*-Libretto zensiert hat, wird durch Karl Glossys Eintrag zum 26. September 1821 bekräftigt, in dem er die Zensoren zu dieser Zeit auflistet: „Zettler, Werneking, Mährenthal (Burgtheater); Ohms, Zettler (Kärntnertheater); Erhart, Rother (Theater a.d. Wien); Baron Engelhart (Theater in der Leopoldstadt); Aichner v. Poßbach, Onitsch (Theater in der Josefstadt).“ Alois Zettler war zu der Zeit Hofkonzipist der k. k. Polizei- und Zensurhofstelle und später Hofsekretär,

Nr. 13

Auch hier finden sich in der Partitur zahlreiche Eingriffe in den Notentext. Zunächst fällt auf, dass nach der ersten Notenseite und zwei Blättern Dialog eine Noteneinlage mit einer neuen Abschrift des Anfangs folgt. Auf der ersten Seite der Nummer (fol. 16v, vgl. Abb. 5) ist eine Streichung der Takte 2–5 in Röteln zu sehen, die vermutlich aufgrund des Solos der *Viola obligata* vorgenommen wurde, da deren Part in der Noteneinlage nicht mehr enthalten ist. Diese Streichung impliziert einen Sprung vom ersten zum sechsten Takt, weshalb auch der Auftakt der Gesangsstimme vom fünften auf den ersten Takt verschoben wurde. Dieser wurde dann aber wieder gestrichen und durch ein „gilt“ am unteren Blattrand in Tinte ist die Streichung wieder aufgehoben. Weitere Auffälligkeiten sind Spuren von Klebstoff an den Ecken und auf der Seite, was bedeutet, dass diese wahrscheinlich einmal überklebt war.

Die o. g. Einlage besteht aus drei beschriebenen Seiten (2 Blättern) und enthält nur die ersten neun Takte der Nummer, wobei die vier Takte des gestrichenen Viola-Solos nicht ausgeschrieben sind. Die Einlage enthält somit die Takte 1 und 6–13. Die Schreiberhand unterscheidet sich deutlich von der Kretzschmars, die Schrift ist größer und dünner. Auf der ersten Seite der Einlage sind wiederum die ersten beiden Takte mit Bleistift gestrichen. Zusätzlich dazu sind auch hier Klebstoffreste in dem Ausmaß der gestrichenen Takte zu sehen. Ein Kreuz mit Bleistift unter dem sechsten bzw. (durch die Streichung nun) zweiten Takt der Originalkopie sowie das Gegenstück dazu unter dem zweiten Takt der Einlage zeigen an, dass nach dem T. 5 der Originalabschrift zu T. 3 der neuen Abschrift gesprungen werden sollte (vgl. Abb. 6).

Die Einlage endet mit T. 9 bzw. T. 13 der Originalabschrift, worauf diese auf fol. 21r mit den Takten 7–13 folgt. Kleine Stiche in der rechten unteren Ecke auf der Originalseite der Takte 7 bis 13 (fol. 21r) zeigen, dass fol. 20 und 21 zusammengenäht waren. So konnte problemlos von T. 9 der neuen Abschrift (mit dem Inhalt aus T. 13 der Originalabschrift) zu fol. 21v (= T. 14) der alten Abschrift gesprungen werden (vgl. Abb. 6).

Auf fol. 23v ist eine Streichung in Röteln der letzten drei Takte sowie des Viola-Aufgangs im viertletzten Takt zu erkennen. Ebenso sind hier eine

vgl. Carl Glossy: „Zur Geschichte des Theaters Wiens II“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 26 (1920), S. 129.

fol. 20r, neue Wiener Abschrift



fol. 21r, Original Abschrift



fol. 21v, Original Abschrift



Abb. 6: Nr. 13, fol. 20r (Einlage) und 21r/21v (Originalabschrift)

Endmarke und ein „NB“ (=nota bene)-Zeichen eingetragen. Offensichtlich sollte hier die in der Tonart g-moll stehende Nummer mit Dominante (D-Dur) und Dur-Tonika (G-Dur) enden, und zwar bei Annchens Worten „Nero – der Kettenhund“. Ab der folgenden Seite fol. 24r bis zur vorletzten Seite der Nummer ist deutlich sichtbar, dass diese Seiten in der Mitte gefaltet wurden. Die Faltung von Seiten war eine verbreitete Methode, Nummern zu kürzen ohne jede Seite durchstreichen zu müssen. Somit sollte die Nummer 13 an dieser Stelle enden. Die letzte Seite der Nummer (fol. 33r) wurde jedoch nicht gefaltet, da auf ihrer verso-Seite schon die Nummer 14 anfängt. Für die Tilgung des Schlusses wurde auch hier eine Seite überklebt, wie an den Resten von Klebstoff auf der Seite erkennbar ist. Der Anschluss text des Ännchen „Nun muß ich aber auch geschwind den Kranz holen, die alte Elsbeth hat ihn eben aus der Stadt mitgebracht, und ich vergeßliches Ding ließ ihn unten stehen“ wurde ebenfalls, mit Ausnahme des ersten Halbsatzes, mit Bleistift gestrichen. Durch ein „gilt“ wurde aber auch diese Streichung (und damit auch die Überklebung) wieder rückgängig gemacht.

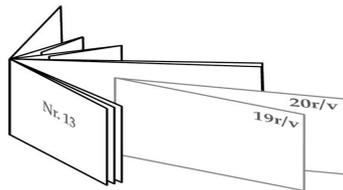


Abb. 7: Manuskriptaufbau von Nr. 13

Aus den beschriebenen Bearbeitungen am Manuskript lässt sich zwar nicht sicher eine konkrete Chronologie des Zensurprozesses rekonstruieren, es lassen sich jedoch mögliche Abhängigkeiten der einzelnen Operationen untereinander feststellen: Aus einem vermutlich aufführungspraktischen Grund sollte das Viola-Solo wegfallen, weshalb die Takte 2–5 gestrichen wurden und deshalb auch der Gesangsauftritt nach vorne verschoben wurde. Aus eben-

falls aufführungspraktischen Gründen wurde eine neue, den Streichungen und Änderungen der Originalkopie angepasste Abschrift angefertigt, die auf drei Seiten die ersten neun Takte umfasst. Im Zuge der neuen Abschrift und für eine bessere Lesbarkeit könnte ein Blatt auf die erste Seite der Nummer geklebt worden sein. Ebenfalls hängt die Streichung der ersten zwei Takte der neuen Abschrift mit der Überklebung dieser Takte zusammen, in welchem Schritt dies aber vorgenommen wurde, kann nicht festgestellt werden.

Dass die aufgeklebte Seite auf der ersten Seite der Originalkopie schließlich entfernt wurde, ist durch den Vermerk „gilt“ belegt, der die Originalgestalt des Anfangs wiederherstellen soll. Auch auf der letzten Seite wurde über den mit Bleistift gestrichenen Anschluss text ein „gilt“ geschrieben, was ebenfalls auf eine Entfernung der aufgeklebten Seite hindeutet. Wann und wieso diese Seiten abgelöst wurden, bleibt unklar. Auch, ob die aufgeklebte Seite auf der neuen Einlage (fol. 19r) absichtlich entfernt wurde oder sich von alleine abgelöst hat.

In dem bereits oben zitierten Brief an seine Frau Caroline schreibt Weber über die 25. Aufführung seines *Freischütz*, die er in Wien gesehen hat, unter anderem folgendes: „Romanze, ohne Bratsche. und bei Nero, aus. Finale -- Kopf und Schwanz.“ Dies bezeugt, dass diese Änderungen im Rahmen der frühen Wiener Aufführungen getätigt wurden und nicht erst für eine spätere Vorstellung. Ein Abgleich mit dem Wiener Libretto zeigt, dass auch dort von fremder Hand die Arie „Trübe Augen“ gestrichen wurde (vgl. Libretto, fol. 40r). Das erklärt die Faltung der restlichen Seiten und die Klebespuren auf der letzten Seite. Die Streichung auf der ersten Seite kann man demnach auch der Erstaufführung zuordnen, bevor sie später aufgehoben wurde. Dass diese hinzugefügte Nummer extra für die Sängerin Johanna Eunicke für die Berliner Uraufführung nachkomponiert wurde⁸⁶, könnte erklären, weshalb

86 Die nachkomponierte Nr. 13 geht auf Carl Graf von Brühl, den Intendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin, zurück. Die Rolle des Ännchen war von Weber für die Sängerin Johanna Eunicke vorgesehen. Diese Rolle sah Brühl für die Sängerin als nicht bedeutend genug an und bat um eine weitere Arie für sie: „Eine Arie oder eine Cavatine müssten Sie, mein werther Herr von Weber, doch noch hinzukomponiren, und wenn Sie mich fragen sollten, aber wo, werde sich dies ... thun lassen, so mache ich Sie auf die dritte Scene des III. Actes aufmerksam. Ehe in der 4. Scene die Brautjungfern kommen, müßte Ännchen in einem heiteren Liede sich bemühen, die traurige Stimmung zu verschuchen, die sich Agathens bemeistert hat. – Nur wenn Ännchen-Eunicke mit der Agathe-

sie in der Wiener Aufführung nicht komplett gespielt wurde, da dort Thekla Kneisel die Rolle des Ännchen übernahm und evtl. nicht dieselben Stärken im Gesang besaß wie Johanna Eunicke⁸⁷. Allerdings könnte auch der anspruchsvolle Bratschenpart ausschlaggebend für die Streichung der Arie gewesen sein, da dort die Bratsche zahlreiche schwierige Stellen zu spielen hat (vgl. z. B. fol. 26r, 27r, 30r–31v). Vermutlich stieß die Besetzung dieses Solos in Wien – zumindest zeitweise – auf Schwierigkeiten.

In einem Brief an Siegmund Wolff Courländer in Kopenhagen vom 13. Juli 1821 äußert Weber, dass die Romanze und Arie des Ännchen weggelassen werden können und ergänzt auch einen alternativen Dialogtext.⁸⁸

„Um die Rolle des Ännchen bedeutender zu machen, ist erst später im 3t Akt noch die Romanze und Arie [...] hinzugekommen. Sollte diese Rolle jemand erhalten, der nicht genug Sängerin wäre, kann sie füglich wegbleiben, und der Dialog sich dann so gestalten

Ännchen – – – bin ich nicht eine geschickte Traumdeuterin?

Agathe deine Liebe zu mir macht dich dazu liebes, fröhliges Kind.

Seidler gleichmäßig viel zu singen hat, bin ich [mit] großem Nachdruck im Stande, ihr das Ännchen zuzuschreiben.“ Karl Graf von Brühl an Carl Maria von Weber in Dresden, Berlin, Donnerstag, 22. März 1821 (A041674). Weber war von diesem Vorschlag zwar nicht begeistert, kam dem Wunsch von Brühl aber entgegen: „Natürlich kann das immer keine große Arie werden, aber Gelegenheit zur Erhöhung der Bedeutung des Ännchens in Spiel und Gesang soll es bieten.“ (A041731). Laut Tagebucheintrag vom 25. März 1821 hat Weber die „Romanze des Ännchen von Kind erhalten und sogleich entworfen“ (A061603) und sie am 28. Mai beendet (A061667). Logischerweise ist die Arie deshalb erst seitdem regulär in den Libretti enthalten, d. h. in den handschriftlichen Kopien für Wien (K^A-tx₁₅) und Hamburg (K^A-tx₂₁). Im Handexemplar Webers (K^A-tx₄) ist aber ein in Bleistift hinzugefügtes Zeichen für einen Einschub an der Stelle der Arie vorhanden, der Text dazu fehlt. Auch in der Kopie für Berlin (K^A-tx₆) gibt es an der entsprechenden Stelle einen Bleistiftvermerk „Aria“, welcher aber nicht weiter ausgeführt wird. In den Drucken ist die Arie im Erstdruck der Arien und Gesänge (ED-tx von 1821) enthalten sowie in allen Textbuchdrucken (D-tx_{1–3}, 1821–1823). In den posthumen Textbuchdrucken ist sie lediglich in Dp-tx₂ enthalten. Eine Übersicht über die Quellen der Libretti findet sich unter <https://freischuetz-digital.de/documentation-libretti.html>.

87 Vgl. Aufführungsbesprechung Wien, Kärntnerort: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber, Ende 1821 (A030471) und „Rollen-Austheilung“ für den Freischütz, vgl. Anm. 68.

88 A041754.

Annchen Nun muß ich aber auch geschwind den Kranz holen, *p p p*
[...]"

In einer späteren Aufführung am 7. März 1822, die Weber während seines o. g. Wien-Aufenthalts selbst dirigierte, wurde die bis dahin gespielte Zensurfassung ohne Rezitativ und Arie erstmals dem Original entsprechend und, wie Reiber vermutet, „sicherlich auch mit der Stimme der Soloviola“⁸⁹ gegeben. Dies lässt sich aus einem Eintrag in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom 19. März 1822 herauslesen:⁹⁰

„Überrascht wurden wir durch eine Cavatine Annchens im dritten Aufzuge, die sich an ihre Traumgeschichte anschließt und uns bis jetzt unbekannt geblieben war. [...] Annchens neue Arie ist schön komponiert, aber man sieht es ihr zu sehr an, daß sie nicht für Annchen, sondern für Dlle. Eunicke, das[sic!] ist: für eine Sängerin, die sich zeigen wollte, geschrieben ist.“

Die im Manuskript sichtbaren Wiederherstellungen der Originalversion, die oben beschrieben wurden, könnten also mit der Aufführung unter Webers Leitung im März 1822 zusammenhängen.

Nr. 16

Wie bereits beschrieben, wurde in der Wiener Fassung in der letzten Zensurversion des Finales der Eremit komplett getilgt und dessen richterliche Funktion Hugo (= Ottokar) zugewiesen. Im Zuge der drastischen Kürzungen, die in „Freischütz Digital“ im Libretto gut erkennbar sind, erfolgt die Lösung des Konfliktes nun aber ohne argumentative Begründung. Der gesamte Abschnitt von der Aufforderung Ottokars „Nur du kannst dieses Räthsel lösen“ bis zur abschließenden Entscheidung „Bewährst du dich, wie dich der Greis erfand, | Dann knüpf’ ich selber Euer Eheband.“ wurde bis auf vier seine Schuld bekenneenden Verse von Max und einen abgewandelten Abschnitt aus dem Urteilsspruch des Eremiten – nun vorgetragen von Hugo – gestrichen. Der Ablauf des Geschehens ist nun folgendermaßen: Nach der Aufforderung, Caspars Leichnam in die Wolfsschlucht zu stürzen, bekennt Max ohne die

⁸⁹ Reiber (wie Anm. 1), S. 131f.

⁹⁰ A030477.

Aufforderung Ottokars seine Schuld. Ohne Max zu verbannen reagiert Hugo darauf, indem er den Kern der Eremitenansprache betont:

„Was hier gescheh'n, durchschaue ich; | Nie finde solcher Probeschuß
mehr statt. | Doch Dir, der schwer gesündigt hat, | Sonst aber rein und
bieder war, | Vergönnt sey Dir ein Probejahr; | Und bleibst du dann, wie
man dich stets erfand, | Dann werde dein Agathe's Hand!“

Auch der darauffolgende Abschnitt wurde stark gekürzt und auf die Danksagungen von Max, Agathe und Ännchen reduziert. Die letzte Ansprache des Eremiten vor dem Schlusschor – „Doch jetzt erhebet eure Blicke | zum dem, der Schutz der Unschuld war!“ – wird von Cuno übernommen⁹¹.

Im Libretto und in der Partitur sind neben dieser endgültigen, drastisch gekürzten Zensurversion noch weitere Schichten erkennbar. So hat von Mosel an der Stelle, wo Caspar im Todeskampf noch ein letztes Mal Samiel erblickt und mit ihm spricht („Du, Sammiel! schon hier? | So hieltst du dein Versprechen mir? | Nimm deinen Raub! ich trotze dem Verderben!“) Caspars Text verändert zu: „Ha muß ich dann von hier? | Weh! welche Schrecken drohen mir? | Doch wohl! es sey! ich trotze dem Verderben!“⁹² Nachträglich wurde im Libretto von der Zensur noch die Regieanweisung „erblickt Sammiel, der von den Uebrigen ungesehn, hinter ihm steht“ gestrichen, damit Samiel komplett aus dem Text getilgt ist. Diese Änderung wurde mit roter Tinte in die Partitur übernommen. Dort steht: „Ha, muß ich dann von hier? Weh! welche Schrecken drohen mir! Doch – wohl! – es sey!“⁹³ Des Weiteren wurden einzelne Wörter nach den Zensurverordnungen verändert, beispielsweise preisen die Menschen nicht den „Heil'gen“, nachdem Agathe wieder aufwacht, sondern den „Himmel“⁹⁴ und Caspars Fluch an den Himmel wird an das Brautpaar gerichtet⁹⁵.

In der Partitur findet sich vor der letzten Zensurschicht keine Veränderung des Figurennamens des Eremiten, doch Änderungen in den Dialogtexten weisen darauf hin. Wie im Libretto auch, wurde beispielsweise beim

91 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 115f.

92 Libretto, fol. 47r.

93 Partitur, Nr. 16, fol. 65r.

94 Libretto fol. 46 und Partitur fol. 60v.

95 Vgl. Libretto, fol. 47v und Partitur, fol. 66r.

Auftreten des Eremiten die Reaktion von Hugo verändert. Statt ihn mit den Worten „Bist du es heilger Mann! | Den weit und breit die Gegend ehrt? | Sey mir begrüßt, Gesegneter des Herrn! | Dir bin auch ich gehorsam gern.“ zu begrüßen, singt Hugo nun „Bist du es frommer Mann! | Den weit und breit die Gegend ehrt? | Sey mir begrüßt, als Richter tritt herein! | Dir will auch ich gehorsam seyn.“⁹⁶ In diesem Sinne kommentiert Hugo die Worte des Eremiten auch nicht mehr mit „Dein Wort genüget mir! | Ein Höh’rer spricht aus dir!“ sondern mit den Worten „Die Weisheit spricht aus dir!“⁹⁷

Reiber fasst zusammen, dass im Libretto ein dreistufiger Zensurprozess stattfand. In einer ersten Korrektur, vermutlich von Mosel, wird die Figur des Eremiten in einen Klausner verändert, bevor dieser, vermutlich ebenfalls von Mosel, in einen Greis umbenannt wird. In der dritten und abschließenden Überarbeitung, die wahrscheinlich auf einen externen Zensor (=Zettler?) zurückzuführen ist, wurde die Figur des Eremiten ersatzlos gestrichen. Die Abwendung vom geistlichen „Eremiten“ zum weniger geistlichen „Klausner“ und schließlich die Veränderung zum „Greis“ war in der Zensurpraxis üblich, da keine Geistlichen oder mit der Religion in Verbindung zu bringende Figuren auf der Bühne erscheinen durften, Eremiten waren jedoch erlaubt. Hägelin führt in seiner Denkschrift dazu aus:⁹⁸

„Eben so wenig können Stücke passirt werden, die irgend eine darin handelnde geistliche oder gottesdienstliche Person der Katholischen oder auch von der protestantischen Kirche enthielten; dieses ist vom Pabste an bis auf den geringsten Abbé oder Priester zu verstehen, wozu auch die Klostergeistlichen männlichen und weiblichen Geschlechts gehören.“

Was Eremiten und Einsiedler betrifft, sind diese nach Hägelin aber erlaubt:

„Wahre kristliche Eremiten oder Einsiedler und Klausner kommen vielfältig in erlaubten Stücken vor; nur muß ihre Handlung ernsthaft sein, ihre Kleidung muß keiner bekannten Ordenskleidung gleich sehen,

96 Partitur, fol. 79–80 und Libretto, fol. 48v.

97 Partitur, fol. 86v und Libretto, fol. 49r, vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 119.

98 Glossy (wie Anm. 38), S. 307.

auch müssen sie mit keinen Rosenkränzen oder dergleichen religiösen Insignien behangen sein.“⁹⁹

Da für die Kleidung des Eremiten im *Freischütz* keine Angaben gemacht werden und sein Handeln durchaus ernsthaft ist, gab es also keinen Grund, den Eremiten auszutauschen. Doch auch der von Mosel unterbreitete Vorschlag, die Figur „Klausner“ zu nennen, reichte der Zensur wohl nicht aus und es kam zur Umbenennung des Klausners in einen „Greis“. Somit war diese Figur schon von allen religiösen Konnotationen gelöst, die Eliminierung des Greises lässt sich hier nicht mehr mit dem Argument der Religion erklären¹⁰⁰.

Reiber nimmt an, dass die Eliminierung des Eremiten weniger mit der Figur an sich in Verbindung steht, sondern auch mit ihrem „Verhältnis zur Figur des Fürsten beziehungsweise Ritters und die daraus resultierende Charakteristik des Regenten.“¹⁰¹ Nicht religiöse, sondern politische Motive scheinen hier die Streichung der Figur veranlasst zu haben. Ritter Hugo wird durch ein Übermaß des Affekts zu einem übereilten und unangebrachten Urteilsspruch gegen Max geleitet und verletzt so seine „aufgeklärt-patriarchalische Herrscherpflicht“¹⁰². Es bedarf also der Korrektur eines Eremiten. Die Substitution durch einen Klausner oder Greis verändert die Situation insofern, als der Herrscher nun nicht mehr von einer religiösen Autorität, sondern von einem Vertreter der „Weisheit“ belehrt wird. An der Charakteristik der Herrscherfigur ändert dies jedoch nichts, er ist weiterhin ein affektbestimmter, fehlerhafter Herrscher, der die Unterweisung eines anderen nötig hat. Jede negative Darstellung eines Herrschers oder Herrschaftssystems war jedoch verboten. Insofern wurde der Eremit gestrichen und der Ritter hat seine Rolle übernommen, um als souveräner und unanfechtbarer Herrscher erscheinen zu können und das monarchische System ohne Einschränkung zu wahren¹⁰³.

Neben dem dramatischen und argumentativen Ablauf, der durch diesen drastischen Eingriff zerstört wurde sowie einer Banalisierung des Textes und

99 Ebd.

100 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 127.

101 Ebd.

102 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 128.

103 Ebd., S. 129.

dem Verlust an ästhetischer Qualität, beschnitt die Zensur auch die „aufklärerische-didaktische Absicht des Librettos, die Fehlbarkeit und die Bildbarkeit des Menschen auch an der Figur des Mächtigen zu zeigen“¹⁰⁴. Diese didaktische Aufgabe also, „[d]ie Personen, die auf den Theatern vorgestellt werden, müssen mit ihren Schwachheiten und Thorheiten und mit ihren Tugenden, zu welchen sie sich unter dem Kampfe mit den ersteren emporschwingen, vorgestellt werden, damit der Zuschauer aus den guten und bösen Folgen, die aus Tugend oder Laster entstehen, sich bessern kann“¹⁰⁵ die Hägelin in seiner Schrift ausformuliert, durfte nur auf „normale“ Bürger angewendet werden, in diesem Falle den fehlgeleiteten Max, aber niemals auf Herrscher.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Nummern hat das Finale textuell, wie bereits beschrieben, die meisten und gravierendsten Modifikationen erfahren. Die Eliminierung von längeren Passagen hat die Partitur auch in ihrer physischen Gestalt und letztlich auch den Notentext sehr beeinflusst. Das Finale von der Hand Kretzschmars enthält etliche Noteneinlagen von fremder Hand. Der Quellenbeschreibung aus FreiDi zufolge¹⁰⁶ besteht das Finale aus zwei Heften mehrerer ineinander gelegter Doppelblätter, wobei in

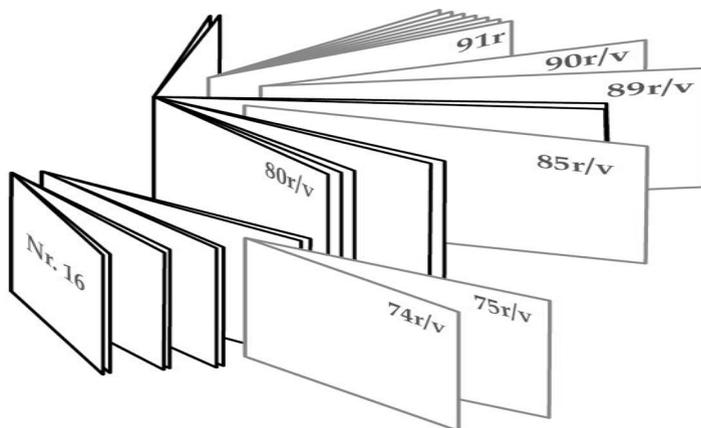


Abb. 8: Manuskriptaufbau Nr. 16, die Einlagen sind grau dargestellt

104 Ebd.

105 Vgl. bei Glossy (wie Anm. 38), S. 306.

106 [https://edition.freischuetz-digital.de KA^A-pt₂](https://edition.freischuetz-digital.de KA-pt_), Ansicht Quellenbeschreibung.

dem zweiten Heft eine Noteneinlage mit zwei Blättern eingefügt ist. Darauf folgen nochmals fünf ineinandergelegte Doppelblätter, in denen drei Einlagen unterschiedlichen Umfangs zu finden sind, hier in einer Skizze dargestellt:

Zu den mit roter Tinte eingetragenen Änderungen, die aus dem Libretto übernommen wurden, kommen diese Einlagen, die teilweise mit weiteren Streichungen unterschiedlicher Schreibmedien zusammenhängen. Zunächst sollen diese Streichungen und Änderungen im Manuskript sowie die Noteneinlagen im Einzelnen beschrieben und eventuelle Abhängigkeiten und Verbindungen der Bearbeitungen untereinander erschlossen werden, um so den komplizierten Bearbeitungsvorgang so weit wie möglich zu erhellen.

Zunächst kann man festhalten, dass die Seitenordnung teilweise sehr durcheinander ist und vieles darauf hindeutet, dass diese Nummer mindestens einmal komplett auseinandergenommen wurde, um die Noteneinlagen zu integrieren oder beim Zusammenheften offensichtlich Fehler wie z. B. ein gedrehtes Blatt entstanden sind. Zudem sind mehrere Seiten anscheinend verloren gegangen, sodass sie ersetzt werden mussten. Es ist demnach nicht möglich beziehungsweise würde dem Anspruch an Objektivität nicht gerecht werden, eventuelle Abläufe des Zensurprozesses und darüberhinausgehende Bearbeitungen chronologisch zu beschreiben. Deshalb sollen die Bearbeitungsspuren des Finales an Einzelstellen unabhängig voneinander beschrieben werden und nur vorsichtige Mutmaßungen zu deren Abhängigkeiten untereinander angestellt werden.

Auf fol. 73v beginnt eine Streichung von zwei Takten mit Bleistift und einem Verweissymbol, das aus zwei Kreisen am oberen und unteren Ende der Systeme und dem Wort „vide“ besteht. Dies bedeutet, dass hier eine über mehrere Seiten gehende Streichung beginnt. Ein mögliches Ende dieser Streichung kann man auf fol. 78v finden, das das gleiche Verweissymbol und ein „-de“ besitzt. Was sollte hier gestrichen werden? Es handelt sich um die Stelle, an der Max das Geschehen aufklärt, zugibt, verzauberte Bolzen geschossen zu haben und als Konsequenz für seine unmoralische Tat von Ottokar des Landes verbannt wird. Daraufhin antwortet Max: „Ich darf nicht wagen, | Mich zu beklagen; | Denn schwach war ich, obwohl kein Bösewicht“. Nach „Bösewicht“ setzt die Streichung ein und dauert so lange fort, bis der Eremit auftritt und Max verteidigt. Gestrichen wurden also die Bitten von Cuno,

Agathe, Ännchen und Weiteren, Max noch eine Chance zu geben. Aber Ottokar bleibt hartnäckig, bis der Eremit in T. 210 (fol. 78v) auftritt. Damit verbunden ist ein Tonartwechsel in die Ausgangstonart Es-Dur und das Tempo ist mit *Adagio maestoso* überschrieben.

In der Originalabschrift für Wien findet sich aber gleich darauf in Takt 211 die nächste Streichung, diesmal in Röteln und mit denselben Kreiszeichen am oberen und unteren Ende. Die ersten Worte des Eremiten, die Verblüffung von Ottokar ob seines Erscheinens und die theatralische Ansprache des Eremiten sind, mit Ausnahme der fast richterlichen Entscheidung am Ende, gestrichen. Direkt nach Max' Geständnis wird also der Richtspruch des Eremiten gefällt: „So finde nie der Probeschuss mehr statt“ (fol. 83r.). Eine weitere Streichung ist in diesem Abschnitt zu finden: In schwarzer Tinte und ebenfalls wieder mit einem „vi=de“ gekennzeichnet, sollen die Takte 231 (fol. 80v) bis 252 (fol. 83r) gestrichen werden. Diese Streichung endet im gleichen Takt wie die eben beschriebene in Röteln. Es ist der Anfang der längeren Ansprache des Eremiten: „Leicht kann des frommen Herzens...“ bis zum Richtspruch „So finde nie der Probeschuss mehr statt.“ Diese Streichung ist auch im Wiener Libretto zu finden und wird Weber selbst zugeschrieben¹⁰⁷.

Würde man alle drei beschriebenen Streichungen einbeziehen, würde sich folgender Ablauf der Handlung ergeben: Nach Max' Aussage, er sei schuldig „obwohl kein Bösewicht“ (fol. 73v, T. 183ff.), folgt ein Takt Übergang (fol. 78v, T. 210) und dann direkt der Richtspruch des Eremiten (fol. 83r, T. 253). Für den Übergang von T. 183 zu T. 210 wurde der Notentext mit Bleistift verändert. In den vorletzten Takt vor der Streichung, in dem eine Halbe und eine Viertelpause sowie eine Viertelnote *h* als Auftakt zum letzten Halbsatz von Max stehen, wurden mit Bleistift in den Takt hinein eine Viertel *f*“, eine Viertel *e*“, eine Achtel *d*“ und zwei Achtel *c*“ geschrieben. In den

107 Auch in der Abschrift für Kopenhagen ist diese Stelle von Weber gestrichen. Ansonsten beinhalten aus den in FreiDi vorliegenden Quellen nur die Abschriften Braunschweig (K^A-pt₁, allerdings mit einer Notiz über eine eventuelle Kürzung) und das Autograph die ursprüngliche Fassung. Die dadurch entstehende Wiederholung der Tempoanweisung *Adagio* in T. 253 (83r) und der dadurch veränderte Anschlussstext von „Drum finde nie der Probeschuss mehr statt“ zu „So finde nie der Probeschuss mehr statt“, sind Weber zuzuordnen, vgl. FreiDi, Quellenbeschreibung Partitur. Diese Streichung ist ebenfalls in Webers Handexemplar enthalten, vgl. dazu Anmerkung im Libretto, fol. 49r.

nächsten Takt, der eine punktierte Halbe *e*“ und ein Viertel *gis*“ enthält, wurde der Rhythmus des *e* verändert zu einer punktierten Viertel, einer Achtel und einer Viertel, also etwas bewegter. Das letzte Wort „Bösewicht“ steht im ersten gestrichenen Takt. Mit Bleistift wurden der Text „kein | Böse“ gestrichen und „kein böse“ wurde unter die neuen Bleistift-Noten in diesem Takt geschrieben. Ebenfalls wurde über den Takt „Bösewicht“ geschrieben, wobei „wicht“ schon über dem nächsten Takt, der gestrichen ist, steht. Die Textverteilung sollte also so verändert werden, dass die letzte Silbe „Wicht“ statt auf Zählzeit 2 auf Zählzeit 1 im neuen Takt stehen soll.

Auch der Takt 210 wurde leicht modifiziert. Mit Bleistift wurden in den sonst pausierenden Violinen- und der Bratschenstimme jeweils ein Abschlussakkord in Vierteln mit den Tönen aus Es-Dur (ohne Grundton) hinzugefügt.

Noteneinlagen

1. Wie bereits erwähnt, gibt es in dieser Nummer Noteneinlagen, die mit den beschriebenen Kürzungen in Zusammenhang stehen. Folio 74r–75v bilden die erste Einlage, die direkt hinter dem Blatt mit der ersten Streichung und der Veränderung der Worte „obwohl kein Bösewicht“ von Max, kommt. Das Papier ist im Vergleich zur Originalabschrift von grau-bläulicher Farbe, für den Notentext wurde schwarze Tinte benutzt. Auf fol. 74v (fol. 74r ist rastriert, aber unbeschrieben) wurden die mit Bleistift eingetragenen Änderungen in Max’ Stimme weitgehend übernommen: aus der punktierten Halben wurden eine punktierte Viertel, eine Achtel und eine Viertel und die letzte Silbe endet auf Zählzeit 1 im nächsten Takt. Alle anderen Instrumente wurden gleichbleibend übernommen. In der Einlage schließt sich daraufhin nach einem Doppelstrich der in der Originalabschrift als 210 nummerierte Takt an – wie mit der Streichung angezeigt – in einem *adagio meastoso* und in der Tonart Es-Dur. Hier wurden ebenfalls die mit Bleistift in die Originalabschrift eingefügten Abschlussakkorde in den hohen Streichern übernommen. Auf der sich anschließenden Seite tritt der Eremit auf und spricht das Urteil: fol. 83r wurde, mit Ausnahme der zwei gestrichenen Takte, hier komplett und ohne Veränderungen in die neue Noteneinlage kopiert. Die Einlage enthält also die (leicht modifizierten) Inhalte der Takte 181–183, 210 und 253–255. Zweck dieser Noteneinlage war offensichtlich, die zwei Streichungen, die über

mehrere Seiten gehen, sowie die daraus entstehenden Änderungen, zusammenzufassen. Dies alles sollte offensichtlich der besseren Lesbarkeit und einer einfacheren Kopie der Stimmen dienen. Der Zensur fielen in diesem Abschnitt somit 70 Takte zum Opfer.

Im Abgleich mit den Zensurstufen im Libretto ist hier keine Übereinstimmung zu finden. Da der Eremit in der Partitur und in der Einlage noch enthalten ist, könnte es einerseits eine Zwischenstufe im Bearbeitungsprozess vor der endgültigen Zensurfassung sein. Ebenso könnte aber auch nach der eigentlichen Zensur, in der der Eremit komplett gestrichen wurde, eine ganz andere Fassung dieser Nummer geschrieben worden sein, in der man den Eremiten mit gekürztem Text wieder eingeführt hat. Sicher ist aber, dass diese beiden Streichungen und diese erste Noteneinlage in Zusammenhang stehen.

2. Der vorigen Einlage in Farbe und Schriftduktus sehr ähnlich ist die nächste Einlage auf fol. 85r, die fol. 86r ersetzen soll. Dies ist daran zu erkennen, dass die ersten beiden Takte von fol. 86r übernommen wurden. Außerdem findet sich auch hier wieder der Anfang einer Streichung (in Röteln, vermerkt mit „vi=“), die die letzten drei Takte der Seite umfasst. Diese Abschrift wurde also vor diese Streichung integriert. Der dritte Takt in der Noteneinlage ist jedoch verändert. Obwohl vom letzten Satz „Dann werde sein Agathens Hand“ das Wort „Hand“ übernommen wurde, befindet es sich jetzt in einem neuen musikalischen Kontext. Dieser ist mit dem Takt 295 zu vergleichen, der sich auf den Seiten 89v¹⁰⁸ und 94r¹⁰⁹ befindet. Hier findet ein Tonartwechsel nach H-Dur statt und nach den abschließenden Streichertönen erfolgen synkopische Einwüfe der Hörner. Auf fol. 94r ist eine deutliche Streichung in

108 Die Seiten 89r bis 90v (T. 290–309) werden in der Quellenbeschreibung als „sehr junge Wiener Noteneinlage zum Finale“ bezeichnet. Das Papier dieser Einlage ist heller und die Schrift dünner als in der Originalabschrift. Inhaltlich knüpfen sie aber direkt an die Seite 87v (T. 289) an, da Ottokar auf die Ansprache des Eremiten antwortet: „Bewährst du dich, wie dich der Greis erfand, | Dann knüpf’ ich selber Euer Eheband“ und Max daraufhin antwortet „Die Zukunft soll mein Herz bewähren“ etc. Obwohl diese Seiten wie eine Einlage aussehen, folgen sie der Originalgestalt der Nummer. Da man davon ausgehen kann, dass diese Einlage noch sehr jung ist, steht sie wahrscheinlich mit dem Zensurvorgang nicht unmittelbar in Zusammenhang. Im Zuge einer Auflösung und Neuzusammensetzung des Dokuments könnten einige Seiten der Originalkopie verloren gegangen sein, weshalb diese neue Abschrift für die entsprechenden fehlenden Seiten angefertigt wurde.

109 Fol. 94r ist wiederum Teil einer Noteneinlage, siehe unten.

Röteln der ersten bzw. vorletzten drei Takte, also vor dem Tonartwechsel, zu erkennen. Diese ist wieder mit den Endmarkensymbolen versehen. Man kann also davon ausgehen, dass die einseitige Noteneinlage auf fol. 85r die Streichung von fol. 86r bis 94r zusammenfasst und vermutlich auf fol. 94v weitergeführt werden sollte. Die Noteneinlage hat also die gleiche Funktion wie die erste Einlage, nämlich, die gestrichenen Teile des Notentexts zu überspringen und nur die gültigen Teile zu präsentieren.

3. Auf den eingeschobenen Seiten 89r bis 90v (siehe Fußnote 108) folgt auf fol. 91v (wobei 91r leer, aber rastriert ist) direkt die dritte und umfangreichste Noteneinlage dieser Nummer, die wieder von einem anderen Schreiber geschrieben wurde und Ähnlichkeiten mit der Einlage in Nr. 4 aufweist. Die in der Quellenbeschreibung als „ältere Wiener Noteneinlage zum Finale“ bezeichneten Seiten beginnen mit der Erklärung von Max: „Herr, unwerth bin ich eurer Gnade...“. Diese Stelle gleicht den Takten 130 und 131 auf fol. 69v. Drei Seiten vorher (fol. 68r) fällt ein mit Tinte geschriebenes Kreuz nach Takt 129 am rechten Seitenrand auf. So ein Kreuz findet sich ebenfalls auf der ersten beschriebenen Seite der „alten Wiener Noteneinlage“, nicht zuletzt fängt sie ja quasi mit dem Takt 130 an. Dies bedeutet mit ziemlicher Sicherheit, dass hier ein Sprung von fol. 68r zu fol. 91v stattfinden sollte, aber auch, dass die Takte von fol. 68r bis 69v, in denen Ottokar Max auffordert, das Geschehen zu erklären, wegfallen. Für diesen Sprung von fol. 68r zu 91v wurden in der Noteneinlage auf der ersten Seite die zwei Übergangstakte in Fagott und hohen Streichern verändert: Statt, wie in der Originalstelle auf fol. 69r aus einem synkopierten Fagott-Solo und halben Noten in den Streichern als Begleitung, bestehen diese beiden Takte nun aus einer Melodiestimme in der ersten Geige und bewegteren, meist aus Viertelnoten bestehenden Begleitstimmen.

In dieser Originalabschrift ist der textliche Zensurprozess, d. h. die letzte Zensurfassung aus dem Libretto übernommen worden. Nachdem auf fol. 68r gefordert wurde, das „Scheusal in die Wolfsschlucht“ zu werfen, fordert Ottokar Max auf, das „Räthsel“ zu lösen, worauf jener antwortet: „Herr, unwerth bin ich euer Gnaden, des todten Trug verlockte mich, daß aus Verzweiffung ich vom Pfad der Frömmigkeit und Tugend wich (fol. 70r). Daraufhin gesteht er: „Vier Kugeln sinds, die ich heut verschoß, Freikugeln sinds, die ich mit jenem

groß“ (fol. 70v/71r). Dieser letzte Satz wurde mit rotem Stift durchgestrichen und darüber wurde folgender Text ergänzt: „Ja wahrlich, meine Schuld ist groß, Freibolzen sinds, die ich mit Glück verschoß.“ Hier ist also schon eine Zensurschicht, und zwar die von Mosel, erkennbar, der die Kugeln, analog zur Wolfsschluchtszene, durch Bolzen austauschte. Diese korrigierte Stelle liegt in der besprochenen Noteneinlage in der letzten Zensurversion vor, was bedeutet, dass der Satz, der die Freibolzen erwähnt, komplett gestrichen wurde. Außerdem schließt sich an Max' Geständnis sofort der Urteilspruch von Hugo (ehemals Ottokar) an: „Was hier geschehn durchschaue ich...“ (fol. 92v ff., vgl. Struktur der Nr. 16, Tabelle am Ende).

Das musikalische Material weicht ab Takt 146 (fol. 92r, 3. Takt) nach und nach vom Originalnotentext ab. Bis fol. 94r kann das musikalische Material der Noteneinlage nicht mehr einzelnen Originaltaktten zugeordnet werden, hier wurde neues musikalisches Material komponiert¹¹⁰. Auf fol. 94r beginnt ein mit T. 295 nummerierter H-Dur Teil, der den Takten ab 295 in der „Sehr jungen Wiener Noteneinlage“ gleicht.

Ab Takt 304 (fol. 95r) weicht das Material aber wieder von der jungen Einlage ab, da in der Noteneinlage die Stelle „O lest den Dank...“ etc. mit nacheinander einsetzenden Stimmen gesungen wird. Die Passage auf fol. 96r und 96v der alten Noteneinlage ähnelt aber auch der Passage in der Originalkopie von Takt 328f. (fol. 98v), diese Stelle gibt es in der Wiener Partitur also in drei unterschiedlichen Ausführungen. In der Originalabschrift singen alle sechs Figuren, d. h. Agathe, Ännchen, Max, Ottokar, Cuno und der Eremit gleichzeitig ihre eigenen Verse. In der Zensurversion hingegen werden nur die Verse von Max („Die Zukunft soll mein Herz bewähren! | Stets heilig sey mir Recht und Pflicht!“) von Max und Cuno und die Verse von Agathe („O lest den Dank in diesen / ihren Zähren; | Das schwache Wort genügt ihm nicht!“), von Agathe, Ännchen und Hugo gesungen. In der Originalversion besteht diese Passage aus 23 Takten (inklusive Auftakt), in der Zensureinlage ist sie lediglich 17 Takte (inklusive Auftakt) lang. Außerdem setzen die Stimmen nach und nach ein: Agathe beginnt mit ihrem Text, nach 5 Takten

110 Vgl. Struktur Nr. 16. Die Takte 146 und 147 wurden mit einem Ähnlichkeitszeichen ≈ versehen, da sie in etwa den jeweiligen Takten entsprechen. Die darauffolgenden Takte sind mit einem „?“ versehen, da sie neues musikalisches Material enthalten. In der Edirom-Edition sind diese Takte aber durchgängig weiter nummeriert.

steigt Max ein und nach weiteren 5 Takten kommen Ännchen, Hugo und Cuno hinzu. Neben diesem satztechnischen Aspekt, wurden die Melodien ebenfalls leicht modifiziert. Obwohl rhythmisch ähnlich (Punktierte Viertel, Überbindungen) wurden die Melodielinien verändert. Der sich dem „Quintett“ anschließende Satz, der im Original vom Eremiten vorgetragen wird: „Doch jetzt erhebt noch eure Blicke“ (fol. 101r/v) unterscheidet sich nur in einem kleinen textlichen Detail: „Doch jetzt erhebet eure“ und ist ansonsten musikalisch identisch mit der Originalversion. Inmitten dieses Satzes, der, wie im Libretto auch zu sehen¹¹¹, von Cuno vorgetragen werden soll, endet die „ältere Wiener Noteneinlage“. In dieser Zensureinlage findet sich auf fol. 94r ebenfalls das Ende einer Streichung mit einem Verweissymbol. Sie betrifft das Ende der ursprünglich vom Eremiten vorgetragenen Ansprache, hier von Ritter Hugo, Max dürfe Agathe heiraten, sobald er das Probejahr überstanden: „so werde dein Agathes Hand“. Darauf folgt, wie in der oben beschriebenen, zweiten sehr kurzen Noteneinlage (fol. 85r), ein Tonartwechsel nach H-Dur. So, wie diese zweite, kurze Einlage fol. 86r ersetzen sollte, kann man annehmen, dass die Streichung auf fol. 86r der Anfang der Streichung ist, die auf der zuletzt besprochenen Noteneinlage auf fol. 94r ihr Ende hat, weil der Anschluss mit dem Wort „Hand“ passt. Die Streichung gilt also über zwei Textstufen hinweg: der Originalkopie und der letzten großen Einlage, und wurde deshalb erst nach der Noteneinlage getätigt.

Auf die Zensureinlage folgt bis zum Ende des Finales die Originalabschrift, die auf fol. 98r mit Takt 320 weiterläuft. Diese Seite wurde ebenfalls mit einem über die ganze Seite gehenden Kreuz in Rotstift gestrichen und es finden sich Reste von Klebstoff am äußeren Rand der Seite. Man kann also davon ausgehen, dass diese Seite überklebt war und durch die Noteneinlage davor ersetzt werden sollte. Man kann aber auch annehmen, dass die noch folgenden Seiten bis fol. 101r von der Noteneinlage ersetzt werden sollten, da dort bei der Textstelle des Eremiten: „Doch jetzt erhebet..“ zwei kleine Kreuze in Bleistift zu finden sind, die auf eine Anschlussstelle verweisen könnten. In

111 Libretto, fol. 49v. Diese Zeilen sind zwar durchgestrichen und nicht als Übertragung der letzten Zensurschicht übernommen worden. Die Streichung wurde für diesen Satz aber wiederum mit kleinen Querstrichen restituiert und scheint somit gültig, wie man der Partitur entnehmen kann.

diesem Satz bricht nämlich, wie oben beschrieben, die „ältere Wiener Noteneinlage“, ab.

Ebenso erkennt man in dieser späteren Einlage mehr und weniger deutlich, dass diese Seiten in der Mitte gefaltet wurden (z.B. auf fol. 97r), ähnlich wie bei Nr. 13. Man kann davon ausgehen, dass damit diese Einlage nachträglich wieder getilgt werden sollte. Dieser Eingriff, der damit die Zensurversion rückgängig macht, könnte auf eine spätere Aufführung in Wien hinweisen, in der die Originalgestalt gespielt wurde. Nach Reiber gab es am 17. Januar 1829 eine Neuinszenierung des *Freischütz* am Kärntnertortheater. Im Personenverzeichnis sind zum ersten Mal „Samiel, der schwarze Jäger“ und ein „Klausner“ zu finden¹¹². Reiber geht aber nicht von einer generellen Liberalisierung der Zensur aus, sondern sieht die Neuinszenierung in Verbindung mit der neuen Verpachtung des Kärntnertortheaters an Wenzel Graf Gallenberg¹¹³.

Eine letzte Besonderheit des Finales ist, dass die Seitenreihenfolge an einer Stelle offensichtlich falsch ist, nämlich zwischen den Seiten 88r und 90v. Obwohl die Paginierung durchgängig ist, ist anhand von Musik und Gesangstext klar zu erkennen, dass nach fol. 87v, das mit T. 289 endet, nicht fol. 88r folgen kann. Der erste Takt auf fol. 88r hat das gleiche Material wie der Takt 310. Der erste Takt auf fol. 89r hingegen (die Noteneinlage), ist der Takt 290, würde also nahtlos an die Seite 87v anschließen (vgl. Struktur der Nr. 16, Tabelle am Ende). Hier wurden also vermutlich im Zuge einer Lösung der Bindung die Seiten vertauscht.

Auf Grundlage der oben beschriebenen Einlagen und Streichungen kann zwar kein chronologischer Ablauf aller Veränderungen beschrieben werden, jedoch können einzelne Abhängigkeiten und Abfolgen von Operationen herausgelesen werden.

Zunächst lag die Abschrift nur mit den wahrscheinlich von Weber selbst vorgenommenen Streichungen vor. Dann wurden textliche Eingriffe mit roter Tinte vorgenommen, die der Zensurschicht von Mosel im Libretto gleichen. Als sehr frühe Veränderung kann aufgrund der Einschätzung in der Quellenbeschreibung die Noteneinlage ab fol. 91r/v gelten. Hierauf können in unbestimmter Reihenfolge mehrere Bearbeitungen folgen, beispielsweise

112 Vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 133.

113 Vgl. Ebd., S. 134.

die zweite Einlage (fol. 85r) und die zweite Streichung in Rötel (fol. 86r–94r). Diese Streichung umfasst teilweise Takte der Zensureinlage, weshalb sie nach dieser Einlage erfolgte. Ebenso könnte die „junge Wiener Zensureinlage“ (fol. 89r–90v) folgen, die aufgrund eines eventuellen Verlustes von Seiten den Versuch einer Wiederherstellung der Originalversion darstellen könnte (s. o.). Andererseits ist die oben besprochene Passage „O lest den Dank...“, die es in drei Ausführungen gibt, in dieser Einlage nur einstimmig, soweit es die Einlage zeigen kann, da die Passage nicht vollständig ist. Sie beginnt aber nicht wie im Original sechsstimmig. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass diese Einlage später für eine veränderte Fassung dieser Passage angefertigt wurde.

Die erste Noteneinlage (fol. 74r–75v), die die Kürzung aus der ersten grauen Streichung und der ersten Streichung in Rötel (nach „obwohl kein Bösewicht“, direkt „So finde nie der Probeschuss...“) aufgreift, kann nicht zeitlich eingeordnet werden. Der Eremit ist hier noch bzw. wieder enthalten und es ist unklar, ob diese Kürzung als Zwischenstufe vor der eigentlichen Zensur stattfand oder erst in einem späteren Bearbeitungsgang. Auch die Wiederherstellungen der Veränderungen durch Anweisungen wie „gilt“ oder „bleibt“ können zeitlich nicht eingeordnet werden, sie sind lediglich nach der Bearbeitung, die sie aufheben, hinzugekommen.

Struktur der Nr. 16

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
	Taktnr. (Edirom)	Text/ Eintragungen/ <i>Bemerkungen</i>	Taktnr. (Edirom) / Entsprechung Originalkopie	Text/Eintragungen/ <i>Bemerkungen</i>
68r	129	x		
	...			
73r	176			
	177			
	178			

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
		Verweissymbol, „gilt“		
	179			
	180			
73v	181			
	182	„ob-		
	183	wohl kein		
	184	Bösewicht“ Streichung Bleistift (vide), „gilt“		
	185			
74r				<i>Leer aber rastriert</i>
74v			Keine Taktnummer / = 181	„ich
			Keine Taktnummer / = 182	ob-
			Keine Taktnummer / = 183	wohl kein Böse-
			Keine Taktnummer / = 210	wicht
75r			Keine Taktnummer / = 253	Eremit: „So finde nie der
			Keine Taktnummer / = 254	Probeschuß mehr statt
			Keine Taktnummer / = 255	ihm, Herr! Der
75v				<i>Leer aber rastriert</i>
76r	186–190			
76v	191–195			
77r	196–200			
77v	201–204			

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
78r	205–208			
78v	209	Ende Streichung Bleistift (=de)		
	210			
	211	Streichung Rötels s1 <i>Auftritt Eremit:</i> „Was legt auf ihn so strengen Bann „		
	212			
	213			
79r	214–218			
79v	219	Streichung (rote Tinte) ganze Seite		
	220			
	221			
	222			
80r	223–227			
80v	228			
	229			
	230			
	231	Streichung Weber (Vi=) „gilt“ mit Bleistift		
	232			
81r	233–236			
81v	237–240			
82r	241–245			
82v	246–250			
83r	251			
	252	Streichung Weber Ende (=de) Ende s1		

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
	253	„So finde nie der		
	254	Probeschuß mehr statt“		
	255			
83v	256–259			
84r	260–264			
84v	265–269			
85r			270 / = 270	„dein A-
			271 / = 271	gathens
			272 / = 272 und 296	Hand“
85v				<i>Leer aber rastriert</i>
86r	270	„ dein A-		
	271	gathens		
	272	Hand“ Streichung Rötél (vi=) s2		
	273	Streichung Rötél		
	274	Streichung Rötél		
86v	275–279			
87r	280			
	281	<i>Einsatz Chor</i>		
	282			
	283			
	284			
87v	285			
	286	<i>Ende Chor</i>		
	287			
	288			
	289			

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
88r	310	„Wort ge-		
	311	nügt ihm		
	312	nicht“ Streichung Rötél		
	313	„Der über Streichung Rötél		
	314	Sternen... Streichung Rötél		
88v	315–319			
				<i>(Sehr junge Wiener Noteneinlage)</i>
89r			290–294	
89v			295–299	
90r			300–304	
90v			305–309	
				<i>(Ältere Wiener Noteneinlage)</i>
91r		<i>Leer aber rastriert</i>		
91v			139 / = 130	x
			140 / = 131	
			141 / = 141	„Herr,
			142 / = 142	unwerth
			143 / = 143	bin ich eurer
92r			144 / = 144	Gnade, des Todten
			145 / = 145	Trug verlockte
			146 / ≈ 146	mich, aus
			147 / ≈ 147	Liebe wählt ich finstre
92v			148 / = ?	Pfade, daß ich von
			149 / = ?	Recht und Tugend
			150 / = ?	wich! Hugo: „Was hier ge-

Folium	Originalkopie Kretzschmar	Noteneinlagen	
		151 / = ?	schehn durchschaue
		152 / = ?	ich, nie finde
93r		153 / = ?	solcher Probeschuß mehr
		154 / = ?	statt“ Doch
		155 / = ?	dir, der schwer gesündigt
		156 / = ?	hat, sonst aber
93v		157 / = ?	rein und bieder
		158 / = ?	war, ver-
		159 / = ?	gönnt sey dir ein Probe-
		160 / = ?	jahr. Und bleibst du
94r		161 / = ?	dann, wie man dich stets er- / Streichung Rötél
		162 / = ?	fand, so werde Streichung Rötél
		163 / = ?	dein Agathes Streichung Rötél Ende s2
		295 / = 295	Hand.“
94v		296 / = 296	„Die
		297 / = 297	Zukunft
		298 / = 298	Soll mein
		299 / = 299	Herz be-
		300 / = 300	Währen, stets
95r		301 / = 301	heilig
		302 / = 302	sey mir
		303 / = 303	Recht und
		304 / ≈ 304	Pflicht“ „O

Folium	Originalkopie Kretzschmar	Noteneinlagen	
		305 / ≈ 305	Lest den
95v		306 / ≈ 306	Dank in
		307 / ≈ 307	diesen
		308 / ≈ 308	Zähren das / stets
		309 / ≈ 309	schwache / heilig
		310 / ≈ 310	Wort ge- / sey mir
96r		311 / ≈ 311	nügt ihm / Recht und
		312 / ≈ 312	nicht O / Pflich die / Ich / die
		313 / = ?	lest den / Zukunft / les den / Zukunft
		314 / = ?	Dank in / wird mein / Dank in / wird sein
		315 / = ?	diesen / Herz be- / ihren / Herz be-
96v		316 / = ?	Zähren, das / währen stets / Blicken das / währen, stets
		317 / = ?	schwache / heilig / schwache / heilig
		318 / = ?	Wort ge- / sey mir / Wort ge- / bleibt ihm
		319 / = ?	nügt ihm / Recht und / nügt ihr / Recht und
		320 / = ?	nicht / Pflicht. / nicht. / Pflicht.“
97r		321 / = 351	„Cuno: Doch
		322 / = 352	jetzt
		323 / = 353	er-
		324 / = 354	hebet
		325 / = 355	eure
97v	<i>Leer aber rastriert</i>		

Folium	Originalkopie Kretzschmar		Noteneinlagen	
98r	320	Streichung Rote Tinte ganze Seite; Klebspuren		
	321			
	322			
	323			
	324			
98v	325–329			
99r	330–334			
99v	335–339			
100r	340–344			
100v	345–349			
101r	350			
	351	Eremit: „Doch jetzt erhebet... X		
	352–355			
101v	356–360			
102r	361–364			
102v	365–369			
103r	370–374			
103v	375–379			
104r	380–384			
104v	385–389			
105r	390–394			
105v	395–399			
106r	400–404			
106v	405–409			
107r	410–414			
107v	415–419			
108r	420–422			