

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Oberon**

**Weber, Carl Maria  
Planché, James R.**

**Leipzig, [circa 1880]**

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-82582](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-82582)



Der letzte Abschnitt im Lebensgange des großen Komponisten Carl Maria von Weber (Biographie Universal-Bibliothek Nr. 1746: Weber, von Ludwig Nohl, und Nr. 2530) beginnt mit der Oper „Oberon“, welchen er für Charles Kemble, den Direktor des Coventgardentheaters in London komponierte.

Bei zunehmender geistiger Übermüdung war Weber nach den Wiener Erfolgen seiner „Euryanthe“ im Juli 1824 erholungs- und heilbedürftig nach Marienbad gereist und Anfang August von dort nach Dresden zurückgekehrt. Da trat, wie schon einmal im Jahre 1822, die ehrende Aufforderung Kembles, für London eine Oper zu komponieren, an den Komponisten heran, und er beschloß bei der hohen Achtung, welche ihm der Träger eines berühmten Namens einflößte und bei steter Vorliebe für England die Annahme. Kemble überließ ihm die Wahl des Stoffes und wies auf „Faust“ oder „Oberon“ hin. Weber entschied sich, rückwärtsvoll gegen den Faust-Komponisten Spohr, indem er die Faustsage vermied, für „Oberon“, wie einst Spohr den Freischützstoff ablehnte, als er von Webers Beschäftigung mit diesem Volksmärchen hörte.

Die Verhandlungen zwischen Kemble und Weber über das Dirigieren von „Freischütz“ und „Preziosa“, über das neue Buch und über die Honorarfrage, in welcher Weber schließlich im Nachteil blieb, zögerten sich zunächst bis zum 30. Oktober 1824 hin. An diesem Tage erhielt Weber den ersten Aufzug der Oper „Oberon“ von dem Komödienschriftsteller Plancké in englischer Sprache gebichtet.

James Robinson Plancké, der englische Schriftsteller und Altertumsforscher (Archäologe) wurde am 27. Februar 1796 in London als Sohn einer Emigrantenfamilie geboren, welche die Aufhebung des Edikts von Nantes nach England getrieben hatte. Unter dem Einfluß einer sorgjamen Erziehung entwickelten sich die geistigen

Kräfte des Knaben auf das Beste; er kam zu einem Buchhändler in die Lehre und alsbald zeigte sich bei ihm Neigung und Beruf für die Schriftstellerlaufbahn. Sein Erstlingswerk war eine kleine Posse: „Amoroso, King of little Britain“ (Amoroso, König der Bretagne) welche trotz Planchés anfänglichem Widerstrebens im Jahre 1818 auf dem Drurylanetheater in London aufgeführt wurde. Hierauf verfasste er die Operndichtung: „Maid Marian“ (Jungfrau Maria) für den begabten Komponisten Bishop, der sich durch seine Verballhornisierung des „Figaro“ und „Freischütz“ eine seltsame Berühmtheit gesichert hat. Auf Veranlassung Kembles trat Planché in Verbindung mit Weber und schrieb das Buch zum „Oberon“. Planché hat das Verdienst, ältere englische Bühnenwerke für seine Zeit bearbeitet zu haben, wodurch er manches vergessene Gute dem englischen Volke zurückgab; mehr als zweihundert Theaterstücke nennen ihn als Verfasser oder Bearbeiter. Hat er sich ferner auch als Mitarbeiter mehrerer großer Zeitschriften ausgezeichnet, so lag doch in der Altertumskunde das Hauptfeld seiner Thätigkeit und es war seinem Einfluß zu danken, daß auf der Bühne die Willkür in der Kostümierung durch historisch treue Trachten verdrängt wurde. Er wohnte der Krönung Karls X. mit dem Skizzenbuche in der Hand bei, so daß es dann möglich war, die sämtlichen Aufzüge in historischer Treue, gleichsam im Spiegelbilde auf der englischen Bühne wiederzugeben. Seine vorzüglichsten archäologischen Arbeiten veranlaßten im Jahre 1866 seine Ernennung zum Wappenherold. Er schrieb Werke über die „Kostüm- und Wappenkunde“, „Gefänge und Legenden vom Rhein“, „eine Donaufahrt“, „Erinnerungen und Gedanken“, „der Sieger und seine Genossen“. Seine Dichtungen erschienen gesammelt nach seinem Tode. Er starb am 30. Mai 1880 in Chelsea (London).

Die Erzählung von H. de Villeneuve, „Huon de Borbeaug“, welcher die Handlung des „Oberon“ entnommen ist, findet sich in einer Sammlung französischer Romane, bekannt unter dem Namen der „blauen Bibliothek“ (Bibliothèque bleue). Wieland benützte sie zu seinem Epos „Oberon“ und die von Sotheby besorgte Übersetzung dieser Dichtung ins Englische diente Planché, welcher damit Elemente

aus Shakespeares „Sturm“ und „Sommernachtsstraum“ vermischte, zur Grundlage seines Opernbuches.

Von Opern, denen derselbe Stoff zu Grunde liegt, sind zu nennen: „Oberon, the fairy prince“ Maskenspiel von Ben Johnson, Musik von Ferrabosco (1640): „Oberon, König der Elfen“, Oper von Paul Branigny (1790); „Oberon“, Ballet von Jgnaz v. Seifried (1819); „Silon und Amanda“, Oper von Karl Hanke (1794); „Solger Danske“, Oper von Waggeisen, komponiert von Kunzen (1789); „Titania“, Oper von Großhain (1801); „Oberon, the charmed horn“, Oper von Cooke (1826). Wenige Wochen vor der ersten Aufführung von Carl Maria von Webers „Oberon“ erschien in London am 28. März 1826 auf dem Drurylanetheater ein Konkurrenz-Melodrama „Oberon“, mit einer zusammengestellten Musik von Cherubini, Winter, Mozart und andern Komponisten, welches mit einer alles überbietenden Pracht in Scene ging und trotzdem einen Mißerfolg erzielte.

„Oberon, König der Elfen“, Webers letzte große schöpferisch. That entstand aus banger Sorge um die Zukunft seiner Familie, die er bei seinem leidenden Zustande bald hilfsbedürftig auf dieser Erde zurückzulassen fürchten mußte.

Der beinahe vierzigjährige Mann unternahm es zunächst, die englische Sprache zu erlernen, um dem Geiste des Volkes, für welches er schöpferisch thätig sein sollte, nahe zu kommen. In 153 Lektionen unterwies der englische Sprachlehrer Carrey den Komponisten in den frühen Morgenstunden bis zu Webers Abreise nach London, so daß er, der Kranke, mit Berufsarbeiten überladene schriftlich und mündlich die fremde Sprache ausreichend beherrschten gelernt hatte, als er den Boden des britischen Reiches betrat. Die schriftlichen Übungen des damals doch schon weltberühmten Künstlers sind noch vorhanden und liefern uns den Beweis, wie ernst es der Meister mit seiner neuen Schüllerarbeit genommen hat. Um seinem Ziele näher zu kommen, schrieb er nicht nur die Dichtung seines Textverfassers Plancks wörtlich ab, er übertrug sie auch zu seiner bessern Übung

ins Deutsche, sodasß er bei der späteren Überſetzung von Theodor Hell beratend und revidierend thätig ſein konnte.

So hatte Weber ſchon die Vorbereitungen zu der neuen Oper begonnen, als die Honorarfrage noch immer ihrer befriedigenden Löſung harrete. Kemble bot dem beſcheiden auftretenden Meiſter zuerſt 500 Pfd. Sterling und Weber wies dieſes geringe, nicht einmal ſeinen mäßigen Erwartungen nahe kommende Gebot zurück. Der Erſtere vertröſtete nun auf mündliche Verhandlungen bei ſeiner demnächſtigen Anweſenheit in Deutſchland und Weber glaubte der bekannten generöſen Geſinnung Charles Kembles vertrauen zu müſſen.

Charles Kemble, einer bekannten und hochberühmten Schauspielerfamilie entſtammend, war am 25. November 1775 zu Brecknock in Wales geboren. Er war der Bruder von John Philipp Kemble, des größten englischen Schauspielers auf dem Gebiete der Tragödie, der vierunddreißig Jahre die Würde des Dramas und den Ruhm Shakespeares auf der englischen Nationalbühne behauptete. Charles Kemble vollzog ſeinen Bildungsgang im katholiſchen Kollegium zu Douai, kam 1792, um ſich ein Amt zu ſuchen, nach London und fand zunächſt Verwendung als Poſtbeamter. Die in ſeiner Familie erbliche Liebe zur Bühne erweckte ſein Intereſſe für Liebhabertheatervorſtellungen und da er Aufmunterung fand, betrat er bald in Sheffield die Berufsbühne, um auf ihr ſeinen Lebensberuf zu vollenden. In Sheffield und ſpäter in Newcaſtle fand er nur mäßigen Beiſall; er kam 1794 nach London zurück, ſpielte kleine Rollen am Drurylane-theater, wurde aber vom Publikum und der Kritik als ein hagerer linkscher Menſch, deſſen Spiel noch ungraziöſer ſei als ſeine Perſon, wenig beachtet. Drei Jahre ſpäter gelang es ihm, am Haymarket-theater in größeren Rollen durchzudringen und ſetzt entwickelte ſich unter dem Einfluß ſeines Bruders ſein Talent zu höherer Bedeutung. Im Jahre 1802 bereiſte er den Kontinent, wurde nach ſeiner Rückkehr Mitdirektor ſeines Bruders am Cobentgardentheater und ſührte nach deſſen Rücktritt ſpäter die Direktion allein. 1825 bereiſte er abermals Deutſchland und Frankreich und beſprach ſich bei dieſer

Gelegenheit in Ems mit Weber eines Weiteren über den „Oberon“. Er erwarb sich um die Pflege der Musik in London viele Verdienste, nahm 1840 in der Vorstellung: „Viel Lärm um Nichts“, vom Publikum ehrenvoll durch Aufstehen von den Sitzen ausgezeichnet, Abschied von seinem bisherigen Beruf und belleidete später das Amt eines Theatercensors. Er schrieb auch einiges für die Bühne, meist Übersetzungen aus dem Französischen. Charles Kemble, der ein tüchtiger Künstler und einsichtsvoller Bühnenvorstand, ein edelentworfender, generöser Charakter war, starb hochgeachtet zu London am 12. November 1854. Er war Webers aufrichtiger Freund, förderte den Komponisten nach seinen Kräften und eine mustergültige Erstausführung des „Oberon“ war beider vereintes Werk.

Als ein großer Nachteil für das einheitliche Durchdringen des Stoffes ist es zu betrachten, daß Weber die neue Oper vom Textdichter altweise zugeschildet bekam, Plancks „nicht einmal den Plan des Ganzen mitgeschickt hatte“ und Weber so keinen Überblick über seine eigene tonschöpferische Gestaltung gewinnen konnte. Er begann mit der Komposition, ohne zu wissen, wie der Schluß vom Dichter gestaltet werden würde.

Wie schon erwähnt, erhielt er den ersten Aufzug der Oberondichtung am 30. Oktober 1824.

Am 6. Januar 1825 wurde Weber, dessen Lieblingswunsch es war, ein Töchterchen zu besitzen, in Dresden der zweite Sohn Alexander Victor Maria geboren. „Gott sei Dank!“ rief er unter wechselnden Empfindungen des Dankes und der Enttäuschung aus: „Aber ach! eine Dublette!“

Als Weber am 18. Januar 1825 den zweiten Aufzug des „Oberon“ von Planck zugeschildet erhielt, begann es sich in seinem schöpferischen Geiste zu regen und finden sich in seinem Tagebuche unter dem 23. Januar 1825 die „ersten Ideen“ zu „Oberon“ notiert. Am 1. Februar 1825 erhielt er den dritten Aufzug. „Gott sei Dank!“ schrieb er am 27. Februar 1825 auf die erste vollendete Nummer, auf Glöns große Arie im ersten Aufzug: „Von Jugend auf in dem Kampfesfeld.“

Daß Weber die neue Oper in englischer Sprache, die ihm zu

diesem Zweck doch nicht vollständig geläufig war, komponieren mußte, blieb des Weiteren nicht ohne Nachteil auf das Werk. Dazu kam seine Rücksichtnahme auf den Tagesgeschmack des englischen Publikums, die unumgänglich nötig war, wenn er die Früchte seiner Arbeit ganz und voll genießen wollte. Weniger um das Werk und seinen persönlichen Ruhm war es ihm zu thun in dieser schweren Zeit, wo bebende Herzen und thranende Augen zu ihm aufschauten als ihrem Ernährer und Erhalter. Er nahm die englische Oper „mehr als ein Drama mit Gesang“, er ließ sich das englische Publikum schildern „als für drastische Effekte eingenommen, stark von Nerven, nicht leicht im künstlerischen Erfassen, an hergebrachten Formen hängend, in seiner bequemen Verfassung aber starke Neuanregung fordernd.“ Es wurde ihm „als die diesem Publikum angenehme dramatisch-musikalische Form das Singspiel mit lebensvollen Chören, nicht viel Arien und noch weniger Ensembles“ bezeichnet. Man nannte als wünschenswert „große Bravour der Sänger in den Arien, farbenprächtige Dekorationen und effektvolle Maschinenien, glänzende historisch treue Kostüme und raschen Wechsel des Schauplatzes.“

Eine gewandtere Feder als diejenige des schwerfälligen Planché hätte dem Komponisten wirkungsvoller in die Hand gearbeitet. Der Dichter begnügte sich damit, die Fäden der Erzählung lose aneinander zu reihen, anstatt sich zu bemühen, die dramatischen Momente in den Vordergrund zu drängen und so reiches Leben aus den Begebenheiten zu entwickeln.

Die Handlung der Oper sei hier kurz wiedergegeben.

Während Esen den Schlummer Oberons bewachen, bringt Rud die Kunde von Zwistigkeiten zwischen Titania und Oberon und wie der letztere geschworen habe, unversöhnlich zu bleiben, bis die Zuneigung eines liebenden Paares aus allen Kämpfen siegreich hervorgegangen sei. Oberon vernimmt, was sich zwischen Karломann und Hilon am Hofe Karls des Großen zugetragen hat und von der schweren Aufgabe Hilons, sich die Huld des Kaisers aufs Neue zu erzwingen. Durch Oberons Zauberkräfte zeigt sich der junge Held mit

seinem treuen Scheramin schlafend, sieht im Traum des großen Kalifen schöne Tochter Rezia, erwacht und empfängt aus Oberons Hand das Zauberhorn und den Becher. Durch Luft und Meer nach Bagdad eilend, erhält Hilon die Kunde von Rezias Vermählung, ihrem Abscheu gegen den verhassten Babekan und ihrem Hoffnungs-  
traum von dem weißen Ritter. Im Festsaale, als Rezia dem ungeliebten Bräutigam in die Arme geführt werden soll, vernichtet Hilon diesen unter der Allmacht seines Zauberhornes, entführt mit Scheramin die schöne Kalifentochter und ihre Vertraute Fatime durch Oberons helfende Gewalt auf ein Schiff, welches nach Acalon die Anker lichtet. Auf der Meerfahrt beginnt in einem von Oberon heraufbeschwoerenem Sturm die erste der verhängten Prüfungen; die Liebenden erleiden Schiffbruch, sehen sich an ein einsames Felsen-  
gestade verschlagen und Rezia wird, während Hilon nach Hilfe aus-  
späht, von Seeräubern hinweg geschleppt. Diese verkaufen Rezia an den Emir von Tunis, in dessen Gärten sich nun auch Hilon, Scheramin und Fatime, die letzteren als Sklaven wiederfinden. Der Emir begeistert sich für die schöne Rezia, bekennt ihr seine Liebe, allein Rezia bewährt bei seinen Verlockungen ihre Treue, gleichwie Hilon der eifersüchtigen Roschana, der Gemahlin des Emir, zu widerstehen vermag, als diese ihm Thron und Hand bietet, wenn er es unternehmen wolle, den Emir zu töten. Der widerstrebende Ritter wird mit Roschana von dem ergrimnten Almanzor im Harem überrascht und soll mit der standhaften Rezia dem Flammentode preisgegeben werden. Da er-  
scheint Oberon und das Zauberhorn befreit und vereinigt die Liebenden Paare, wie er selbst sich durch die Treue der Ausharrenden mit Titania wiedervereinigt sieht. An den Hof des Kaisers zurück-  
geführt, finden der schwer geprüfte Ritter und seine unter harten Kämpfen errungene Gattin die Verzeihung Karls des Großen und einen ewigen Ruhm.

Nicht in notwendiger Folgerung aus den Ereignissen heraus ist die Oper aufgebaut; nur die recht unbegründete Macht Oberons, der die Gestalten willkürlich da und dorthin schiebt, wo er sie nach dem Willen des Dichters gerade gebraucht, ist Beweggrund ihrer Hand-

lungen. Die Personen folgen so wenig ihren eigenen Entschlüssen, sie sind so sehr Drahtpuppen, die dem ziehenden Finger gehorchen, daß sie unser Mitgefühl nur wenig erwecken können. Der Dichter hat ersichtlich nichts geben wollen, als was man damals in England von einer Oper verlangte; in jedem Auftritt etwas anderes, mit dem Vorhergegangenen möglichst in Widerspruch Stehendes; in Personen, im Schauplatz, in Dekorationen, in Form und Ausdruck des Gesanges alles an einen Faden gereiht, so gut es eben gehen wollte. Nirgends kommt es zu einem Konflikt, denn wo sich etwas Derartiges entwickeln möchte, tritt Oberons wunderthätiges Eingreifen dazwischen und die Sache ist abgethan.

Wie schon oben erwähnt, wurden Weber die Aufzäüge des „Oberon“ einzeln zugefandt, und er lernte erst dann das Buch vollständig kennen, als er mit der Komposition beinahe zu Ende war. Dadurch wäre es ihm fast unmöglich gemacht worden, auch beim „Oberon“ gerade den größten und den ihm unter allen Zeitgenossen eigentümlichsten Vorzug zur Geltung zu bringen, daß jede seiner Opern, die „Preziosa“ mit eingerechnet, ein geschlossenes bühnensicheres Ganze ausmacht. Es wäre ihm fast unmöglich gemacht worden, wenn nicht sein denkender, musikalisch feinfühliges Geist im „Oberon“ die mildeitere Feenwelt ganz zu trennen gewußt hätte von dem, was seine Menschen beginnen, leiden und thun. Es gelang ihm in seiner musikalischen Behandlung, den Zauberkreis seiner Feenwelt in das breitere Interesse zu rücken und er vollzog dies mit einem tonschöpferischen Reiz und einer Anmut, wie solches in dieser Eigenart bisher gänzlich unbekannt gewesen war. Dabei that Weber voll und ganz für seine Menschen, was sich seinen Feen gegenüber und der Dichtung nach für sie thun ließ. Wenn das Werk nicht ein einheitliches dramatisches Ganzes werden konnte, so wurde es doch insofern ein Ganzes, als es in seinem Feentelle ein musikalisch ganz eigentümlich erfundenes, eigenartig ausgeführtes, zusammenhängendes und in sich übereinstimmendes Bild ward; ein edel ausgeführtes, in den zartesten, reizvollsten Farben schimmerndes Bild, an dessen Hauptidee und Hauptinteresse sich nun das andere anschließt, so gut es geht.

Die Einwirkung auf Mendelssohn-Bartholdys „Sommernachts-  
traum“ und auf Marschners „Hans Heiling“ ist unverkennbar.

Die Feen, die Reichsangehörigen Oberons sind in allem, was sie  
singen, thun und wie sie sich bewegen, lustig und zierlich, mild und  
freundlich, zart, fein, ammutig, dabei fremdartig, abenteuerlich und  
doch ohne den mindesten Zwang sich gebend; sie sind die lieblichst ent-  
falteten Blüten der Phantasie und des Gemütes Webers, in ihrer  
Ausprägung durchgehends geschieden von dem, was die Menschen  
der Oper sagen, singen, leiden und thun.

Von dieser Gesamtheit des Feenreichs unterscheidet sich Puck,  
der thätige Vollstrecker des Willens und vertraute Diener Oberons.  
Er ist noch ein Sylphe, aber rascher vordringend und derber, als  
jenes Lust- und Nebelgeschlecht; er hat schon etwas von menschlichen  
Wallungen, fühlt seine Kraft, befehlt gern und thut es mit Geräusch  
und Stolz. Weber gab ihm nicht ohne Grund eine klingende, helle  
Altstimme. Am schwersten wurde dem Dichter die Ausgestaltung  
des Oberon. Er soll den Menschen noch näher stehen als Puck, ist  
aber darüber, seine Wunderkraft abgerechnet, ganz und gar zu  
einem recht gewöhnlichen Menschen geworden, der sich schmerzlich  
darüber beklagt, durch eigene Schuld seine Gattin verloren zu haben.  
Seine Wunder machen ihn nicht interessanter und nicht bedeutender:  
er braucht ja nur den Lilienstengel zu schwingen; er ist der Deus  
ex machina. Nicht nur der Dichter, auch Weber hat nicht recht  
gewußt, wohin mit diesem Oberon. Seine manchmal beliebte Dar-  
stellung durch eine Dame hat manches für und gegen sich; der ohne-  
hin auffällige Mangel an Männerstimmen in der Oper macht die  
Tonfärbung in Oberons Auftritten zu gleichmäßig; die helle Tenor-  
stimme, die ihm Weber zugeteilt, eignet sich am besten. Hön und  
Rezia sind „Er“ und „Sie“, der Ritter und die Dame. Weber hat  
beide lebendig und mannigfaltig, reich und glänzend ausgestattet.  
Der Dichter aber versagte es Hön, den Mut, welchem letzterer so  
oft Worte leiht, auch zu bethätigen; der Ritter vollzieht seine Helden-  
thaten recht mühelos. Scheramin ist der muntere, ehrliche,  
treuherrige, dienende Genosse, dem Weber wohl auch nur aus

Gründen wechselnder Tonfärbung eine Baritonstimme zugeteilt hat. Es ist deshalb nicht recht ersichtlich, wie man ihn in neuerer Zeit von einem Tenoristen singen lassen kann. Fatime hat der Komponist weit über Scherazmin hinausgehoben; er hat die Dienende durch ihren munteren, leicht beweglichen Sinn, durch ihr artiges Wesen als zärtliche Vertraute ihrer Fürstin charakterisiert. Ist sie doch in Arabien, der Heimat weiblicher Feinheit und der Liebe zur Dicht- und Tonkunst geboren, und aufgewachsen. Ihre beiden Arien, die zu den schönsten Einzelnummern der Oper gehören, sind nur in diesem Sinne zu nehmen. Die Chöre charakterisieren das Wesen der Elfen, der Trabanten des Emirs, der plumpen Sklaven in vollendeter Weise.

Zu den Beschränkungen, die Weber sich bei der Charakterisierung seiner Menschen auferlegen mußte, gehörte auch, daß im „Oberon“ keine Bassstimme verwandt werden durfte, weil die Oper in London keine besaß. Prüft man die Dichtung, so muß man anerkennen, daß der Komponist bei aller Rücksichtnahme Außerordentliches für die Gestalten seines „Oberon“ geschaffen hat. Weber selbst war aber damit keineswegs zufrieden; er beabsichtigte eine Umarbeitung der Oper für deutsche Anschauung und Empfindung und nur sein früherer Tod hat dieses Vorhaben verhindert.

Bei der Eile, mit welcher der Komponist angesichts seines Leidens und seines gegebenen Versprechens der Vollendung der Oper zustrebte, war es durchaus nicht zu bedauern, daß er Einiges aus Schöpfungen früherer Zeit seinem neuen Werke einfügte, nachdem er es zuvor musikalisch umgestaltet hatte. Es findet sich im Finale des dritten Aufzuges ein Marsch, ursprünglich zu dem Trauerspiel von Gehe „Heinrich IV.“ (1817) komponiert und ein Schlußchor aus seinem „Peter Schmolz“ (1801). Auch aus seiner Kantate „L'Accoglienza“ (Der Empfang) benützte er zum „Oberon“ einige Motive. Dagegen der in seiner meisterhaften Charakteristik plumpe, ungeschlachte Gesang der Haremswächter im Finale des ersten Aufzuges gründet sich auf einen echt orientalischen Nationalmarsch.

Im Frühjahr 1825 unterbrach er in Rücksicht auf seine Gesund-

heit seine Beschäftigung mit dem „Oberon“, und da Hostertwitz, Webers bisheriger freundlicher Sommeraufenthalt, zu entfernt lag, so mietete er sich im Kosel'schen Garten zu Dresden-Neustadt ein. Dort trafen ihn neue Honorarvorschläge Rembles, deren geringen Zubilligungen er eine Forderung von 2400 Rsd. Sterling entgegenstellte. Der arme Meister that es später für den dritten Teil dieser Summe.

Eine Badekur, die seine besorgten ärztlichen Freunde nicht länger für ausschiebbar erklärten, veranlaßte ihn zu einer Reise nach Ems. Befreit von dienstlichem Druck, von häuslichen Sorgen und von eigenem Trübsinn verließ er in einem bequemen Wagen, begünstigt von strahlendem Sonnenwetter, am 3. Juli 1825 das heimatliche Dresden, wie „einer schönen Hoffnung entgegen.“ In Raumburg, an der sächsischen Grenze, ließ man ihn „zollfrei“ passieren und in Weimar beredete man ihn zu einem Besuch bei dem Olympier Goethe. Der Dichtersfürst, durch Belter beeinflusst, empfing den Tonichter, dessen Ruhm er als „ein Schwammgewächs ohne Kernholz“ bezeichnete, so wenig entgegenkommend, daß Weber sich darüber bei Hummel bitter beklagte.

Über Gotha und Wiesbaden weiter reisend, überall von seinen Freunden und Verehrern jubelnd begrüßt, durch vielfache drastische Beweise seiner Volkstümlichkeit erfreut, langte er am 15. Juli 1825 in Ems an. Hier wiederholten und verdoppelten sich diese Auszeichnungen und machten den ganz andere Ziele verfolgenden Komponisten sogleich zum Mittelpunkt des geselligen Lebens.

Am 8. August erschien in Ems plötzlich Remble in Begleitung von George Smart, dem Direktor der „Royal-Musik-Band“ in London. Der Aufenthalt der beiden Engländer war nur auf wenige Stunden bemessen, in denen in aller Eile alles in Bezug auf die Oper, Webers Anwesenheit in London und die erste Aufführung dort besprochen werden mußte. Aber auch dieser Anlaß persönlicher Berührung brachte es in der Honorarfrage zu keiner Einigung, wenn auch bei Weber im kurzen Verkehr mit den beiden Ehrenmännern der Entschluß reifte, ohne Garantien die Reise nach London zu wagen.

Körperlich und geistig erfrischt, mit neuer Lust zur Arbeit, hoffnungsfroh der Ausführung seiner „spontinibefreiten“ Curyanthe in Berlin entgegensehend, verließ Weber am 20. August 1825 das gastliche Ems, um am 31. August wieder bei den Seinen einzutreffen.

Kaum acht Tage waren verflossen, als ihm „wieder etwas einfiel“ und er sich der unterbrochenen Beschäftigung mit dem „Oberon“ aufs neue widmete.

Anfang Oktober 1825 empfing er in Dresden den Besuch von George Smart aus London, der ihm Kembles weiteres Honorarangebot überbrachte. Seine Erwartungen waren wieder so tief unterboten, daß er sich nicht sofort entschied, um im Dezember schriftlich neue und letzte Bedingungen zu stellen.

In dieser Zeit trug Weber das Seinige dazu bei, um die Echtheit des Mozartschen „Requiems“ zu ermitteln.

Gegen das Ende des Jahres 1825 vollendete er, bis auf das letzte Finale, den ersten und zweiten Akt des „Oberon“.

Inzwischen waren die Vorbereitungen zur Aufführung der „Curyanthe“ in Berlin soweit vorgeschritten, daß Weber am 5. Dezember 1825 dorthin reiste, im Hause des Dichters Heinrich Beer Aufenthalt nahm und am 8. Dezember mit den Proben begann.

Die große Achtung, die man Weber allenthalben in so hohem Grade entgegen brachte, daß sich nach den Proben in Erwartung seiner Person die Menschen ehrfurchtsvoll am Ausgang des Theaters versammelten, veranlaßte den Chef Webers, Herrn von Littichau, der von Dresden nach Berlin gekommen war, zu der naiven Frage: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?“

Auf die oben erwähnten letzten Bedingungen Webers ging bald von Kemble ein genehmigendes Schreiben ein. Zugleich nahm Weber Kembles Offerte an, gegen ein Honorar von 220 Pfd. Sterling während seiner Anwesenheit in London die „Oratoriums-Konzerte“ zu dirigieren: Eine mühelose Sache zum Ausgleich seiner nicht ausreichend erfüllten Hoffnungen.

Nach dem großen Erfolg seiner „Curyanthe“ schied Weber von Berlin am 29. Dezember 1825, um nach Dresden zurückzukehren.

Am 7. Januar 1826 beendete er im Entwurf das „Oberon-Finale“ des zweiten Aufzugs.

Unter zunehmenden Leiden und fortwährendem Schaffen am „Oberon“ bereitete sich Weber zur Reise über Paris nach London vor. In seinem bequemen Reisewagen nahm am 7. Februar 1826 neben ihm als Begleiter der berühmte Flötist Fürstenau Platz. Als aber Webers geliebtes Weib die Wagenthür zuschlagen hörte, rief sie in wohlbegründeter Ahnung, indem sie zusammenbrach, aus: „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!“

In Paris sah Weber seine großen Kollegen Paër, Catel, Auber, Meissonier, Cherubini und Rossini. Cherubini erwiderte Webers Besuch zweimal und Rossini geleitete ihn entböhsten Hauptes bis zum Fuß der Treppe,

Am 2. März 1826 verließ der Komponist Paris und wie schon einmal in Naumburg, ließ man ihn in Dover „zollfrei“ passieren. Am 5. März kam er in London an, gaisfrei von George Smart aufgenommen.

Nachdem zwei Jahre vorher bereits der „Freischütz“ einen unerhörten Erfolg in London erzielt hatte, wurde nunmehr Webers Name von den alles beherrschenden und alles bewegenden Wogen der öffentlichen Meinung zum höchsten Ansehen emporgehoben. Allein dieses Aufwallen war schon wieder im Niedergang begriffen, als Weber in Person die Stadt betrat. Obgleich keinem Könige soviel Liebe und Verehrung entgegengebracht wurde, wie ihm und man ihn fast auf den Händen trug, so war doch in den wechselnden Modeerscheinungen der Zenith seines Ruhmes bereits überschritten. Dies war der Grund manchen Hindernisses, welches er zu bekämpfen hatte und weshalb seine Einnahmen bei den verschiedenen Anlässen hinter seinen Erwartungen zurück blieben.

Seiner Person gegenüber war dieser Wechsel der Mode nicht bemerkbar und er erhielt rührende und erhebende Beweise davon, wie hoch man ihn hielt.

Als er, kaum in London angelangt, in das Coventgardentheater eilte und sich böllig unbekannt glaubend, an die Brüstung der Loge

trat, um sich das Haus anzusehen, hörte er den Ausruf: „Weber ist da!“ mit einem Beifallssturm im Gefolge, der eine solche Ausbeziehung annahm, daß es Weber vorzog, sich früher zu entfernen, als er es zuerst beabsichtigt hatte. Dies wiederholte sich, wo er auch erschien und wo er „in deutscher Form“ dirigierte.

Mit der Befegung des „Oberon“ war Weber zufrieden, die Proben verliefen unter Lust und Liebe aller Beteiligten, die Vorbereitungen zu einer glänzenden Ausstattung ließen das Beste hoffen.

Wie überhaupt die letzten Arbeiten am „Oberon“ in London ausgeführt wurden, so mußte sich Weber auch dazu entschließen, für den Tenoristen Braham zum ersten Aufzug der Oper eine neue Scene und Arie zu komponieren, weil dem Sänger die ursprüngliche Nummer: „Von Jugend auf in dem Kampfgelüb“ nicht günstig lag. Ein „Schlachtengemälde“ aus der Feder Planchés komponierte es Weber nur mit Widerstreben, fest entschlossen, es für Deutschland zu unterdrücken. Braham, der sich und sein Publikum kannte, feierte damit einen glänzenden Triumph. Diese am 6. April 1826 nachkomponierte Arie, welche dem Wesen der Oper widerstrebt, ist im Vortlaut: „Ja, selbst die Liebe weicht dem Ruhm“ diesem Buche eingefügt. Sie findet sich musikalisch im Klavierauszug zu „Oberon“ von F. W. Zähris, Verlag der Schlesingerischen Buch- und Musikhandlung in Berlin und in demjenigen, verlegt von C. F. Peters in Leipzig.

Weber verkehrte in den vornehmsten Häusern Londons, bei Herzog Leopold von Koburg, später König von Belgien, im Birkel der Herzogin von Kent, wo der Komponist sich an einem harmlosen siebenjährigen Kinde erfreute, Viktoria, der Tochter der Herzogin und späteren Beherrscherin von England.

Als Weber am 9. April 1826 die Oper vollendet glaubte, bat ihn Braham um eine Nummer im getragenen Gesang zum zweiten Aufzug und so entstand am 10. April nachkomponiert die „Preg-hiera“ (Gebet). Brahams Stimmlage und Vortragungsweise waren dem Komponisten dabei maßgebend. Mit dieser letzten Schöpfung und mit der Beendigung des Klavierauszuges am 15. April konnte er die Oper als abgeschlossen betrachten.

Dabei neigte sich Webers körperliches Befinden immer mehr dem Ende entgegen.

Der 12. April 1826 nahte heran, die ersten zwölf Vorstellungen, die Weber selbst zu dirigieren sich verpflichtet hatte, waren ausverkauft. Weber wurde mit allen Zeichen der Verehrung, mit einem betäubenden Jubel empfangen, als er im Orchester erschien. Gleich die Overture mußte wiederholt werden; widerspruchslos, damals in London eine Seltenheit, vollendete die Oper ihren ersten Siegesabend.

Es folgt hier die Besetzung der ersten Aufführung:

LONDON.

Coventgarden-Theater

12. April 1826.

**Oberon**

by J. R. Planché and Ch. M. of Weber.

---

Charles the great . . . . .	Mr. Austin
Oberon . . . . .	Mr. Bland
Puck . . . . .	Miss Cawse
Titania . . . . .	Miss Smith
Häon . . . . .	Mr. Braham
Scherasmin . . . . .	Mr. Fawcett
Rezia . . . . .	Miss Paton
Fatime . . . . .	Mad. Vestris
Nymph . . . . .	Miss Gownell.

---

Die großen Ehren des Abends hatte Weber allerdings mit den schönen Dekorationen zu teilen, die mit demselben brausenden Jubel begrüßt wurden; ein Beweis, daß das Herz des Publikums unberührt blieb. Zu einer solchen Höhe der Auffassung hat sich England heute noch nicht emporheben können. Die dramatische und Tonkunst, soweit sie dort überhaupt möglich ist, existiert nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als ein Geschäft, ein Sinnentzettel ohne höhere Bedeutung. Dennoch wurde Weber, der bescheiden und zögernd einen Schritt aus

der Coullisse trat, stürmisch hervorgerufen; eine Ehre, die vor ihm niemandem, nicht einmal Rossini zu teil geworden war.

Acht Wochen später, am 5. Juni 1826 schloß der Edle, welcher den Boden der Heimat nicht wieder betreten sollte, in London die Augen für immer. Die Seinen sollten nur seinen Sarg wiedersehen. Zuerst in der Moorfield-Kapelle in London beigesetzt, brachte man seine irdische Hülle achtzehn Jahre später am 14. Dezember 1844 zur Bestattung nach Dresden.

Die Übersetzung des „Oberon“ ins Deutsche stammt von Hofrat Winckler, der unter dem Pseudonym Theodor Hell damals eine vielgenannte Persönlichkeit war. Die Übertragung ist, nicht unbeeinflusst vom Komponisten selbst, der daran seine Studien in der englischen Sprache förderte, erst dann in Angriff genommen worden, als die Komposition der Oper nahezu vollendet war. - Hells Verdienstung hat ihre Vorzüge und Mängel, folgt aber zum mindesten streng den Hebungen und Senkungen der Musik.

Theodor Hell, Pseudonym für Karl Gottlieb Theodor Winckler, einer der fruchtbarsten Schriftsteller und Übersetzer, wurde am 9. Februar 1775 zu Waldenburg im Schönburgischen geboren, wo sein Vater Prediger war. Er studierte in Wittenberg Jurisprudenz und Geschichte, war, nach dem satyrischen Urteil eines Zeitgenossen, lyrischer Dichter, Dramatiker, Bühnendirektor, Referent in Theatersachen, Recensent der italienischen Oper, Cassier, Redakteur einer gelesebenen Zeitschrift, Herausgeber aller möglichen Werke, Übersetzer, Kritiker, Vorredner, Mäcen und Ratgeber einer großen Anzahl kleiner Geister, Fleisch-Accisen-Rendant, Sekretär und Ordner mehrerer litterarischen Gesellschaften, der leitende Geist einer großen Verlagsbuchhandlung und das Faktotum verschiedener Birtel und Vereine. Er wurde 1796 beim Stadtgericht in Dresden angestellt, 1801 Kanzlist beim geheimen Archiv, 1805 Geheimer Archivregistrator und später Geheimer Archivsekretär. Nachdem er eine größere Reise nach Frankreich und Italien unternommen, wurde er 1813 Sekretär bei der vom Könige von Sachsen zurückgelassenen Regierungskommission und Redakteur des „General-

Gouvernementsblattes". Während der russisch-preussischen Verwaltung ward er zum russischen Hofrat ernannt und Intendant des von ihm organisierten Theaters. Von Michaelis 1814 ab stand er der Verwaltung der Hofbühne in Dresden, dann der Bühne in Leipzig vor. Bei der Rückkehr des Königs wurde er 1815 zum Theatersekretär, 1816 zum Sekretär bei der Akademie der Künste ernannt und erhielt 1824 den Titel eines königlich sächsischen Hofrats. Seit 1825 führte er auch die Regie der italienischen Oper und 1841 wurde er zum Vicedirektor des königlichen Hoftheaters ernannt. Als solcher starb er in Dresden am 24. September 1856. Er war ein Kind des Glücks ohne alle Berechtigung dazu, ein Poet ohne Feuer, Herz und Begeisterung, ein Übersetzer, der den Geist fremder Sprachen nicht wiederzuspiegeln wußte, ein gewandter „Überall und Nirgend's", der seine Zeit durch Routine blendete über das, was ihm an schöpferischer Kraft abging.

Webers erstes dramatisches Werk, die Oper „Oberon" wurde in Deutschland zum erstenmale am 24. Dezember 1826 in Leipzig gegeben und die Leipziger Aufführung war nach dem königlichen Urteil vom vollsten Beifall getragen.

Wie der „Freischütz", so entging auch „Oberon" dem Schicksal nicht, verballhornt zu werden. In Wien gab man die Oper am Josefstädter Theater zuerst am 20. März 1827 „in der Hellschen Übersetzung nach dem Englischen des Blanché von Neisl bearbeitet; Musik von Carl Maria von Weber, nach dem Klavierauszug instrumentiert, vermehrt und abgeändert von Franz Gläser, zum Benefiz desselben." Die Wiener Hofoper wandte sich bald darauf dem Originale zu.

Im Jahre 1841 fand in London eine Aufführung des „Oberon" in deutscher Sprache unter Hofkapellmeister Gunz aus Darmstadt statt. Es ist bemerkenswert, daß in jener Partitur der unter dem deutschen Text stehende englische nicht von Blanché gedichtet war, sondern eine wörtliche Rückübersetzung von Hells Verdeutschung darstellte. Der Rückübersetzer ist unbekannt geblieben.

Paris brachte die Oper im Jahre 1844 zweimal auf dem Theater Favart in deutscher Sprache mit der Sängerin Schröder-Devrient.

Bei der Aufführung in London am 3. Juli 1860 auf „Her Majesty's Theater“ in italienischer Sprache, war der Dialog zum erstenmale durch Recitative aus der Feder Planchés ersetzt, die durch Maggioni ins Italienische übertragen und durch Webers Lieblingsschüler Benedict komponiert und nachempfunden waren. Ferner flocht man Teile aus „Coryanthe“ ein und gab die Arie Nr. 5, ursprünglich für Deutschland geschrieben und durch Braham verdrängt, an einer geeigneten Stelle als Einlage. Die Wirkung soll eine glückliche gewesen sein.

In Hamburg führte man im Jahre 1866 den „Oberon“ in einer Bearbeitung von Theodor Gasmann auf, welche im Dialog vollständig umgeformt war und die vielen Verwandlungen beschränkte jetzt giebt man dort die Oper mit den Recitativen von Willner.

Eine Bearbeitung des „Oberon“ mit Secco-Recitiven veranlaßte das Hoftheater in Koburg-Gotha durch den Hofkapellmeister Lampert. Sie kam in Koburg um 1. November 1863 zur erstmaligen Aufführung.

Durchaus zu verurteilen ist es, wenn man den Schluß des zweiten Aufzuges so streicht und gestaltet, daß Raum für ein Wandelbild entsteht, zu dessen Vorüberzug das Lied des „Meermädchens“ bis zum Überdruß wiederholt wird.

An einigen größeren Bühnen wird jetzt „Oberon“ mit Recitativen in der Bearbeitung von Willner gegeben. Es läßt sich viel dafür und dagegen sagen. Die kleineren Bühnen haben vor allen Dingen nicht Sänger genug verfügbar, um die bisher gesprochenen Partien mit Gesangskräften zu besetzen. Der Hauptgrund, weshalb sich diese Bearbeitung zunächst schwer Eingang verschaffen wird, liegt aber darin, daß die Bühnen wohl kaum eine Oper, die Gemeingut geworden war, der Neubearbeitung halber wieder honorieren werden.

Das Autograph der Originalpartitur des „Oberon“, die Niederschrift von Webers eigener Hand befindet sich in St. Petersburg in der öffentlichen Kaiserlichen Bibliothek als ein Geschenk Max Maria

von Webers an den Kaiser Alexander II. von Rußland. Sie ist leider insofern unvollständig, als die beiden für Braham nachkomponierten Nummern und einige Blätter der Overtüre fehlen.

In einer großartigen Ausstattung und Besetzung kam „Oberon“ mit den Willner'schen Recitativen, im Text überarbeitet von Grandaur im Königl. Opernhause in Berlin am 1. November 1890 neu einstudiert zur Aufführung. Die Oper ist daselbst zum vorletztenmale am 18. Dezember 1885 zu Gunsten des in Tutin zu errichtenden Denkmals des Komponisten, zum letztenmale am 22. März 1886 zur Feier des Kaiserlichen Geburtstages gegeben worden. Das Werk, welches am 2. Juli 1828 im Opernhause seine erste Aufführung erlebte, kam in der obigen Neuaufführung zum 232. Male zur Darstellung. Die technische und Dekorationsanrichtung der Feenoper war vom Oberinspektor Brandt ausgearbeitet worden, die neuen Dekorationen gingen aus den Ateliers der Professoren Gebrüder Brückner in Koburg und Hartwig in Berlin hervor und Oberregisseur Tschlaff hatte das Werk in Scene gesetzt; die musikalische Leitung lag in den Händen des Hofkapellmeister Sacher.

Die Erstaufführungen der Oper „Oberon“ erfolgten in den Städten

- London, 12. April 1826
- Leipzig, 24. Dezember 1826
- Wien, Josefstädter Theater, 20. März 1827
- Kassel, 28. Juli 1827
- Frankfurt a. M., 16. September 1827
- Bremen, 23. Oktober 1827
- Dresden, 24. Februar 1828
- Mannheim, 27. April 1828
- Weimar, 21. Mai 1828
- Berlin, 2. Juli 1828
- Kugsburg, 24. August 1828
- Hamburg, 15. Januar 1829
- Wien, Hofoper, 4. Februar 1829

- München, 29. März 1829  
 Königsberg i. Pr., 25. Mai 1829  
 Danzig, 10. Dezember 1829  
 Mainz, 17. Dezember 1829  
 Sondershausen, 25. Dezember 1829  
 Regensburg, 7. Dezember 1830  
 Kopenhagen, 31. Januar 1831  
 Dessau, 25. Februar 1831  
 Stuttgart, 10. April 1831  
 Riga, 27. April 1832 (deutschen Styls)  
 Braunschweig, 1. November 1832  
 Karlsruhe, 8. April 1833  
 Graz, 22. Februar 1834  
 Schwerin, 22. Januar 1840  
 Darmstadt, 8. März 1840  
 Brunn, 10. Oktober 1831  
 Paris, Théâtre Favart (in deutscher Sprache) 1844  
 St. Petersburg, 10. April 1844 (deutschen Styls)  
 Koburg, 6. Dezember 1846  
 Stettin, 21. Juni 1847  
 Paris, Théâtre lyrique, 27. Februar 1857  
 Stockholm, 21. Mai 1858  
 Rotterdam, 28. Januar 1865  
 Paris, Théâtre Gaité, im Juni 1876.

Das vorliegende Buch sucht dem unaußgeführt gebliebenem Vorhaben Webers nachzukommen, den „Oberon“ dem deutschen Empfinden und den deutschen Anschauungen näher zu bringen. Die vielen Verwandlungen sind auf eine ganz geringe Anzahl beschränkt, die umfangreichen, litterarisch = wertlosen Sprechscenen, die dem herrlichen Werke stets den Charakter eines Singspiels gaben, sind teils ganz entfernt, teils (nach der Übersetzung von Theodor Hell) wesentlich gekürzt, so daß der musikalische Teil der Oper überwiegt. Dabei ist durchaus nicht versucht worden, etwas anderes im Wort-

laut der Sprechausstritte und Gesangsnummern zu geben, als was allgemein bekannt und von jeher von den Gesangskräften eingelebt worden ist. Die kleinsten Opernunternehmungen können den „Oberon“ nach diesem Buche in einer würdigen Form zur Aufführung bringen, den größten Inszenierungsbedürfnissen ist Material geboten zu einer glänzenden Ausstattung. Das vorliegende Regie- und Soufflierbuch ist auf das Genaueste nach den Partituren und Klavierauszügen revidiert.

Vor=  
Em=  
Die  
säunt,  
dem  
find  
Hell)  
siegt.  
Vort=