



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jähns, Fr. Wilh.: Ueber Carl Maria von Weber`s Oper "Oberon".

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Frieden von St. Germain ratificirte, und grollend brach er aus in die Worte Virgils:

„Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor!“

„Ein Rächer mög' aus meinem Staub erstehn!“ — Wahrlich; er ist ihm erstanden!

Ueber Carl Maria von Weber's Oper „Oberon“.

Von Fr. Wilh. Jähns.

Seit längerer Zeit wird mit Interesse ein Werk des Professors F. W. Jähns zu Berlin erwartet, welches unter dem Titel: „Carl Maria von Weber in seinen Werken“ eine wesentliche Lücke in unserer kunstwissenschaftlichen Literatur auszufüllen verspricht.*) — Es ist uns verstattet gewesen, das Manuscript einzusehen, aus welchem sich ergibt, daß es, in ähnlicher Weise wie v. Köchel's vortreffliches Buch über Mozart, sich sämtliche musikalische Schöpfungen unsres edlen deutschen Weber zum Gegenstande genommen hat, welche es nach „Autograph“, „Ausgaben“ und Inhalt bespricht, den Letzteren in seinen vielseitigen Beziehungen durch die sogenannten „Anmerkungen“. — Die Aufgabe, die sich der Autor gestellt, ist so glücklich, wie für die Sache so bedeutungsvoll von demselben gelöst, daß wir uns veranlaßt gesehen haben, uns mit Herrn Professor Jähns und dem Verleger seines Werks, Herrn R. Lienau (Schlesinger'sche Buch- und Musikalien-Handlung zu Berlin) in Verbindung zu setzen, wonach dieselben in den Abdruck des größeren Theiles der die Oper „Oberon“ betreffenden „Anmerkungen“, und zwar noch vor Erscheinen des Buchs, gewilligt haben. Das, was wir in Nachfolgendem geben, bespricht die historischen und ästhetischen Verhältnisse des Oberon. Die Redaction.

I.

Charakterisirung der Oper.

Keiner von W.'s Opern gegenüber sind wir so sehr auf Betrachtung der bei Composition derselben vorliegenden und leitenden Verhältnisse angewiesen, als bei seinem letzten großen dramatischen Werke, dem Oberon. — Nach

*) Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniß seiner sämtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Autographie, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benützung von Weber's Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Facsimilien seiner Handschrift. Von Fr. Wilh. Jähns, Professor und k. Kr. Musikdirector zu Berlin. Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung (R. Lienau) 1871. (Subscriptions-Preis für ein gebundenes Exemplar 3/2 Thlr., offen bis zum nah bevorstehenden Erscheinen des Werks.)

dem in der Kunstgeschichte beispiellosen Erfolge des Freischützen hatte man der Guryanthe mit Erwartungen entgegengesehen, die über jedes Maaß hinausgingen. Dies war an sich gefährlich, selbst wenn W. auf dem Boden geblieben wäre, auf dem ihm das allgemeine Urtheil die Meisterschaft zusprach; bei der, in Rückblick auf den Freischütz, vollständigen Andersartigkeit der Guryanthe in Gestalt und Inhalt, blieben aber jene Erwartungen des Publikums zum Theil unerfüllt. Die daraus folgende Kühle desselben war für W.'s feine Empfindung niederdrückend; aber fast erbitternd wirkte die durch den Erfolg des Freischützen bisher niedergehaltene, jetzt jedoch mit um so feindseligerer Kritik hervortretende Gegnerschaft mancher Kunstgenossen. Das körperliche Leiden W.'s, dessen Keime sich langsam, aber desto unheilvoller entwickelt hatten, trat nunmehr in den Vordergrund und äußerte sich zuvörderst in einer Abneigung gegen jedes musikalische Produciren seinerseits, welche jenen erschreckenden, in W.'s bisherigem Leben unerhörten, 16 Monate währenden Stillstand im Schaffen zur Folge hatte.

Es bedurfte eines äußeren Anstoßes, um sein Schweigen zu brechen. Kemble, der Director des Londoner Coventgarden-Theaters, machte ihm den Vorschlag, für diese Bühne einen „Faust“ oder einen „Oberon“ zu schreiben. W.'s Krankheit nahm indeß einen immer ernstern Charakter an, und ein Besuch Marienbads 1824 blieb resultatlos. Er begann wohl zu ahnen, daß seines Daseins Stern sich dem Untergange zuneige, daß er alles, was er noch thun wolle, bald thun müsse, und er fühlte auch, eine letzte große künstlerische That sei nothwendig. Dazu konnte ihm seiner Familie Zukunft keinesweges so gesichert erscheinen, wie sie der sorgsame Gatte und Vater stets erwünscht und erstrebt hatte; seine pecuniären Verhältnisse hatten sich erst nach dem Freischütz in merklicher Weise gehoben; der Londoner Vorschlag versprach, sie für immer günstig zu gestalten, und so beschloß er denn, die Frist, von der er wohl fühlte, daß sie ihm kurz zugemessen sei, auszunutzen zur Abrundung seines Wirkens und zum Wohle der Seinen. Er nahm Kemble's Vorschlag an; und so wie Spohr einst von der Composition des „Freischütz“ abstand, als er W. damit beschäftigt mußte, so gab W. nun, Spohr gegenüber, den Faust auf und wählte Oberon.

Wenn es nun aber auch feststeht, daß es zunächst äußerliche Impulse waren, denen W. folgte, als er die Composition desselben übernahm, so soll damit doch durchaus nicht gesagt sein, daß er deßhalb etwa geringere Ansprüche an sich als Künstler irgendwie zu stellen geneigt gewesen sei; man darf nicht einmal annehmen, daß er auch nur diese Möglichkeit in's Auge gefaßt, oder daß er sich etwa besonders habe zusammennehmen müssen, um nicht nachzulassen im Streben nach dem Edelsten und Höchsten; — dergleichen sich überhaupt in's Bewußtsein zu rufen, lag ganz außer dem Kreise seines

Wesens. Einen großen künstlerischen Nachtheil mußte er allerdings mit voller Erkenntniß in den Kauf nehmen, wenn er die Vortheile genießen wollte, die ihm ein englisches Publicum versprach: er mußte das Opfer bringen, sich in Bezug auf die Gestalt der Dichtung den Forderungen des englischen Geschmacks anzuschließen und seine Kunstschöpfung diesem zu verbinden. Dadurch aber wurde das Werk, was seinem innern poetischen Vorwurfe nach, so ganz W.'s Anlagen und Neigungen entsprach, leider in seiner allgemeinen Kunstform beeinträchtigt. Dieser auf dem Werke liegende Schatten konnte nicht vollständig gelichtet, nicht überall siegreich niedergekämpft werden durch den Glanz und die Herrlichkeit dessen, was er aus dem tiefen Borne schöpfte, der ihm bei Aufnahme der Composition plötzlich eben wieder so reichlich floß, wie sonst. — Von allen übrigen Unzuträglichkeiten des Textes abgesehen, sei hier nur darauf hingewiesen, wie wenig vom Dichter dafür gesorgt worden, daß an den bedeutungsvollsten, für die Entfaltung der Musik höchst geeigneten Momenten der Oper diese auch wirklich eintreten konnte. Die Steifigkeit und Ungelenkheit der Dichtung mußte ohne Frage auch Stockungen in den musikalischen Lebenspuls des Ganzen bringen und anfangs fragendes Erstaunen, im Wiederholungsfalle Ermüdung und Interesselosität erzeugen. Die nach peinlich leeren Sprechscenen wiederbeginnende Musik befremdet zuweilen eben so sehr, wie umgekehrt der unvermittelt eintretende Dialog; kurz — der musikalisch-dramatische Zusammenhang geht der Oper ab, und das ist ein nicht genug zu beklagender Mangel gegenüber all dem Reichthum von Schönheit, Reiz und zauberhaftem Farbenglanz, den der Meister seinem Oberon verliehen. — Wir kannten W. als Sänger frommer, tiefinniger und begeistertester Liebe, adliger Ritterlichkeit, als den Maler heitren wie düstren Wald-Lebens und Webens, als den Darsteller tief leidenschaftlicher Seelenzustände, finstren dämonischen Wirkens und Waltens — im Oberon klingt alles dies an, und dennoch sind auch wieder ganz neue Saiten angeschlagen. Hier zaubert er uns — wie mit Berührung eines lichten Lilienstabes — bald in das lustige Reich der Elfen, bald in das lachende oder wildfantastische Haus der Najaden und Gnomen und versetzt uns kühnen Sprunges jetzt in den farbenschillernden Orient mit all seinem abenteuerlichen Gestaltenreichthum, jetzt zu des Abendlandes ernstern und gemüthvoll-heitren Bildern. Und für so große Mannigfaltigkeit hatte er immer neue künstlerische Formen, namentlich für jenes duftige Geisterweben, wie es ähnlich nie zuvor musikalisch dargestellt war, und wie es nur der zartesten und liebevollsten Naturbeobachtung entstammen kann. Originalität und Natürlichkeit, Frische und Anmuth, Feuer und Adel, Heiterkeit und Grazie paaren sich zu einem wundervoll bewegten Reigen, dessen heitre Pracht den Oberon von W.'s anderen beiden großen Werken wesentlich unterscheidet, nicht zu gedenken der, in Hinblick auf diese,

wieder neuen und eigenthümlichen Erfindungen im Reiche der Instrumentation. — Und das Alles schuf ein langsam Sterbender! Mit zitternder Hand griff er noch einmal in das volle goldne Saitenspiel, das bald auf immerdar verstummen sollte.

Zur Geschichte des Textes der Oper.

Die Fabel zu Wieland's „Oberon“ ist bekanntlich der altfranzösischen Novelle „Huon de Bordeaux“ der „Bibliothèque bleue“ entnommen. Wieland's Gedicht diente J. R. Planché, dem Dichter des englischen Operntextes, als Grundlage desselben, mit dem er jedoch noch Elemente aus Shakespeare's „Sturm“ und „Sommernachts Traum“ verwob. Er sendete dem Componisten seine Dichtung actweise zu, aber ohne ihm eine Uebersicht über dieselbe im Ganzen zu geben. Letzterer konnte demnach nur über Einzelheiten mit dem Dichter verhandeln, zumal die höchste Eile geboten war. So blieb das Gedicht mit all den Mängeln behaftet, die es leider zum Nachtheile der Composition an sich trägt: Ueberhäufung mit Dialog, episodische Scenen, bloß sprechende Personen und eine Ueberfülle von scenischen Verwandlungen, kurz — Unruhe und Buntheit. — Von des Componisten brieflichen Besprechungen mit dem Dichter über Einzelheiten mag hier Einiges in wortgetreuer Uebertragung des englischen Original-Manuscript's W's. Platz finden. Am 6. Jan. 1825 schreibt er an Planché: „— Der Zuschnitt einer englischen Oper ist gewiß sehr verschieden von dem einer deutschen, denn eine englische ist mehr ein Schauspiel mit Gesängen — aber dennoch finde ich im ersten Act des Oberon nichts, was ich geändert wünschen möchte, ausgenommen das Finale. Der Chor scheint mir an dieser Stelle etwas hergeholt, und er kann daher das Interesse des Publicums, durch Rezia's Gefühlsäußerungen noch in Anspruch genommen, nicht erregen. Darum möchte ich Sie um einige Worte mehr bitten für Rezia, voll Freude und Hoffnung, welche sich mit dem Chore so vereinigen ließen, daß ich diesen als Rezia's Ergüssen untergeordnet behandeln könnte.“ Am 19. Febr. schreibt W. dem Dichter ferner: „— Auch diese beiden Acte“ — der zweite und dritte — „sind voll von den größten Schönheiten; ich umfasse das Ganze mit Liebe, und werde mich bestreben, nicht hinter Ihnen zurückzubleiben. Dieser Anerkennung Ihres Werkes können Sie um so mehr Glauben schenken, da ich wiederhole, daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsren Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle andern Bühnen Europas, was ein schlimmer Umstand für mich ist; aber — gehen wir darüber fort! — Die Scene zwischen Scherasmin und Fatime im 2. Act

und die sehr reizende Arie der Letzteren müssen nothwendig wegfallen, damit das Quartett unverzüglich folgen kann; so auch der Chor der Seeräuber; dagegen füllen wir die Zeit, welche wir durch diese Kürzung gewinnen, durch ein Duett zwischen Hüon und Rezia am besten aus, da das Fehlen eines solchen Stückes sehr bedauert werden würde und die Scene auf der öden Küste den passendsten Schauplatz dafür bietet. Zwar empört sich mein musikalisches Gefühl dagegen, daß der Moment, wo das liebende Paar sich findet“ (2. Scene des 2. Actes) „ohne Töne vorübergehen soll; allein — die Oper erscheint mir schon zu lang. Nun wünsche ich noch eine komische Arie für Scheramin, wenn er das Horn entdeckt, in welche Fatime ihre Klagen mischt und welche so durch einen Contrast die Scene schließt. — Mein werther Herr, was würden wir nicht hervorbringen, wenn wir in Einer Stadt lebten! — Noch bitte ich zu beobachten, daß der Componist auf den Ausdruck des Gefühls mehr giebt, als auf bildliche Redeweise; den ersten mag er entwickeln in allen seinen Abstufungen, aber Verse wie: wie der Tropfen in der Tulpe thaugetränktem Liebeschooß‘ oder in Hüon’s Gesang: wie Hoffnungen schnell erblaffen, falsche Freunde uns verlassen, wenn die Sonne des Glücks uns verläßt, dürfen nur einmal gesagt werden. Sie sehen, daß ich mit Ihnen rede wie mit einem alten Bekannten, und ich hoffe wenigstens, daß Sie meine Worte so aufnehmen werden.“ — Am 3. Dec. schreibt W. ferner: „Ich kann Ihnen nun Bericht über unsren Oberon abstaten. Zwei Acte sind beendigt. Der erste ist vollständig geblieben, wie Sie ihn geschrieben haben, und auch im 2. Act habe ich Ihren Wunsch erfüllt und ‚Arabiens einsam Kind‘ noch componirt. ‚Arabien, mein Heimathland‘ hätte ich gern dafür herausgelassen; aber dieser Gesang soll uns nicht entzweien. Ich werde ihn zuerst vornehmen, wenn ich in England bin. Das Duett zwischen Rezia und Hüon, welches Sie die Güte gehabt haben, mir zu schicken, habe ich nicht in Musik gesetzt, weil, so schön es ist, es doch in dieser Situation nicht wirksam sein kann. Die übrigen kleinen Veränderungen, welche ich mir erlaubt, hoffe ich, werden von Ihnen gebilligt werden.“ — Planché’s vollständige Dichtung wurde mit beigegebenem Bildniß W.’s, in einem besonderen Bändchen in London bei Hunt und Clarke 1826 gedruckt. Th. Hell in Dresden vollzog die deutsche Uebersetzung, jedoch erst nach der Composition W.’s auf den englischen Worten. Letzterer versah Th. Hell’s Arbeit schließlich mit mehrfachen Aenderungen; es zeigt dieselben das Manuscript des Clavier-Auszuges, welches W. ur Text-Unterlage an den Uebersetzer gesendet und dann zur Durchsicht wieder zurück erhalten hatte. Diese Hell’sche Uebersetzung ist von einem Anonymus wiederum in’s Englische zurück übertragen (s. unten: Aufführungen; London). — Eine italienische Uebersetzung der componirten Stücke erschien mit dem Clavier-Auszuge der Oper zu Paris bei Brandus und Dufour, eine andere

zu London bei Hammond mit J. v. Benedict's später zur Oper hinzugefügten Recitativen und andern Piecen (s. unten: Aufführungen zu London); eine französische Uebersetzung von van Hasselt und Kongé zum Clavier-Auszuge in Paris bei Richault, auch in Braunschweig bei Ritloff, eine andere desgleichen in Paris bei Brandus und Dufour, wie ferner eine ebendort von Castil-Blaze; die dänische für die Aufführung der Oper in Kopenhagen rührt von Dehlenschläger her.

Zur Geschichte der Composition der Oper.

1) Schon die 1804 von W. unternommene Composition der Oper „Rübezahl“ mit ihrem Apparat von Gnomen, Nymphen und Genien deutet seine Neigung an, der Darstellung dieser phantastischen Welt seine Kunst dienstbar zu machen. Wegen der Nichtvollendung dieser Oper war aber jener eigenthümliche Zug seines künstlerischen Seelenlebens nicht zur Ausgestaltung gelangt; er blieb indeß beständig in ihm lebendig und still geschäftig. Eine Kunde davon ist uns erhalten worden durch die Mittheilung eines der Jugendfreunde W.'s, des Großherz. Baden'schen Ministers Alex. v. Dusch, in Rückblick auf ihr Zusammenleben im Schlosse Neuburg 1810. Sie lautet: „Es ist mir noch jetzt (1860) gegenwärtig, wie Carl Maria einmal spät Abends mir die Melodie eines Elfenchors vorsang, wie er ihm damals im Kopfe herumging, und ich meine fast, es müsse sich davon etwas im Oberon vorfinden.“ — 1817 finden wir W.'s ganzes künstlerisches Wesen gesättigt mit jenem Zuge; so schreibt er den Freischütz, bald darauf Curyanthe mit Emma's und Udo's ruhelosen Schatten im Hintergrunde; am Ende seiner siegreich durchlaufenen Bahn aber war ihm gestattet, im holden Bilde von Oberon's Feenreiche jenem mächtigen, einst so früh schon zu selbständiger Gestaltung drängenden Elemente die freiste Entwicklung zu geben. Die Welt hatte jenen Zug nach und nach würdigen gelernt und so trug ihm das ferne Albion den schönen duftigen Stoff entgegen, der, mit des Meisters süßesten Weisen durchwoben, zu seinem Schwanengesange geworden ist. — Schon 1822 hatte W. Kunde davon erhalten, daß England eine Oper von ihm erwünsche; aber Curyanthe lag ihm vor und harrete ihrer Vollendung; erst danach, und als im Sommer 1824 (18. Aug.) durch Kemble der directe Auftrag, eine Oper für das Coventgarden-Theater in London zu schreiben, an ihn gelangte, nahm er denselben an. Die Gründe, die ihn trotz großer körperlicher Abspannung dazu bestimmten, die Verhältnisse, die diese Annahme doppelt schwierig, ja bedenklich machten, aber seine Zusage dennoch herbeiführten, sind oben bereits besprochen. — Am 21. Aug. schrieb er Kemble, daß er die Composition des Oberon übernehmen werde, daß es ihm jedoch unmöglich sei, bis Ostern 1825 diese zu vollziehen, weshalb die Aufführung derselben

bis zur Saison von 1826 hinausgeschoben werden müsse. Nachdem Kemble sich damit einverstanden erklärt, gab sich nun W. mit allem Ernste des wahren Künstlers an die Lösung der Aufgabe. Als solcher mußte er einsehen, daß eine Oper für England auch nur in englischer Sprache componirt werden dürfe. Dem Genius des Volkes konnte er nur gerecht werden, wenn er den Genius der Sprache in sich aufgenommen. Aber diese war ihm fremd. So legte er denn mit bewunderungswürdiger Treue gegen seine Aufgabe den ersten Grundstein zur Lösung dadurch, daß Er, der auf dem Gipfel künstlerischen Welt-Ruhmes Stehende, Er, der Kranke, mit Arbeit Ueberladene, sich den ernstesten Sprachstudien unterwarf. Nicht wie ein selbstbewußter Meister lernte er, obenhin etwa, in der Ueberzeugung, mit einer halben Kenntniß sei für ihn und die Verhältnisse schon genug gethan; er lernte buchstäblich wie ein streng beflissener Schüler. Seine schriftlichen Exercitien, eine namhafte Anzahl Foliobogen, beginnen mit Niederschrift des englischen Alphabets und dessen Aussprache, und schließen mit Behandlung schon recht schwieriger Aufgaben. Es waren 153 Lectionen, die er bei dem Engländer Carey in den frühen Morgenstunden nahm, die erste am 20. Oct. 1824, die letzte am 11. Febr. 1826, 5 Tage vor seiner Abreise nach London. Zu nebenhergehender Uebung übersetzte er sämtliche zur Composition bestimmte Verse der Oper und copirte außerdem das ganze Original-Manuscript des Dichters, incl. alles Dialogs, wörtlich. Die betreffenden Schriftstücke sind sämtlich erhalten und im Besitze von W.'s Sohne. In nicht zu langer Frist führte er bereits seine Londoner Correspondenz englisch, anfänglich noch vom Lehrer unterstützt; die vollste Anerkennung über diese seine sprachlichen Leistungen wurde ihm aber später in England selbst zu Theil. — Ich habe bei diesem Gegenstande um deswillen länger verweilt, um W.'s Ernst in allen Dingen zu zeigen, um mancherlei zu allen Zeiten über ihn Ausgesprochenem gegenüber zu treten. Wahrlich, ein Mann, der auf solcher Ruhmesstaffel solch eifrige Sprachstudien macht, eines seiner Werke wegen, der kann es wohl niemals mit Manchem in seiner Kunst so leicht genommen haben, wie hie und da gemeint worden. Er war ein echter Künstler, der immer ein echter Mann ist. — Unterdeß hatte ihm Planché am 30. Oct. 1824 den 1. Act des Oberon gesendet; den 18. Jan. 1825 folgte der 2., am 1. Febr. der 3. „Die ersten Ideen zu Oberon“ wurden von W. wie sein Tagebuch sagt „am 23. Jan. 1825 gefaßt;“ die Instrumentirung wurde angefangen am 8. Sept., Act I beendigt am 18. Nov., Act II bis zum Finale am 27. Nov., dies Fertige am 6. Jan. 1826 nach London gesendet, das am Act II noch Fehlende beendigt am 22. Jan. Inzwischen hatte er den 3. Act am 10. Jan. 1826 begonnen mit dem Duett N. 16; am 3. Febr. sendet er dasselbe mit dem Terzettino Nr. 18 und dem Chor und Ballet Nr. 21 nach

England. Noch in Dresden entwirft er das 3. Finale, vollendet jedoch das ganze Werk erst in London mit der nachträglichen Composition der Pregoiera zum 2. Act am 10. Apr., 2 Tage vor der Aufführung am 12. Apr. 1826.

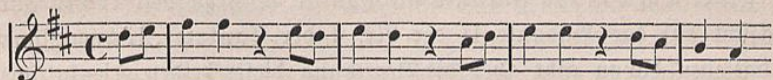
2) Werfen wir nun den Blick auf Einzelnes, was seine Correspondenz in Bezug auf die Composition des Oberon darbietet. Es wird dazu dienen, seine Thätigkeit als Componist nach manchen Seiten hin näher zu beleuchten und deren Würdigung zu vermitteln. — Am 18. Decbr. 1822 schon schreibt er an Professor H. Lichtenstein nach Berlin: „— unterdessen hat man mir auch angetragen, eine Oper für London zu schreiben. Du siehst, daß es mir nicht an Gelegenheit fehlt, durch Vielschreiberei dummes Zeug zu liefern. Ich lasse mich aber nicht irren und warte auf die gute Stunde.“ Den 30. Decbr. 1824 schreibt er dem Freunde wieder: „— habe ich endlich von London den 1. Act des Oberon erhalten, der mir sehr wohl gefällt. Die Verse sind musikalisch und fließend, das Ganze auf Pracht berechnet. Was hilft mir aber Ein Act, da man mir nicht einmal den Plan des Ganzen mitgeschickt hat.“ Am 6. Jan. äußert er sich in gleichem Sinne Remble gegenüber, indem er diesem schreibt: „Ehe ich nicht bekannt bin mit der Ausdehnung und dem Charakter aller musikalischen Nummern, kann ich weder die Steigerung des Effectes noch die eigenthümliche Färbung jedes einzelnen Stückes berechnen. Ohne die sichere Uebersicht des Ganzen kann sich meine Fantasie unmöglich entfalten oder an Einzelheiten gebunden werden.“ — Indem hier auf die brieflichen Mittheilungen W.'s an Planche, die oben „zur Geschichte des Textes der Oper“ gegeben wurden, zurückgewiesen wird, da deren Inhalt auch die Geschichte der Composition derselben eingehend berührt, folge als deren Ergänzung hier noch eine Aeußerung W.'s an Lichtenstein. Sie dient zugleich als Beweis, wie W., wenn er auch bereits am 23. Jan. 1825 mit Ausbildung seiner „Ideen zu Oberon“ erfüllt war, doch auch bei dieser Oper, wie bei seinen früheren, längere Zeit schon innerlich arbeitete. Noch am 4. Sept. schrieb er nemlich diesem Freunde: „— Bis Ende Febr. muß der Oberon fertig sein, und noch steht keine Note auf dem Papier“ (d. h. in Partitur, denn Nr. 1, 2, 4 und 5 waren flüchtig entworfen). „Das wäre noch so arg nicht; aber — der Dienst und 100,000 Störungen von Außen und auch wohl mitunter von Innen! Nun, Gott wird helfen!“ —

Als W. aber, nach London gekommen, noch, sehr gegen seine Neigung, 2 Musikstücke dem beliebten Braham, seinem Hüon, zu Gefallen componiren mußte — die große Scene statt Hüon's ursprünglicher Arie Nr. 5 und die Pregoiera im 2. Acte — schreibt er am 31. März der Gattin von London: „— Durch die Scenen im Freischütz“ (die er in den sogenannten „Dratorien“ [Concerte im Coventgarden-Theater] wiederholt aufzuführen hatte) „sind die

Leute ganz toll geworden und die Sänger faseln von nichts Andrem als Recitativen, Andante's und Allegro's u. Dies ist denn auch dem Braham in den Kopf gestiegen und er bittelt um eine große Scene statt seiner ersten Arie, die allerdings etwas hoch ist. Erst war mir der Gedanke ganz fatal und ich wollte nichts davon hören. Endlich versprach ich, wenn die Oper fertig sei, und mir so viel Zeit übrig bliebe, wolle ich's thun. Nun habe ich also diese große Scene, ein Schlachtengemälde und was weiß ich alles, vor mir liegen und gehe mit dem größten Widerwillen daran. Was ist aber zu thun? Braham kennt sein Publicum und ist der Abgott desselben. Ich muß dem Erfolg zu Liebe überhaupt ein Stück Arbeit mehr nicht scheuen — also — frisch hineingebissen in den sauren Apfel. Und die erste Arie hab' ich so lieb! — für Deutschland lasse ich alles, wie es ist, denn ich hasse die Arie im Voraus, die ich — hoffentlich heute noch — machen werde. — So! nun habe ich dir auch mein Leiden geklagt; — will mir auch ein Herz fassen und gleich dran gehn! Also Ade für jetzt! Ich gehe in die Schlacht!" — Noch am Vormittage schreibt er wieder: „— Nun! Die Schlacht ist zu Ende, d. h. die Hälfte der Scene. Nachmittag hoffe ich noch, die Türkinen jammern, die Französinen jubeln und die Krieger Victoria schreien zu lassen.“

3) Aus eignere wie fremder Sphäre von W. zum Oberon Benutztes liegt Mehreres vor, das zu interessanten Betrachtungen Veranlassung gibt. Das namentlich, was fremder Abstammung ist, stellt hier, wie nirgends sonst wo, W.'s gentile Aneignungs- und Umbildungsweise in das hellste Licht. Von dem ihm eigens Zugehörigen zuerst. — Bei Composition des Schlußchors seines Oberon griff er sehr weit, in das Jahr 1801, zurück. Die Tacte 5 bis 32 — also die Stelle von „Heil dem Helden“ bis „Währ' soll erblühn“ (2tes Mal) finden sich in den ersten 20 Tacten des Schlußchors „Vivace“ seiner Jugendoper Peter SchmoII [1801] vor, und zwar ganz unverändert, für Oberon nur reicher instrumentirt. Wer ahnt wohl bei diesem glänzenden Musikstücke, daß dessen wesentlichsten Theil die Hand eines kaum 15jährigen Jünglings schrieb? — Der prachtvolle Marsch des 3. Finales, wie die im Clavier-Auszuge fehlende kurze N. 9 B im Oberon verdanken schon einer späteren Zeit ihre Entstehung. W. componirte Beides — den Marsch zum größten Theile — 1818 zu E. Gehe's Trauerspiel „Heinrich IV.“ — Die reizende N. 21 im Oberon, Chor und Ballet mit Hüon „Für dich hat Schönheit“, ist dagegen entnommen der großen italienischen Festcantate „L'Accoglienza“ in der sie sich als N. 6 ursprünglich, und zwar ganz unverändert, vorfindet; nur 24 Tacte mit neuem Inhalte und Hüon's Zwischensätze sind hinzugekommen. — Aber noch einmal wendete W. sich dieser Cantate zu. Die reizende Caballetta Rezia's in Tact 37 bis 47 des 1sten Finales zum Chor der Haremswächter im Hintergrunde der Scene „Seele,

froh in Jubelklängen“ weist mit geringen Aenderungen in N. 3 derselben Festcantate die Partie des Genius des Ackerbaues in den Tacten 38 bis 48 auf. Jener Chor aber, mit dem sich diese Cabaletta so reizvoll und erstaunenswürdig verbindet, ist in seinem Anfangsmotiv einer ganz fremden Welt entsprossen: hier haben wir ein ächt arabisches Thema vor uns. Carsten Niebuhr gibt in seiner „Reise nach Arabien etc.“ (Kopenhagen, Wöller 1774) auf der dem I. Theil angehängten Tab. XXVI die Noten des folgenden Motivs,



welches genau so, nur in C dur, an der ebengenannten Stelle im Oberon steht. Daneben befinden sich Abbildungen des von den Arabern „Seméndseje“, von den Griechen „Nepab“ benannten Streichinstruments, mit 2, auch 3 Saiten bezogen, von dem Niebuhr p. 178 sagt: „Dies ist das gewöhnliche Instrument der Fiedler, die mit den egyptischen Tänzerinnen umhergehen, und die dabei stehenden Noten sind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Seméndseje sangen und oft wiederholten.“ — In gleicher Weise hat W. die Tacte 5 bis 8, 13 bis 18 im Finale III entnommen dem „Essai sur la musique“ von La Borde, Paris 1780, Vol. I p. 385; sie stehen daselbst unter der Ueberschrift „Danse turque“ wie hier unter, a) folgt:

a) La Borde.



b) Weber, Oberon, Finale III.



F. H. v. Dalberg hat dieselbe in seiner Uebersetzung von W. Jones „Ueber die Musik der Indier“ (Erfurt 1810) unter der Ueberschrift „Eine türkische Arie“ mit Hinzufügung der Tempobezeichnung „langsam“ und mit mehreren falschen Noten abdrucken lassen.

Aus Vergleichung obiger Notenzeilen b, der betreffenden Stelle im Oberon, mit den Zeilen a, dem ursprünglichen Originale, ersieht man W.'s für Oberon mit dem Originale vorgenommene Aenderungen. Sie sind zweierlei Gattung: erstens, eine Weglassung, die des Tactes 5 des Originals; zweitens, eine Umbildung, die des zweitheiligen Tactes des Originals, von Tact 6 an, in den dreitheiligen Tact dieses Finale=Theiles der Oper. Letztere Art der Umbildung hat W. öfter angewendet; Beispiele sind: das „cum sancto spiritu“ im Gloria seiner Es dur-Messe in Rücksicht auf Nr. 1 seiner 6 Fugetten; ferner Theil II des Andante im Pas de cinq zu Nr. 21 der Curhanthe in Rücksicht auf das Andante II der Nr. 4 der Cantate „L'Accoglienza“.

Abgesehen davon gibt aber die Benutzung dieser beiden orientalischen Thematata — (die sie enthaltenden Werke liefert W. laut Tagebuch am 18. Oct. 1825 an die k. Bibliothek zu Dresden zurück) — einen deutlichen Beleg für die geistreiche Ausbeutung solcher Quellen seinerseits. Wie schlagend ist die Wirkung jenes ersten Themas, hier zur Musik der apathischen Haremswache verwendet, wie erstaunlich die des zweiten zur Darstellung des von toller Tanzwuth Ergriffenwerdens; kaum hätten glücklichere Motive erfunden werden können, als sie hier gefunden wurden, um dann freilich in höchst genialer Weise benutzt zu werden. Auch ein Thema der Romanze der Fatime, Nr. 16 des Oberon (wahrscheinlich das im $\frac{2}{4}$), soll arabischen Ursprungs sein; denn der Referent der Berlinischen Vossischen Zeitung spricht dies — was jedoch noch zu beweisen wäre — in einer Kritik des Oberon in Nr. 161 von 1828 mit den Worten aus: „Die Melodie dieses Araberliedes wurde uns, freilich etwas einfacher“ (?) „nebst vielen ähnlichen vor einigen Jahren vom Dänischen Residenten in Algier mitgetheilt.“

An dieser Benutzung der beiden besprochenen orientalischen Thematata ergibt sich für den aufmerksamen Beobachter noch folgende Bemerkung: Beide beginnen mit Grundton, Secunde und Terz einer Scala. Dieser Terzgang ist nun überraschenderweise das Grundmotiv von vielen Stellen der Musik dieser Oper, wo es gilt, den Orient zu charakterisiren und das Feenreich, das in ihm zunächst seine Heimath hat. Hier haben wir zwar das einzige Leitmotiv im Oberon, aber eines von ganz besonderer Art und tiefgehender Bedeutsamkeit; denn es ist (wie es in keiner andern Oper W.'s vorkommt) ein Leitmotiv nicht nur für eine einzelne Person oder Situation, sondern für eine Reihe von Personen, für eine Reihe von Situationen und Scenen bestimmten Charakters. In geistreicher Weise ist ihm solchergestalt zugleich alles Ermüdende der bloßen Wiederholung genommen, indem es bald selbstständig und klar auftritt, bald mehr oder weniger sich verhüllend da, wo es sich mit andern Elementen in immer neuer Weise verschmilzt. So ergibt sich dies Grundmotiv jenes Terz-

ganges als gewissermaßen Leitmotiv höherer Gattung. Wie es ursprünglich jenen Thematiken eigen ist, wie es selbst schon da ausgesprochen wird, wo und nachdem es die Nationalmelodien einführt, so finden wir es wieder: in den 3 Anfangstönen der Ouvertüre, denen von Oberon's Zauberhorn, die wie im Adagio so auch im Allegro derselben in diesem Sinne zweimal wiederkehren und später jedesmal, wo Oberon's Beistand durch das Zauberhorn herbeigerufen wird (z. B. in den im Clav.-Auszuge nicht enthaltenen Nummern 9 A und 14); wir finden es als Einleitung des Elfenchors No. 1, nur umgekehrt; es leitet die Bassfigur zu Anfange von Oberon's Arie No. 2 ein; ebenso, doch wieder umgekehrt, beginnt es Oberon's Gesang bei dessen erstem Worte „Schreckensschwur“ in dieser Nummer, wie es mannigfach anderweitig darin auftritt; es ist das Hauptmotiv des Türkenchors zu Anfang des 2. Act's; es klingt in dem „Wohlgemuth! Wohlgemuth!“ in dem „Segelt fort“ des großen Geisterchores am Schlusse dieses Actes wieder; es leitet N. 3, die Vision Rezia's, ein; es spricht lebhaft erregt aus ihren drei Ausrufen zu Anfang des 1. Finales „Gil, edler Held“ und des 2. Allegro vivace darin „Sagt' ich's nicht?"; es spricht tief schwermüthig in den Blasinstrumenten des Zwischenspiels und Schlusses von deren Cavatine „Traure mein Herz“, wie im Andante des Duetts N. 17, wenn Fatime die Sehnsucht nach ihrer Heimath in dieselben Töne kleidet; ja wir hören sie den Muschelhörnern, die den Gesang der Meer mädchen begleiten, entsteigen, wie sie in gleicher Weise die flüchtige Geigenfigur des Ritornells zum Presto agitato von Nr. 12 durchzittern. — Welch eine wunderbare Consequenz! Ob sie bewußt innegehalten, ob unbewußt, ob beides der Fall — wer mag darüber zu entscheiden? Wer kann davon erzählen, wo der Genius empfangen oder gegeben hat? Es bleibt eben sein geheimnißvolles Walten. — In diesem Sinne hieher gehörig sei denn auch schließlich eines Momentes aus W.'s Leben gedacht, von dem mir durch den treuen Freund des W.'schen Hauses, den K. S. Kammermusiker G. Roth, vor Jahren Mittheilung gemacht worden; betrifft es doch ebenfalls ein sogenanntes „Benutztes“, obwohl direct aus dem großen Reiche der Natur. — Es war ein heißer Mittag im hohen Sommer 1824, zur Zeit der ersten innern Beschäftigung W.'s mit Oberon. W. und Roth befanden sich, vom Dienst in Pilnitz kommend, am Ausgange des Reppgrundes in der Nähe von W.'s Sommerhause zu Hosterwitz. Ueberall tiefste Stille in dem weiten Landschaftsbilde, das unter der Berglehne, auf der sie wandelten, vor ihnen ausgebreitet lag; kein Laut, nicht einmal eines Vogels Zwitschern in der Luft; nur ein feines Singen, ein kaum hörbares Surren und Schwirren der sich tummelnden Insectenwelt. Plötzlich ergreift Weber Roth's Arm, legt rasch den Finger auf den Mund, um ihn darauf wieder lebhaft empor zu heben und auf das belebte Schweigen in der

Natur zu deuten, und dazu flüstert er kurz und leise „Oberon!“ — Giebt es liebliche kleine Bilder aus der Welt des Schaffens großer Künstler, das ist wahrlich ein solches. Dem feinsinnigen Rauscher haben sich vielleicht die ersten Umrisse seines wunderbaren Elfenchores im Oberon in diesem Momente erschlossen; in ihm keimten vielleicht die Klänge zu den Worten dieses Chors „Sagt die wirre Mücke fort, laßt die Bien' nicht summen dort! Auf der Lilien Lager liegt Oberon in Traum gewiegt“; denn die wahre Künstlerseele ist es, die die Beobachtung in das Kunstwerk verwandelt.

(Schluß folgt.)

Mus Holland.

Anfang März.

Die Grenzboten müssen sich einen andern holländischen Correspondenten anschaffen und von ihrem bisherigen Haarlemer Bekannten keinen Artikel mehr drucken, wollen sie nicht ihre Abonnenten in den Niederlanden verlieren, oder sich der Gefahr aussetzen, an der Grenze in Beschlag genommen zu werden. Ihr Correspondent wird mit Landesverweisung bedroht, und er wird ganz sicher per Schub über die preußische Grenze gesetzt werden, wenn er noch einmal wagt, einen Artikel wie sein „Holland in Noth“ zu schreiben. Nur schlimm, daß man seine Person nicht kennt; man könnte ihn sonst besser zur Verantwortung ziehen; aber er versteckt sich jetzt, und deßhalb kann man ihn nicht mit Schmutz bewerfen. Damit die Grenzboten aber wissen, welches Verbrechen ihr Correspondent begangen hat, so sei ihnen gesagt, daß er die Niederlande mit Allem, was dazu gehört, für todt erklärt, und die Deutschen zur Annexion des Landes aufgefordert hat. In dem alten Haarlem, das so viele Traditionen der frühern Größe besitzt, wo noch so viele Denkmäler dieser schönen Vergangenheit sind, z. B. die Glocken, die allabendlich läuten zur Erinnerung an die Erstürmung von Damiette, wo eben diese Glocken von den Muselmännern, die bekanntlich keine Glocken haben, erbeutet wurden, — das Denkmal Lorenz Janssohn Coster's, der mythischen, wenigstens historisch sehr zweifelhaften Person, welche die Buchdruckerkunst um's Jahr 1423 erfunden haben soll, — in diesem Haarlem wohnt der Bösewicht, der von jedem richtigen Holländer verabscheut werden muß; der selbst wagte, Herrn Groen van Prinsterer anzugreifen und sogar schuld ist, daß der Seker der Grenzboten diesen Namen nicht richtig gelesen hat. Ein solcher Uebelthäter muß natürlich zum Lande hinausgejagt werden. Das sagt wenigstens