

Markus Schroer

Carl Maria von Webers *Oberon*



Markus Schroer

Carl Maria von Webers *Oberon*

Edition  Quantum

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

© 2010 agenda Verlag GmbH & Co. KG  
Drubbel 4, D-48143 Münster  
Tel. +49-(0)251-799610, Fax +49-(0)251-799519  
[info@agenda.de](mailto:info@agenda.de), [www.agenda.de](http://www.agenda.de)  
Umschlaggestaltung: Frank Hättich

Druck und Bindung: DIP, Witten

ISBN 978-3-89688-404-6

## Vorwort

Carl Maria von Webers letzte Oper – der *Oberon* – war ein Auftragswerk, das er für das Covent Garden Theatre in London komponierte. Die von der kontinentaleuropäischen Operntradition vollkommen abweichende Musiktheatertradition in England hat maßgeblichen Einfluß auf James Robinson Planchés Gestaltung des *Oberon*-Librettos ausgeübt, so daß in Verbindung mit Webers Musik ein Werk entstanden ist, das in dieser Form wohl einzigartig sein dürfte.

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2002/2003 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen. Für die Publikation wurde lediglich ein Personenregister ergänzend hinzugefügt. An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Mein erster Dank gilt meinem verehrten Lehrer und Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Klaus Hortschansky, der die Entstehung der Arbeit stets mit großem Interesse verfolgte und mir in vielen persönlichen Gesprächen durch seine Anregungen und Hinweise den richtigen Weg wies. Herrn Privatdozent Dr. Ralf Martin Jäger möchte ich für die Übernahme des Korreferates danken.

Im Rahmen meiner Recherchen habe ich die Dienstleistungen zahlreicher Bibliotheken in Anspruch nehmen müssen. Namentlich, und zugleich stellvertretend für viele andere, möchte ich mich bei den folgenden Bibliotheken bedanken: bei der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg für die Genehmigung, Einsicht in das Autograph der *Oberon*-Partitur nehmen zu dürfen, bei der British Library in London, hier vor allem bei den Mitarbeitern der Musikabteilung, die allen Anfragen und Bitten meinerseits in unnachahmlicher britischer Höflichkeit nachgekommen sind, bei der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, insbesondere bei Herrn Frank Ziegler (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Berlin), der mich während meines Forschungsaufenthaltes an der Deutschen Staatsbibliothek Berlin persönlich betreut hat, bei der Bayerischen Staatsbibliothek München für die zahlreichen Kopien und Mikrofilme und

schließlich bei der Universitäts- und Landesbibliothek Münster und deren Mitarbeitern, die ich ungezählte Male immer wieder um Auskünfte bitten und mit einer enormen Zahl an Fernleihen behelligen mußte.

Ganz besonders herzlich danken möchte ich Herrn Prof. Dr. Joachim Veit (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Detmold), der mich während meiner zahlreichen Arbeitsbesuche in Detmold persönlich betreut und mir jederzeit als geduldiger und kompetenter Ansprechpartner in Sachen Carl Maria von Weber zur Verfügung gestanden hat.

Schließlich sei meine Familie genannt, deren Unterstützung diese Arbeit überhaupt erst ermöglicht hat. Meinen Eltern möchte ich für die finanzielle Unterstützung, meinem Vater insbesondere für dessen große Hilfe bei zahllosen Kopierarbeiten ganz herzlich danken. Mit Worten kaum zu würdigen ist der großartige persönliche Einsatz von Hedwig Grundhoff, meiner Schwiegermutter, die während der gesamten Entstehungszeit dieser Arbeit unseren Sohn beaufsichtigt hat, so daß mir genügend Zeit blieb, die Arbeit fertigzustellen. Dafür möchte ich mich auch an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich bedanken.

Mein größter Dank aber gilt den beiden Menschen, die mir am nächsten stehen: meiner Frau Susanne und meinem Sohn Lukas. Beiden wurde während der Entstehungszeit der Arbeit einiges an Geduld, Verständnis und Verzicht abverlangt. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Münster, im Herbst 2009

Markus Schroer

## Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	XI
Einleitung	1
<b>I. Stoffgrundlage und Libretto</b>	
<b>1. Christoph Martin Wielands Epos <i>Oberon</i></b>	
<b>1.1 Zur Entstehung von Wielands Heldendichtung <i>Oberon</i></b>	24
<b>1.2 Die Quellen zu Wielands <i>Oberon</i></b>	29
<b>1.3 Anlage und Handlung</b>	31
<b>1.4 Zur Rezeption von Wielands <i>Oberon</i></b>	41
<b>2. <i>Oberon</i> als Opernstoff für Weber</b>	
<b>2.1 Opernstoffe in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts</b>	
2.1.1 Stoffe im englischen Musiktheater	44
2.1.1.1 <i>Faust</i> und <i>Oberon</i> als Stoffe für eine englische Oper	49
2.1.2 Opernstoffe in Deutschland	
2.1.2.1 Zur Situation an den deutschen Theatern zu Beginn des 19. Jahrhunderts	58
2.1.2.2 Opernstoffe in Deutschland in den 1820er Jahren	61
2.1.2.3 <i>Faust</i> und <i>Oberon</i> als Stoffe für eine deutsche Oper	69
<b>2.2 Weber und das romantische Libretto</b>	
2.2.1 Was ist romantisch?	73
2.2.2 Zeitgenossen Webers und ihre Vorstellungen von einem romantischen Opernstoff	84
2.2.3 Webers Vorstellung von einem romantischen Opernstoff	96
2.2.3.1 Romantische Motive und Symbole in Webers Romanfragment <i>Tonkünstlers Leben</i>	97
2.2.3.2 Webers Äußerungen zu Opernstoffen	108

2.2.3.3	Webers Opern und Opernpläne	115
<b>2.3</b>	<b><i>Oberon</i> – für Weber der ideale Stoff für eine romantische Oper?</b>	
2.3.1	Warum <i>Oberon</i> und nicht <i>Faust</i> ?	122
2.3.2	<i>Oberon</i> als Webers Abschluß der Trias <i>Der Freischütz</i> , <i>Euryanthe</i> und <i>Oberon</i> im Sinne eines ‘romantischen Konzepts’?	130
<b>3.</b>	<b>James Robinson Planchés Libretto zum <i>Oberon</i></b>	
<b>3.1</b>	<b>Zur Biographie James Robinson Planchés</b>	141
<b>3.2</b>	<b>Die literarischen Quellen des <i>Oberon</i>-Librettos</b>	152
<b>3.3</b>	<b>Aufbau und Inhalt des Librettos</b>	156
<b>3.4</b>	<b>Planchés Bearbeitung des Heldengedichtes <i>Oberon</i> zu einem Libretto</b>	
3.4.1	Wielands und Planchés <i>Oberon</i> im Vergleich	165
3.4.2	Planchés <i>Oberon</i> -Libretto – ein englisches Melodrama?	179
<b>3.5</b>	<b>Planché und das englische Libretto seiner Zeit</b>	
3.5.1	Die Theatersituation in England im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts	201
3.5.2	Planchés <i>Oberon</i> – ein typisch englisches Libretto?	
3.5.2.1	Die Entwicklung des englischen Musiktheaters bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts	212
3.5.2.2	Kennzeichen englischer Librettistik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts	220
<b>II.</b>	<b>Die Musik des <i>Oberon</i></b>	
<b>1.</b>	<b>Zur Entstehungsgeschichte des <i>Oberon</i></b>	
<b>1.1</b>	<b>Bemerkungen zu den Kompositionsskizzen</b>	229
<b>1.2</b>	<b>Die Chronologie der Entstehung</b>	242



<b>2.</b>	<b>Musikalisch-dramaturgische Analyse</b>	
<b>2.1</b>	<b>Die Opernästhetik Carl Maria von Webers als Ausgangspunkt seiner Opernkompositionen</b>	268
2.1.1	Eine Passage aus dem Romanfragment <i>Tonkünstlers Leben</i> oder opernästhetische Hauptgedanken Webers	270
2.1.2	Die Termini des <i>Ganzen</i> und der <i>dramatischen Wahrheit</i> und ihre Bedeutung für die Opernkonzeption Webers	
2.1.2.1	Webers Begriff des <i>Ganzen</i>	279
2.1.2.2	Webers Begriff der <i>dramatischen Wahrheit</i>	290
<b>2.2</b>	<b>Zur tonalen Disposition des <i>Oberon</i></b>	300
2.2.1	Die Tonartenbeziehungen	302
2.2.2	Webers Tonartensymbolik im <i>Oberon</i>	307
2.2.3	Der <i>Oberon</i> und die Tonartencharakteristik	315
<b>2.3</b>	<b>Das ‘Leitmotiv’ im <i>Oberon</i></b>	322
2.3.1	Das Auftreten des Leitmotivs im <i>Oberon</i>	325
2.3.2	Die Symbolik des Leitmotivs	
2.3.2.1	Die Bedeutung der Zahl ‘Drei’ für das Leitmotiv	331
2.3.2.2	Das Leitmotiv und sein Bedeutungszusammenhang	335
<b>2.4</b>	<b>Die ‘couleur locale’ im <i>Oberon</i></b>	340
2.4.1	Die musikalische Schilderung des Elfen- und Geisterreichs	341
2.4.2	Die musikalische Schilderung des Orients	375
2.4.3	Die musikalische Schilderung der Ritterwelt	411
<b>2.5</b>	<b>Form und Melodik</b>	
2.5.1	Zur formalen Disposition des <i>Oberon</i>	429
2.5.2	Die Melodik im <i>Oberon</i>	468
2.5.2.1	Rollencharakter und Melodik	469
2.5.2.2	Melodische Topoi im <i>Oberon</i>	494

<b>III.</b>	<b>Versuch einer Einordnung des <i>Oberon</i> in seinen gattungsgeschichtlichen Kontext</b>	
<b>1.</b>	<b>Zur Rezeption des Weberschen <i>Oberon</i> im unmittelbaren zeitlichen Umfeld seiner Uraufführung</b>	
<b>1.1</b>	<b>Die englische ‘Oper’ in den 1820er Jahren</b>	<b>500</b>
<b>1.2</b>	<b>Die ersten Reaktionen in England und Deutschland auf Webers <i>Oberon</i></b>	<b>512</b>
<b>2.</b>	<b>Der <i>Oberon</i> – eine Mischform des Musiktheaters</b>	<b>517</b>
	<b>Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur</b>	<b>523</b>
	<b>Personenregister</b>	<b>593</b>

## Abkürzungsverzeichnis

BL	British Library, London
<i>Briefe an Brühl</i>	Weber, Carl Maria von: <i>Briefe an den Grafen Karl von Brühl</i> , hg. von Georg Kaiser, Leipzig 1911
<i>Briefe an Lichtenstein</i>	Rudorff, Ernst (Hg.): <i>Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein</i> , Braunschweig 1900
DSBPK	Deutsche Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz
<i>Jähns</i>	Jähns, Friedrich Wilhelm: <i>Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen</i> , Berlin 1871
Kaiser, <i>Sämtliche Schriften</i>	Kaiser, Georg (Hg.): <i>Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe</i> , Berlin u. Leipzig 1908
<i>MGG</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
<i>MGG 2</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> . 2., neubearb. Ausgabe
<i>MMW</i>	Weber, Max Maria von: <i>Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild</i> , 3 Bde., Leipzig 1864–1866
<i>MQ</i>	<i>The Musical Quarterly</i>
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
<i>PRMA</i>	<i>Proceedings of the Royal Musical Association</i>
<i>Reisebriefe</i>	Weber, Carl von (Hg.): <i>Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina</i> , Leipzig 1886

*Tusa*

Tusa, Michael C.: *'Euryanthe' and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Oxford 1991 (*Studies in Musical Genesis and Structure* [4])

John Warrack,  
*Weber-Biographie*

Warrack, John: *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1986

## Einleitung

„James Robinson Planché hat Wielands Versroman, in dem die Handlung nichts und der Tonfall alles ist, in eine Szenenfolge verwandelt, deren Texte an Schwachsinn grenzen; sein Libretto ist der Ausverkauf der Romantik an die Revue.“<sup>1</sup>

Derjenige, dessen Operntext hier von Carl Dahlhaus so verunglimpft wird, ist der Librettist von Carl Maria von Webers letzter Oper *Oberon*. Trägt aber der Librettist die alleinige Schuld daran, daß Webers *Oberon* „das Paradox einer populären Oper [ist], die nicht gespielt wird?“<sup>2</sup> Hat etwa Planchés „Sudelarbeit“<sup>3</sup> maßgeblichen Anteil daran, daß der *Oberon* heute kein Repertoirestück ist? Auch wenn Dahlhaus in späteren Jahren sein vernichtendes Urteil über das *Oberon*-Libretto revidierte,<sup>4</sup> hat das Gros der Weber-Literatur in dem Librettisten den Sündenbock für den Mißerfolg des *Oberon* gemacht. Ein Blick auf die heutigen Opern- und Konzertspielpläne aber genügt um festzustellen, daß auch die übrigen Werke Webers – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ein Schattendasein fristen. Von wohl keinem anderen bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts – zu diesen muß man Carl Maria von Weber zweifellos zählen – sind uns nur so wenige Werke bekannt wie von Weber, dessen Ruhm sich

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, „Webers ‘Oberon’ in der Württembergischen Staatsoper“, in: *NZfM* 123 (1962), S. 81.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, „Das ungeschriebene Finale. Zur musikalischen Dramaturgie von Webers ‘Oberon’“, in: *Carl Maria von Weber*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1986 (*Musik-Konzepte*, Heft 52), S. 79–85.

quasi auf einem einzigen Werk gründet: dem *Freischütz*. Allein „der als erste vollgültige Nationaloper rezipierte ‘Freischütz’“<sup>5</sup> ist auch heute noch überaus populär, während das übrige Schaffen Webers dem Opern- und Konzertpublikum weitgehend unbekannt ist.

Noch im Jahr 1986 mußte Constantin Floros konstatieren, daß man über Carl Maria von Weber und dessen künstlerischem Schaffen nur sehr wenig wisse, da es immer noch „selbst an elementaren Dingen wie unentbehrlichen Quellenpublikationen [fehle]“.<sup>6</sup> Das Jahr 1986 aber markiert einen Wendepunkt in der zuvor sehr bescheidenen Weber-Forschung. Anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber beschäftigten sich gleich auf mehreren Tagungen (Eutin, Ostberlin, Dresden) zahlreiche Musikwissenschaftler mit dem Komponisten und dessen Werk. Nur wenig später, am 18. Februar 1988, berief der damalige Generaldirektor der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Richard Landwehrmeyer, ein Internationales Carl-Maria-von-Weber-Kuratorium, womit die Weichen für eine Gesamtausgabe der Werke, Schriften, Briefe und Tagebücher des Komponisten gestellt waren.<sup>7</sup> Mit der Realisierung des Projektes einer Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe erlebte die Weber-Forschung einen Aufschwung, wurde doch im Zuge der Gesamtausgabe eine ungeheure Fülle an z. T. weit verstreutem Quellenmaterial zusammengetragen, das nun der internationalen wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung steht. Daß der Komponist Weber seitdem in der Tat mehr Bedeutung seitens der Musikwissenschaft erfuhr, wird nicht nur durch die zahlreichen Aufsätze und kleineren Studien der letzten Jahre, sondern auch durch eine beachtliche Zahl von Dissertationen dokumen-

---

<sup>5</sup> Sabine Henze-Döhring, „Das Singspiel und die Idee des ‘Romantischen’“, in: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, hg. von Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, Laaber 1997 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 13), S. 105.

<sup>6</sup> Constantin Floros, „Carl Maria von Weber – Grundsätzliches über sein Schaffen“, in: *Carl Maria von Weber*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1986 (*Musik-Konzepte*, Heft 52), S. 5.

<sup>7</sup> Eine 1926 begonnene Gesamtausgabe ist über drei Bände, welche die Jugendopern sowie die Schauspielmusik zu *Preciosa* enthalten, nicht hinausgekommen.

tiert, die sich mit den unterschiedlichsten Aspekten des Weberschen Schaffens auseinandersetzen.<sup>8</sup>

Vor dem Hintergrund eines wachsenden wissenschaftlichen Interesses an Weber scheint es nur legitim, sich näher mit einem musikdramatischen Werk Webers zu beschäftigen, das sowohl von der Musikpraxis als auch von der Musikwissenschaft bislang stark vernachlässigt wurde. Wenn nämlich Ludwig Finscher über Carl Maria von Weber sagt – und Finschers Meinung steht hier im Einklang mit der *Communis opinio* –, daß Weber „einer der originellsten und ideenreichsten Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts war“,<sup>9</sup> dann gilt dieses Urteil nicht nur für den *Freischütz*, sondern bezieht sich auf das gesamte musikdramatische Schaffen Webers. Mithin verdienen neben dem *Freischütz* auch die übrigen Opern Webers, insbesondere aber die anderen beiden sog. Meisteroperen größere Beachtung, wenngleich Weber aus unterschiedlichen Gründen in seinen beiden letzten Opern nicht „die innere und äußere Schlüssigkeit des ‘Freischütz’ [erreichte]“:<sup>10</sup> während er sich mit der durchkomponierten Form der *Euryanthe* auf künstlerisches Neuland vorwagte – Weber selbst bezeichnete

---

<sup>8</sup> Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing 1994 (*Würzburger musikhistorische Beiträge*, Bd. 14). – Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, hg. von Gerhard Allroggen u. Joachim Veit, Mainz 1994 (*Weber-Studien*, Bd. 2). – Marita Fullgraf, *Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Oper ‘Euryanthe’ von Carl Maria von Weber*, Diss. Saarbrücken 1996. – Marius Gregor Müller, *Untersuchungen zu Carl Maria von Webers frühen Bühnenwerken*, Diss. Mainz 1996. – Ulrich Stinzendörfer, *Carl Maria von Weber als Liederkomponist*, Diss. Würzburg 1999. – Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, hg. von Gerhard Allroggen u. Joachim Veit, Mainz 1999 (*Weber-Studien*, Bd. 5). – Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente ‘Tonkünstlers Leben’*, Mainz 2001 (*Weber-Studien*, Bd. 6).

<sup>9</sup> Ludwig Finscher, „Carl Maria von Weber“, in: *Geschichte der Musik*, hg. von Michael Raeburn u. Alan Kendall, Bd. 2: *Beethoven und das Zeitalter der Romantik*, München u. Mainz 1993, S. 143.

<sup>10</sup> Ebd., S. 152.

die *Euryanthe* als einen „Versuch“ –,<sup>11</sup> mußte er sich beim *Oberon*, den er für London schrieb, mit einer für ihn völlig fremden Theaterpraxis auseinandersetzen.

Ist auch die Erforschung der *Euryanthe* in den letzten Jahren vorangeschritten – immerhin liegen inzwischen zwei größere Studien zu diesem Werk vor –,<sup>12</sup> so klafft bei Webers letzter Oper diesbezüglich noch immer eine große Lücke, welche die vorliegende Arbeit wenigstens zu einem guten Teil schließen möchte. Angesichts der unbestrittenen Bedeutung Webers als Opernkomponist mutet es fast schon seltsam an, daß der *Oberon* seitens der Musikwissenschaft bislang nur auf ein eher geringes Interesse stieß, zumal diese Oper – was offenbar nur den Wenigsten bekannt ist – im 19. Jahrhundert an den deutschsprachigen Theatern zum festen Bestand ihres Repertoires gehörte. Schaut man sich die Aufführungstatistiken der deutschsprachigen Theater aus dem 19. Jahrhundert an, dann zählte Webers *Oberon* an einigen Theatern gar zu den populärsten Opern überhaupt: hier erreichte der *Oberon* z. T. Aufführungszahlen, die denen der erfolgreichsten Opern Wolfgang Amadeus Mozarts und Gioacchino Rossinis gleichkamen.<sup>13</sup> Trotz der von Beginn an als problematisch emp-

---

<sup>11</sup> Vgl. Webers Brief vom 20. Dezember 1824 an den Akademischen Musikverein in Breslau, in: *Jähns*, S. 372.

<sup>12</sup> Michael C. Tusa, *'Euryanthe' and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Oxford 1991 (*Studies in Musical Genesis and Structure*, Bd. 4). Tusas Studie ist eine überarbeitete Fassung seiner 1983 an der Princeton University abgeschlossenen Dissertation, die den Titel *Carl Maria von Weber's 'Euryanthe'. A Study of Its Historical Context, Genesis and Reception* trägt. – Marita Fullgraf, *Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Oper 'Euryanthe' von Carl Maria von Weber*, Diss. Saarbrücken 1996.

<sup>13</sup> So kam der *Oberon* in den ersten 70 Jahren nach seiner Premiere in Berlin auf eine Zahl von 300 Aufführungen. Dieselbe Zahl wurde in Dresden nur zehn Jahre später erreicht. Auch in Leipzig (206 Aufführungen zwischen 1826 und 1891) und Mannheim (150 Aufführungen zwischen 1828 und 1889) gehörte Webers letzte Oper zu den Publikumsmagneten (vgl. zu den Aufführungstatistiken die Publikationen von Hugo Fettig, *Die Geschichte der deutschen Staatsoper*, Berlin 1955. – Oscar Fambach (Hg.), *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der Italienischen Oper Dresden 1814–1832*, mit einem Vorwort und 4 Registern von Oscar Fambach, Bonn 1985 (*Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 8). – Georg Hermann Müller, *Das Stadt-Theater zu Leipzig. Statistik vom Tage seiner*



fundenen Anlage des Werkes (lange Dialogszenen, Féeriecharakter), was dazu führte, daß man im deutschsprachigen Raum den *Oberon* ausschließlich in einer bearbeiteten Fassung auf die Bühne brachte, beweisen die Aufführungszahlen, daß Webers letzte Oper zumindest im 19. Jahrhundert keinesfalls ein Mißerfolg war. Erst im 20. Jahrhundert wurde dem *Oberon* sein Gattungscharakter zum Verhängnis, so daß dieses einstmals so beliebte Werk aus dem Repertoire verschwand und heute nur noch gelegentlich aufgeführt wird.

Webers historische Stellung als Opernkomponist aber, des weiteren der bedeutende Platz, den seine letzte Oper in der englischen Operngeschichte einnimmt – Winton Dean bezeichnet den *Oberon* als “the most important opera ever written for Covent Garden” –,<sup>14</sup> darüber hinaus die nicht von der Hand zu weisende Tatsache, daß der *Oberon* während des gesamten 19. Jahrhunderts zum festen Repertoire der deutschsprachigen Theater zählte sowie die Qualität der *Oberon*-Musik<sup>15</sup> sollten mehr als hinreichende Gründe für eine umfassende Untersuchung dieser Oper sein, zu der bis heute keine Monographie vorliegt.<sup>16</sup> Die vorhandene Literatur zum *Oberon* ist von ihrer Quantität her gar nicht einmal so gering, doch nur eine kleine Minderheit dieser Publikationen liefert wichtige Erkenntnisse oder fruchtbare Forschungsansätze, die seitens der Musikwissenschaft zu einer ge-

---

*Begründung am 26. August 1817 bis 1. April 1891*, Bd. 2, Leipzig 1891. – Ernst Leopold Stahl, *Das Mannheimer Nationaltheater. Ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich*, Mannheim, Berlin und Leipzig 1929. – Kurt Reiber, *Volk und Oper. Das Volkstümliche in der deutschen romantischen Oper*, Diss. Würzburg 1942).

<sup>14</sup> Winton Dean, “Broadcast Opera. Oberon. Third Programme, March 11”, in: *Opera* 14 (1963), S. 357.

<sup>15</sup> Letztlich haben wir wohl dieser Qualität der *Oberon*-Musik die zahlreichen Bearbeitungen zu verdanken, die allein dem Zweck dienten, Webers sehr geschätzte Musik der Opernbühne zu erhalten.

<sup>16</sup> Herrn Joachim Veit (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Detmold) verdankt der Verfasser den Hinweis, daß im Jahr 1989 an der Gesamthochschule-Universität Paderborn eine Magisterarbeit eingereicht wurde, die Webers *Oberon* zum Gegenstand hat (Christine Heyter, *Carl Maria von Weber und das Pixérécourtsche Melodrama. Text und Musik des ‘Oberon’ in ihrem Zusammenhang mit einer populären Bühnengattung des frühen 19. Jahrhunderts*).

rechten Einschätzung oder gar Neubewertung von Webers letzter Oper führen könnten. Die große Mehrheit der Veröffentlichungen zum *Oberon* beschäftigt sich dagegen immer wieder mit denselben Sachverhalten, wie z. B. der Entstehungsgeschichte des *Oberon*, den Bearbeitungen des *Oberon*, Webers Reise nach London, Webers Aufenthalt in London oder Webers Krankheit und Tod.

Innerhalb der *Oberon*-Literatur nehmen die Aufführungsrezensionen den größten Platz ein.<sup>17</sup> Während sich die neueren Besprechungen neben aufführungstechnischen Details in der Hauptsache darauf konzentrieren, die jeweilige Bearbeitung des *Oberon* zu erläutern und zu beurteilen, sind die älteren Rezensionen aus dem unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Uraufführung für eine Einordnung des *Oberon* insofern von Bedeutung, als sich bereits in diesen Kritiken die Problematik des *Oberon* und seines Gattungscharakters widerspiegelt, wobei die Sichtweise in England freilich eine vollkommen andere war als die in Deutschland. Einhelliger Tenor der englischen Zeitungen war, daß man Webers *Oberon*-Musik zwar bewunderte, diese aber gleichzeitig auch als ungemein anspruchsvoll und gelehrt empfand, während Planchés Libretto – von wenigen Ausnahmen abgesehen – allenthalben mehr als freundliche Anerkennung zuteil wurde. In Deutschland fand Webers Musik das ungeteilte Lob der Rezensenten, wohingegen Planchés Libretto doch sehr befremdlich wirkte und in dieser Form als Operntext kategorisch abgelehnt wurde.

Nach den Rezensionen nehmen in der Literatur zum *Oberon* die Weber-Monographien quantitativ den zweiten Rang ein. Jede dieser Monographien beschäftigt sich auch mit Webers letzter Oper und versucht, dem Leser einen Gesamtüberblick über den *Oberon* zu vermitteln. Dabei spielen jedoch neben der Entstehungsgeschichte, Webers Aufenthalt in London sowie der Uraufführung musikalische Aspekte lediglich eine untergeordnete Rolle. Zudem orientieren sich die Mo-

---

<sup>17</sup> Um den Fußnotenapparat nicht schon gleich zu Beginn dieser Arbeit über alle Maßen zu strapazieren, wird an dieser Stelle darauf verzichtet, sämtliche Weber-Monographien und die zahllosen Rezensionen, die sich mit dem *Oberon* beschäf-

nographien weitgehend am *Oberon*-Bild Max Maria von Webers, dem Sohn und ersten Biographen Carl Maria von Webers.<sup>18</sup> Obgleich Max Maria von Webers Biographie bis zum endgültigen Erscheinen von Carl Maria von Webers Tagebüchern und Briefdokumenten durch die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe unverzichtbar für die Weber-Forschung bleiben wird, ist dennoch zu berücksichtigen, daß es sich hier um eine Biographie handelt, die – und dies gilt auch für jene Kapitel, die sich mit dem *Oberon* beschäftigen – aufgrund etlicher Mängel außerordentlich revisionsbedürftig ist.<sup>19</sup> Einerseits verurteilt Max Maria von Weber das *Oberon*-Libretto Planchés,<sup>20</sup> andererseits ist er sehr darum bemüht, die Komponistenehre seines Vaters zu retten, der, nach Meinung des Sohnes, diesen Text wohl besser niemals vertont hätte. Bei seinen Erklärungsversuchen auf die Frage, warum sein Vater auf diesen Text überhaupt eine Oper komponiert habe, verliert sich Max Maria von Weber in z. T. sehr gewagten Spekulationen und Behauptungen, die sich weder in den Tagebüchern noch den Briefwechseln belegen lassen.<sup>21</sup> Die insgesamt doch sehr negative Sichtweise Max Maria von Webers aber hat das Bild des *Oberon* bis in die heutige Zeit nachhaltig geprägt und damit eine unvoreingenommene Annäherung an das Werk geradezu verhindert.

---

tigen, in die Anmerkungen der Einleitung mit aufzunehmen. Hier sei auf das ausführliche Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit verwiesen.

<sup>18</sup> Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Leipzig 1864–1866.

<sup>19</sup> So werden z. B. etliche Daten sowie Personennamen falsch wiedergegeben, z. T. wichtige Informationen zurückgehalten, Sachverhalte verdreht oder auch bloße Gerüchte als Wahrheit verbreitet.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu *MMW*, Bd. 2, S. 593–595.

<sup>21</sup> So behauptet Max Maria von Weber, daß der *Oberon* als unvollendet zu betrachten sei, da sein Vater angeblich die Absicht gehabt hätte, die Oper für die Aufführung in Deutschland zu bearbeiten und sogar mit Rezitativen zu versehen (vgl. ebd., S. 591 u. 600). Des weiteren glaubte er zu wissen, daß für seinen Vater – angesichts des in absehbarer Zeit zu erwartenden Todes – bei der Komposition des *Oberon* nicht, wie beim *Freischütz* und der *Euryanthe*, künstlerische, sondern vor allem finanzielle Aspekte im Vordergrund gestanden hätten. Um mit diesem Opernprojekt so viel Geld wie möglich verdienen zu können, hätte er sich den englischen Theaterverhältnissen anpassen müssen (vgl. ebd., S. 591).

Während die Weber-Monographien verständlicherweise nur eine ungefähre Vorstellung vom *Oberon* vermitteln können, beschäftigt sich die übrige *Oberon*-Literatur mit den unterschiedlichsten Aspekten von Webers letzter Oper. An erster Stelle sind hier jene Publikationen zu nennen, die sich im weitesten Sinne mit dem *Oberon*-Libretto, seiner Dramaturgie und Stoffgeschichte auseinandersetzen. Wenn oben davon die Rede war, daß sich die Weber-Monographien weitgehend am *Oberon*-Bild Max Maria von Webers orientieren, dann trifft dies auch für Heinrich Bulthaupt's Buch *Dramaturgie der Oper* zu,<sup>22</sup> das auch ein Kapitel über Webers *Oberon* enthält.<sup>23</sup> Ebenso wie Max Maria von Weber ist Bulthaupt der Auffassung, daß Weber bei der Komposition des *Oberon* seine künstlerischen Ideale den finanziellen Interessen geopfert und eine Oper auf ein Textbuch geschrieben habe, das Planché ganz dem englischen Geschmack entsprechend hergerichtet habe. Das *Oberon*-Libretto sei ein schlechter Operntext, und einziger Verdienst Planchés sei es, daß er im Vergleich zu Wieland die Sphäre der Geister mehr in den Mittelpunkt gerückt habe. Darüber hinaus gibt Bulthaupt Beschreibungen der einzelnen Personen und Nummern des *Oberon* und bespricht zwei Bearbeitungen der Oper (Franz Grandaur/Franz Wüllner von 1881 bzw. Georg von Hülssen/Josef Schlar/Josef Lauff von 1900), die er trotz aller Mängel im Vergleich zum Original für das kleinere Übel hält.

Günther Bobrik setzt sich in seiner Dissertation *Wielands Don Sylvio und Oberon auf der deutschen Singspielbühne*<sup>24</sup> mit sechs verschiedenen Bühnenbearbeitungen des Wielandschen *Oberon* – darunter auch Planchés Fassung – auseinander, die er sowohl untereinander als auch mit Wielands Original vergleicht. Auch Bobrik stellt heraus, daß Planché und Weber bei ihrer Bearbeitung des *Oberon* besondere Sorgfalt auf die Schilderung der Feen- bzw. Geisterwelt verwandt haben. Ebenso wie Bulthaupt hält er die Bearbeitung des Planchéschen

---

<sup>22</sup> Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie der Oper*, 2 Bde., Leipzig <sup>2</sup>1902.

<sup>23</sup> Ebd., Bd. 1, S. 374–403.

<sup>24</sup> Günther Bobrik, *Wielands Don Sylvio und Oberon auf der deutschen Singspielbühne*, Diss. München 1909.

*Oberon*-Librettos durch Franz Grandaur für gelungener als das Original, denn durch Grandaur's Bearbeitung sei „aus dem englischen Singpiel, wenn auch allmählich, eine deutsche Oper geworden.“<sup>25</sup>

Einen ganz wichtigen Hinweis, der über viele Jahrzehnte unbeachtet blieb, hat die *Oberon*-Forschung dem Dramaturgen Gustav Brecher zu verdanken. In seinen Vorbemerkungen zu Gustav Mahlers *Oberon*-Bearbeitung<sup>26</sup> weist Brecher nämlich auf den Zusammenhang des *Oberon*-Librettos mit der Bühnengattung des englischen Melodramas hin, in welchem locker aneinandergereihte, prunkvolle Bilder die Hauptsache sind, der Musik hingegen lediglich die Aufgabe einer stimmungsvollen Untermalung zufällt. Diese Melodramen aber waren reine Gebrauchsstücke ohne großen künstlerischen Anspruch, und die Musik dazu war „nichts als bloße Zweckmusik, die, für den Augenblick geschaffen, mit dem Verschwinden jenes Stückes vom Spielplan auch selbst ihre Existenzberechtigung [verlor].“<sup>27</sup> Im Falle des Weberschen *Oberons* handele es sich jedoch um qualitativ so hochstehende Musik, daß diese Oper unmöglich nur ihres Librettos wegen in Vergessenheit geraten dürfe. Um die Oper für die deutschen Bühnen lebensfähig zu halten, sei eine Bearbeitung unumgänglich, wobei die bisherigen diesbezüglichen Versuche die dramatischen Mängel erst recht zum Vorschein gebracht hätten. Demgegenüber trägt Mahlers Bearbeitung dem Zusammenhang des *Oberon* mit dem Melodrama insofern Rechnung, als er die gesprochenen Dialoge nach Art des Melodramas mit instrumentaler Musik unterlegte, für die er ausschließlich Musik aus dem *Oberon* selbst verwendete.

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 84.

<sup>26</sup> Carl Maria von Weber, *Oberon, König der Elfen. Romantische Oper in drei Aufzügen von C. M. von Weber*. Neue Bühneneinrichtung von Gustav Mahler. Szenische Bemerkungen von Alfred Roller. Neue Übertragung des gesungenen Textes nach dem englischen Original sowie Vorbemerkung von Gustav Brecher, Wien u. Leipzig [1914], S. 3–34.

<sup>27</sup> Ebd., S. 5.

Auch Joseph Gregor befaßt sich im Rahmen seiner *Kulturgeschichte der Oper* mit Webers *Oberon*.<sup>28</sup> In ganz groben Zügen skizziert er zunächst die Geschichte des *Oberon*-Stoffes und verweist nachdrücklich auf die Dauerhaftigkeit und „Größe eines dichterischen Gedankens [gemeint ist das altfranzösische Epos *Huon de Bordeaux*, das Christoph Martin Wieland als Vorlage für sein Heldengedicht *Oberon* diente, der Verfasser], der sechs Jahrhunderte mit Leichtigkeit umspannt.“<sup>29</sup> Alsdann zeigt Gregor die Parallelen von *Oberon* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* auf, wobei er jedoch klarstellt, daß sich zwar Elemente aus der *Zauberflöte* (z. B. Zauberrequisit, Prüfungen, Personenkonstellation) im *Oberon* erhalten haben, der zeitliche Vorgang indes genau umgekehrt war, da Emanuel Schikaneder „sowohl Horn als Prüfungen bei Wieland [vor]fand, sie nahmen von hier ihren Weg in die *Zauberflöte*.“<sup>30</sup>

Während Joseph Gregor die Stoffgeschichte des *Oberon* nur kurz anreißt, beschäftigt sich der erste Teil von Gaynor Grey Jones' Dissertation *Backgrounds and Themes of the Operas of Carl Maria von Weber* in ausführlicher Weise mit dieser Thematik.<sup>31</sup> Jones zeichnet – ausgehend vom mittelalterlichen französischen Epos *Huon de Bordeaux* bis hin zu Wielands Heldengedicht *Oberon* – sehr detailliert die Geschichte des *Oberon*-Stoffes und seiner möglichen Quellen nach. Es schließt sich ein Vergleich des Wielandschen Heldengedichts mit Planchés Libretto an, ohne daß Jones sich jedoch näher mit der Dramaturgie und den Besonderheiten des *Oberon*-Librettos auseinandersetzt.

Überraschenderweise findet sich in Arthur Scherles Dissertation *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hoffmannsthal*<sup>32</sup> neben den

---

<sup>28</sup> Joseph Gregor, *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken des Geistes und der Politik*, Wien u. Zürich <sup>2</sup>1950, S. 303–308.

<sup>29</sup> Ebd., S. 306.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Gaynor Grey Jones, *Backgrounds and Themes of the Operas of Carl Maria von Weber*, Diss. Cornell Univ. 1972, S. 137–177.

<sup>32</sup> Arthur Scherle, *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hoffmannsthal*, Diss. München 1954.

drei italienischen Operntexten, die Lorenzo da Ponte für Mozart geschrieben hat,<sup>33</sup> auch ein Kapitel über Planchés *Oberon*-Libretto,<sup>34</sup> das als englischer Operntext rein gar nichts mit deutscher Librettistik gemein hat. In seinen doch sehr oberflächlichen Ausführungen zum *Oberon* wiederholt Scherle die seit Max Maria von Webers Biographie hinlänglich bekannten Kommentare der *Oberon*-Literatur. Er weist zwar auf die Parallelen des *Oberon*-Librettos zum *Zauberflöten*-Libretto hin, zieht aber daraus am Ende seiner *Oberon*-Besprechung den irrigen Schluß, daß „Planchés ‘Oberon’ [...] die zahlreichen, im Laufe der ersten Jahrzehnte des 19. Jhs. immer stärker verflachenden Zauberoperntexte in der Nachfolge der ‘Zauberflöte’ [repräsentiert], deren Librettisten dem Schikanederschen Texte Motive, Situationen, Requisiten und Personen bedenkenlos entlehnen.“<sup>35</sup> Tatsächlich aber war es der Librettist der *Zauberflöte*, der so manches aus Wielands *Oberon* in seinem *Zauberflöten*-Text verarbeitete. Schließlich deutet Scherles Feststellung, daß besonders bemerkenswert für den dritten Akt die Annäherung an die Singspielsphäre sei, „die zum Ausdruck kommt im Hervortreten der Prosadialoge und der musikalischen Kleinformen“<sup>36</sup> daraufhin hin, daß er weder Webers Musik zum *Oberon* noch das Original-Libretto Planchés gekannt haben dürfte, denn sowohl die Prosadialoge als auch die musikalischen Kleinformen dominieren nicht nur den dritten Akt, sondern sind charakteristisch für die gesamte Oper.

Einen bedeutsamen Beitrag für die *Oberon*-Forschung liefert Christine Heyter-Raulands Aufsatz *Webers ‘englische Oper’ – Anmerkungen zum Textbuch des ‘Oberon’*,<sup>37</sup> der den Blick für eine völlig neue Sichtweise des *Oberon*-Librettos öffnet. Seit jeher habe man Planchés Libretto dafür verantwortlich gemacht, daß der *Oberon* nicht

---

<sup>33</sup> *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

<sup>34</sup> Arthur Scherle 1954, S. 206–212.

<sup>35</sup> Ebd., S. 211–212.

<sup>36</sup> Ebd., S. 211.

<sup>37</sup> Christine Heyter-Rauland, „Webers ‘englische Oper’ – Anmerkungen zum Textbuch des ‘Oberon’“, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, hg. von Joachim Veit u. Frank Ziegler, Mainz [u. a.] 1996, S. 292–299.

fest im Repertoire der Opernhäuser verankert sei. Zurückzuführen sei diese negative Haltung gegenüber dem *Oberon*-Text in der Hauptsache auf die unkritische Übernahme des *Oberon*-Bildes Max Maria von Webers einerseits sowie die mangelnde Kenntnis der englischen Bühnenliteratur dieser Zeit andererseits. Immer wieder sei der *Oberon*-Text bearbeitet worden, ohne daß man damit eine bessere Spielbarkeit dieser Oper erreicht hätte. Zudem bezogen sich nahezu alle Bearbeiter nicht etwa auf das englische Original-Libretto Planchés, sondern auf die deutsche Übersetzung Carl Theodor Winklers, die ihrerseits bereits eine bearbeitete Fassung des Original-Textes darstellt. Weber selbst habe aber Planchés Libretto grundsätzlich akzeptiert, seine Einwände hätten sich in erster Linie „auf die Länge des Werkes und auf den von Planché vorgesehenen Einsatz der Musik“<sup>38</sup> bezogen. In seinen Memoiren habe Planché in bezug auf das *Oberon*-Libretto später bekannt, daß er an Stelle einer Oper ein ‘melodrama with songs’ geschrieben hätte. Da sich aber das Melodrama während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in London allergrößter Beliebtheit erfreut habe, sei das Vorgehen Planchés, so Heyter-Rauland, vollkommen richtig gewesen, „um den Erfolg des *Oberon* an Covent Garden zu garantieren.“<sup>39</sup> Infolgedessen plädiert Heyter-Rauland dafür, „den ‘Oberon’-Text einmal nicht auf seine Tauglichkeit als Opernlibretto zu untersuchen, sondern ihn mit dem Melodrama zu vergleichen.“<sup>40</sup> Im folgenden gelingt es ihr in überzeugender Weise, einige wesentliche Merkmale des englischen Melodramas im *Oberon*-Libretto nachzuweisen und wirbt daher für eine Aufführung des *Oberon*, „die der Uraufführung möglichst nahe käme.“<sup>41</sup>

Im Zusammenhang mit dem *Oberon*-Libretto ist schließlich noch Alan Fischlers Aufsatz ‘*Oberon*’ and *Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché* von Interesse,<sup>42</sup> in welchem Fischler um eine

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 293.

<sup>39</sup> Ebd., S. 294.

<sup>40</sup> Ebd., S. 295.

<sup>41</sup> Ebd., S. 298.

<sup>42</sup> Alan Fischler, “‘Oberon’ and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché”, in: *The Opera Quarterly* 12 (1995), S. 5–26.



Ehrenrettung Planchés sowie dessen literarischen Schaffens bemüht ist und zugleich um ein größeres Verständnis für das *Oberon*-Libretto wirbt. In der Regel werde Planchés *Oberon*-Text als schlecht abqualifiziert, ohne den englischen Originaltext überhaupt zu kennen. Die negativen Urteile über das Libretto hätten mit Max Maria von Weber ihren Anfang genommen und sich bis in die heutige Zeit fortgesetzt. Auch Felix Mendelssohn-Bartholdy und Richard Wagner hätten zum schlechten Ruf des *Oberon*-Librettos beigetragen. In krassem Gegensatz dazu stehe das hohe Ansehen, das Planché zu Lebzeiten als Schriftsteller genießen durfte, und sein umfangreiches schriftstellerisches Schaffen sollte genügen, um den gegen ihn erhobenen Vorwurf, er sei ein Gelegenheitsschreiber gewesen, zu widerlegen. Im weiteren Verlauf skizziert Fischler die besonderen Theaterverhältnisse in London während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die für das niedrige Niveau der Theaterliteratur maßgeblich verantwortlich waren. Unter diesen Verhältnissen sei das Libretto zum *Oberon* entstanden, und die Mängel des Librettos, die Planché heutzutage angelastet würden, seien von seinen Zeitgenossen offenbar nicht als störend empfunden worden. Die Stärken des *Oberon*-Librettos seien, so Fischler, “the theatricality of its exoticism, the elegance of its diction, and the refreshing innocence with which it speaks to us of wonders.”<sup>43</sup>

Wichtige Hintergrundinformationen zum *Oberon* liefern jene Beiträge, die sich mit Weber in London bzw. Webers Opern in London beschäftigen. An erster Stelle ist hier Percival R. Kirbys Aufsatz *Weber’s Operas in London, 1824–1826* zu nennen,<sup>44</sup> in welchem Kirby zunächst darlegt, warum Webers *Freischütz* in jeder Hinsicht dem damaligen englischen Publikumsgeschmack entsprach. Im folgenden befaßt sich Kirby mit dem phänomenalen Erfolg von Webers *Freischütz* in England und stellt einige der insgesamt sieben Londoner *Freischütz*-Bearbeitungen vor, die so manches in bezug auf die damaligen Theaterverhältnisse, die Bearbeitungspraxis und das englische

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 19.

<sup>44</sup> Percival R. Kirby, “Weber’s Operas in London, 1824–1826”, in: *MQ* 32 (1946), S. 333–353.

Musiktheater im allgemeinen erkennen lassen. Unter diesen Voraussetzungen sei der *Oberon* entstanden, so daß sich im nachhinein die Frage stelle, ob Weber, wenn er über die Verhältnisse in England besser informiert gewesen wäre, nicht härter mit seinem Auftraggeber Charles Kemble verhandelt oder sogar den ganzen Auftrag abgelehnt hätte. Das englische Publikum, so Kirby, habe Webers Genie ohnehin niemals begriffen.

Auch John Maycock bezweifelt in seinem Artikel *Weber's Operas in England (1822–1826)*, daß die britische Öffentlichkeit Weber jemals verstanden habe.<sup>45</sup> Maycocks Schilderung der Schicksale dreier Weber-Opern (*Abu Hassan*, *Der Freischütz*, *Oberon*) in London wirft ein bezeichnendes Licht auf die Londoner Theaterverhältnisse des 19. Jahrhunderts. Angesichts eines damals weitverbreiteten, skrupellosen Plagiatentums kursierten beispielsweise etliche verschiedene Fassungen des *Freischütz* auf den unterschiedlichsten Londoner Bühnen, die kaum noch Webersche Musik enthielten und lediglich noch den Titel mit dem Original gemein hatten.

John Warracks Aufsatz *'Oberon' und der englische Geschmack* beschäftigt sich ebenfalls mit den Theaterverhältnissen in London zu Beginn des 19. Jahrhunderts bzw. mit den Umständen, unter denen Webers letzte Oper entstanden ist.<sup>46</sup> Ausgehend von Webers Bedenken gegenüber einem Libretto, das nach Webers Ansicht kein Opernlibretto war, gibt Warrack einen kurzen historischen Überblick der englischen Operngeschichte zwischen Henry Purcell und Webers *Oberon*. Er schildert dann die Vorliebe der Engländer für opulente szenische Effekte, deren Wirkung die Musik verstärken sollte, und zeigt auf, inwieweit diese Umstände die Komposition des *Oberon* als Oper beeinflusst haben. Dem Textdichter des *Oberon*, den Warrack in der Tradition John Drydens sieht, ohne aber daß Planché auch nur im

---

<sup>45</sup> John Maycock, "Weber's Operas in London (1822–1826)", in: *Monthly Musical Record* 82 (1952), S. 39–42.

<sup>46</sup> John Warrack, „'Oberon' und der englische Geschmack. Zum 150. Todestag Carl Maria von Webers“, in: *Musikbühne* 76. *Probleme und Informationen*, hg. von Horst Seeger, Berlin 1976, S. 15–31.

Entferntesten an dieses Vorbild heranzureichen vermochte, bescheinigt er ein mäßiges schriftstellerisches Talent und einen schlechten literarischen Geschmack. Webers *Oberon*, so Warrack, sei etwas Einmaliges geblieben – „ein Werk mit vielen Schönheiten, aber auch vielen Unvollkommenheiten, dessen Form die schlechten Theaterverhältnisse im England des frühen 19. Jahrhunderts bestimmt und zugleich verstümmelt hatten.“<sup>47</sup>

Interessantes zum Thema ‘Weber in London’ enthält auch eine von David Reynolds anlässlich des 150. Todestages Carl Maria von Webers herausgegebene Gedenkschrift.<sup>48</sup> In dieser Publikation finden sich neben zwei Aufsätzen – der eine von Hermione Hobhouse über *London in 1826*, der andere von John Warrack über *Weber’s Legacy* – und Auszügen aus Webers Reisebriefen aus London an seine Gattin Caroline etliche zeitgenössische Kommentare von Londonern über Weber und seine Opern. Zahlreiche Ausschnitte aus Zeitungsartikeln, die nicht nur ein interessantes und facettenreiches Bild des Londoner Musik- und Theaterlebens dieser Zeit, sondern auch eine Vorstellung davon vermitteln, welchen Eindruck Weber und seine Musik in London hinterließen, vervollständigen diese Gedenkschrift. Neben der obengenannten Literatur, die sich jeweils schwerpunktmäßig mit einem bestimmten Themenbereich des *Oberon* auseinandersetzt, widmen sich die übrigen Veröffentlichungen zum *Oberon* den unterschiedlichsten Teilaspekten von Webers letzter Oper. So beschäftigen sich Paul Listl, Donald Francis Tovey und Susanne Steinbeck in ihren Studien u. a. auch mit der Ouvertüre zum *Oberon*.<sup>49</sup> Ebenfalls mit musikalischen Aspekten des *Oberon* befassen sich die Studien von Alfred Sandt, Carl Dahlhaus, Anke Schmitt, Elisabeth Schmierer, Mariko Teramoto und Paolo Gallarati. Alfred Sandt sieht in seiner Dissertati-

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 31.

<sup>48</sup> David Reynolds (Hg.), *Weber in London, 1826*, London 1976.

<sup>49</sup> Paul Listl, *Weber als Ouvertürenkomponist*, Würzburg 1936, S. 95–103. – Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Bd. 4, London<sup>10</sup>1972, S. 57–60. – Susanne Steinbeck, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen*, München 1973 (*Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 3), S. 38–40.

on *Karl Maria von Weber's Opern in ihrer Instrumentation*<sup>50</sup> die Instrumentation Webers in der Nachfolge des Mannheimer Stils, der französischen Oper um die Jahrhundertwende sowie spezieller Instrumentationstechniken bei Christoph Willibald Gluck, Ludwig van Beethoven, E. T. A. Hoffmann und Louis Spohr. Im zweiten Teil seiner Studie konzentriert sich Sandt in erster Linie auf die Darstellung von Besonderheiten der Weberschen Instrumentationskunst in den drei Meisteroperen, ohne jedoch diese Besonderheiten im Detail zu analysieren.

Interessante Denkanstöße zu Webers *Oberon* liefert Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Das ungeschriebene Finale. Zur musikalischen Dramaturgie von Webers 'Oberon'*.<sup>51</sup> Darin geht er zunächst der Frage nach, warum sich der *Oberon* trotz seiner großartigen Musik keinen Platz im Repertoire zu sichern vermochte. In seiner Antwort auf diese Frage vertritt Dahlhaus die Auffassung, daß Webers musikalische Darstellung des Elfenhaften und des Orientalischen im Laufe des 19. Jahrhunderts eine 'Überbietung' erfahren habe, so daß der *Oberon* quasi „zum Opfer seiner eigenen Wirkungsgeschichte [...] geworden sei.“<sup>52</sup> Die traditionellen Einwände gegen das *Oberon*-Libretto hält Dahlhaus durchaus für berechtigt, doch er selbst betrachtet Webers letzte Oper mehr als ein Werk *sui generis*, als eine musikalisch-szenische Oper, in der „nicht die dramatischen Motive [...], sondern die musikalisch-szenischen Tableaus [entscheidend sind].“<sup>53</sup> Der *Oberon* sei „nach dem Prinzip des Gegensatzes zwischen musikalischen Sphären konstruiert“,<sup>54</sup> die in sich differenziert würden. Dieser Differenzierung entspreche auch eine Differenzierung der großen Arien, die „keinen dramatischen Fortgang [bewirken], sondern [– wie in der Opera seria des 18. Jahrhunderts –] als Ziel und Resultat

---

<sup>50</sup> Alfred Sandt, *Karl Maria von Weber's Opern in ihrer Instrumentation*, Diss. Frankfurt/Main 1921.

<sup>51</sup> Carl Dahlhaus 1986, S. 79–85.

<sup>52</sup> Ebd., S. 80.

<sup>53</sup> Ebd., S. 81.

<sup>54</sup> Ebd., S. 84.

eines Stücks Handlung [erscheinen].“<sup>55</sup> Entsprechend seines Aufsatztitels spekuliert Dahlhaus ferner darüber, warum Weber und Planché die naheliegende Chance eines großen Finales nicht ergriffen haben. Musikalisch betrachtet sei Webers *Oberon* ein zusammenfassender Abschluß seines gesamten musikdramatischen Schaffens.

Mit Aspekten des Exotismus im *Oberon* beschäftigen sich Anke Schmitt<sup>56</sup> und Paolo Gallarati,<sup>57</sup> während Mariko Teramoto zur Disposition der Tonarten in Webers *Oberon* Stellung nimmt.<sup>58</sup> Eine sehr fundierte Analyse der Scena ed Aria Nr. 13 aus dem *Oberon* präsentiert Elisabeth Schmierer in ihrem Aufsatz *Zur musikalisch-szenischen Konzeption der ‘Ozean-Arie’ in Webers ‘Oberon’*.<sup>59</sup> Der Ozean-Arie liege zwar das zweisätzliche italienische Modell der Scena ed Aria zugrunde, dieses werde „jedoch in wesentlichen Momenten verändert [...]“,<sup>60</sup> so daß Rezas Scena ed Aria „in der Tendenz zur Überwindung von Rezitativ und Ariensatz“<sup>61</sup> weit über vergleichbare Beispiele hinausgehe. Ausdruck dieser Tendenz zur Synthese von Rezitativ und Arie sei die gewandelte „Funktion rezitativisch-deklamatorischer und arioser Partien“,<sup>62</sup> die „nicht mehr der Differenzierung in überleitende

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 85.

<sup>56</sup> Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 36), S. 440–478.

<sup>57</sup> Paolo Gallarati, „Grammatica dell’esotismo nell’ ‘Oberon’ di Weber“, in: *Opera e Libretto II*, hg. von Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro u. Giovanni Morelli, Florenz 1993 (*Studi di musica veneta*), S. 175–198.

<sup>58</sup> Mariko Teramoto, „Zur tonalen Struktur von Webers ‘Oberon’“, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen u. Joachim Veit, Mainz [u. a.] 1993, S. 155–162.

<sup>59</sup> Elisabeth Schmierer, „Zur musikalisch-szenischen Konzeption der ‘Ozean-Arie’ in Webers ‘Oberon’“, in: *Weber – Jenseits des ‘Freischütz’. Referate des Eutiner Symposions 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber*, hg. von Friedhelm Krummacher u. Heinrich W. Schwab, Kassel [u. a.] 1989 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 32), S. 59–70.

<sup>60</sup> Ebd., S. 60.

<sup>61</sup> Ebd., S. 70.

<sup>62</sup> Ebd.

Partien und geschlossene Sätze [dienen], sondern [...] als Gestaltungsmittel der musikalisch-szenischen Interaktion [fungieren].“<sup>63</sup>

Unter einem ganz anderen Blickwinkel betrachtet Horst Seeger den *Oberon* in seinem Beitrag *Webers ‘Oberon’ im Spannungsfeld der Traditionen*.<sup>64</sup> Anhand einer Besprechung von Wilhelm Gottlieb Bekkers 1792 erschienenen Buches *Das Seifersdorfer Thal* legt Seeger dar, daß „in diesem Buch [...] bereits der Boden zu spüren [ist], auf dem später die Dresdner romantische Oper wachsen sollte.“<sup>65</sup> Ebenso sei dieses Buch bedeutsam „für die geistigen Grundlagen, die in Webers ‘Oberon’ mündeten“,<sup>66</sup> so daß zu konstatieren ist, daß der *Oberon* in Dresden auch philosophische und kunstanschauliche Grundlagen [hat].“<sup>67</sup>

Es sei schließlich noch auf eine Sonderausgabe der französischen Musikzeitschrift *L’Avant-Scène Opéra* hingewiesen, die ausschließlich Webers *Oberon* gewidmet ist.<sup>68</sup> Neben einer Darstellung der Lebensgeschichte Webers, einer französischen Übersetzung des *Oberon*-Librettos, einer *Oberon*-Diskographie, einer Auswahl zur Weber-Literatur sowie einer sehr unvollständigen Aufführungsgeschichte des *Oberon* von 1826 bis 1983 enthält die Publikation einige kleinere Aufsätze zu den Quellen des *Oberon* sowie zur Entstehungs- und Bearbeitungsgeschichte von Webers *Oberon*, die der *Oberon*-Forschung jedoch keinerlei neue Erkenntnisse liefern.

Die *Oberon*-Literatur ist durchaus vielfältig, ohne daß der *Oberon* damit hinreichend erforscht wäre, ergibt sich doch aus den

---

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Horst Seeger, „Webers ‘Oberon’ im Spannungsfeld der Traditionen“, in: *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann u. Hans John, Laaber 1995 (*Musik in Dresden*, Bd. 1), S. 137–141; vorher abgedruckt in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986*, hg. von Hans John u. Günther Stephan, Dresden 1987 (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik ‘Carl Maria von Weber’ Dresden*, 10. Sonderheft), S. 309–316.

<sup>65</sup> Ebd., S. 137.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd., S. 141.

<sup>68</sup> Weber, „Oberon“, in: *L’Avant-Scène Opéra* 74 (1985).

vorhandenen Veröffentlichungen weder ein geschlossenes Bild von Webers letzter Oper, noch wird die Stellung dieses Werkes in der Operngeschichte deutlich. Einig ist man sich allein über die Querständigkeit des Weberschen *Oberon* zur kontinentaleuropäischen Oper jener Zeit, was dazu geführt hat, daß der *Oberon* – schaut man sich die Aufführungsgeschichte dieses Werkes an – ausnahmslos in bearbeiteter Fassung gespielt wurde bzw. wird. Man hat die offensichtliche Querständigkeit des *Oberon* niemals zum Anlaß genommen darüber nachzudenken, warum Webers Oper genau diese und keine andere Gestalt angenommen hat; stattdessen wollte man mit ‚Rettungsversuchen‘ vom Standpunkt des Dramas [...] das Werk in eine Form zwingen, die auszufüllen es nicht geschaffen wurde [...].“<sup>69</sup>

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch ein Werk zu untersuchen, das innerhalb der Gattung Oper wohl als singuläre Erscheinung bezeichnet werden muß. Dabei soll aber gerade die Querständigkeit des *Oberon* den Blick hinsichtlich einer unvoreingenommenen Annäherung an dieses Werk nicht verstellen, sondern Anlaß sein, Webers letzte Oper unter Berücksichtigung der unterschiedlichsten Aspekte möglichst umfassend zu beleuchten. Opernforschung versteht sich hier nicht allein als rein musikwissenschaftlich, sondern als interdisziplinär ausgerichtet: neben musikalischen Fragestellungen werden in gleichem Maße auch kulturgeschichtliche Aspekte eine wesentliche Rolle spielen, denn „wie kaum eine zweite unter den musikalischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts hatte die Oper“, so Sabine Henze-Döhring in der Einleitung zu *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, „ihren ‘Sitz im Leben’, stellte sie sich als eine Kunstform dar, die auf gesellschaftliche und politische Entwicklungen ebenso reagierte wie auf literarische Strömungen und solche in den bildenden Künsten.“<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Carl Dahlhaus u. Sieghart Döhring, Art. „C. M. v. Weber: Oberon or The Elf King’s Oath“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München u. Zürich 1997, S. 677.

<sup>70</sup> Sieghart Döhring u. Sabine Henze-Döhring 1997, S. 4.

Vor dem Hintergrund des Faktums, daß Weber seine letzte Oper auf ein englisches Textbuch für das Covent Garden Theatre in London komponiert hat schien es naheliegend, sich diesem Werk zunächst über das Libretto zu nähern, das diese Oper ganz entscheidend prägt. Ausgangspunkt des ersten Hauptteils dieser Arbeit ist Christoph Martin Wielands Heldengedicht *Oberon*, dessen englische Übersetzung durch William Sotheby dem Textdichter des Weberschen *Oberon* als Vorlage für das Libretto diente. Es schließt sich daran eine breit angelegte Untersuchung über den *Oberon* als Opernstoff für Weber an. Ausgehend von der Fragestellung, warum man Weber ausgerechnet den Stoff des *Faust* bzw. des *Oberon* zur Komposition angeboten hat, und welche Gründe Weber dazu bewogen haben mögen, das Sujet des *Oberon* zu wählen, wird das kulturgeschichtliche Umfeld Webers näher beleuchtet. Dies schließt sowohl Untersuchungen zu den Opernstoffen in den 1820er Jahren im allgemeinen als auch zu den Stoffen des *Faust* und *Oberon* im speziellen mit ein. Ebenso galt es, den Einfluß literarischer Strömungen auf die Opernlibrettistik jener Zeit, insbesondere aber auf Weber und dessen offensichtliche Neigung zu ganz bestimmten Opernstoffen aufzuzeigen. Daneben widmet sich der erste Hauptteil vor allem dem *Oberon*-Libretto James Robinson Planchés. Im Mittelpunkt stand dabei das Herausarbeiten der spezifischen Charakteristika eines Operntextes, der sich in ganz erheblichem Maße von der kontinentaleuropäischen Librettistik jener Zeit unterscheidet. Die Darstellung der Theaterverhältnisse in England zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowie ein kurzer Überblick über die Entwicklung des englischen Musiktheaters bis hin zu diesem Zeitpunkt werden zeigen, daß Planchés *Oberon*-Libretto fest in der englischen Musiktheatertradition verwurzelt ist.

Der zweite Hauptteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Webers Musik zum *Oberon*, wobei zu Anfang die Entstehungsgeschichte dieser Oper im Mittelpunkt steht. Erwies sich auch die Untersuchung der Kompositionsskizzen zum *Oberon* im Hinblick auf Webers kompositorischen Schaffensprozeß als wenig aufschlußreich, so ließ sich die Entstehung der Oper selbst zwar nicht lückenlos, jedoch weitgehend



klären. Im Zuge dieser Rekonstruktion konnte auch mancher Irrtum der Weber-Literatur aufgedeckt und richtiggestellt werden.

Mit dem Beginn der musikalischen Analyse stellte sich auch die Frage der Methodik. Als einer der ersten Intellektuellen unter den bedeutenden Komponisten hat sich Weber immer wieder mit opernästhetischen Fragestellungen beschäftigt, die wiederum die Konzeption seiner musikdramatischen Werke beeinflusst haben. Infolgedessen würde eine musikalische Analyse, welche die Opernästhetik Webers unberücksichtigt ließe, unweigerlich ins Leere führen und damit ihren Zweck verfehlen, da sie von Voraussetzungen ausginge, die Webers Musik erst gar nicht erfüllen will. Dementsprechend erschien es sinnvoll, zunächst die Webersche Opernästhetik zumindest in ihren Grundzügen darzulegen, in der insbesondere die Begriffe des *Ganzen* und der *dramatischen Wahrheit* eine wesentliche Rolle spielen. Im Folgenden galt es daher zu überprüfen, inwieweit Webers opernästhetische Vorstellungen die musikalische Konzeption des *Oberon* beeinflusst haben. Dabei stellte sich heraus, daß Weber – im Bewußtsein darüber, daß die Oper aufgrund der Anlage des Librettos in zusammenhanglose Stücke auseinanderzufallen drohte – dem Werk mittels Tonartendisposition, Leitmotivtechnik und der Kunst des Lokalkolorits Zusammenhalt zu geben versuchte, mithin nach einem geschlossenen *Ganzen* strebte. Gerade die *couleur locale* aber, die im *Oberon* sehr ausgeprägt in Erscheinung tritt und sicherlich das hervorstechendste musikalische Merkmal dieser Oper ist, war für Weber nicht nur im Hinblick auf den Zusammenhalt des Werkes von Bedeutung, sondern diente ihm zugleich als ein Ausdrucksmittel seiner von ihm selbst stets eingeforderten *dramatischen Wahrheit*.

Neben einer Untersuchung der obengenannten Faktoren, die ganz deutlich erkennen lassen, daß Weber bei der Komposition des *Oberon* seine opernästhetischen Vorstellungen nie aus dem Blickfeld verlor, galt es, zur formalen Disposition der Oper Stellung zu nehmen, wenngleich formale Aspekte – darauf lassen die vorhandenen Kompositionsskizzen jedenfalls schließen – bei der Komposition des *Oberon* wohl eher eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Dennoch ergaben