

**Das Libretto zu Carl Maria von Webers
*Oberon***

Werkentstehung und Werktradierung:
Studien zur Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Werkes
in Verbindung mit einer wissenschaftlich-kritischen Neuedition des Textbuchs

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
an der
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

vorgelegt von

Solveig Schreiter

geb. am 11. Februar 1971 in Karl-Marx-Stadt

Betreuer: Prof. Dr. Manuel Gervink,
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Gutachter: 1. Prof. Dr. Manuel Gervink,
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
2. Prof. Dr. Joachim Veit,
Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn
Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe

Die Disputation fand am 27. November 2013 unter Vorsitz von Prof. Dr. Matthias Herrmann statt.

Danksagung

Ganz besonderer Dank gilt meinem Mentor, Herrn Prof. Dr. Manuel Gervink, der mir den Ansporn zur vorliegenden Dissertation gab, für seine stets freundliche, motivierende und kompetente Betreuung bei der Entstehung der Arbeit sowie Herrn Prof. Dr. Joachim Veit für seine vielen zusätzlichen Anregungen und die Erstellung des Zweitgutachtens. Herrn Benjamin Bohl sei gedankt für die Hilfe beim Layout des Werktextes und Lesarten-Verzeichnisses. Darüber hinaus bedanke ich mich herzlich bei meinen Kolleginnen und Kollegen der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, die mich durch die Bereitstellung von Weberspezifischen Daten und zahlreiche Hinweise bei meinen Recherchen fleißig unterstützt haben. Und nicht zuletzt geht mein Dank an Frau Eveline Bartlitz und Herrn Sebastian Hacke für ihre schnelle und kritische Korrekturlesung.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen und Siglen	
Einleitung	1
I. Zur Werkentstehung und Textgenese	
1. Stoffgeschichte und zeitgenössische Dramatisierungen des <i>Oberon</i>	
1.1 Zur Stoffwahl	11
1.2 Vorlagen zu Wielands Epos	13
1.3 Der Inhalt des Wielandschen <i>Oberon</i> im Vergleich zu Planchés Libretto (Werktext)	16
1.4 Deutsche Dramatisierungen auf Grundlage von Wielands <i>Oberon</i>	24
1.5 Englische Dramatisierungen des <i>Oberon</i> -Stoffes	37
1.6 Zusammenfassung	49
2. Zur Entstehung des Librettos von James Robinson Planché und zu Webers Einflüssen auf die englische Textfassung	
2.1 Zu den Vorbereitungen des Londoner Opernprojekts	54
2.2 Zum Librettisten des <i>Oberon</i> und den Ausgangsbedingungen für die Zusammenarbeit	56
2.3 Entstehungsbeginn des Librettos sowie Änderungen Webers am Text	59
2.4 Zum Kompositionsprozess	66
3. Zu Webers Londoner Aufenthalt sowie zu den Bedingungen der Uraufführung des <i>Oberon</i>	
3.1 Webers Ankunft und Aufnahme in London	72
3.2 Zur Ausstattung und Besetzung des <i>Oberon</i>	74
3.3 Letzte Vorbereitungen und Uraufführung	80
3.4 Urteile über das Libretto in Rezensionen zur Uraufführung sowie Reflexionen von Zeitgenossen	82
II. Zur Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte	
1. Zur deutschen Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler im Zuge der Vorbereitung des Klavierauszuges	
1.1 Vorbemerkungen	87

1.2 Zur Entstehung des englischen Klavierauszuges	87
1.3 Zur Entstehung der Übersetzung Winklers während der Anfertigung des deutschen Klavierauszuges	89
1.4 Zu Webers Einfluss auf die deutsche Übersetzung zum <i>Oberon</i>	98
1.5 Reaktionen auf das deutsche Libretto	102
2. Zur Rezeptionsgeschichte des <i>Oberon</i>	
2.1 Erstaufführungen der originalen Fassung von Weber (Auswahl)	104
2.2 Bühnen-Bearbeitungen – Übersicht und Vorbemerkungen	111
2.3 Einzelbetrachtungen der Bühnen-Bearbeitungen	117
2.4 Zusammenfassung und Ausblick	144
2.5 Tabelle Bearbeitungen (Vergleich mit Webers/Planchés Anlage)	149
Anhang	
Wissenschaftlich-kritische Textedition	156
Vorbemerkung zur Edition	157
Werktext (englisches Original-Libretto neben deutscher Übersetzung)	162
Titelblatt	163
Personenverzeichnis	164
1. Akt	165
2. Akt	186
3. Akt	205
Anhang ursprüngliche Texte Nr. 16 und 20	227
Quellenbeschreibung	
1. Handschriftliche und gedruckte Textbuch-Quellen	229
2. Musikalische Quellen	
2.1 Skizzen und Entwürfe	240
2.2 Partituren	245
2.3 Quellen für den Druck des Klavierauszuges (englisch und deutsch)	250
Bewertung der für die Edition maßgeblichen Quellen	268
Varianten, Lesarten und Anmerkungen	274
Verzeichnis der englischen Originalfassung/der deutschen Übersetzung	275
Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur	305

Abkürzungen und Siglen

a) Quellen-Kürzel

A	Autograph des Komponisten
A ^K	Autograph unter Beteiligung eines Kopisten
L	Autograph des Librettisten
L ^A	Autograph des Librettisten mit Eintragungen des Komponisten
K	Kopie
K ^A	Kopie mit autographen Eintragungen des Komponisten
M	Manuskript
-pt	Partitur
-kl	Klavierauszug
-tx	Textbuch
/sk	Skizze
/ew	Entwurf
/sv	Stichvorlage

b) Bibliothekssiglen

<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
<i>CH-Bu</i>	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
<i>D-B</i>	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz
<i>D-Dl</i>	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
<i>D-HVsa</i>	Hannover, Staatsarchiv
<i>D-LEm</i>	Musikbibliothek der Stadt Leipzig
<i>DK-Kk</i>	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
<i>EV -Tal EAM</i>	Tallin, Eesti Ajaloomuseum (Estnisches Geschichtsmuseum)
<i>F-Pn</i>	Paris, Bibliothèque Nationale
<i>GB-Cfm</i>	Cambridge, Fitzwilliam Museum
<i>GB-Lbl</i>	London, The British Library

<i>GB-Ob</i>	Oxford, Bodleian Library
<i>PL-Kj</i>	Krakau, Biblioteka Jagiellońska
<i>RF-SPsc</i>	St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek
<i>US-Bu</i>	Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Paul. C. Richards Collection
<i>US-PHhs</i>	Philadelphia, The Historical Society of Pennsylvania Library
<i>US-SM</i>	San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library & Art Gallery
<i>US-STu</i>	Stanford, Stanford University, Stanford Memorial Library of Music
<i>US-Wc</i>	Washington (D.C.), Library of Congress, Music Division

c) Sonstige Abkürzungen

[]	Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen
Bd.	Band
b. S.	beschriebene Seiten
Bl./Bl.	Blatt, Blätter
EA	Erstaufführung
Jh.	Jahrhundert
Kpt.	Kapitel
r	recto
Sp.	Spalte
TB	Tagebuch, <i>D-B</i> , Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1
UA	Uraufführung
v	verso
WFN	Weber-Familien-Nachlass

Einleitung

Carl Maria von Webers letzte Oper *Oberon*, sein sogenannter „Schwanengesang“, hat eine wechselvolle Geschichte. Zwar nicht an den singulären Erfolg des *Freischütz* anknüpfend, aber auch nicht derart missverstanden wie sein anschließender Versuch, mit der *Euryanthe* eine durchkomponierte „große Oper“ zu schaffen, konnte sich der in England 1826 uraufgeführte *Oberon* dennoch durchgängig im Repertoire der internationalen Bühnen verankern.

Markant und vergleichsweise einzigartig ist allerdings dabei die Entwicklung, die Webers Dramatisierung, basierend auf dem Libretto von James Robinson Planché, genommen hat. Obwohl explizit als Auftragswerk für die englische Bühne (Covent Garden Theatre) entstanden und dort überaus erfolgreich aufgeführt, war es natürlich Webers Bestreben, seine Komposition auch in Deutschland zu etablieren. Diesen Weg ebnete er mit der Herstellung eines zusätzlichen deutschen Klavierauszuges (Textunterlegung in deutscher Sprache), den er noch vor seinem Tod kurz nach der Uraufführung fertigstellte. Dass sich das Werk jedoch trotzdem auf dem Kontinent nicht in der ursprünglichen Gestalt durchsetzte, sondern im Gegenteil die nachfolgenden Generationen immer wieder zu Bearbeitungen inspirierte und somit mannigfaltige Veränderungen über sich ergehen lassen musste, wirft die berechtigte Frage auf, worin diese Anpassungswünsche begründet liegen.

Um die Bühnentradierung des *Oberon* in seiner wechselhaften Geschichte nachzuvollziehen, erscheint es daher unabdingbar, zu den Ursprüngen und Wurzeln der Entstehung des Werkes zurückzukehren.

Dass der *Oberon* innerhalb der einschlägigen Weber-Biographien erörtert wurde¹, versteht sich von selbst, darüber hinaus sind verschiedentlich wissenschaftliche Texte basierend auf unterschiedlichen Fragestellungen und kleinere Arbeiten zum *Oberon* entstanden².

1 Vgl. Literatur-Verzeichnis, ab S. 305.

2 Vgl. Anna Amalie Abert, „*Oberon*“ in Nord und Süd, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*, Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag, hg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel und Zürich 1978, S. 51–68; Ute Schwab, *Oberon-Bearbeitungen*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986 (Schriftenreihe der HS für Musik Dresden 10. Sonderheft), hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 345–359; Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988, S. S. 440–478; Alan Fischler, *Oberon and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché*, in: *The opera quarterly*, 12 (1), 1995, S. 5–26; Joachim Veit, *Wranitzky contra Weber – Zu den Auseinandersetzungen um die Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers „Oberon“*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Bd. 2 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, S. 1439–1452; Michael Heinemann, „*Oberon*“: *Tonkünstler Webers Traum*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 59. Jg., H. 4 (2002), S. 298–309; Claudia Küster, „*Life without love, were desert for me, but life without honour, I live not to see!*“ *Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers Oberon*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und*

Aus jüngster Zeit stammen zwei wegweisende Monographien zur gesamten Oper von Joseph E. Morgan und Markus Schroer³, die der vorliegenden Auseinandersetzung mit dem Werk wesentlich als Anregung und Grundlage dienten. Während Morgan sich dem Werk mehr von der stilistischen Seite im philosophischen Kontext von Romantik und Nationalismus nähert, betrachtet Schroer ausführlich die Stoffgeschichte und analysiert die Entstehung und Gestalt der Oper im Hinblick auf Text und Musik. Beide Autoren beschäftigen sich eingehend mit der Vorlage, dem berühmten Vers-Epos von Christoph Martin Wieland⁴, den Unterschieden zum Libretto von Planchés⁵ und erörtern den für die Entstehung maßgeblichen zeitgenössischen Kontext der englischen Opernbühnen.

Die vorliegende Arbeit versteht sich sowohl als (in erster Linie auf den Text bezogene) Revision als auch als detaillierte Ergänzung zu diesen beiden grundlegenden Untersuchungen, indem sie die textliche Grundlage des Werkes ins Zentrum stellt: Planchés Libretto, dem gemeinhin allein der Misserfolg der Oper zugeschoben wird. Durch eine erstmalige eingehende und umfassende Betrachtung und Auswertung **aller** zu dem Textbuch gegenwärtig nachweisbaren überlieferten Quellen werden etliche in der Literatur überlieferte Urteile in Frage gestellt und erscheint Webers Werk in einem veränderten Licht.

„Das bisherige mangelnde Interesse der Philologie an der [...] literarischen Sonderform des Librettos steht in einem Mißverhältnis zu ihrer weiten Verbreitung und Popularität, die von kaum einem Dramatiker der Weltliteratur erreicht wird, aber auch zu ihrer eminenten Bedeutung als Traditionsträger nicht nur theatraler Strukturen und Topoi, sondern auch allgemeinen Kulturwissens.“⁶ Abgesehen von einzelnen früheren Untersuchungen wurde das lange Zeit „den schlechten Ruf einer sublitterarischen Zweckgattung“⁷ genießende und daher vernachläss-

Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007, hg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl unter Mitwirkung von Peter Csobádi, Gernot Gruber und Franz Viktor Spechtler (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge), Anif/Salzburg 2009, S. 213–225.

3 Vgl. Joseph E. Morgan, *Oberon – A Reevaluation of Carl Maria von Weber*, 2 Teile, Waltham 2009 sowie Schroer (zu sämtlichen Literatur-Kürzeln vgl. S. 305).

4 Christoph Martin Wielands Epos *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht* bildete die Grundlage für alle Dramatisierungen des Oberon-Stoffes (erstmalig erschienen 1780 in vierzehn Gesängen im ersten Vierteljahresheft des *Teutschen Merkur*; im gleichen Jahr erschien auch eine Einzelausgabe: *Oberon*, ein Gedicht in 14 Gesängen, Frankfurt und Leipzig 1780; 2. Fassung 1785 in zwölf Gesängen: *Die Sieben ersten Gesänge des Oberon* sowie *Die Fünf Lezten Gesänge des Oberon* (Wielands auserlesene Gedichte, Bd. 3 und 4), Leipzig 1785; 1798 erschien die Übersetzung von William Sotheby: *Oberon, A Poem, from the German of Wieland*. By William Sotheby, Esq., London 1798. Grundlage für Sotheby's Übersetzung war die Wielandsche Fassung in zwölf Gesängen.

5 Morgan liefert bereits den Text der englischen Originalfassung nach dem Erstdruck des Librettos zur UA, der auch Hauptquelle zur vorliegenden Textedition ist und verweist auf die Abweichungen von Planchés erster Fassung im Manuskript (vgl. Kpt. I.2 und Quellenbeschreibung).

6 Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., Sachteil 5 Kassel u.a. 1996, S. 1118.

7 Ebd., S. 1117.

sigte Genre des Libretto erst in den letzten vier Dezennien innerhalb der Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft überhaupt zum Forschungsgegenstand⁸ mit dem positiven Effekt, dass das Interesse an ihm und am gegenseitigen Austausch in der sich konstituierenden Wissenschaft einer Librettistik stetig wächst⁹.

Im Hinblick auf die vorliegenden Studien zum *Oberon* sind vor allem zwei Schwerpunkte der Libretto-Forschung von Belang: Um nicht in Gefahr zu geraten, ihn im Sinne eines Idealtypus der Operndichtung, wie er aus der italienisch-französischen Oper des 18./19. Jahrhunderts abgeleitet wurde, zu analysieren, ist der Kontext seiner Entstehung zu beachten, der anderen Gesetzmäßigkeiten unterlag¹⁰. Des Weiteren bleibt sich von der Übermacht der existierenden Wielandschen Vorlage zu verabschieden, wobei hier besonders eine Facette des Librettos zum Tragen kommt: „Die Herauslösung einzelner Situationen aus ihrem ursprünglichen motivierenden Kontext“, d. h. die schon von Busoni konstatierte Anforderung an das Libretto „in der Abfolge prinzipiell isolierbarer Stationen.“¹¹

Auch im Sinne des tradierten Ausspruchs „Gönnen wir also dem Publikum den *Oberon* in der von dem Meister hinterlassenen Form, und nicht bloß aus Rücksichten der Pietät.“¹² soll hier versucht werden zu klären, in welchem Maße Inhalt und Anlage des originalen Librettos von Planché dafür verantwortlich gemacht werden können, dass nachfolgende Generationen unablässig versuchten, die Gestalt des Weberschen *Oberon* durch Bearbeitung bzw. Adaption verändern zu wollen bzw. ob und wodurch spätere einzelne Bearbeitungen tatsächlich zur besseren Verständlichkeit und somit Aufführbarkeit der Oper beigetragen haben.

8 Vgl. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A historical Study of the Opera Libretto*, London 1971; Peter Hacks, *Versuch über das Libretto*, in: Ders., *Oper*, Berlin und Weimar 1975; ; Klaus Günther Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: Ders., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern und München 1976; K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos: Opern, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven 1979; *Oper und Operntext*, hg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985; *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von Albert Gier, Heidelberg 1986; Christoph Nieder, *Von der Zauberflöte zum Lohengrin. Das dt. Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989; Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

9 Beispiele dafür sind u.a. die 2003 stattgefundene, ausschließlich dem Libretto gewidmete Ausstellung (Katalog: *Gehorsame Tochter der Musik: das Libretto. Dichter und Dichtung der Oper*, hg. von Cécile Prinzbach, München 2003) und die vom Projekt OPERA – *Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen* initiierte und durchgeführte interdisziplinäre Tagung: *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte* vom 22. bis 24. November 2012 an der Universität Bayreuth.

10 Federführend für die kontextuellen Zusammenhänge sind die Arbeiten von Christine Heyter-Rauland, *Das <andere Melodrama>. Notizen über eine nahezu unbekanntes Gattung*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama*, hg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993, S. 296–314 sowie *Webers »englische Oper« – Anmerkungen zum Textbuch des Oberon*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 292–299.

11 Vgl. Ferruccio Busoni, Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des „Doktor Faust“, enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper, 1921, zitiert nach MGG (wie Anm. 6), S. 1122.

12 Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Im Elfenreich*, in: *Deutsche Musikerzeitung*, Jg. 11, Nr. 34 (21. August 1880), S. 336 sowie Nr. 35 (28. August 1880), S. 346f.

Inspirierend bei der Auseinandersetzung mit den *Oberon*-Bearbeitungen wirkte Marita Fullgrafs Dissertation, in der wesentliche Aspekte und Kriterien im Hinblick auf die Bearbeitungsgeschichte von Webers *Euryanthe* dargestellt sind¹³. Fullgrafs Einschätzung könnte durchaus auf die Problematik des *Oberon* übertragen werden. Auch bei der *Euryanthe* wurden die dramaturgischen Probleme des Librettos

„[...] als so vordergründig empfunden, daß man sie immer wieder zu verbessern suchte. Webers ‚unverwirklichten‘ ästhetischen Idealen, [...] glaubte man sich durch Revisionen der Oper nähern zu können. Die eigentlichen ‚Fehler‘ wurden dabei der Textautorin [Helmina von Chézy] zugewiesen und den Bearbeitern so eine Rechtfertigung für die Korrekturen an die Hand gegeben. Dabei blieb außer acht, daß das Libretto Webers Vorstellungen durchaus entsprach. Die Textprobleme wurden oft genug viel zu wörtlich genommen und nicht erkannt, daß die Partitur das Libretto zwar unterstützt, aber auch über es hinausweist, es ergänzt.“¹⁴

„Hans Pfitzners vielzitiertes Wort, Weber sei lediglich auf die Welt gekommen, um den *Freischütz* zu komponieren, war einer verbreiteten Rezeption seiner anderen Opern keineswegs zuträglich. Bis in die Gegenwart ist das Urteil über die beiden in der Folge komponierten Bühnenwerke, *Euryanthe* und *Oberon*, weniger unfreundlich als von einem gewissen Unverständnis getragen: dass ein Komponist von Rang, als der Weber zumal nach dem *Freischütz* gelten konnte, Libretti zu wählen im Stande war, deren mangelnde Stringenz ebenso wie ihre poetologischen Defizite ihm hätten auffallen müssen.“¹⁵

Das hier fast milde ausfallende Fazit steht im starken Kontrast zu überaus vernichtenden Urteilen, wie z. B. das von C. Dahlhaus gefällte: „Das Libretto [zum *Oberon*] ist miserabel. [...] 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.“¹⁶

Und selbst die diplomatischer formulierte Kritik von Warrack veranschaulicht noch deutlich das allgemeine Unbehagen, welches hinsichtlich des Librettos generell empfunden wurde:¹⁷

„Tatsächlich ist sein [Planchés] Text von einer Dürftigkeit, die in einer fremden Sprache nur schwer zu ermessen ist, und obwohl Webers Englisch beachtlich gut war – seine Briefe sind flüssig geschrieben, nur gelegentlich kommen kleine Schnitzer vor, und in seiner Vertonung findet man nur sehr wenige falsche Akzentuierungen –, konnte man von ihm nicht erwarten, daß er die Hohlheit des Tons, die Mängel des Stils, die Armut des Wortschatzes empfand. [...] Daß Planché und andere Schriftsteller seiner Zeit in erster Linie Literaturhistoriker oder anderweitig historisch interessiert waren, machte sie nur noch abhängiger von überkommenen Formen, ohne daß sie die großen Dichter, die sie nachahmten, auch wirklich verstanden hätten; und in einer Niedergangsperiode des Theaters waren sie nur darauf bedacht, den damaligen Stars der englischen Bühne Rollen zu liefern, die deren Eitelkeit schmeichelten und ihnen den Beifall des Publikums sicherten.“

13 Vgl. Fullgraf.

14 Vgl. ebd. S. 244f.

15 Vgl. Michael Heinemann (wie Anm. 2), S. 298.

16 Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Oberon“ in der Württembergischen Staatsoper*, in: NZfM 2/1962, S. 81.

17 Vgl. Vgl. 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. 20ff.

Die vorliegende Arbeit hat es sich daher zum Ziel gesetzt, die sich innerhalb dieser Bandbreite bewegenden, in der einschlägigen Literatur zahlreich anzutreffenden (Vor-)Urteile und Wertungen, wie sie in Zusammenhang mit der Entstehung und Analyse des Librettos entstanden sind, grundlegend auf ihre Adäquatheit bzw. Begründung hin zu überprüfen. Zu den stereotyp wiederkehrenden Urteilen gehören folgende:

- Die Einwirkung von Weber auf die Entstehung des Librettos sei im Vergleich zu seinen anderen Opern nicht so groß gewesen (dies wird vor allem mit der Sprachbarriere begründet),
- Weber hätte die Oper, angeblich unzufrieden mit deren Gestalt, für Deutschland umarbeiten wollen,
- Webers Musik zur Oper würde durch das „schlechte“ Libretto im Vergleich zu seinen anderen Opern qualitativ „herabgezogen“ und
- Webers originaler *Oberon* wäre auf der Bühne wenig erfolgreich gewesen, woraus sich meist zusätzlich zur inhaltlichen Kritik am Libretto die Argumentation zur Bearbeitung ableitet¹⁸.

Da bereits der oberflächliche Blick in die überlieferten Quellen Zweifel an diesen Beurteilungen aufkommen ließ und daher davon auszugehen war, dass diese entweder falsifiziert oder korrigiert werden können, wurden für drei Bereiche Problem- und Fragestellungen formuliert, die in den einzelnen Kapiteln der Dissertation näher untersucht werden:

1. Um eine qualitative Einschätzung von Planchés Libretto vorzunehmen, wurde das Textbuch durch einen Vergleich mit zeitgleichen Dramatisierungen zum selben Sujet in den zeitgenössischen Kontext gestellt und untersucht: Wie ist Planchés Originallibretto in diesen Kontext einzuordnen und welche Schlussfolgerungen lassen sich anhand der nachweisbaren Aufführungsdaten über die Bühnenpräsenz von Planchés/Webers Oper ziehen?
2. Anhand der Einbeziehung und Auswertung aller überlieferten authentischen und autorisierten Quellen wurde eine genaue Darstellung der Textgenese angestrebt mit der besonderen Fragestellung: Wie groß war Webers Einfluss auf die Entstehung des Libret-

18 Vgl. MMW, Bd. 2, S. 600 sowie *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina*, hg. von seinem Enkel, Leipzig 1886, S. 74, Jähns (*Werkverzeichnis*), S. 403; Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 76. Hanslick betrachtet den *Oberon* als „eine der schwierigsten Aufgaben für die Opernregie“ aufgrund des „äußerst ungeschickt gemacht[en]“ Librettos und der mangelnden künstlerischen Einheit des Ganzen. Vgl. ebenso Vorwort zum Textbuch der Fassung Brecher/Mahler, Universal-Edition A.-G. Wien–Leipzig [1914], S. 8–13.

tos bzw. die Werkgestalt tatsächlich und welche konkreten Änderungen nahm er für die Aufführung in Deutschland vor?

3. Die Untersuchung der wichtigsten Bearbeitungen wurde anhand von drei Schwerpunkten durchgeführt: Erfolgte der Bearbeitungsansatz vordergründig aus veränderten opernästhetischen Gründen oder eher aus der grundsätzlichen Kritik am Libretto? Wo empfand man Schwächen des Werkes und durch welche Lösungen sollten diese in der Bearbeitung beseitigt werden – und sind diese dadurch wirklich erfolgreich „kaschiert“?

Resultierend aus diesen drei Problembereichen scheint somit als Ergebnis der Dissertation eine Neubewertung des Librettos möglich. Zugleich ist damit der Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen englischen und deutschen Fassungen dieses Bühnenwerks verbunden.

Ausgehend von der Analyse des Operntextes, zu deren Ergebnis eine wissenschaftlich-kritische Neuedition als Bestandteil dieser Arbeit gehört, wurde der Bogen somit von der Textentstehung bzw. Werkgenese bis zur Rezeption des Werkes im 19./20. Jahrhundert gespannt.

Die Neuedition des Librettos stellt eine wesentliche Grundlage für die Untersuchung der Dissertationsproblematik unter dem genannten Punkt 2 dar.

Nur mit Hilfe des detaillierten Quellenvergleiches waren genaue Aussagen über den Entstehungsprozess des Werkes zu treffen, nur anhand der Rekonstruktion der authentischen bzw. autorisierten Gestalt des Librettos ist dieses innerhalb des zeitgenössischen Kontexts korrekt zu bewerten.

Zwei zentrale Themenbereiche bilden die „Werkentstehung und Textgenese“ sowie die „Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte (Rezeptionsgeschichte)“, deren Unterpunkte bzw. Teilbereiche mit den an sie geknüpften Fragestellungen und inhaltlichen Schwerpunkten anhand der methodischen Vorgehensweise nachfolgend näher erläutert werden sollen.

Im Themenbereich „Werkentstehung/Textgenese“ ist der Aspekt der Stoffgeschichte mitbehandelt worden. *Oberon* als Sujet war bereits vor Webers/Planchés Bühnenadaption weit verbreitet. Markus Schroer befasst sich mit der Frage, warum der Oberon-Stoff, basierend auf dem berühmten Epos von Wieland, zu einem dem romantischen Zeitgeist adäquaten Opernstoff avancierte. Über seine Ausführungen hinausgehend, wurde nachfolgend der Fokus geweitet bzw. besonders auf die überlieferten zeitgenössischen deutschen und englischen Bühnendramatisierungen zum selben Sujet¹⁹ gerichtet, wovon einige sehr erfolgreich waren und

¹⁹ Bei der Untersuchung werden nur die auf Wieland beruhenden Bühnenadaptionen berücksichtigt, sämtliche sich auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* beziehende werden vernachlässigt, weil der inhaltlich

zumindest Weber teilweise bekannt gewesen sein dürften. Die Sichtung der ermittelten Werke ergab dabei, dass sich kurz vor der Entstehung des Weberschen *Oberon* ein wesentlicher Traditionsstrang von Deutschland aus nach England bildete. Zu fragen ist, ob und wie dieser auf die Weber/Planché-Fassung eingewirkt haben kann.

Die Schwierigkeit sämtlicher Bühnenadaptionen bestand vorrangig darin, die epische Vorlage von Wieland Bühnentauglich umzusetzen. Der bereits bei Schroer vorgenommene Vergleich des Wielandschen Gedichts mit dem Libretto von Planché ist um den Vergleich dieser beiden Stoff-Fassungen mit den übrigen ausgewählten zeitgenössischen deutschen und englischen Dramatisierungen der Zeit ergänzt worden²⁰. Im Vordergrund stand dabei die Fragestellung, inwieweit die verschiedenen Dramatisierungen zu ähnlichen Lösungen fanden und ob diese sich aus der Vorlage erklären lassen oder ob sie aus den jeweils vorherrschenden ästhetischen Grundsätzen hervorgingen.

Auf den Weberschen *Oberon* bezogen wurde gefragt, ob sich konkrete Abhängigkeiten des Werks von den in Deutschland und England aufgeführten Bühnenadaptionen finden lassen.

Ein wichtiger Punkt ist dabei das Verhältnis von Webers Oper zu den in London vorherrschenden Theatertraditionen. Bereits Schroer verweist auf diese Zusammenhänge und den Aspekt, dass sich Planché bei der Anfertigung seines Librettos den gängigen Konventionen und Publikumsvorlieben der Metropole anzupassen hatte und es sich somit zwangsläufig im Kontext der damals etablierten Form des englischen Melodramas bewegt, Planché aber ebenso den Anforderungen und Vorstellungen eines deutschen Komponisten entsprechen wollte/musste, was zweifellos zu der dem Stück innewohnenden formalen Ambivalenz beigetragen hat. Diese Verbindung, die in der späteren Kritik am Operntext vielfach vernachlässigt wurde, was wiederum die zahlreichen Bearbeitungsversuche nach sich zog, muss an dieser Stelle erneut präzisiert werden, um zu verstehen, warum *Oberon* in seiner ursprünglichen Anlage in Deutschland auf Dauer nicht ansprechen konnte²¹.

wesentliche Erzählstrang des Wielandschen Epos zum Sagenkreis um Huon von Bourdeaux in diesen fehlt.

20 Die bedeutenden deutschen Dramatisierungen entstammen alle dem Jahr 1789: *Der Triumph der Treue*, von Franz Danzi auf ein Libretto von Johann Friedrich Freiherr Binder von Krieglstein; die Oper *Holger Danske* von Jens Immanuel Baggesen, vertont von dem aus Lübeck stammenden Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen; das romantische Singspiel *Hüon und Amande (Amanda)* von Friederike Sophie Seyler in der Vertonung von Karl Hanke sowie das Singspiel in drei Akten *Oberon, König der Elfen* von Paul Wranitzky, komponiert auf ein Libretto von Karl Ludwig Giesecke. An englischen Dramatisierungen wurden herangezogen: *Oberon or Huon de Bourdeaux, A Mask in five Acts*, eine von dem Wieland-Übersetzer William Sotheby (1802); *Oberon's Oath, or, The Palladin and the Princess*, von Benjamin Thompson, mit Musik von John Parry (1816).

21 Grundlegende Arbeiten zum zeitgenössischen englischen Bühnenkontext lieferte Christine Heyter-Rauland mit *Das <andere Melodrama>. Notizen über eine nahezu unbekannt Gattung*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama*, hg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993, S. 296–314, sowie *Webers »englische Oper« – Anmerkungen zum Textbuch des Oberon*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 292–299.

Ein zweiter Teil des Themenbereichs „Werkentstehung/Textgenese“ widmet sich konkret den Entstehungsbedingungen des Librettos, welche anhand der überlieferten authentischen bzw. von Weber oder Planché autorisierten Quellen unter Einbeziehung der für den Entstehungszusammenhang erhellenden Quellen (wie Webers Tagebücher und Briefwechsel, Zeitungsrezensionen usw.²²) beschrieben wurden. Aufgrund der zweisprachigen Überlieferung des Werkes ist zwischen den Quellen der englischen Originalfassung, den Quellen zur deutschen Übersetzung und einigen Quellen, die beide Texte überliefern, zu unterscheiden²³.

Auf Basis dieser ausgewählten Quellen bildet der Anhang der Dissertation eine wissenschaftlich-kritische Neuedition des Librettos, die gemäß den Richtlinien der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe erstellt wurde. Neben dem nach den ausgewählten Hauptquellen der englischen und deutschen Originalfassung erarbeiteten Edierten Text umfasst diese Edition auch eine Quellenbeschreibung, -bewertung und ein Lesarten- und Variantenverzeichnis.

In diesem Themenbereich der Werkentstehung, der sich im Einzelnen mit den Vorbereitungen des Opernprojektes zwischen Weber und Planché, mit der detaillierten Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen sowie einem Abriss des Kompositionsprozesses beschäftigt, wurde im Besonderen dem Einfluss Webers auf die Anlage des Librettos nachgegangen.

Für den *Freischütz* ist es erwiesen, dass Weber als Komponist wesentlich und nachhaltig auf die Textgenese einwirkte²⁴, ein gleiches war für den *Oberon* zu vermuten und nachzuweisen.

Der dritte Teil des Bereiches Werkentstehung/Textgenese beschäftigt sich mit den speziellen Bedingungen der Uraufführung des *Oberon*, indem anhand der erhaltenen Primär- und Sekundär-Quellen Webers Aufenthalt in London, die ausdrücklich mit der Uraufführung zusammenhängenden letzten Vorbereitungen und Veränderungen am Werk (im Besonderen auch am Libretto) und den zeitgenössischen Reaktionen auf die Uraufführung nachgegangen werden soll. Diese Darstellung ist mehrfach in der Literatur bereits versucht worden²⁵, dies allerdings nie

22 Zitate aus Tagebüchern und Briefen Webers wurden, wenn dort schon erfasst, nach der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (Digitale Edition) wiedergegeben.

23 Als Quellen für die englische Fassung gelten Planchés Manuskript des kompletten Operntextes, eine Abschrift der Gesangstexte von der Hand Webers, die Kopie für die Londoner Zensur-Behörde „Lord Chamberlain’s Office“, der Erstdruck des Librettos zur UA sowie ein separater Druck der Gesangstexte zur UA. Hinsichtlich der Gesangstexte wurden auch die musikalischen Quellen zum Vergleich herangezogen: Webers Partiturautographen zum Werk, eine Abschrift der Partitur für die UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur) sowie der Erstdruck des Klavierauszugs (mit englischer Textunterlegung). Für die deutsche Fassung sind folgende Quellen überliefert: der Druck des Librettos in der Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler und die Stichvorlage des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text. Zweisprachige Quellen sind das Autograph des Klavierauszuges mit englischem Text und der Übersetzung Winklers, das Partiturautograph der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text sowie der Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text.

24 Vgl. Friedrich Kind – Carl Maria von Weber: *Der Freischütz, Kritische Textbuch-Edition* von Solveig Schreier, München 2007.

25 Nähere Ausführungen über die Umstände der Entstehung des *Oberon* finden sich vor allem in Jähns (*Werke*), S. 396ff., MMW, Bd. 2, Kapitel zum „Oberon“ ab S. 587, John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Leipzig 1986, Kapitel 16–18, ab S. 423, Schroer, ab S. 242.

mit der Fragestellung, welche Auswirkungen diese speziellen Bedingungen auf die weitere Tradierung der Oper hatten.

Der zweite große Themenbereich des Dissertationsprojekts ist mit dem Überbegriff „Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte“ zu umschreiben. Dieser Themenbereich gliedert sich wiederum in zwei Teilbereiche. Der erste Teil befasst sich mit der Entstehung des Klavierauszuges des *Oberon* in deutscher Sprache, dessen Fassung für die Verbreitung der Oper auf den Bühnen des europäischen Kontinents prägend war und zumindest bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in dieser Form bestehen blieb. Hier galt es, speziell Webers besonderen Einflüssen auf die in diesem Klavierauszug überlieferte Textfassung des *Oberon*-Librettos von Karl Gottfried Theodor Winkler nachzuspüren. Anhand des direkten Vergleichs der Stichvorlagen mit den gedruckten Klavierauszug-Ausgaben und des damit einhergehenden genauen Studiums der von Weber vorgenommenen Eintragungen in den autographen Quellen zum deutschen Klavierauszug haben sich Webers konkrete Eingriffe in den Libretto-Text verdeutlichen lassen, die ihn (ähnlich effizient wie beim *Freischütz*) als erfahrenen Theatermann mit Gespür für dramatischen Ausdruck und sprachimmanente Wirkung ausweisen.

Den gewichtigeren Teil des Themenbereiches „Werktradierung/Bearbeitungsgeschichte“ nimmt die Rezeptionsgeschichte ein, die wiederum in zwei Unterbereiche gegliedert ist. Im ersten wurden die Erstaufführungen der originalen deutschen Fassung von Webers *Oberon* zusammengestellt und anhand individueller signifikanter Merkmale dargestellt. Der zweite umfangreichere Teilbereich dieses Komplexes widmet sich den Bühnenbearbeitungen, die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzten und bis in die heutige Zeit nicht abreißen²⁶. Mit Hilfe der Analyse überlieferter Bearbeitungen wurde, wie schon oben beschrieben, verschiedenen Fragestellungen nachgegangen:

26 Herangezogen wurden Bearbeitungen, die mehrfachen Einstudierungen zugrunde lagen bzw. durch gedrucktes Material (Libretti, Partituren, Klavierauszüge) eine größere Breitenwirkung erreicht haben: François-Henri-Joseph Blaze, genannt Castil-Blaze, in französischer Sprache, Toulouse 15. April 1846; Nutter (d.i. Charles Louis Étienne Truinet), Beaumont (d.i. Louis-Alexandre Beaume) und Paul de Chazot, in französischer Sprache, Brüssel im Juli 1846; James Robinson Planché (Text), Julius Benedict (Rezitative) und Manfredo Maggioni (Übersetzung), London 3. Juli 1860 in Her Majesty's Theatre; Ernst Lampert, Coburg 1. November 1863; Theodor Gassmann, Hamburg 1866; Franz Grandaur (Text) und Franz Wüllner (Rezitative), Dresden 30. Mai 1880; Georg von Hülsen (Konzeption), Josef Schlar (Melodramen) und Josef Lauff (Text), Wiesbaden 16. Mai 1900; Georg Hartmann, Berlin Charlottenburger Oper 1912; Gustav Brecher (Text) und Gustav Mahler (Melodramen), Köln 10. April 1913; Felix Weingartner, Erstaufführung vor Juni 1914; Karlheinz Guthem und Wilhelm Reinking, 1953; Horst Seeger, Oktober 1966 in Leipzig sowie Anfang 1967 in Dresden; Manfred Linke, bei den Bregenzer Festspielen am 22. Juli 1977; Martin Mosebach, Frankfurt/Main 3. Februar 1995, auch Salzburger Festspiele 25. Juli 1996; Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek, 18. Januar 1998 in Zürich.

1. Worin liegen die Beweggründe für die einzelnen Bearbeitungsversuche? Welche Schwächen des Originallibrettos haben die Bearbeiter zu Veränderungen angeregt? Welche Lösungen wurden dabei gefunden und warum haben diese sich nicht nachhaltig durchgesetzt?
2. Innerhalb dieses Bereiches und bei der Untersuchung der veränderten Textbücher der einzelnen Bearbeitungen war es nötig, den Blick von der reinen Textgrundlage „Libretto“ zu lösen und zu erörtern, welche konkreten Veränderungen der musikalischen Anlage in den Bearbeitungen vorgenommen wurden, z. B. veränderte Nummernabfolge oder Weglassung von Nummern.

Dieser bewusst absolvierte Bruch macht das eigentliche Dilemma der Bearbeitungsversuche erst offensichtlich. Das Quellenmaterial zeigte deutlich, dass die Bearbeitungen trotz der durchgehend am Libretto geübten Kritik sich nicht auf die Korrektur desselben beschränkten, sondern mehr oder weniger gravierend in die musikalische Struktur der Oper eingegriffen wurde. Außerdem sind Tendenzen zu beobachten (z. B. Vertonung der Dialogtexte zu Rezitativen oder Melodramen, im 20. Jahrhundert Rückkehr zum Singspiel-Charakter in der Wiedereinführung von Dialogen usw.), die in Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der Oper im 19./20. Jahrhundert (z. B. Orientierung an Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, veränderte ästhetische Bühnenauffassung usw.) zu bringen wären. Die Untersuchung der Bearbeitungen soll verstehen helfen, auf welche Art und Weise der Webersche *Oberon* trotz überholter Konventionen und anhaltender Kritik nicht von der Bühne verschwand, sondern im Gegenteil in produktive Auseinandersetzungen mündete. Abschließende Überlegungen, die aus dem Kapitel zur Rezeptionsgeschichte resultieren, gehen der Frage nach, worin diese Bearbeitungen ihre Berechtigung fanden, zeigen aber aus deren teilweisen Scheitern, worin die Chance für zukünftige, auf einem „historisch adäquaten Textverständnis“ (Reiber, S. 23) beruhende Operninszenierungen liegen kann: nämlich in der Rückbesinnung auf die Stärken des Original-Librettos von Planché, welches im Verbund mit Webers kongenialer Vertonung als Ausgangspunkt für heutige Bühnenadaptionen endlich rehabilitiert werden sollte. „Gefordert also ist eine Relektüre des Textes unter der Voraussetzung, die Heterogenität seiner Faktur nicht als Defizit, sondern als bewusstes künstlerisches Gestaltungsmittel zu verstehen: als ein Mittel, im Rückgriff auf aktuelle und dem Publikum vertraute Sujets einer höchst individuellen Disposition Ausdruck zu verleihen.“²⁷

²⁷ Vgl. Heinemann (wie Anm. 2), S. 302.

I. Zur Werkentstehung und Textgenese

1. Stoffgeschichte und zeitgenössische Dramatisierungen des Oberon

1.1 Zur Stoffwahl

Mit *Faust* und *Oberon* hatte der Leiter des Covent Garden Theatre, Charles Kemble (1775–1854), dem Komponisten zwei höchst unterschiedliche Stoffe zur Auswahl gestellt. Warum Webers Wahl auf den Elfenstoff fiel, haben in jüngerer Zeit ausführlich Markus Schroer¹ und Joseph E. Morgan² in ihren umfassenden Monographien über Carl Maria von Webers *Oberon* untersucht und dabei auch einige in der Weber-Literatur bisher angeführte Begründungen in den Blick genommen³. Meist wurden Webers besondere Affinität zur Thematik und deren Motiven sowie konzeptionelle Überlegungen als ausschlaggebend angegeben.

„Daß das *Oberon*-Thema, wie John Warrack zusammenfassend dargestellt hat, sich entstehungsgeschichtlich in seinen Figuren und Konstellationen mit der Nibelungen-Tradition berührt und sich demgemäß Fäden bis zu Wagner spinnen lassen, ja daß eine Linie von der mehr spielerischen Erlösungs-Motivik bei Titania und Oberon auch direkt hin zu der des Tristan führt, ist vornehmlich für den späteren Beobachter aufschlußreich. Für Weber muß anregend gewesen sein (und selbstverständlich, daß er sich dazu gar nicht äußern mußte), daß mit dem *Oberon* ihm ein multinational gespeister Stoff in die Hand gegeben war, in dessen librettistischer Bearbeitung er die Möglichkeit erkannte, seine auf die Synthese verschiedener Traditionen zielenden kompositorischen Absichten zu verfolgen, ganz und gar entsprechend seinen Erfahrungen im Umgang mit der französischen, deutschen und italienischen Oper als Praktiker in Prag und Dresden wie ehemals auch andernorts.“⁴

Als Argument durchaus überzeugend erscheint aber auch die Rücksichtnahme auf Louis Spohr (1784–1859), der zugunsten Webers auf eine Vertonung des *Freischütz*-Stoffes verzichtet hatte und zu dessen 1816 von Weber selbst uraufgeführter Oper *Faust* Weber mit einer Neukomposition des Stoffes in unmittelbare Konkurrenz getreten wäre⁵.

Mögen persönliche Anti- bzw. Sympathien für die Entscheidung weniger ausschlaggebend gewesen sein – völlig auszuschließen als Beweggrund sind sie dennoch nicht. Nachweislich verlief Webers persönliche Beziehung zu Christoph Martin Wieland (1733–1813), mit dem ihn

1 Vgl. Schroer, S. 122–140.

2 Vgl. Joseph E. Morgan (wie Einleitung Anm. 3), Teil 2, S. 142–158.

3 Vgl. MMW, Bd. 2, S. 593, Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie der Oper*, Bd. 1, Leipzig 1902, S. 378, Karl Laux, *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1986, S. 201.

4 Vgl. Horst Seeger, *Webers Oberon im Spannungsfeld der Traditionen*, in: *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann und Hans John, Laaber 1995, S. 140.

5 Diese Auffassung vertritt auch Jähns in seinem Werkverzeichnis, vgl. Jähns (*Werke*), S. 394.

nicht nur die Übereinstimmung der Namens-Initialen verband⁶, glücklicher als die zum „Dichterstürsten“ Goethe. Weber hatte Wieland durch den Begründer der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Friedrich Rochlitz, kennengelernt, wie dessen Brief an den hochbetagten Dichter vom 15. Januar 1812 zu entnehmen ist:⁷

„[...] besuchte mich Hr. Baron von Weber aus München, und erzählte mir, daß er in kurzem nach Weimar kommen würde. Mir entfuhr, daß ich eben an Sie schreibe, und er bat nun angelegentlichst, daß ich ihm das Blättchen mitgeben möchte, um sein Bemühen, Sie von Angesicht zu Angesicht zu sehen, einigermaßen entschuldigt zu glauben. Ich mochte es ihm um so weniger abschlagen, da er ein geistvoller, kenntnisreicher Mann ist, der, durch eminentes Talent und daher entstandene unbezwingliche Neigung, sich der Tonkunst gewidmet hat, und schon jetzt, als Componist und Virtuos, unter die Ersten jetziger Zeit gezählt werden muß. Er wünscht durchaus nichts, als ein Ihnen bequemes, von Ihrer Güte zu bestimmendes Viertelstündchen Sie zu sehen, und Ihnen für den Einfluß zu danken, den Sie auch auf seine Bildung gehabt haben.“

Mit dieser wohlwollenden Empfehlung im Gepäck wurde der Angekündigte im Hause Wielands freundschaftlich empfangen. Das Tagebuch Webers informiert nicht nur über die Daten dieser Besuche, sondern vermittelt auch seine Einstellungen zum Gastvater. So heißt es unter dem 28. Januar 1812 in Weimar: „um 6 Uhr zu Vater *Wieland* gegangen. die tiefste Verehrung und Rührung muß jeden erfüllen der sich ihm naht. das herzliche seines Umganges, diese biederbe Deutschheit, reist unwiderstehlich hin. ich muste ihm etwas vorspielen und that es mit gerührter Seele. Er schien auch davon ergriffen zu sein, und sagte mir so viel herzliches darüber, daß ich sehr davon erfreut war.“⁸ Und am 1. November 1812 notierte Weber: „dann zu *Schoppenhauer*. gespielt. *Wielands* herzliche Theilnahme. seine Bitte um das < und sein Emporziehen dabey⁹. bis 12 Uhr. Partie Billard“.

Webers Zuneigung spiegeln auch seine Ausführungen in den Briefen an Friedrich Ferdinand Flemming in Berlin vom 30. November 1812: „Mit Göthe bin ich etwas näher gerückt als sonst, aber mit Papa *Wieland* stehe wirklich auf einem herrlichen Fuße, der alte Herr erzeigt mir unendlich viele Liebe“ sowie an Friederike Koch in Berlin vom 5. Dezember 1812: „Von *Weimar* soll ich erzählen? ach Gott das würde mir sauer werden. der Witz ist nicht zu Hause und die Laune hat keine Zeit und ist nicht wohl. das Resultat von allem was ich ihnen schrei-

6 Max Maria von Weber resümiert in seiner Biographie: „Das Herz aber zog Weber zu dem greisen Wieland, wie in einer Vorahnung hin, daß Werke gleichen Namens einst die duftigsten Blüthen in beider Ruhmeskranze sein sollten.“ Außerdem zitiert er die TB-Notiz von Webers erstem Besuch bei Wieland am 28. Januar 1812; vgl. MMW, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 327f.

7 *Wielands Briefwechsel*, Bd. 18 (Oktober 1809–Januar 1813), 1. Teil: Text, bearbeitet von Klaus Gerlach und Uta Motschmann, Berlin 2004, S. 335f.

8 Weber schrieb an Friedrich Rochlitz am 14. Februar 1812 (nach MMW, Bd. 1, S. 334): „Den alten verehrungswürdigen Wieland habe ich gesprochen, und eine herzliche Freude über den herrlichen Greis gehabt.“

9 Über das erwähnte „Crescendo“ berichtet Jähns in seinem Werkverzeichnis, S. 339: „W. war als Clavier-Virtuos eines ganz besonderen Crescendos mächtig, welches er durch alle Steigerungsgrade bis zu einer für den Hörer erschütternden Wirkung zu treiben die Fertigkeit besaß. So ergriff er einst damit den greisen Wieland in Weimar am 1. November 1812 auf ihn selbst überraschende Weise [...]“

ben könnte, haben Sie selbst schon ausgesprochen. – in der Regel verliehen die Großen Männer wenn man sie recht in der Nähe beym Lichte besieht. So viel kann ich Ihnen sagen daß *Wieland* eine besondere Liebe für mich äußert. ich darf ihn besuchen, und eine Gesellschaft wo ich bin versäumt er nicht leicht. das bewußte *Crescendo* machte einen ganz besonderen Eindruck auf ihn, und ich muste es auf seine Bitte öfters machen.“¹⁰

1.2 Vorlagen zu Wielands Epos

Christoph Martin Wielands Epos *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht* (erstmal erschienen 1780 in vierzehn Gesängen¹¹, 2. Fassung 1785 in zwölf Gesängen¹²) bildete die Grundlage für alle Dramatisierungen des Oberon-Stoffes, beruht aber seinerseits auf Vorbildern, die der Dichter selbst nennt:

- Die vom Grafen Louis de Tressan verfasste Nacherzählung der mittelalterlichen *chanson de geste* von *Huon de Bordeaux* (Veröffentlichung im zweiten April-Band der *Bibliothèque Universelle des Romans* 1778), welche auf die französische Volksbuchfassung der Sage von *Huon de Bordeaux* zurückgeht, die erstmals 1513 erschien. Die Huon-Sage gehört zu den sogenannten *Gestes du Roi* aus dem Kreis um Karl den Großen (zwischen 1216 und 1229), überliefert noch in drei Manuskriptfassungen in Strophen aus dem 13. bis 15. Jh. sowie einer aus dem 15. Jh. stammenden Fassung in Alexandrinern. Die erste Prosaadaption entstand 1454 (Erstdruck 1513, Manuskript verschollen, ist aber durch eine Bemerkung am Ende des Buches genau datierbar mit 29. Januar 1454)¹³,
- *The Merchant's Tales* (zwischen 1387 und 1400 entstanden) aus den *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer (1340–1400) sowie
- *A Midsummer Night's Dream* (1595) von William Shakespeare (1564–1616), den Wieland als erster in die deutsche Sprache (als *St. Johannis Nachts-Traum*) übersetzte¹⁴.

10 Brief an Flemming (D-B, Weberiana Cl.II A d, 4); Brief an Koch (D-B, Weberiana Cl.II A e, 5).

11 Veröffentlicht im ersten Vierteljahresheft des *Teutschen Merkur*; im gleichen Jahr erschien auch eine Einzelausgabe: *Oberon*, ein Gedicht in 14 Gesängen, Frankfurt und Leipzig 1780.

12 *Die Sieben ersten Gesänge des Oberon* sowie *Die Fünf Lezten Gesänge des Oberon* (Wielands auserlesene Gedichte, Bd. 3 und 4), Leipzig 1785.

13 Vgl. weiterführend Carl Voretzsch, *Die Composition des Huon von Bordeaux nebst kritischen Bemerkungen über Begriff und Bedeutung der Sage*, Halle 1900.

14 Laut Jutta Heinz (Hg.), *Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2008, S. 395 erschien die Übersetzung zwischen 1762 und 1766 in Zürich bei Orell, Gebner und Company unter dem Titel *Shakespeare Theatralische Werke*, umfasst 22 Dramen, die mit Ausnahme von *A Midsummer Night's Dream* und einiger Liederinlagen in Prosa gehalten sind: Bd. 1 (1762): *Ein St. Johannis Nachts-Traum*.

Der Inhalt von Wielands in Stanzen¹⁵ angelegtem Epos *Oberon* wird in Kapitel 1.3 im Vergleich zu Planchés Libretto erläutert¹⁶.

Wieland entnahm der überlieferten Legende des Huon von Bourdeaux als Haupterzählstrang die Geschichte, die um das Schicksal eines Ritters am Hofe Karls des Großen kreist, welcher, durch eine Intrige in die Missgunst des Kaisers geraten, von diesem verbannt und nach Bagdad geschickt wird, um den erstbesten Gast des Kalifen zu töten, dessen Tochter Esclarmonde (bei Wieland dann Rezia) zu entführen sowie Barthaare und vier Zähne des Kalifen als Unterpfand heimzubringen. Die zusätzlichen Abenteuer, die Huon und seine Mannen auf ihren Reisen zu bestehen haben, wurden von Wieland in seinem Epos weitgehend vernachlässigt. Die somit von überflüssigen Personen und Ereignissen entschlackte Legende erweiterte er um die Geschehnisse in Tunis mit dem Herrscherpaar Almansor¹⁷ und Almansaris und verwob diese kunstvoll mit Elementen aus Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Chaucers *The Merchant's Tale*.

Die Gestalt des Oberon geht auf den Alberich der germanischen Mythologie zurück, den König des Elfen- und Zwergengeschlechts, der in der Huon-Sage als Zwerg Auberon erscheint und schließlich zum Elfenkönig Oberon wird. In der Huon-Legende ist Auberon lediglich eine Gestalt, die dem Ritter in seinen Abenteuern beisteht und mit Hilfe seiner Zaubergaben Horn und Becher (später noch goldene Rüstung) beschützt. In Wielands Epos wird Oberon über diese Funktion hinaus eine ihm ebenbürtige Elfenkönigin samt Gefolge zur Seite gestellt, die ebenfalls aktiv in das Geschehen eingreift. Deren Name Titania¹⁸ sowie deren Auseinandersetzungen mit ihrem Gatten entlehnte Wieland augenscheinlich der Shakespearschen Komödie, in deren Zentrum das eifersüchtige Geplänkel des Elfenpaares steht. Wieland machte Oberon zum eigentlichen Motor des Geschehens, durch dessen Schwur (sich nicht eher mit Titania zu versöhnen bis ein Menschenpaar gefunden ist, das alle Prüfungen des von den Geistern gelenkten Schicksals besteht und auch im Angesicht des Todes treu zusammenhält) sämtliche Ereignisse in Gang gebracht werden, wodurch die von Wieland neu erdachten Verführungsszenen zwischen Huon/Almansaris sowie Reiza/Almansor als Treueprüfungen ihre Begrün-

15 Stanze, ital. stanza = Raum, auch Oktave genannt, eine aus acht elfsilbigen Verszeilen bestehende Gedichtform mit dem Reimschema abababcc, wobei Wieland dieses Schema kunstvoll variierte.

16 Vgl. S. 16–22; eine ausführliche inhaltliche Zusammenfassung findet sich auch bei Schroer, S. 33–41.

17 Vermutlich geht die Figur des Almansor auf die historisch existierende Gestalt Abu Amir Muhammad ibn Abdallah ibn Abi Amir (938–1002) zurück, Kalif von Córdoba, der auch die Herrschaft im nördlichen Marokko innehatte. Er legte sich den Beinamen al-Mansur zu, woraus sich Almansor ableitet.

18 Den Namen Titania lieh sich Shakespeare aus Ovids *Metamorphosen*; dessen Name für Diana war Titania, die ursprüngliche Große Göttin; sie herrschte über das Pantheon der ägäischen *Titanen*, der Götter des Goldenen Zeitalters, die später von den patriarchalen Olympiern unter Vater Zeus [Silbernes Zeitalter] gestürzt wurden.

ding erfahren. Der vormals selbständig agierende Held der Sage und seine Gefährten werden in Wielands Epos durch diese Verbindung mit der Geisterwelt zu deren „Spielbällen“ degradiert, ähnlich wie die durch Elfenzauberei gelenkten Menschenpaare bei Shakespeare.

Aus *The Merchant's Tale* (*Die Erzählung des Kaufmanns*), enthalten in Chaucers *Canterbury Tales*, extrahierte Wieland die Binnengeschichte, die gewissermaßen den Anlass des Streites des Elfenkönigspaares repräsentiert und die Scherasmin zur Ablenkung des verliebten Paares Huon und Reiza erzählt, als dieses gerade im Begriff ist, das von Oberon auferlegte Gebot der Keuschheit zu brechen (6. Gesang, Stanze 35–104). Es handelt sich um die Geschichte eines greisen Mannes (namens Januar), der sich mit einer blutjungen Frau (namens Mai) verheiratet. Diese ungleiche Ehe wird auf die Probe gestellt durch die Erscheinung des jugendlichen Dieners Damian, mit dem die junge Ehefrau anbändelt. Ihren Höhepunkt erreicht die Handlung, als Mai ihren inzwischen erblindeten Mann während eines Aufenthalts im Garten mit ihrem Liebhaber im Birnenbaum betrügt, dabei jedoch vom gerade anwesenden Feenkönigspaar (hier Pluto und Proserpina genannt) beobachtet wird. Pluto, von der Schwachheit und Untreue der Frauen überzeugt, gerät beim Anblick der Dreierkonstellation in heftigen Streit mit seiner Gattin, und will dem Greis sein Augenlicht wiederschenken, damit dieser der Untreue seiner jungen Frau auf die Schliche kommen kann. Proserpina, die sich und ihr Geschlecht zu Unrecht verleumdet fühlt, stellt sich auf die Seite der jungen Frau und verspricht ihr eine schlagfertige Antwort einzugeben, um den entrüsteten Ehemann zu besänftigen. Wie prophezeit, geschieht es dann: die junge Mai, auf frischer Tat ertappt, umgarnt ihren Mann mit süßen Worten, wodurch dieser sich versöhnen lässt und friedlich mit seinem Weib in den Palast zurückkehrt.

Wieland übernahm für seinen *Oberon* diese Geschichte im Wesentlichen getreu, gab den Protagonisten allerdings neue Namen: bei ihm heißt das ungleiche Paar Gangolf und Rosette, der junge Liebhaber Walter, für das Feenkönigspaar wählte er in Anlehnung an den Shakespearschen *Sommernachtstraum* die Namen Oberon und Titania. Bei Chaucer wird der Streit zwischen Feenkönig und Feenkönigin beigelegt, noch bevor beide in Aktion treten und ihrem jeweiligen Schützling zu Hilfe eilen; Wieland führte im Gegensatz dazu die in der Chaucerschen Erzählung entfesselte Auseinandersetzung weiter, indem er sie zum handlungstreibenden Moment umfunktionierte. In seinem Epos folgt dem Streit Oberons Schwur (6. Gesang, Stanze 99–102), der im Prinzip sämtlichen nachfolgend vorgestellten Dramatisierungen zugrunde liegt.

1.3 Der Inhalt des Wielandschen *Oberon* im Vergleich zu Planchés Libretto (Werktext)

Bereits Schroer und Morgan gehen in ihren Monographien zum *Oberon* umfassend auf Wielands Epos ein. Schroer benennt wesentliche Abweichungen des englischen Textbuches der Oper Webers von der ursprünglichen Dichtung, die Planchés Bearbeitung des Stoffes verdeutlichen und würdigen¹⁹. Morgan analysiert sowohl Vorlage als auch Libretto mehr hinsichtlich der vorhandenen Erzählstränge und ihres inhaltlichen Gehalts, mehr in Beziehung zu Webers Vertonung setzend.²⁰

„This broad organization was maintained by Planché in his setting of the libretto. Further, there is evidence that Weber, when he set Planchés libretto to music, not only referred to Planchés reduction, but also incorporated aspects of Wieland's text into his setting. All of these things worked together to create a very complicated libretto whose ultimate organization can only be partially understood through an intimate knowledge of Wieland's story.“

Bevor die markantesten Unterschiede noch einmal zusammengefasst werden sollen, folgt in der Tabelle eine direkte und systematische Gegenüberstellung der Inhalte von Epos und Textbuch, die veranschaulicht, dass Planché zwar die für eine Bühnendramatisierung notwendige Reduzierung der Handlung vornimmt, d. h. etliche Episoden und Nebenhandlungen eliminiert, in Bezug auf die Abfolge der Szenen aber bis auf den Beginn relativ chronologisch das Geschehen aus Wielands Vorlage übernimmt und dabei kleine Variationen einbaut.

<i>Teil/ Ge- sang</i>	<i>Wieland</i> (in Klammer Angabe der Stanze)	<i>Akt/ Szene</i>	<i>Planché</i>
		I. Akt 1.	Halle in Oberons Palast; Puck und Feen beobachten den schlafenden Oberon Nr. 1 Elfchor Puck berichtet von Oberons Streit mit Titania über die (Un)Beständigkeit von Mann und Frau; eine Versöhnung ist erst möglich, wenn ein treues Paar gefunden würde; Oberon erwacht Nr. 2. Arie Oberon Dialog Puck/Oberon: Puck durchstreifte den Erdball nach dem Paar und hat es gefunden
I. Teil			
I.	Einleitung; Begegnung Hüon und Scherasmin im Wald; Scherasmin erkennt in Hüon den		

19 Vgl. Schroer, S. 165–179.

20 Vgl. Morgan, Kpt. 5.3 und 6, Zitat S. 159f.

	<p>Sohn seines einstigen Herrn, Siegewin, Herzog von Guyenne (21); Hüon erzählt Scherasmin seine Geschichte: Hüons Bruder Gerard gerät in eine Falle, die eigentlich für Hüon bestimmt war (33); Zweikampf mit Scharlot, zweitem Sohn Karls des Großen, bei dem Hüon diesen ersticht (36); Anklage beim Kaiser durch den intriganten Armory, Herzog von Hohenblat (40); Zweikampf zwischen Hüon und Amory, bei dem letzterer unterliegt (58); Verbannung Hüons und Auftrag von Karl dem Großen: den zur Linken an der Tafel des Kalifen von Bagdad Sitzenden zu töten, die Tochter des Kalifen zu freien sowie ihm vier Backenzähne und eine Hand voll Barthaare von diesem heimzubringen (65); Scherasmin bietet Hüon seine Dienste an (71)</p>	<p>Puck erzählt Oberon die Geschichte von Huon von Bourdeaux; vom Kampf zwischen Huon und Scharlot, dem Sohn des Kaisers Karls des Großen</p> <p>aus Trauer über den Tod seines Sohnes bestraft der Kaiser Huon mit einer schweren Aufgabe: den zur Linken²¹ Sitzenden an der Tafel des Kalifen von Bagdad zu töten und dessen Tochter als Braut heimzuführen</p> <p>Oberon befiehlt Puck, Huon und dessen Knappen zu ihm zu bringen</p>
II.	<p>Hüon und Scherasmins Ankunft im Libanon, Kampf mit Arabern (4); danach kommen sie zu einem Zauberwald (10); der Zwerg Oberon erscheint ihnen als Knabe in einem von Leoparden gezogenen Wagen, erst im Wald (28), dann im Kloster (35); Oberon bläst ins Horn, so dass die Klosterinsassen tanzen müssen (37); Oberon spricht Hüon an und gelobt ihm seinen Schutz (40); Oberon gibt dem skeptischen Scherasmin aus dem Becher zu trinken (46); Oberon schenkt Hüon das Horn und den Becher (48, 50); Oberon gibt Gebrauchsregeln: wenn das Horn leicht geblasen wird, müssen alle Widersacher tanzen, wenn es laut geblasen wird (nur im Notfall anwenden), erscheint Oberon als Beistand; für den „Biedermann“ kommt herrlicher Wein aus dem Becher, doch ein „Schalk“ wird sich an ihm verbrennen</p>	<p>Oberon gelobt Huon seinen Schutz und das Ende von dessen Leiden</p> <p>Puck bringt den schlafenden Huon und Scherasmin herbei</p>
III.	<p>Intermezzo mit dem Riesen Angulaffer: Hüon tötet ihn, befreit die Braut eines Prinzen, entwendet dem Riesen den Ring, den dieser einst dem Elfenkönig gestohlen hatte; Hüon erreicht Babylon, findet ein prächtiges Zelt zum Nachtlager, das ihm Oberon bereitet hat (53); Hüon erscheint im Traum die schöne Reiza (58)</p>	<p>Oberon bereitet Huon eine Vision von Reiza; Reiza in persischer Kulissee mit Laute</p> <p>Nr. 3 Andantino (Song)</p> <p>Huon und Scherasmin erwachen; Oberon verspricht Huon den Erfolg seines Auftrages und schenkt ihm das Horn (leiser Ton-Hilfe kommt; lauter Ton-Oberon erscheint selbst); Scherasmin erhält von Oberon einen Zauberbecher (füllt sich mit Wein bei einem ehrlichen Menschen, bleibt leer und verbrennt einen Schuldigen); Feen erscheinen</p> <p>Nr. 4 Ensemble</p>

21 In der deutschen Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler an dieser Stelle versehentlich „Rechten“; vgl. Werktext, S. 168.

			Oberon auf einem Wagen, von Schwänen gezogen, ab Huon und Sherasmin werden nach Bagdad versetzt
IV.	<p>Hüon erzählt Scherasmin seinen Traum und glaubt an eine Verbindung mit Oberon (8); Hinweis auf Scherasmins Herkunft „Ufer der Garonne“ (21); Hüon und Scherasmin sehen, wie ein Sarazene von einem Löwen angegriffen wird (24); sie erlegen den Löwen; sie geben dem geretteten Sarazenen den Becher von Oberon, doch der verbrennt sich daran (28)</p> <p>sie erreichen Babylon und treffen eine alte Frau (36), die sie nach einer Unterkunft fragen; die Alte bietet ihre Hütte an; die Alte entpuppt sich als Mutter der Amme von Rezia (42); die Alte erzählt von der bevorstehenden Hochzeit Rezias mit Babekan (40) und von Rezias Traum, in dem sie von einem blonden Ritter gerettet wurde (46), des weiteren von Babekans Kampf mit dem Löwen (54); die Alte erkennt in Hüon den blonden Ritter (56)</p>	<p>2.</p> <p>Namounas Hütte; Huon und Sherasmin bitten die Alte um ein Nachtlager</p> <p>Namouna erzählt von dem bevorstehenden Hochzeitsfest der Kalifentochter Reiza mit dem Prinzen Babekan, den diese aber nicht heiraten will; sie erzählt von Reizas Traum, in dem sie ein fremder Ritter vor Babekan gerettet hätte, den liebe Reiza nun und warte auf ihn; Namouna weiß das alles von ihrer Enkelin, die Vertraute Reizas ist; Namouna entfernt sich und Huon gelobt, dass er seine Aufgabe erfüllen wird</p> <p>Nr. 5 Arie Huon</p>	
V.	<p>Rezia träumt erneut von Hüon; sie erzählt ihrer Amme Fatme davon und dass sie sich lieber tötet als Babekan zu heiraten (10); die Alte kommt und berichtet von der Ankunft des fremden Ritters (14); Rezia kommt zum Fest (17); Hüon bekommt inzwischen von unsichtbarer Hand türkische Kleidung (26)</p> <p>Hüon erreicht den Festsaal (34); Hüon tötet Babekan, der links vom Kalifen sitzt (36); Rezia und Hüon erkennen sich; Hüon verliert seinen Turban, wodurch seine Haare sichtbar werden (39); Angriff bzw. Hüon bläst ins Horn (45); alle tanzen (46)</p> <p>Hüon bittet den Kalifen um die Zähne und Haare (57) oder er möge sich bekehren, dann werde ihm dies erlassen (61); der Kalif und seine Untertanen wollen sich auf Hüon stürzen, Scherasmin bläst lauter ins Horn (66)</p>	<p>3.</p> <p>Zimmer im Harem; Reiza mit Fatima; Reiza ist verweifelt und schwört Fatima, dass sie sich lieber tötet als Babekan zu heiraten; es klopft, Fatima geht öffnen (Mesru und Sklaven kommen herbei)</p> <p>Nr. 6 Finale</p> <p>II. Akt</p> <p>1.</p> <p>Speisesaal im Palast des Kalifen</p> <p>Nr. 7 Chor Auftritt Reiza und Fatima in Begleitung von Sklavinnen</p> <p>Nr. 8 (instrumental) kurz darauf Huon und Sherasmin; Reiza stürmt in seine Arme; Kalif fordert Babekan auf gegen Huon zu kämpfen; Huon tötet Babekan; auf Befehl des Kalifen stürzen sich die Wachen auf Huon; Huon bläst leicht ins Horn, worauf alle anderen reglos stehen; Huon, Reiza, Sherasmin und Fatima fliehen</p> <p>2.</p> <p>Garten im Palast; die Fliehenden werden von den vier Sarazenen (s. o.) angegriffen; der zweite Sarazene stiehlt Huon das Horn und bläst laut hinein; Oberon erscheint in den</p>	

	Oberon erscheint (68); Oberon ist mit Hüons Taten zufrieden und schenkt ihm Rezia, die er aber noch nach ihrer Entscheidung befragt (72); Oberon schickt die Liebenden nach Askalon; sie fahren mit Oberons Wolkenwagen (79)		<p>Wolken; die Sarazenen fliehen</p> <p>Nr. 9 (instrumental)</p> <p>Oberon lobt Huon und fragt Reiza, ob sie bereit ist Huon zu folgen, was diese bejaht; Oberon zaubert sie an den Hafen von Askalon, Oberon befiehlt ihnen das Schiff nach Griechenland zu nehmen und verschwindet; Dialog Sherasmin/Fatima über die verschiedenen Ehetraditionen in den beiden Ländern</p> <p>Nr. 10 Arietta Fatima</p> <p>Huon, Reiza, Sherasmin und Fatima eilen zum Hafen</p> <p>Nr. 11 Quartett</p>
VI.	die Flüchtigen (Hüon, Rezia, Scherasmin und Fatme) erreichen Askalon und Oberon erscheint erneut, gibt Hüon ein Kästchen mit den Gaben für Karl den Großen (6); er schickt sie auf ein Schiff nach Lepanto, weiter nach Salerno bis nach Rom; Keuschheitsgebot (9); Rezia wird getauft und heißt nun Amade (27); Scherasmin sieht die Anziehung zwischen den Liebenden und will sie durch eine Geschichte ablenken, er erzählt von der ungleichen Verbindung zwischen dem blinden Greis Gangolf und der jungen hübschen Rosette (35), Rosette will den alten Ehemann mit dem jungen Walter im Birnbaum betrügen (84); sie werden von Oberon und Titania beobachtet (85); zwischen den Elfen beginnt ein Streit über die Treue/Untreue der Frauen, Oberon macht Gangolf sehend, der die Untreue seiner Frau erkennt (90); Titania hilft Rosette, macht Walter unsichtbar und gibt ihr eine Ausflucht ein, woraufhin sich das Ehepaar versöhnt (97); Oberon ist erzürnt über Titania und will sich von ihr trennen (98), leistet einen Schwur, der erst durch ein treues Liebespaar eingelöst werden kann (101)		
II. Teil			
VII.	Sie kommen in Lepanto an; Hüon schickt Scherasmin allein zum Kaiser, ihm das Kästchen zu bringen; Hüon und Amade (Rezia) fahren mit Fatme nach Rom; Hüon und Amade brechen das Gebot (15); Oberon kommt und Sturm bricht aus (18); Oberon entzieht Hüon Horn und Becher (20); auf dem Schiff werden Lose gezogen, um den Schuldigen am Sturm zu finden, Hüon zieht das Todeslos (23); Hüon und Amade stürzen ins Meer (29); Fatme will hinterher, wird aber festgehalten; Hüon und Amade werden durch den Ring gerettet und an Land gespült (33); Hüon begibt sich auf die Suche nach Essen und Trinken und erforscht die Insel	3. 4.	<p>Felsen; Puck erscheint und ruft die Geister und befiehlt diesen, einen Sturm zu zaubern</p> <p>Nr. 12 Puck und Chor</p> <p>Höhle an der Seeküste; Auftritt Huon und Reiza; Reiza ist noch ohnmächtig, Huon betet</p> <p>Nr. 12 ½ Preghiera</p> <p>Huon findet den Zauberbecher und gibt Reiza zu trinken; sie vermuten, dass Sherasmin und Fatima ertrunken sind; Huon geht und will auf der Insel das Horn suchen; Reiza allein</p> <p>Nr. 13 Szene und Arie Reiza</p>
VIII.	Hüon findet auf einem seiner Erkundungsgänge den alten Eremiten Alfonso (6); Alfonso		

	nimmt Hüon und Amande in seine Hütte auf; Titania bereut inzwischen ihre Tat und ihren Zwist mit Oberon (56); Titania kommt ebenso auf die Insel, hier Hinweis auf Opferherd (61); Titania beobachtet Hüon und Rezia (67); Rezia bekommt mit Hilfe von Titania in der Einöde ein Kind, einen Sohn Hüonnet (69; Name erst IX. Gesang, 25)		
IX.	Fatme wird in Tunis als Sklavin von den Schiffsleuten verkauft (3); der Gärtner des Sultans [Ibrahim] kauft sie; Scherasmin ist auf dem Weg zum Kaiser nach Paris, ihm kommen Zweifel über seine Mission und er beschließt umzukehren und nach Rom zu Hüon zu fahren (8); Scherasmin findet Hüon in Rom nicht (13); verkleidet sich als Pilger und macht sich auf die Suche nach Hüon (15); kommt in Tunis im Garten des Gärtners [Name Ibrahim wird erst im nächsten Gesang genannt] an (16); Scherasmin begegnet Fatme (17); Fatme berichtet Scherasmin von den Ereignissen auf dem Schiff (20); Scherasmin verkleidet sich als Sklave und verdingt sich als Gärtner (23); Schwenk zu Hüon und Rezias beim Einsiedler (24); Titania sieht Rezias schlechte Zukunft voraus und raubt das Kind, übergibt es ihren Nymphen zur Aufzucht und zum Schutz (33); sie gibt den Nymphen drei Rosen, die sich in Lilien verwandeln werden, wenn sie mit Oberon ausgesöhnt ist (35); Alfonso stirbt und die Umgebung verändert sich in rauhe Klippen(37); Rezia sucht ihren Sohn (47); Piraten landen (53) und beschließen sie zu entführen für den Sultan als Nebenbuhlerin von Almansaris (56); Hüon eilt Rezia zu Hilfe, wird aber von den Piraten übermannt und an einen Baum gebunden (61)		Während Nr. 13 (s. o.) erscheint ein Segelboot; Auftritt Abdallah mit Seeräubern; sie entführen Reiza und übermannen den herbeistürmenden Huon; dieser bleibt besinnungslos zurück; Oberon erscheint im Schwanenwagen Nr. 14 (instrumental)
X.	Titania entdeckt Hüon und findet den Ring Oberons, den Rezia im Handgemenge mit den Piraten verloren hat (3); Titania tröstet Rezia in ihrem Schmerz und verheißt ihr eine gute Zukunft (10); Oberon zeigt einem Elfen, der ihn nach seinem Kummer befragt, das Bild des gefangenen Hüons in einem Wolkenspiegel (15); Elfe setzt sich für Hüon bei Oberon ein (19); Oberon beauftragt den Elfen damit, Hüon zu entfesseln und nach Tunis zu tragen vor Ibrahims Hütte (21);	<i>III. Akt</i> 1.	Oberon beauftragt Puck damit, Huon nach Tunis vor die Tür des Gärtners Ibrahim zu bringen Nr. 15 Finale vor Ibrahims Haus; Auftritt Fatima, die Sklavin Ibrahims geworden ist und über Reizas Schicksal sinniert Nr. 16 Arie Fatima Sherasmin kommt, der ebenfalls in Diensten Ibrahims steht Nr. 17 Duett

	<p>Hüon und Scherasmin treffen sich wieder (24); Scherasmin will Hüon als seinen Neffen Hassan ausgeben (26); Scherasmin erzählt Hüon, dass auch Fatme in Tunis ist und setzt die Ereignisse in Zusammenhang mit Oberon (28); Hüon berichtet von der Entführung Rezi- as (33); Fatme teilt den beiden mit, das Rezia in der Nähe ist (43), sie erzählt von einer in Flammen aufgehenden Barke vorm Hafen, von der nur eine einzige Frau gerettet wurde (47), um welche der Sultan Almansor jetzt wirbt</p>	<p>Auftritt Puck mit Huon aus den Wolken; Puck verschwindet, Huon erwacht und wird von Sherasmin entdeckt; Sherasmin erzählt Huon, dass auch Fatima hier ist</p> <p>Hüon berichtet von der Entführung Reizas durch Seeräuber; Fatima kommt dazu, freut sich über das Wiedersehen mit Huon und berichtet den beiden von der Ankunft eines Schiffes in Tunis mit einer schönen Frau, die inzwischen im Palaste des Emirs Almansor untergebracht ist [Auftritt Arcon] Nr. 18 Terzett</p>
XI.	<p>Hüon stößt im Garten des Harems auf Almansaris (6); Hüon trägt einen Korb mit Blumen und Früchten; Almansaris verliebt sich in Hüon (19); Rezia wird im Gefolge Almansors Zoradine genannt (24); Fatme schlägt Hüon vor, Rezia einen Mahneh (Liebesbrief mittels Blumen, die eine bestimmte Bedeutung haben) zu schicken (33); Fatme mischt Myrte, Lilie, Jasmin, Rose u. a. mit Hüons Haar in einem Lorbeerblatt mit den eingeritzten Initialien „A“ und „H“ (34); Brief wird von Nadine, der Zofe von Almansaris, abgefangen (36); Fatme kommt zurück mit der Nachricht, dass Hüon seine Angebetete um Mitternacht im Myrtenwäldchen treffen kann (39); Scherasmin schlägt vor, schon in Voraussicht der Flucht ein Schiff zu mieten (42); Hüon eilt zum Treffpunkt und trifft dort wider Erwarten auf Almansaris (48); Almansaris versucht Hüon mit Gitarrenspiel und Gesang zu verführen (60), doch Hüon wehrt ab und gesteht, dass er eine andere Frau liebt (64); Hüon, wieder zurückgekommen, will den Palast stürmen (67); Scherasmin und Fatme halten ihn zurück</p>	<p>2. Zimmer im Harem des Emirs; Almansor (verborgen) und Reiza Nr. 19 Cavatina Reiza Almansor tritt hervor und fragt Reiza nach dem Grund ihrer Trauer; Almansor wirbt um sie, aber Reiza bleibt verstockt, woraufhin Almansor wütend wird; Reiza ab, Auftritt Roshana; sie fragt nach seinem Zorn, doch er stößt sie von sich; Almansaris sinnt nach Rache</p> <p>3. im Garten Almansors; Auftritt Fatima; Huon, der inzwischen als Gärtner für Ibrahim arbeitet, erscheint mit einem Blumenstrauß, den er gefunden hat, sie untersuchen ihn und entdecken eine Botschaft („zum Sonnenuntergang an der Myrthenlaube“), die sie von Reiza vermuten; Huon ist freudig erregt Nr. 20 Rondo Huon</p>
XII.	<p>Almansaris ringt mit sich; Hassan bekommt den Befehl, eine Grotte zum Bade mit Blumen zu schmücken (11); Almansaris will Hüon in der Grotte verführen (18); Almansor kommt dazwischen (20); Almansaris beschuldigt gegenüber Almansor Hüon als Vergewaltiger (23); Almansor verurteilt Hüon zu Kerker und Scheiterhaufen (26); Almansaris besucht Hüon im Kerker und bietet ihm den Thron an (33); Hüon widersteht und Almansaris geht zornig davon (36);</p>	<p>4. Roshanas Zimmer; Huon wird von Nadina hereingeführt; Roshana erscheint verschleiert und Huon, der sie für Reiza hält, umarmt sie; Roshana gibt sich zu erkennen; sie gesteht Huon ihre Liebe und versucht ihn zu überreden, Almansor zu töten; Huon erzählt von seiner Liebe zu einer anderen und wehrt sich Nr. 21 Szene und Chor Almansor erscheint; Roshana verleumdet Hüon, woraufhin Almansor ihn zum Tode verurteilt; Roshana greift Almansor mit einem Dolch an und wird ergriffen</p>

	<p>Fatme und Scherasmin erfahren von Hüons Urteil und wollen helfen: Fatme schleicht mit List zu Rezia (41); Rezia bittet bei Almansor um Hüons Begnadigung (44), Rezia offenbart Hüon als ihren Mann (48); Almansor will ihn nur begnadigen, wenn Rezia einwilligt, sich ihm hinzugeben (51); Rezia widersteht und will lieber sterben (54), daraufhin verurteilt Almansor auch sie zum Tode; Hüon und Rezia vor dem Scheiterhaufen, plötzlich hat Hüon das Horn um den Hals hängen; Almansor und Almansaris und ein schwarzer Ritter kommen, da bläst Hüon ins Horn und das Volk beginnt zu tanzen (61); Hüon und Rezia umarmen sich, der schwarze Ritter entpuppt sich als Scherasmin (64); Oberons Schwanenwagen erscheint und nimmt sie mit zu Oberons Elfenpalast (67); Oberon erscheint als Jüngling mit seiner Königin Titania (71), die Nymphen bringen Hüonnet wieder (73); wie im Schlaf erreichen sie reich ausgestattet Paris (77); sie erfahren, dass Karl der Große ein Turnier veranstaltet, bei dem als Preis Hüons Land und Leben an den Sieger fallen (81); Hüon gewinnt das Turnier (88); Karl der Große verzeiht ihm und nimmt ihn wieder auf (94)</p>	<p>5.</p> <p>6.</p>	<p>Garten hinter Ibrahims Haus; Auftritt Sherasmin, er wartet ungeduldig auf die Rückkehr von Huon und findet Oberons Horn im Gebüsch; Auftritt Fatima, die von dem Urteil Almansors über Huon berichtet; Sherasmin ist trotzdem vergnügt, bläst sanft ins Horn, Fatima muss lachen</p> <p>Hof im Harem mit Scheiterhaufen ; Auftritt Almansor/Reiza; Reiza bittet Almansor um Gnade für Huon, den sie als ihren Gemahl vorstellt; Almansor will ihm das Leben schenken, wenn Reiza sich ihm hingibt, doch das lehnt sie ab; Reiza wird mit Huon auf den Scheiterhaufen geführt; Hornklang; Almansor steht bewegungslos; Sklaven tanzen</p> <p>Nr. 22 Finale</p> <p>Sherasmin bläst nochmals stärker ins Horn; Scheiterhaufen verschwindet; die Wolken öffnen sich und Oberon erscheint mit Titania; Wechsel in den Palast Karls des Großen; Huon führt Reiza vor den Thron; Karl der Große heißt sie willkommen</p>
--	---	---------------------	---

Zusammenfassend sind in der nachfolgenden Tabelle die wesentlichen Streichungen und Veränderungen aufgeführt:

Streichungen Planchés gegenüber Wieland:

- Hüons und Scherasmins Begegnung im Libanongebirge
- Reisebeschreibung vom Libanongebirge nach Bagdad und Abenteuer mit Angulaffer
- Rezas Taufe und Namensänderung (Amande)
- die Verhängung des Keuschheitsgebots und die Novelle um Gangolf und Rosette
- Verführungsszene auf dem Schiff (Verstoß gegen das Keuschheitsgebot)
- Hüons und Rezas Läuterungszeit bei dem Ere-

Veränderungen bei Planché gegenüber Wieland

- Streit zwischen Oberon und Titania gleich zu Beginn exponiert
- Hüons Vorgeschichte wird von Puck in wenigen Sätzen erzählt
- Einführung der Liebesgeschichte zwischen Fatime und Scherasmin (= ein für die Oper typisches komisches Dienerpaar neben dem ernsten, hohen Paar) und damit einhergehende Verjüngung von Scherasmin und Fatima
- Hinzufügung der Szene des Kennenlernens zwi-

miten Alfonso sowie Rezas Schwangerschaft und Geburt des Sohnes Hüonnet	schen Scherasmin und Fatima im II. Akt bzw. der Szene Scherasmin/Fatima im III. Akt (Wiederfindung des Zauberhorns)
- drei Verführungsszenen von Almansaris reduziert auf eine Szene	- Erfindung der (komischen) Szene mit den vier Sarazenen als Überleitung zwischen Palastszene und Auftritt Oberons (zusätzlicher Effekt von Oberons Erscheinen)
- Szene im Palast des Elfenkönigs und das Ritterturnier in Paris	- Umgestaltung der Sturmszene
	- Namensänderungen bzw. Erfindung neuer Namen: Fatme-Fatima, Almansaris-Roshana, Alte-Namouna, Elfe-Puck, Sarazenennamen
	- Betonung der Elfenszenen: Beginn bei Planché mit Elfenszene

Abgesehen von vielen kleinen veränderten Details sind drei Modifikationen, die Planché gegenüber seiner Vorlage vornimmt, entscheidend und bedeutend für das Verständnis des Librettos:

1. Die Veränderung der Charaktere aufgrund der Musiktheater-Tradition des 18. Jahrhunderts (aus den beiden alten Dienern Scherasmin und Fatme wird das liebende Dienerpaar Scherasmin und Fatima; Scherasmin zur komischen Diener- bzw. Knappenrolle ähnlich Papageno²²).
2. Die Betonung und Erweiterung der Elfenszenen (Plazierung des Streites von Oberon und Titania an den Beginn der Oper und Hervorhebung des Hilfs-Elfen Puck als eigenständige handlungstragende Figur)²³.
3. Die Weglassung des Keuschheitsgebots einschließlich der Szene des Verstoßes gegen dasselbe (in Wielands Heldengedicht dagegen kommt dem Verstoß gegen das Gebot eine ganz entscheidende Bedeutung zu, weil dieser letztlich die Voraussetzung für die erlösenden Taten des Liebespaares bildet). Aus der Weglassung des Verstoßes resultiert die Modifizierung der Sturmszene (bei Wieland ist der Sturm Bestrafung für das

22 Schroer, S. 187: „Neben der Aufgabe, mit befreiender Komik für Abwechslung zu sorgen, ist es häufig gerade der komische Diener/Helfer, der am Ende für den Triumph des Guten verantwortlich zeichnet. [...] So ist es sicherlich kein Zufall, daß Planché den Schluß veränderte und ausgerechnet Scherasmin das Zauberhorn wiederfinden läßt, mit dessen Hilfe er schließlich für den glücklichen Ausgang der Oper sorgt.“

23 Schroer verweist in diesem Zusammenhang nur auf den Einfluss der Shakespeareschen Dramen, in den folgenden Kapiteln (1.4-1.6) wird aufgezeigt, dass Planché auch Anregungen aus den anderen *Oberon*-Dramatisierungen der Zeit aufgenommen haben muss.

Brechen des Keuschheitsgebots, bei Planché Bewährungsprobe der Treue und Beständigkeit des Paares).

Die Handlung von Planchés Libretto beruht nur noch allein auf dem Streit des Elfenpaares, wobei Titania aber fast keine große Rolle mehr spielt; Oberons Hilfe für Hüon ist ausschließlich durch Eigennutz motiviert und der ersehnten Erlösung vom geleisteten Schwur geschuldet.

1.4 Deutsche Dramatisierungen auf Grundlage von Wielands *Oberon*

Im vorliegenden Teil zur Stoffgeschichte soll durch die Untersuchung der wichtigsten, bei Schroer nur beiläufig genannten zeitgenössischen *Oberon*-Bearbeitungen, die vor der Uraufführung von Webers Oper entstanden (und die z. T. Weber und Planché bekannt gewesen sind bzw. möglicherweise von den beiden rezipiert wurden)²⁴, versucht werden, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der zahlreichen Dramatisierungen herauszuarbeiten und diese in Beziehung zu Planchés Libretto zu setzen²⁵. Dabei wird sich zeigen, dass einige, bei Schroer dem englischen Librettisten Planché zugewiesenen Neuerungen, wie diese auch in Kapitel 1.3 beschrieben werden, schon in den vorhergehenden Bühnenbearbeitungen angelegt sind.

Bereits Friedrich Schiller spielte mit dem Gedanken, das *Oberon*-Sujet in eine Bühnenfassung zu bringen. Im Brief an Gottfried Körner vom 19. Dezember 1787 schrieb er: „[...] muss ich Dir sagen, daß ich Wieland habe versprechen müssen den *Oberon* doch noch zu bearbeiten

24 Vgl. Schroer, S. 51ff. und 70f.

25 Bereits Günther Bobrik untersucht in seiner Dissertation einzelne deutsche Dramatisierungen zum *Oberon*-Stoff in Bezug auf Weber/Planchés *Oberon*; vgl. Günther Bobrik, *Wielands Don Sylvio und Oberon auf der deutschen Singspielbühne*, Königsberg 1909. Zwei von ihm genannte Stücke wurden für die vorliegende Edition nicht herangezogen: das Vorspiel *Oberon und Titania oder Jubelfeier der Versöhnung* von Christian August Vulpius, anlässlich der Geburt des Erbprinzen zu Sachsen-Weimar-Eisenach entstanden, 1783 in Weimar erschienen, sowie *Wielands Oberon in fünf Aufzügen als Dekorations- und Maschinen-Stück*, bearbeitet von Gottfried Busch von Buschen, Riga 1794. Bei Vulpius finden sich zu wenig Anklänge an Wieland, außerdem setzt das kurze Singspiel inhaltlich erst nach der Versöhnung des Elfenpaares durch die Treue von Hüon und Amande ein (vgl. Bobrik S. 36f.; ferner gibt es noch eine Bearbeitung des Wranitzky-Oberons von Vulpius, 28. Mai 1796 in Weimar aufgeführt, vgl. C.A.H. Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters*, Hamburg 1891, A. Orel, *Goethe als Theaterdirektor*, Bregenz 1949, S. 115ff.; bei dem zweiten handelt es sich um keine musikalische Dramatisierung, sondern um eine eng an Wieland angelehnte Bearbeitung für Sprechtheater. Vergleiche unternimmt ansatzweise auch Christine Heyter-Rauland in ihrem Aufsatz in den *Weber-Studien* (vgl. Einleitung, Anm. 9). Innerhalb dieser Arbeit kann nur skizzierend auf Aufbau und Inhalt der verschiedenen Dramatisierungen eingegangen werden. Die im Verlauf des Kapitels genannten Unterschiede und Gemeinsamkeiten verstehen sich als Anregung zur gründlichen Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken.

und ich halte es wirklich für ein trefliches Sujet zur Musik. Es wird hier ein Musicus Kranz²⁶ von Reisen zurück erwartet, der sehr große Erwartungen erregt und dem ich es auch wahrscheinlich übergebe.“²⁷

In der Schiller-Werkausgabe ist nur eine Arie beginnend mit den Worten „Ich wags mit jedem andern“ zum *Oberon*-Vorhaben überliefert²⁸, die insofern von Interesse ist, weil sie zeigt, dass bereits Schiller beabsichtigte, der Rolle des Scherasmin als typische Dienerfigur eine komische Facette zu geben, die so bei Wieland nicht angelegt ist, die aber auch etliche der nachfolgenden Bühnenbearbeitungen aufweisen.

1789, zwei Jahre nach Schillers Entwurf, wurde ein sich ebenfalls auf Wielands *Oberon* beziehendes Werk, *Der Triumph der Treue*, von Franz Danzi (1763–1826) auf ein Libretto von Johann Friedrich Freiherr Binder von Krieglstein (1758–1790), in München uraufgeführt²⁹.

Dieses Singspiel enthält zahlreiche Arien, einige Duette, ein Quartett (Hüon, Scherasmin, Fatme, Ibrahim) sowie einige Chöre und im Finale des III. Aktes eine Chor- und Ensembleszene mit abschließendem Ballett. Vermutlich wurde das Werk durch den Erfolg des kurze Zeit später in Wien uraufgeführten Zaubersingspiels von Wranitzky (s. u.) verdrängt³⁰.

Bei Danzi/Binder wird die Kenntnis des Inhalts von Wielands *Oberon* beim Publikum vorausgesetzt und das Geschehen auf einen sehr beschränkten Ausschnitt reduziert. Die Handlung setzt in Tunis nach dem Schiffbruch der Liebenden ein. Die Streitigkeiten zwischen Elfenkönig und Elfenkönigin werden nicht erwähnt, Scherasmin erzählt zu Beginn die Vorgeschichte Huons, von zwei eigenen Arien unterbrochen, die Oberons Eingriff und den Schiffbruch behandeln (Oberon tritt selbst nicht in Erscheinung). Warum Huon nach Babylon reist, wird lediglich mit dem Verweis auf sein „Schicksal“ und einen „hohen Schwur“ begründet. Der Schutz Oberons erscheint also unmotiviert. Das von Oberon geforderte Keuschheitsgebot

26 Johann Friedrich Kranz (1752–1810), Violinist der Weimarer Hofkapelle ab 1766, 1787 zweiter Konzertmeister; 1791 Operndirektion und 1799 Kapellmeister; wechselte 1803 als Hofkapellmeister nach Stuttgart.

27 Zitiert nach: *Schillers Werke* Nationalausgabe, Bd. 24 Briefwechsel, Schillers Briefe 17.04.1785–31.12.1787, in Verbindung mit Walter Müller-Seidel hg. von Karl Jürgen Skrodzki, Weimar 1989, S. 185. Vgl. auch Karin Wais, *Die Schiller-Chronik*, Frankfurt/Main 2005, S. 91 unter 19. Dezember 1787: „Plan, ein Libretto für Wielands *Oberon* zu schreiben (nicht verwirklicht).“

28 Komplette Arie veröffentlicht unter „Pläne, Entwürfe und Fragmente in der Reihenfolge der möglichen Entstehung“, in: *Schillers Werke* Nationalausgabe, Bd. 2 Teil 1 Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 [s. o.] – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß (Text), hg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 421. Die Aussage von Schroer, S. 70, dass Schiller einen „Entwurf eines Librettos nach Wielands *Oberon*“ anfertigte, muss also relativiert werden.

29 *D-Mbs*, Sgl. Her 2619, Titelblatt: „Der | Triumph der Treue, | ein | ernsthaftes Singspiel | in drey Aufzügen. | In Musik gesetzt | von | Franz Danzi. | Aufgeführt auf dem Churfürstl. Nationaltheater. | München, | gedruckt bey Franz Joseph Thuille, 1789.“ (32 Bl., vollständiges Textbuch). Die Quellen zur Musik sind verschollen. Laut Volkmar von Pechstaedt, *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi* (1763–1826), Tutzing 1996, unter Bühnenwerke S. 3, erfolgte die Uraufführung im Februar 1789.

30 Vgl. Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 373f.

bleibt ebenso unbegründet, ist aber dramaturgisch zwingend, da die ganze Handlung hauptsächlich in den Treue-Prüfungen von Huon und Amade bzw. der Anfechtung dieser Treue durch die Verführungskünste von Almansor und Almansaris besteht. Da die Version von Danzi/Binder nur noch in Ansätzen an die Wielandsche Vorlage erinnert, wird sie für die weiteren Betrachtungen vernachlässigt.

Zeitnah zu den für die Rezeption des Sujets bedeutenden Dramatisierungen erschien eine dänische Version des *Oberon*, die Oper *Holger Danske* von Jens Immanuel Baggesen (1764–1824)³¹, vertont von dem aus Lübeck stammenden Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817)³².

Es handelt sich um eine durchkomponierte Oper in dänischer Sprache, welche am 31. März 1789 im Königlichen Theater in Kopenhagen uraufgeführt wurde³³. Sie steht damit in formaler wie in lokaler Hinsicht abseits der nachfolgenden Dramatisierungen. Im Libretto, das auch ins Deutsche übersetzt wurde, fehlen sowohl die Szenengliederung als auch Angaben zur musikalischen Struktur (wie Rezitativ und Arie)³⁴. Die Uraufführung wurde zwar stürmisch bejubelt, war aber schon bald darauf Auslöser heftigster kulturpolitischer Auseinandersetzungen um das Dänen- und Deutschtum³⁵.

Kunzens Vertonung des *Oberon*-Stoffes ist aus dreierlei Gründen von Interesse: Zum einen weist die Szenenabfolge zwar noch Ähnlichkeiten mit den weiteren, auf Friederike Seyler beruhenden deutschen Bühnenfassungen auf (s. u.), setzt aber durch Veränderungen der Vorlage Wielands neue Akzente³⁶, wie das auch Planché und die übrigen englischen Bearbeitungen versuchen.

Zum anderen beginnt die Oper mit einer Szene, die an Planchés Libretto erinnert: mit dem Auftritt Oberons (hier in einer Wüstenei bei Nacht), der sich ganz seiner Trauer und der Hoffnungslosigkeit, wohl niemals einen treuen Liebenden unter den Menschen zu finden, hingibt.

31 Baggesen war ein dänischer Schriftsteller und Übersetzer, der einen Teil seiner Werke aber auch auf Deutsch publizierte und schon zu Lebzeiten als *Dänischer Wieland* verehrt wurde.

32 Kunzen wirkte ab 1784 als Pianist und Komponist in Kopenhagen, in Berlin später als Herausgeber der Zeitschrift *Musikalisches Wochenblatt*, von 1792–1794 als Kapellmeister am Nationaltheater in Frankfurt/Main sowie 1794/95 als Musikdirektor in Prag.

33 Autograph in *DK-Kk*, Signatur: C II, 116, Klavierauszug Sonnichsen, Kopenhagen 1789, Textbuch, Schultz 1789.

34 Übersetzung ins Deutsche von Carl Friedrich Cramer; siehe benutztes Ex. *D-B*, Mus. Tk 1032 Rara: „Holger Danske. | Eine Oper. | Nach dem Daenischen | von | Carl Fridrich Cramer. | Die Musik vom Herrn Kunzen. | Kiel, | im Verlage des Verfassers. | Gedruckt zu Copenhagen bey dem Universitäts | Buchdrucker J. F. Schultz.“

35 Vgl. Heinrich W. Schwab, *Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*, in: H. Detering (Hg.), *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, Göttingen 1996, S. 96–114.

36 Vgl. Anna Amalie Abert, (wie Einleitung Anm. 2), S. 51–68.

Während bei Planché die Feen, insbesondere Puck, die Rolle eines Gegenüber einnehmen, hält Oberon hier Zwiesprache mit Titania, die in Form eines Echos antwortet. Ebenso wie bei Planché wird auch hier das eigentliche Motiv Oberons gleich zu Beginn der Oper vorgestellt. Zum dritten nehmen die Elfenszenen, die bei Wieland nur eine nebensächliche Rolle in der Handlung spielen, einen (auch musikalisch) bedeutsamen Teil ein.

Für die deutsche und englische Rezeption des Stoffes (und somit auch für Planché und Weber) weitaus bedeutender als die bisher genannten Werke waren die zwei Versionen von Seyler/Hanke und Giesecke/Wranitzky:

Bei dem romantischen Singspiel *Hüon und Amande (Amanda)* von Friederike Sophie Seyler (1738–1790, auch 1789)³⁷ in der Vertonung von Karl Hanke (1749–1803)³⁸, von dem heute nur noch das gedruckte Textbuch vorliegt³⁹, handelt es sich um ein von der Schauspielerin Seyler auf Anregung des Hamburger Theaterdirektors Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) geschriebenes Libretto nach Wielands Dichtung. Das Vorwort dieser Ausgabe, die vermutlich Anfang 1789 veröffentlicht wurde, einschließlich einer Widmung an Schröder, ist datiert mit „Schleswig, im Julius 1788“.

Im Gothaer Theaterkalender, der Anfang 1789 erschien und sich auf die Spielzeit 1788/89 bezieht⁴⁰, ist die Voranzeige zu dieser Oper überliefert: „Dann erwarten wir diesen Winter eine große Oper in fünf Aufzügen, nach Wielands Oberon, genannt Hyon und Amante von Mad. Seiler, mit Musik von Hanke. Kenner die schon vieles davon gelesen und gehört, versprechen uns sehr viel von diesem Stücke.“

Seyler gelang es durchaus, aus dem umfangreichen Wielandschen Epos eine stringente Bühnenhandlung zu schaffen, in dem sie es von nebensächlichen Episoden (Szene beim Riesen

37 Geborene Sophie Friederike Spa(a)rman, gab bereits mit neun Jahren ihr Debüt in Kinderrollen, wirkte von 1759–1763 bei Ackermann in Leipzig, 1771/72 in Wien, 1772–1775 bei Abel Seyler in Leipzig, 1785–1787 bei Schröder in Hamburg, wo sie das erste weibliche Mitglied des Nationaltheaters war, und 1787–1789 am Hoftheater Schleswig. Sie war in erster Ehe mit Johann Gottlieb Hensel und in zweiter Ehe mit Abel Seyler verheiratet. Neben *Hüon und Amande* schrieb sie weitere Bühnenwerke.

38 Der Komponist und Dirigent Karl Hanke erhielt seine Ausbildung bei Johann Gottlieb Graun und bei Christoph Willibald Gluck in Wien. Er war von 1776 bis 1778 Leiter der Roßwalder Hofkapelle, ab 1779 Musikdirektor am Stadttheater in Brünn. Nach Zwischenstationen in Warschau, Breslau und Berlin wurde er zusammen mit seiner Frau, der Sängerin Maria Anna geb. Stormke, vom Hamburger Theaterdirektor Abel Seyler 1783 an das Ackermannsche Schauspielhaus berufen, im November 1785 mit der Tillyschen Schauspielgesellschaft nach Schleswig gekommen, welche auch Altona bespielte, und 1786 als Mitglied der Hoftheatergesellschaft übernommen; ab 1792 wirkte er als Stadt- und Amtsmusikus, Musikpädagoge sowie Konzert-Unternehmer in Flensburg.

39 „Hüon und Amande | ein | Romantisches Singspiel | in | Fünf Aufzügen | nach Wielands Oberon. | Von | Friederike Sophie Seyler. | Flensburg, Schleswig und Leipzig, | in der Kortenschen Buchhandlung | 1789.“ 104 S. Die Musik ist verschollen.

40 Vgl. *Theaterkalender auf das Jahr 1789*, Gotha, bey Carl Wilhelm Ettinger, S. 172.

Angulaffer, 3. Gesang; Rettung des Ritters vor dem Löwen, 4. Gesang; Schlussepisode am Hof Karls des Großen) befreite, dabei aber einzelne markante Szenen herausgriff (Begegnung Huon/Scherasmin im Wald, Auftritt Oberons, Gartenszene der Amande, Reise nach Bagdad, Befreiungs-Szene im Palast mit Hilfe Oberons, Verführungsszenen der Almansaris, Huon im Kerker, Schlusszene mit Scheiterhaufen) und diese dramaturgisch geschickt mit neuerfundenen Personen-bzw. Szenen-Konstellationen (Orakel-Szene der Titania mit Elfen, Dialog Scherasmin/Ibrahim) verband, wobei „[...] der Titel Hüon und Amande als auch die Fünffaktigkeit und die oft spitzfindig-tüftelnden, wortreichen Prosa-Monologe und -Dialoge vieler Szenen allzu sehr die Nähe des der Schauspielerinnen wohlbekannten gesprochenen Dramas erkennen“ lassen⁴¹.

Die Rezension zum gedruckten Textbuch, die interessanterweise einen Bezug zu Baggesens Version des Oberon-Sujets enthält, nimmt sich positiv aus:⁴²

„Hüon und Amande – ein romantisches Singspiel in 5 Aufzügen nach Wielands Oberon von Friederike Sofie Seyler. Flensburg 1789⁴³. Es war kein unglücklicher Gedanke, ein Gedicht, so reich an anziehenden Situationen für die lirische Bühne zu bearbeiten, wo noch überdies die Musik so gut zu dem Wunderbaren paßt, wo die Mischung des Komischen, Ernsthaften und Pathetischen dem Genie des Tonkünstlers ein so weites Feld darbietet. Der dänische Dichter Baggesen wagte sich neulich schon an diese Arbeit und mit glücklichem Erfolge:*) [Fußnote: Herr Prof. Kramer in Kiel hat diese Oper, die den Titel: Holger Danske, führt, übersetzt, aber mit aller Kunst nur einen schwachen Nachhall von den Tönen seines Originals liefern können.] Die deutsche Dichterin blieb nicht hinter ihm zurück. Das Ganze ist mit weiser Oekonomie für das Theater eingerichtet, der Gesang an passenden Stellen eingeschoben; nur sind vielleicht die Begebenheiten zu nahe an einander gedrängt, was aber bei einem so reichhaltigen Gegenstande nicht wohl zu vermeiden war. Uebrigens wünschen wir, ein Mozart oder Ditters möchte seine Talente, statt sie an geistlose Farçen zu verschwenden, zu der Komposition dieser Oper hergeben.“

Seyler/Hankes Singspiel bildete die Vorlage für das Singspiel in drei Akten *Oberon, König der Elfen* von Paul Wranitzky (1756–1808)⁴⁴, komponiert auf ein Libretto von Karl Ludwig Giesecke (1761–1833)⁴⁵, das am 7. November 1789 im Theater im Freihaus auf der Wieden in

41 Vgl. Abert (wie Einleitung Anm. 2), S. 52.

42 *Dramaturgische Blätter*. 2. Jg., 2. Quartal, 6. Teil, (6. August 1789), S. 89 unter „Neue Theaterstücke.“

43 Stiegers *Opernlexikon* verzeichnet neben der Aufführung „Schleswig 1789“ auch „Flensburg 1794“, wofür sich bisher allerdings keine Belege finden ließen.

44 Wranitzky, aus Mähren stammend, kam 20-jährig nach Wien um Theologie zu studieren, entschied sich dann aber für die Musikerlaufbahn. Er nahm Unterricht bei Joseph Martin Kraus, war ab 1785 Orchesterdirigent am Kärntnerthortheater, ab 1787 Leiter des Orchesters am Burgtheater und von 1792/93 Erster Orchesterdirigent beider kaiserlich kgl. Hoftheater. Der mit Mozart, Haydn und Beethoven befreundete Komponist zahlreicher heute kaum noch bekannter Bühnen- und Orchesterwerke spielte im Wiener Musikleben eine bedeutende Rolle.

45 Karl Ludwig Giesecke, geboren als Johann Georg Metzler in Augsburg, war Tänzer, Schauspieler, Jurist, Polarforscher, Mineraloge und Verfasser zahlreicher Opernlibretti. Ab 1789 arbeitete er als Schauspieler und Bühnenautor am Wiener Freihaustheater auf der Wieden unter der Direktion von Emanuel Schikaneder, ab

Wien uraufgeführt wurde⁴⁶. Die Aufführungsgeschichte dieses sensationellen Erfolgsstückes, das auf fast allen deutschen Bühnen gespielt wurde, ist kaum überschaubar, da das Werk in vielerlei Gestalt vorliegt⁴⁷.

Dieser *Oberon* von Giesecke/Wranitzky wurde unter dem Dirigat Webers in Breslau aufgeführt⁴⁸ und ist somit das einzige der hier genannten Werke, für das sich sicher nachweisen lässt, dass Weber es kannte⁴⁹ – und zwar offensichtlich so gut, dass er noch im Juni 1817 in einem Brief an seine Braut Caroline Brandt aus der Introduction der Oper zitierte⁵⁰.

Giesecke, ganz der Wiener Singspieltradition verhaftet, behielt das Vorgänger-Werk zwar in seinen Grundzügen bei, hatte aber auch keine Scheu, es seinen Vorstellungen gemäß dem lokalen Publikumsgeschmack anzupassen – ein Verfahren, das für die damalige Zeit üblich war. Er wandelte das bei Seyler fünf Akte umfassende Stück in drei Akte um (Akt I und II sowie Akt IV und V wurden jeweils zu einem Akt zusammengezogen). Abgesehen von einer auffälligen, dem Ganzen mehr Stringenz verleihenden Kürzung der Dialoge, übertrug Giesecke einzelne Prosatexte Seylers in Verse und nahm Ergänzungen, aber auch Kürzungen innerhalb der Seylerschen Arientexte vor, d. h. er veränderte die Anlage des Werkes wesentlich und drückte dem Stück somit seinen eigenen Stempel auf⁵¹.

Die Breslauer Kritiken lassen starke Vorbehalte gegenüber einer solchen Behandlung des auf Wieland zurückgehenden Stoffes erkennen, was unter dem Aspekt der weiten Verbreitung und

1814 bis zu seinem Tode in Dublin.

46 Eine für die Verbreitung des Werkes bedeutende Aufführung fand am 15. Oktober 1790 in Frankfurt/Main anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten von Leopold II. statt, welche durch die Schauspielergesellschaft des Mainzer Nationaltheaters ausgeführt wurde.

47 Vgl. Einführung und Kritischen Bericht zur Neuedition der Oper: Paul Wranitzky, *Oberon. König der Elfen. Singspiel in drei Akten. Libretto von Karl Ludwig Giesecke*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Joachim Veit, München 1993 (*Die Oper*, Bd. 4).

48 Am 15. Juli 1805 erstmals seit fünf Jahren in Breslau wiederaufgeführt, fanden weitere Vorstellungen am 21. und 30. Juli, am 19. August, am 10. und 27. September sowie am 12. Dezember 1805 und am 16. Januar und 24. Februar 1806 statt; vgl. *Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau*, Erste Abtheilung, Nr. 1, 8, 9, 12, 15, 17, 28, Breslau 1805 sowie Nr. 33 und 39, Breslau 1806. Webers spätere Frau Caroline Brandt ist in Aufführungen im Stadttheater Frankfurt/Main, am 28. September 1809 (als Oberon) und am 5. Juli 1812 (als Fatime), nachgewiesen.

49 Dass Weber auch persönlichen Kontakt zum Komponisten Wranitzky hatte, wird durch seinen Brief an Thaddäus Susan vom 8. Oktober 1803 belegt; vgl. *Briefwechsel zwischen Carl Maria von Weber und Thaddäus Susan*. Abschrift nach den Veröffentlichungen von Friedrich Witthauer (1843) und Ludwig Nohl (1882), zusammengestellt von Friedrich Susan, Wien (Selbstverlag) 1986, S. 9.

50 Weber schreibt in diesem Brief vom 11. bis 13. Juni 1817 (*D-B*, Mus.ep.C.M.v.Weber 100) aus Dresden, nachdem er sich über eine Prager Klatschgeschichte erkundigt hatte: „[...] bin auf deinen morgenden Brief neugierig um zu erfahren was noch weiter gepaßirt ist. Weit davon ist gut für'n Schuß – Muks. gelte?“ Damit bezieht er sich auf die Stelle in Scherasmins Part während der Introduction (vgl. Partitur, Nr. 1, T. 57ff.): „Der Tod verfolgt mich auf dem Fuß, fort, weit davon ist gut für'n Schuß [...]“.

51 Zu einem detaillierten Vergleich der Ausgabe Seyler 1789 mit der Giesecke/Wranitzky-Fassung anhand der Szenenaufschlüsselung vgl. Mahling/Veit (wie Anm. 47), S. 545–551.

Beliebtheit des Stückes eher verwundert. So schrieb der Rezensent zu den Aufführungen am 15. und 21. Juli 1805:⁵²

„Betrachtet man den Text derselben [Oper] als ein Kunstwerk und erinnert sich dabei der größten, der unsterblichen Schöpfung Wielands – dessen Namen, trotz dem Geschmeiß, das ihn äusserlich schmähete bis in's Greisenalter noch jugendlich glänzt – so ist einem zu Muth, als gieng man über die Ebene von Palmira und sähe überall die Trümmer zerstörter Marmorpalläste zu erbärmlichen Kameeltreiberh[üt]ten zusammengelehnt. Schwerlich läßt sich ein traurigeres Machwerk aus einer Meisterarbeit fabriziren. – Der Oberon bietet schicklichen Stoff wenigstens zu zwei Stücken an, durch die doch lange nicht alles erschöpft wäre, aber der Verfasser der Oper wollte die Geschichte Huöns [sic] in Ein Singspiel zusammen drängen und so mußte wohl etwas zu Stande kommen, das einem Fiebertraume ähnlich sieht und nicht hoch über der Donaunympe⁵³ steht. [...] Die Komposition hat wohl mehrere sehr anziehende, liebliche Stellen, aber das Stük selbst – man kann Wielands Meisterwerk noch beinahe als ganz unbenutzt für das Theater ansehen, denn der Verf. [asser] dieses so genannten romantischen Singspiels scheint von einem ganz andern Instinkt geleitet worden zu sein, alles Unsangliche ämsig aufzunehmen und alles Schöne und Große, was das Sūjet darbot, liegen zu lassen. Er wollte belustigen und ersann – Erbärmlichkeiten, u.s.w.“

Auch der Kritiker z. B. der Aufführung in Freiberg/Sachsen am 4. April 1800 verwies auf die „übermächtige“ Vorlage Wielands, mit der verglichen die Singspiel-Fassung, trotz der vor Ort gelungenen Darbietung, zwangsläufig unterliegen musste:⁵⁴

„Bey dem herrschenden Geschmack an Opern, für welche Sūjets aus der Feen- und Geisterwelt noch am ersten schicklich sind, war es kein übler Einfall, Wielands Oberon auf die Bühne zu bringen, und der Versuch ist ziemlich gut gerathen; wenigstens ist Hüons und Amandens Geschichte, welche im Oberon einen vorzüglichen Platz behauptet, in einem beynahe vollständigen Auszuge zum Besten gegeben. Freylich ist es nicht die Fabel, welche Wielands Oberon zu einer so interessanten Lektüre macht. Ganz andre eigenthümliche Reize der Dichtkunst, welche dieses Gedicht bezeichnen, erheben es zu dem Range, welchen es behauptet und noch dann behaupten wird, wenn vielleicht die Oper, welche diesen Namen führt, längst vergessen ist; freylich tragen Dialog und Versification der Gesänge nicht im mindesten den Stempel Wielandschen Geistes; aber diese und andere Mängel übersieht man, da die Vorstellung einen vortreflichen Genuß gewährt, welchen die schöne, überaus gefällige und angenehme Musik hervorbringt. Den Sängern der ersten Rollen gebührt das Lob, durch gutes Spiel und kunstvollen Vortrag sehr viel zu der Wirkung beygetragen zu haben, welche dieses Singspiel erzeugte.“

52 Vgl. *Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau* 1805, Nr. 8, S. 58–60 und S. 63.

53 *Das Donauweibchen*, romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang von Ferdinand Kauer auf einen Text von Karl Friedrich Hensler, Uraufführung am 11. Januar 1798.

54 Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Beilage zu Nr. 36, 4. September 1800, S. 375f. Der Vergleich mit der Vorlage taucht in vielen Kritiken auf, vgl. auch Supplement zur *Berlinischen Dramaturgie*, Berlin 1799, S. 292f. : „Der Text dieser Oper, einem klassischen Gedichte unsrer Nation, welches zu mehr als einem Feenmärchen den Stoff enthält, nachgebildet, läßt sich wohl mit anhören; man muß nur nicht an W i e l a n d s Oberon dabey denken.“

Auf seiner mehrmonatigen Studien- und Informationsreise, die der Hamburger Theaterleiter Friedrich Ludwig Schröder im Frühjahr 1791 unternahm, besuchte er mehrfach Wranitzkys Oper, z. B. wohnte er einer Aufführung durch das Ensemble des Mainzer Nationaltheaters in Frankfurt bei, wozu er in sein Tagebuch notierte: „Der gute Gang des Stücks und die gute Musik helfen den erbärmlichen Worten durch: es verdient in Hamburg gegeben zu werden.“⁵⁵ Vermutlich liegt in Schröders gefasstem Urteil über den Text (zusätzlich motiviert durch das Gedenken an die kurz zuvor verstorbene befreundete Schauspielerin Seyler) die Ursache, dass schließlich in der in Hamburg am 17. Oktober 1791 aufgeführten Version des Stückes die Prosa-Dialoge der Ausgabe von Seyler/Hanke mit den Arien der Giesecke/Wranitzky-Fassung kombiniert wurden. Diese Mischfassung wurde außerdem durch Einlagen von Carl David Stegmann (1751–1826)⁵⁶ und Ignaz Walter (1755–1822)⁵⁷ auf Texte von Heinrich Gottlieb Schmieder (1763–1828)⁵⁸ angereichert⁵⁹, wodurch vor allem der textlastige III. Akt nun in einem besseren Verhältnis zu den beiden übrigen Aufzügen steht⁶⁰.

Für die inhaltliche Logik des Stücks war die Kopplung der Prosa-Dialoge des Seylerschen Textbuches, kombiniert mit den Arien der Giesecke/Wranitzky-Fassung und Einlagen von Stegmann/Walter, allerdings nicht ganz unproblematisch, bis hin zu offensichtlichen Fehlern, z. B. fehlte Ibrahim als Person im Personenverzeichnis (wie bei Giesecke), der Dialog zwischen ihm und Scherasmin im III. Aufzug aus Seylers Version blieb aber im Widerspruch dazu erhalten. Die bis 1815 in Hamburg im Repertoire nachweisbare Mischfassung erlangte

55 Schröder hatte bereits nach dem Studium des Textbuches notiert: „Oberon, Musik von Wranitzky. Gut bearbeitet, schlechte Verse.“; beide Zitate nach Petra Eisenhardt, „*Diese comische Oper wird dem Hamb. Publikum gefallen so lange als die Welt steht.*“ *Paul Wranitzkys romantisch-komische Oper Oberon, König der Elfen in Hamburg*, in: *Musiktheater in Hamburg um 1800*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Frankfurt/M. u.a. 2005, S. 124. Eisenhardt vermutet (S. 125), dass Schröder von seiner Reise eine Partitur des Wranitzkyschen *Oberon* mit nach Hamburg brachte oder dort für sein Theater bestellte.

56 Stegmann, Schauspieler, Sänger, Cembalist und Komponist, z. B. am Herzoglichen Hoftheater Gotha, 1783 bei der Großmann'schen Gesellschaft in Bonn, am Mainzer Hoftheater und in Frankfurt a.M., wo am 15. Juli 1792 seine Oper *Heinrich der Löwe* uraufgeführt wurde. Ab 1798 war er Mitdirektor des Hamburger Theaters, ab 1811 in Bonn als Instrumentalkomponist tätig.

57 (Johann) Ignaz Walter stammte aus Böhmen, studierte in Wien Gesang und Komposition, wirkte zwischen 1780 und 1786 als Tenor an den Theatern von Augsburg, Prag und Riga, von 1787 bis 1792 in Frankfurt a.M. und am Nationaltheater in Mainz, von 1793 als Kapellmeister am kurfürstlichen Hoftheater in Hannover, 1796 ebenfalls am Schauspielhaus in Bremen und ab 1804 Dirigent des Regensburger Theaters.

58 Schmieder, in Dresden geboren, Autor von dramatischen Spielen, Reisebemerkungen, biographischen Skizzen sowie Theaterkalendern, war ab 1788 in Mainz als Theaterdichter engagiert, ab 1797 am Hamburger Nationaltheater in Altona, ab 1803 Direktor des Theaters in der Hamburger Vorstadt St. Georg, 1804 übersiedelte er nach St. Petersburg.

59 Die dazugehörige Textbuch-Ausgabe, Hamburg 1792 ist identisch mit dem Text in: *Deutsche Schaubühne*, 11. Bd., Augsburg 1792, S. 135–219. Die auf Giesecke zurückgehende Einteilung in drei Akte blieb erhalten. In der Literatur wurde dieses Hamburger Textbuch oftmals mit der Giesecke/Wranitzky-Fassung gleichgesetzt bzw. verwechselt, so u. a. bei Abert (wie Anm. 36), Robert Fellinger, *Oberon im 18. Jahrhundert*, in: *Die Musik XXVI*, 2 (1934), S. 915–919; Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787–1801*, Wien-Leipzig 1937, S. 15 und Egon Komorzynski, *Zauberflöte und Oberon*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1953, Salzburg 1954, S. 159ff.

60 Zur Untersuchung des Quellenmaterials zu den Hamburger Aufführungen vgl. Petra Eisenhardt (wie Anm. 55), S. 115–140.

hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte des *Oberon*-Sujets insofern Bedeutung, als sich ihr Einfluss auf Benjamin Thompsons Dramatisierung des Stoffes *Oberon's Oath* (s. u. in Kpt. 1.5), klar nachweisen lässt.

Eine Besprechung dieser Mischfassung verdeutlicht wiederum die Voreingenommenheit der Zeitgenossen hinsichtlich der Akzeptanz von Bühnen-Adaptionen einer dichterischen Vorlage, trotz des durchaus angebrachten Verweises auf die dramaturgischen Möglichkeiten des Singspiels:⁶¹

„Wielands Oberon ist ein ganz ander[e]s Werk, als der Oberon von Madame Seyler , zur Bühne eingerichtet. Der erstere Oberon ist ein Gemälde von einer Meisterhand entworfen, der Seylersche Oberon (in Betracht, daß ein Schauspiel, Nachahmung menschlicher Handlungen sein soll) nur Fabelwerk, daß, wenn es seinen Werth nicht durch die Musik erhalte, allenfalls nur durch schöne Decorationen gefallen könnte, durch angebrachte Maschinen, feierliche Aufzüge und vielen Veränderungen und Abwechslung der Vorstellung. Das ist ohnfehlbar der Fall bei Oberon, wo von Seiten der Direction keine Kosten gespart worden, um den Geschmack des Hamburgischen Publikums zu befriedigen, und die Vorstellung so brillant als möglich zu machen. [...].“

Der Vergleich der Fassungen Seylers, Gieseckes und der beschriebenen Mischfassung mit der Bühnenversion von Planché/Weber, verdeutlicht im Hinblick auf ihre gemeinsame Wielandsche Vorlage einige markante Übereinstimmungen und Unterschiede:

- **Scherasmin** ist bei Wieland und auch noch bei Seyler/Hanke als alter Mann charakterisiert, der schon Hüons Vater diente; bei Giesecke (zwar als Knappe von Hüons Vater bezeichnet) und Planché (keine Beziehung mehr angegeben) erscheint er hingegen als Mann in den Dreißigern, der zum Liebhaber von Fatima gemacht wird; zwangsläufig muss auch die Person **Fatme/Fatima** verändert werden: Bei Wieland ist sie noch die 34-jährige Amme, bei Seyler und Giesecke dann Rezias „Vertraute“; bei Wieland gibt es nur einen Hinweis auf eine Annäherung zwischen Scherasmin und Fatme (auf der Fahrt im Wolkenwagen Oberons, 5. Gesang, 81. Stanze), bei Seyler dagegen keinen Hinweis auf eine Verbindung zwischen den beiden Dienern.
- Das Keuschheitsgebot Oberons an Hüon und Rezia ist sowohl bei Seyler als auch Giesecke noch vorhanden, wird aber, wie auch bei Wieland, gebrochen; das Resultat (die Geburt des Kindes) wird aber im Gegensatz zu Wieland ausgelassen; bei Planché ist das Keuschheitsgebot nicht mehr erwähnt, der Sturm wird dort vom Straf- in ein Prüfungsmittel verwandelt.

61 Zur Aufführung vom 28. Januar 1793 in *Annalen des Theaters* (3. Stück), Hamburg, Jg. 1, 2. Februar 1793, S. 40f.

- Die bei Wieland angelegte Episode mit der alten **Namouna** erscheint nur bei Planché (unter anderem Namen nur noch in Sothebys Mask *Oberon* s. u.).
- Der Grund für den eigentlichen Zwist zwischen **Oberon** und **Titania** ist bei Wieland erst spät genannt (6. Gesang, ab 35. Stanze); bei Seyler und Giesecke berichtet Titania in Szene I/5 selbst von dem Streit in verkürzter, vereinfachter Form; bei Planché wird das Wissen um den Streit vorausgesetzt.
- Planchés Figur des **Puck** gibt es bei Seyler und Giesecke nicht, obwohl Wielands namenloser Hilfsgeist im 10. Gesang, Stanze 15–21, als dessen möglicher Vorläufer erscheint; die Figur verdeutlicht zudem die starke Orientierung Planchés an Shakespeare, wie sie auch innerhalb anderer englischer Dramatisierungen des Oberonsujets spürbar wird (s. u.).
- Die Orakelszene der **Titania** mit ihren Elfen bei Seyler und Giesecke ist so bei Wieland nicht angelegt, dort ist nur von „drey lieblichen Sylphiden, die ihr dienen“ die Rede (7. Gesang, 65. Stanze); bei Planché spielt Titania als Bühnenfigur keine bedeutende Rolle mehr.
- Der Gärtner **Ibrahim** wird bei Wieland nur am Rande erwähnt (9./10. Gesang); bei Seyler kommt Ibrahim regulär als Figur vor und erhält einen ausführlichen Dialog mit Scherasmin, in dem dieser dem Gärtner von den Erlebnissen von Huon und Amande erzählt; bei Giesecke/Wranitzky entfällt die Figur völlig; in der Mischfassung Seyler/Wranitzky kommt es zu einem Widerspruch: Zwar entfällt Ibrahim im Personenverzeichnis, ist aber noch durch seinen Dialog mit Scherasmin vertreten; interessanterweise war die Figur des Ibrahim, wie das Manuskript zum Libretto zeigt, von Planché ursprünglich vorgesehen, wurde dann im Verlauf der Textgenese aber eliminiert⁶².

62 Vgl. Quellenbeschreibung zu L^A-tx S. 229.

Der Vollständigkeit halber (und als Beispiel für die Rezeption von Wranitzkys *Oberon*) ist im Bereich der deutschen Dramatisierungen noch die Ballett-Version⁶³ von Friedrich Horschelt (1793–1876)⁶⁴ mit Musik von Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841)⁶⁵ zu erwähnen, die am 25. April 1820 in Wien uraufgeführt wurde⁶⁶. Der gedruckte Klavierauszug⁶⁷ von Ignaz Ritter von Seyfried besteht aus 15 musikalischen Nummern.

Das Libretto⁶⁸ von Friedrich Horschelt beginnt mit einem „Vorbericht“, in dem kurz die beiden Hauptmotive der Handlung des Balletts erklärt werden. Die eigentliche Handlung ist in vier Abteilungen gegliedert. Die ersten drei Abteilungen sind in ihrem Umfang relativ gleichgewichtig, während die vierte Abteilung deutlich kürzer ausfällt.

In der Szenenabfolge und auch in der Gestaltung der Handlung ist Horschelts Libretto an die Fassung des *Oberon* von Giesecke/Wranitzky angelehnt, stellenweise um einige Szenen verkürzt bzw. um Szenen erweitert, die bei Giesecke im Dialog angelegt und hier gattungskonform in Handlung umgewandelt sind, z. B. die Schiffbruchszene mit der Entführung Rezias durch die Piraten. Horschelts Version enthält keine wesentlichen Neuerungen gegenüber dem Wiener Singspiel; kleine zusätzliche Details entstammen Wielands Epos. Der genrebedingten Kürzung fielen auch die Liebesbeziehung Scherasmin/Fatme sowie die Konfliktkonstellation Almansaris/Hüon zum Opfer⁶⁹.

63 Eine weitere Tanzversion zum Oberon-Sujet ist für Schwerin 1802 nachgewiesen, wo eine Ballett-Aufführung auf Initiative und unter Teilnahme der Herzoglichen Familie mit Musik von Heine, Choreographien von Lehmeier und Kostümen von Rosenstrauch stattfand; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 84 (15. Juli 1802), Sp. 675f.

64 Horschelt, Deutscher Ballettmeister und Impressario, der ab 1811 Tänzer und Choreograf am Leopoldstädter Theater in Wien, ab 1814 Vizeballettmeister am Theater an der Wien war, 1815 bis 1821 ein Kinderballett leitete.

65 Seyfried war von 1797 bis 1801 Kapellmeister am Freihaustheater auf der Wieden in Wien und bis 1828 des nachfolgenden Theaters an der Wien. Er komponierte über einhundert Bühnenwerke und zahlreiche geistliche sowie kammermusikalische Werke.

66 Vgl. Bettina von Seyfried, *Ignaz Ritter von Seyfried, Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes*, Frankfurt/Main 1990, S. 362, Nr. VI 5/2. Die Rezensionen fielen überwiegend positiv aus; vgl. dazu Daniela Gerstner, *Das Kinderballett von Friedrich Horschelt, Ein Beitrag zur Wiener Ballettgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Diss.), Salzburg 1997, S. 183–186.

67 „Oberon Roi des Elfes. | Grand Ballet-Pantomime de M.^r Fr: Horschelt, | mis en Musique | par | Ignace de Seyfried | Maitre de Chapelle | Arrangé pour le Piano-Forte par l’Auteur. | Propriété de l’Editeur. | Wien, bey Pietro Mechetti q^m Carlo, | im Michaelerhaus der k: k: Reitschule gegenüber N^o 1221.“; qu.-4^o, 68 S., PN: 845, Exemplar in *A-Wst*, Signatur: M 20713.

68 „Oberon, | König der Elfen. | Große Feen-Pantomime | in vier Abtheilungen. | Nach Wieland bearbeitet | von Herrn | Friedrich Horschelt, | Balletmeister und Regisseur am k. k. priv. Theater an der Wien. | Die Musik ist von Herrn | Ignaz Ritter v. Seyfried, | Operndirector dieses Theaters. | Sämmtliche Decorationen von Herrn Neeffe. | Maschinen von Herrn Roller. Costümes von | Herrn Lucca Piazza. | Wien. | Gedruckt bey Anton Strauß.“; Exemplar in *A-Wst*, Signatur: A 29790, 14 S. Der Klavierauszug legt eine Unterteilung in drei Akte nahe, die allerdings im Widerspruch zu den vier Abteilungen des Librettos steht. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um eine Auswahl an Nummern der ursprünglich aufgeführten Ballett-Musik.

69 Das Libretto enthält auch einige Widersprüche: bei der Opferhandlung der Titania erscheinen am Himmel die Namen „Hüon und Amande“, obwohl Hüons Geliebte laut Personenverzeichnis mit dem Namen „Rezia“ benannt ist und damit die Nennung des bei Wieland eingeführten Taufnamens „Amande“ an dieser Stelle nur Verwirrung stiftet (vielleicht sollte bewusst ein Bezug zu Wranitzky hergestellt werden, wo Rezia noch Amande heißt?). Außerdem wird im Personenverzeichnis Ibrahim aufgeführt, der aber laut Libretto keine tragende Rolle spielt, lediglich seine Hütte wird als Ort der Handlung genannt.

Eine weitere Dramatisierung zum Sujet des *Oberon*, die Weber mit Sicherheit kannte, ist die Oper *Der Elfenkönig* in drei Akten von Konrad Kocher⁷⁰ auf einen Text von Christian Ludwig Neuffer⁷¹, deren Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater am 27. Mai 1818 unter der Leitung von Johann Nepomuk Hummel stattfand⁷². In der Rezension zur Uraufführung klingen dem Text der Oper gegenüber kritische Töne an, während die Musik gelobt wird⁷³:

„Gegen den Text liessen sich, [...] allerdings einige Bemerkungen machen; besonders könnte man dem ganzen Stücke einen raschern Gang und mehr Interesse, der Sprache der verschiedenen Personen weniger kalte Vernunft und mehr Leidenschaft, und den Worten der Arien und Duette weniger Härte und mehr Leichtigkeit und Gewandtheit wünschen. Dessen ungeachtet lässt sich das Stück recht gut sehen; und einige schöne theatralische Situationen, ähnlich denen im *Oberon* [Wranitzky], mit dem das Stück die meiste Ähnlichkeit hat, geben ihm wieder Etwas, das dem Zuhörer und Zuschauer Befriedigung und Vergnügen gewährt. Was die Musik betrifft, so macht sie ihrem Verfasser wahre Ehre, und wir wünschen ihm Glück zu dieser seiner ersten Arbeit für das Theater. Hr. K o c h e r hat mit seiner Komposition bewiesen, daß er den einzigen Zweck aller Musik kennt; [...] die Melodie ist ihm stets die Hauptsache; diese sucht er [...] einfach und klar und so vorzutragen, daß sie immer den Ohren schmeichelt und durch diese sich einen angenehmen Eingang in das Herz des Zuhörers verschafft. [...] er lässt das Orchester keine Konzerte und harmonische Kraftsprünge machen, sondern er lässt, wie es seyn soll, der Singstimme stets die Oberherrschaft und dieselbe, durch die Instrumente, blos b e d i e n e n u n d h e b e n. [...] Denn Thatsache ist es, daß beynahe jedes Stück, besonders im zweyten und dritten Akte, und nachdem der Vorhang bereits gefallen war, die ganze Oper von dem richtig fühlenden Stuttgarter Publikum allgemein beklatscht wurde. Hrn. K o c h e r s Oper, weil sie nach den richtigen Grundsätzen komponirt wurde, würde selbst in Italien gegeben werden können und wenigstens nicht mißfallen; und dieß ist für eine deutsche Komposition dort schon sehr viel [...].“

Dass sich Weber (noch bevor an seine eigene Beschäftigung zum Sujet überhaupt zu denken war) mit Kochers Werk beschäftigte bzw. diesen auch persönlich kannte, geht aus seiner Korrespondenz mit Johann Valentin Teichmann, Sekretär im Bureau der Generalintendantur der königl. Schauspiele in Berlin, hervor. So schrieb er am 17. September 1819 an ihn:⁷⁴

„Der Elfenkönig des H. Kocher ist allerdings für unsre Bühne angenommen worden, demohngeachtet kenne ich diese Musik noch nicht, da es während meiner Krankheit geschah,

70 Kocher (1786–1872), aus Ditzingen bei Stuttgart stammend, war 1805 Privatmusiklehrer in St. Petersburg (Begegnung bei Muzio Clementi und Unterricht in Klavier, Orgel und Musiktheorie von dessen Schülern Ludwig Berger und Alexander Klengel) und kehrte 1811 nach Stuttgart zurück. Angeregt durch seine Romreise 1819–1821 und die Auseinandersetzung mit Palestrina veröffentlichte er „Die Tonkunst in der Kirche“ (1823) und strebte eine Reform der ev. Kirchenmusik in Württemberg an. Er wirkte von 1827 bis 1865 als Organist, von 1849–1859 auch Musikdirektor an der Stiftskirche in Stuttgart.

71 Neuffer (1769–1839), Kochers Schwiegervater, wirkte nach seinem Studium in Tübingen als Pfarrer in Stuttgart, Zell unter Aichelberg und Ulm und hinterließ ein reiches literarisches Werk.

72 Die Oper wurde nur zweimal aufgeführt; vgl. Wolfgang Kocher/Inge Nunnenmacher, *Ein Leben für die Tonkunst. Der schwäbische Musiker Konrad Kocher*, Ditzingen 2011, S. 39 Zitat aus dem Nekrolog von Kurrle: „Personen, welche diese Oper gehört haben, wussten die Zartheit verschiedener Melodien zu rühmen, aber es blieb bei wenigen Aufführungen.“

73 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 12, Nr. 138 (10. Juni 1818), S. 552.

74 Brief in Privatbesitz (zitiert nach www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041530).

wo ich zu solch einem Geschäft als das Prüfen eines dramatischen Werkes ist noch zu angegriffen war. ich habe aber H: Kochers persönliche Bekanntschaft gemacht, die mir viele Freude gewährt, vermög der richtigen klaren Ansichten, und wahrhaft künstlerischen Wärme die er im Gespräche entwickelte. Da er mir außerdem von Sachverständigen Männern aufs Beste empfohlen war, so nahm ich keinen Anstand unsern Direktor [Graf Vitzthum von Eckstädt] zu Annahme seines Werkes zu ermuntern. Wir sind so arm an deutschen Originalwerken, daß ich jede Gelegenheit festzuhalten suche die gerechte Klage angehender Komponisten über Mangel an Vorschub so viel als möglich zu beseitigen. So bald ich nur einige freye Augenblicke gewinnen kann, werde ich Buch und Musik durchgehen, und meine Meynung dem H: Grafen [Karl Graf von Brühl] vorlegen,[...]“

Webers Urteil fiel nach der Begutachtung jedoch weniger begeistert aus als die Einschätzung der Person des Komponisten: „Habe die Ehre hier den Text des Elfenkönigs zurück zu senden. ich unterschreibe ganz die Meynung des Herrn Grafen in Hinsicht dieses kauderwelschen Unsinnns. Die Musik ist Melodiös und angenehm ohne eben neu oder reich an Erfindung zu sein.“⁷⁵

Vielleicht mag das Missfallen Webers der Grund gewesen sein, dass Kochers Werk dann letzten Endes in Dresden nicht aufgeführt wurde⁷⁶.

Anhand des Personenverzeichnisses auf dem Theaterzettel⁷⁷ lässt sich schlussfolgern, dass Kochers *Elfenkönig* inhaltlich vermutlich wenig Übereinstimmung mit Webers *Oberon* hat, da sämtliches Personal bis auf den Elfenkönig namentlich weder aus dem Huon von Bourdeaux-Sagenkreis noch aus Shakespeares Komödie stammt. Auch aufgrund der nur zweimaligen Aufführung des Werkes ist wohl davon auszugehen, dass es kaum als „Vorläufer“ zu Webers Oper gelten kann.

75 Vgl. Brief Webers an Teichmann vom 17. Januar 1820; *D-B*, Mus.ep. Weber, C. M. v. 247.

76 Nicht erwähnt in: Oscar Fambach, *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der italienischen Oper zu Dresden 1814–1832*, Bonn 1985.

77 Theaterzettel des Königlichen Hoftheaters Stuttgart (vgl. wie Anm. 72, S. 40). Ein Textbuch scheint sich nach Angabe von Frau Nunnenmacher leider nicht erhalten zu haben, nur die Partitur in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (D-SI), HB XII 269 a–c, aus der keine Schlüsse über den genauen Inhalt der Handlung gezogen werden können. Frau Nunnenmacher und auch Frau Magdalene Popp-Grilli aus der Handschriftenabteilung der Landesbibliothek sei für ihre Recherchen und Auskünfte herzlich gedankt.

1.5 Englische Dramatisierungen des *Oberon*-Stoffes

Betrachtet werden im Folgenden nur die *Oberon*-Dramatisierungen, die auf Wielands Epos in der 1798 erschienenen Übersetzung von William Sotheby⁷⁸ zurückgehen; die Bühnenfassungen des *Oberon*-Stoffes, die vorrangig auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* beruhen⁷⁹, bleiben dagegen unberücksichtigt.

Zu nennen wäre als erstes *Oberon or Huon de Bourdeaux, A Mask in five Acts*, eine von dem Wieland-Übersetzer William Sotheby (1757–1833)⁸⁰ selbst vorgelegte Publikation, die 1802 in London und Bristol erschien⁸¹. Seine *Mask* steht ganz in der englischen Musiktheatertradition, in der den Dialogen eine tragende Bedeutung zukommt und die Musik eine eher untergeordnete und explizit gefühlsstimulierende Rolle spielt⁸². In Sothebys *Oberon* nehmen die Elfen szenen nicht nur szenisch viel Raum ein (was deutlich auf den Einfluss Shakespeares hinweist), sondern sind auch allein zur musikalischen Gestaltung ausgewählt, d. h. nur die Mitglieder des Feenreiches dürfen singen, während alle weiteren Personen der Handlung Sprechrollen übernehmen. So konsequent geschieht diese Aufteilung in keiner anderen Dra-

78 *Oberon, A Poem, from the German of Wieland*. By William Sotheby, Esq., London 1798. Grundlage für Sotheby's Übersetzung war die Fassung in zwölf Gesängen.

79 Vgl. dazu Schroer, S. 51f. Für das Jahr 1808 (laut *The Times* am 8. August, 5., 12., 19. und 26. September sowie am 8. Oktober 1808) sind Aufführungen eines Stückes belegt, in welchem *Oberon* ebenfalls eine Rolle spielt: *The Magic Minstrel*, Melodrama von Charles Dibdin jun. (1768–1833). Es wurde im Aquatic Theatre, Sadler's Wells gegeben und wird durch ein Textbuch der Gesänge überliefert: „SONGS, | DUETS, RECITATIVES, CHORUSSES, &C. | AND OTHER | VOCAL COMPOSITIONS; | With the Plot of the Piece, | AND A DESCRIPTION OF THE SCENERY, | IN THE | New, Grand, Aquatic, Fairy Tale, | CALLED THE | MAGIC MINSTREL; | OR, | Fairy Lake. | The Piece written by Mr. C. Dibdin, Jun. | The Music composed by Mr. Reeve. | The Scenery designed and executed by Mr. Andrews. | London: | PRINTED BY W. GLENDINNING, 25, HATTON GARDEN. | 1808.“ (*GB-Ob*, Signatur: Harding D. 860). Dem Textbuch ist eine zweiseitige Inhaltsangabe (Plot) vorangestellt. Das in Persien angesiedelte Melodrama weist zwar Namensübereinstimmungen mit dem *Oberon*-Sujet auf (Fatima, hier Tochter eines Wesirs und weibliche Hauptdarstellerin, die sich unstandesgemäß verliebt, sowie *Oberon* samt Gattin Titania als Beistand der ungleichen Liebenden gegen eine bösen Zauberer), enthält jedoch inhaltlich keinerlei Bezüge zu Wielands Epos oder zu den Legenden um *Huon von Bourdeaux*. Das Stück wurde am 3. Oktober 1814 unter dem erweiterten Titel *Oberon; or, the Magic Minstrel* wieder aufgenommen; vgl. *The Times*, Nr. 9331 (3. Oktober 1814), S. 3, Sp. A.

80 Der Dichter und Übersetzer William Sotheby begann erst nach einer Militärkarriere mit seinen Studien der Literatur, im besonderen der lateinischen und griechischen Klassiker. Seine erste Publikation war 1790 ein Gedicht-Band. Ab 1791 in London lebend, wurde er eine prominente Figur in den städtischen Literatur-Zirkeln und verkehrte mit berühmten Schriftstellern wie Walter Scott, William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge. Die Kenntnis der deutschen Sprache hatte er sich unmittelbar vor seiner *Oberon*-Übersetzung, die ihn in Europa populär machte, selbst angeeignet. Wieland, dem er seine Übersetzung zukommen ließ, soll ihm seine Zufriedenheit darüber ausgedrückt haben.

81 Aufführungen von Sothebys Dramatisierung konnten bislang nicht nachgewiesen werden.

82 Gustav Brecher schreibt im Vorwort zu „*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. | Universal-Edition A.-G. Wien-Leipzig | Nr. 5559. [1914, Ex. D-B, Mus. T 2237]*“: „Diese englischen ‚Melodramen‘ sind reine Schaustücke; ihre Handlung hat keinen anderen Zweck, als den Vorwand für möglichst verschiedenartige, prunkvolle, wenn auch noch so lose verknüpfte szenische Bilder abzugeben; die Musik strebt normalerweise auch nichts weiter an, als durch ‚stimmungsvolles‘ Gebaren die Wirkung jener Szenenbilder zu unterstreichen.“

matisierung. Der Beginn des I. Aktes mit einer Elfenszene – im Gegensatz dazu beginnen die deutschen Singspiele Seylers und Gieseckes wie die Vorlage Wielands mit dem Huon/Scherasmin-Dialog – findet sich erstmals bei Sotheby und könnte Planché bekannt gewesen sein⁸³.

Etliche Personen wurden umbenannt (Babekan wird zu Horasbec, Scherasmin zu Eustace, Fatime zu Mirza, Namouna zu Salma), Personenverhältnisse geändert (Almanzor ist der unlieb-same Eroberer Bagdads, wodurch die Szene nicht nach Tunis wechseln muss, Almanzaris ist hier Almanzors Schwester, der Hilfsgeist Oberons erhält den Namen Ariel, was zusätzlich auf Shakespeares *The Tempest* hinweist).

Interessant sind für unseren Zusammenhang zwei, die Charakteristik der Elfen betreffende Aspekte, deren Interpretation hier deutlich von Wieland abweicht:

- Zum einen wird Oberon als Beschützer Huons in seiner Macht beschnitten: der Elfenkönig ist gegen die Zauberkraft Almanzors, die dieser durch ein Zauberarmband erhält, machtlos; Huon muss daher am Ende Almanzor allein im Zweikampf besiegen.
- Titania fällt die Rolle der Verführerin zu, die im Auftrag Oberons in die Gestalt der Almanzaris schlüpft und Huon bedrängt, der aber standfest und tugendhaft bleibt.

Darüber hinaus erweckt Sothebys Version des Oberon-Stoffes in seiner sehr eigenwilligen und von der eigentlichen Vorlage auffällig abweichenden Form den Eindruck, als strebte ihr Verfasser durch bewusste Verfremdung und Abwandlung nach einer ganz individuellen Schöpfung.

Besonders aufschlussreich für die Untersuchung der englischen Dramatisierungen des Oberon-Stoffes ist zweifellos der Blick auf das Werk *Oberon's Oath, or, The Palladin and the Princess*⁸⁴, von Benjamin Thompson (1775/76–1816), einem ausgesprochenen Kenner des

83 Auch das gleichzeitig im März/April 1826 in Konkurrenz zu Webers Oper gespielte Stück am Drury Lane *Oberon or the Charmed Horn* beginnt mit einer Elfenszene (s. u.).

84 „Oberon's Oath; | OR, | THE PALADIN AND THE PRINCESS: | A MELO-DRAMATIC ROMANCE, | IN TWO ACTS; AS PERFORMED AT THE | Theatre=Royal, Drury=Lane, | BY THE LATE | BENJAMIN THOMPSON, | TRANSLATOR OF THE GERMAN THEATRE, AND AUTHOR OF SEVERAL | DRAMATIC PIECES, POEMS, &c. &c. | WITH | A BIOGRAPHICAL MEMOIR OF THE AUTHOR. | LONDON: | Published for the Benefit of the Author's Widow and Six Children; | BY JOHN MILLER, 25, BOW-STREET, COVENT-GARDEN. | Printed by B. M'Millan, Bow-Street, Covent-Garden. | 1816.“ (Reprint der British Library: Historical Collection from the British Library, März 2010); vgl. auch *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror*, July 1816“ (die Rezension bezieht sich nicht auf das Stück, sondern auf das nachgestellte „Biographical Memorial“ des Librettos); außerdem *The New Monthly Magazin*, Bd. 6, Nr. 31, 1. August 1816, unter „Review New Musical Publications“, S. 58, Anzeige zum Textbuch der Gesänge

deutschen Theaters – er hatte zahlreiche Übersetzungen deutscher Bühnenerwerke für die englische Bühne verfasst –⁸⁵, mit Musik von John Parry (1776–1851)⁸⁶, welches am 21. und 22. Mai 1816 am Drury Lane Theatre aufgeführt wurde. Bei seinem *Oberon* handelt es sich allerdings nicht um eine reine Übersetzung, sondern um eine an deutschen Vorbildern orientierte Neufassung, die allerdings der deutschen Singspiel-Tradition verhaftet bleibt und somit der Musik eine gewichtigere, auch dramaturgisch bedeutsamere Rolle einräumt als es im englischen Melodrama allgemein der Fall war. Insofern ähnelt sie Planchés *Oberon*, in dem Weber ebenfalls wesentlich mehr Raum zur musikalischen Entfaltung eingeräumt wurde; auch dort wurde die übliche formale Anlage des Melodramas bzw. *Melodrama with songs* adaptiert⁸⁷. Eine nähere Betrachtung des Werkes von Thompson/Parry legt den Schluss nahe, dass der englische Librettist Thompson die *Oberon*-Singspielfassung von Friederike Sophie Seyler nicht nur gekannt haben muss, sondern auch wesentliche Anregungen hinsichtlich Szenen- und Dialogaufbau daraus bezogen hat. Einen direkten Hinweis, dass ihm dabei die Hamburger Mischfassung von 1792⁸⁸ vorlag, gibt die weitgehend übereinstimmende Einfügung zweier Original-Stanzen aus Wielands *Oberon* (hier nach der Übersetzung von William Sotheby). Weder bei Seyler/Hanke noch bei Giesecke/Wranitzky, sondern nur in der Mischfassung wird ebenfalls direkt aus dem Wielandschen Epos zitiert, in Szene I/5 wortwörtlich aus dem 6. Gesang, Stanze 99–102, aus der Szene der Titania mit ihrem Elfengefolge⁸⁹. Thompson reduzierte das Zitat auf die Stanzen 99 und 101, wobei er die Zeilen von Stanze 99 nur kürzte, hingegen jene aus Stanze 101 erheblich veränderte:

und Hinweis auf Ableben Thompsons: „Mr. Thompson having died in great distress, the composer has liberally offered to share the profits of the music with his widow and six children; which circumstance, joined to the merit of the music itself, will no doubt be a powerful appeal to the humanity of the public.“

85 Benjamin Thompson, Bühnenautor und Übersetzer, lernte bei einem Aufenthalt in Hamburg August von Kotzebue kennen, dessen *Menschenhass und Reue* (*Misanthropy and Repentance*) er als *The Stranger* am Drury Lane Theatre erfolgreich herausbrachte. Von seinen anderen gedruckten Übersetzungen Kotzebuescher Werke (3 Bde., 1801) sowie der Werke Schillers, Babos, Goethes, Ifflands, Lessings, Reitzensteins und Schröders, unter *The German Theatre* (6 Bde., ab 1801) veröffentlicht, wurde keine mehr für die Bühne adaptiert. Thompsons neben *Oberon's Oath* weiteres ebenfalls am Drury Lane Theatre inszeniertes Drama *Godolphin, or, The Lion of the North* (1812) gefiel ebensowenig wie der *Oberon*.

86 Der aus Nordwales stammende John Parry, von Hause aus Klarinettist und Harfenist, machte durch das gleichzeitige Spiel auf drei Flageolets am Covent Garden Theatre auf sich aufmerksam. Er schrieb die Musik zu mehreren Bühnenstücken, u. a. *Fair Cheating* (Drury Lane 1814) und *High Notions* (Covent Garden 1819). Am erfolgreichsten wurde Scotts *Ivanhoe* (Covent Garden 1820). Außerdem war er Sammler und Bearbeiter von Waliser Melodien, komponierte sechs Sammlungen von *Welsh airs* (1804–1848) und *Scottish songs* und betätigte sich als Musikschriftsteller und -kritiker.

87 Vgl. Christine Heyter-Rauland (wie Einleitung, Anm. 9) (Planchés Libretto im Kontext des Melodramas).

88 Vgl. Wranitzky, *Oberon*-Edition, Textbuch (wie Anm. 59), S. 19f.

89 In der Mischfassung gehört das Zitat, welches sich auf Oberons Schwur aus Wielands Epos bezieht, zu Titanias Text, während bei Thompson die Nymphe Constance die Worte rezitiert (hier Szene I/2).

Wieland (Sotheby)	Thompson
<p>„On earth, in air and sea, we meet no more! Nor in the grove(s) whose branches balsam weep, Nor where in secret cavern dark and deep, The Griffin broods enchanted treasures o'er.– Thy breath pollutes the air that round thee blows.</p> <p>Hence! in each tainted gale inflection flows! – Fly! – Woe to thee! and the deceitful brood, Thy sex! and woe the slave by love subdu'd! I loathe ye all alike! – , all bane of my repose.</p>	<p>„On earth, in air and sea, we meet no more! Nor in the grove(s) whose branches balsam weep, Nor where in secret cavern dark and deep, The Griffin broods enchanted treasures o'er.– Thy breath pollutes the air that round thee blows.</p> <p>Hence! – Woe to all thy sex, all bane of my repose.</p>
<p>And now by that tremendous God I swear! By him whom Spirits silently adore! No pow'r shall shake the solemn oath I swore, Till, mark'd by fate itself, a youthful pair, Warm'd by pure love, and faith's undying flame, In weal or woe eternally the same, Joys that seduce, and pains that tame the heart, Their souls still join'd, tho' doom'd by fate to part, By innocence absolve this deed of wanton shame!“</p>	<p>And now by that tremendous name I swear, For which good Spirits lowly reverence feel, No force shall this my solemn oath repeal, Till mark'd by destiny, a youthful pair, Strange to each other, feel love's purest flame,</p> <p>And by their faith absolve this deed of wanton shame.“</p>

Aber nicht nur diese kleine Reminiszenz an Wieland, sondern weitere auffällige Übereinstimmungen mit dem Text der Mischfassung weisen darauf hin, dass Thompson die deutsche Quelle rezipiert hat (obwohl Thompson die Namen einiger handelnder Personen ändert, so Babekan zu Valdican, Almansor zu Abdallah, Fatime zu Zelma, Almansaris zu Zoradina):

1. Ähnelt die Szenenabfolge des I. Aktes auffällig der Abfolge bei Seyler und Wranitzky: Zusammentreffen Huon/Sherasmin, Titania und Feen; Oberon erscheint Huon und Sherasmin (die auch von Wranitzky benutzte Szene der Titania mit dem Orakelspruch gibt es bei Wieland nicht),
2. gibt es partielle inhaltliche Übereinstimmungen in den Texten der Arien (z. B. Titania-Arie, Amanda-Arie im I. Akt) und
3. enthält das gesamte Libretto sinngetreue, stellenweise sogar wortwörtliche Übersetzungen von Dialog- und Arientexten aus der Mischfassung, die in nachfolgender Tabelle gegenübergestellt werden:

Mischfassung Seyler/Wranitzky	Thompson
<p>Szene I/3 SCHERASMIN. Herr! Ihr wollt? im Ernst nach Bagdad? und in der Absicht?</p> <p>HÜON. Ich gab mein Wort, will es erfüllen, [...] willst du mir folgen, so komm! Du sollst mein Freund, nicht mein Diener seyn.</p> <p>SCHERASMIN. Top Herr! ich folg' euch, durch Leben und Tod. Nur ein Viertelstündchen ruht in meiner Höhle aus, ich suche mein altes Knappenkleid hervor [...]</p>	<p>Szene I/1 SHER[ASMIN]. Why surely Sir, you won't go to Bagdad with any such intention? –</p> <p>HUON. I pledged my word, and will abide by it. If therefore thou wilt attend me, thou art my friend, and not my servant.</p> <p>SHER. Sir, only let me step into my cavern, to put on my rusty armour, and then I'm yours thro' thick and thin.</p>
<p>Szene I/5 Arie. [TITANIA] Hör', o Schicksal, meine Klagen! Ach, versöhn' des Gatten Haß! Sieh, an diesem Herzen nagen Schmerz und Reu' ohn' Unterlaß. – Um was uns Sterbliche beneiden, Unsterblichkeit – ist mir verhaßt – Denn sie vermehret meine Leiden, Und macht mein Daseyn mir zur Last. [...]</p> <p>DAS UNSICHTBARE ORAKEL. Königin der Feen! So spricht die ew'ge Macht, das Schicksal Durch meinen Mund: Trockne deine Thränen! Laß Hoffnung dich erheben! Hüon, des edlen Siegwins Sohn, Amande, des Sultans von Bagdad Tochter, Sind das Paar, das Oberon erkoren, Den ernsten Schwur zu lösen. Unter allen Sterblichen sind diese nur, Die fähig sind, dich, Königin, zu retten. Eile nach Bagdad, Amandens Herz vorzubereiten. Das weit're überlaß dem Schicksal Und deinem Gatten. (Es geschieht ein Donnerschlag)</p>	<p>Szene I/2 Air. [TITANIA] Hear, cruel fate, and grant relief: Oh hear the sad Titania's moan, Thou darly witness of her grief, Of ev'ry tear, of ev'ry groan. Yet oh, if thou indignant still Canst pardon to her woes deny, She bends submissive to thy will, And only prays that she may die.</p> <p>THE ORACLE is heard to speak: List, Fairy Queen, Thy grief is seen;</p> <p>A bold advent'rous knight from Europe's shore, And Bagdad's fair Amanda shall restore To thy afflicted bosom gentle peace, And from his angry vow thy lord release.</p> <p>To Bagdad haste, Amanda's heart prepare; The rest resign to injur'd Oberon's care!</p> <p>(Louder Thunder – Altar sinks.)</p>
<p>Szene II/2 Arie. [AMANDE] Dem ich Hohn gesprochen habe, Dem ich wachend stets entwich, Amor, der verschmitzte Knabe, Ach! im Traume hascht' er mich. Und doch ahndet's meinem Herzen, Unerhört nähr ich die Schmerzen! Nie wird dieser Jüngling mein, Nie werd' ich des Jünglings seyn.</p>	<p>Szene I/4 Air – AMANDA. How oft have I, with conscious pride, And taunt insulting, Love defied, But when I slept the urchin spied, And launch'd his dart. Oh shield me now his pow'r divine, That ne'er may I the change repine, That soon the hero may be mine, No more to part! How oft I ridicul'd the boy, His quiver call'd an idle toy, And laugh'd alike at lover's joy, Or lover's smart; [...]</p>

Mischfassung Seyler/Wranitzky	Thompson
<p>Szene II/8 SULTAN. Nun, Fürst Babekan, giebts nichts Neues? Wie gehts mit den Ungläubigen? habt ihr kürzlich welche aufgetrieben?</p> <p>BABEKAN. Lange nicht so viel, als ich wünschte: denn ich wollte, ich könnte sie mit einem Odemzug alle vertilgen. [...] Ich hasse sie wie die Pest. –</p>	<p>Szene I/V CAL[IPH]. Well, Prince, how fares it with the Unbelievers?</p> <p>VAL[DICAN]. They are still numerous, mighty Caliph. Would I were able to annihilate the race with a breath. I hate them even more than that tremendous pestilence which daily sweeps away thy subjects.</p>
<p>Szene III/10,11 ALMANSARIS. Gut. – Aber sage mir, wo kömst du her? aus diesem Lande bist du nicht: das zeigen deine Sitten, dein Anstand, der sanfte Ton deiner Stimme, der jedes Herz für dich erweichen muß. Auch scheinst du nicht zu diesem Stand geboren, – (Hüon ist verlegen) verheelee mir nichts, – ich liebe dich – ich bin dir geneigt! [...] Rede zu mir, wie zu einer Freundinn.</p> <p>HÜON. Zu viel Gnade für einen Elenden, den das Schicksal verfolgt. [...] du spottest meiner. (er will fort)</p> <p>ALMANSARIS. Bleib! – ich spotte nicht. (beyseite) Ich muss deutlich reden, mein Herz hält es nicht länger aus. (laut) Komm näher! – kannst du schweigen? [...]</p> <p>HÜON. Zürne nicht, o Sultanin! – du verdienst angebetet zu werden: ich verkenne deine Reize nicht – wäre dies Herz noch mein, sollte überschwengliche Liebe deine Güte lohnen. – Aber es ist nicht mehr in meiner Gewalt! – es ist mit unauflöslchen Banden an eine andere gefesselt.</p> <p>ALMANSARIS. (aufgebracht) Ha, Verräther! – du wagst es, mir dies zu sagen? – du liebst eine andere, – zittre! zittre! verachtete Liebe will Rache! – Geh, ich hasse dich, dein Anblick ist mir unerträglich. – Was sage ich! – bleib! – o bleib! – die Liebe triumphirt über meinen Stolz! – Wer ist sie, die dich mir raubt? – Ich will sie glücklich machen. [...]</p> <p>Ich sterbe für Schaam und für Wuth! verworfner Slav! [...] – stirb Elender! – (sie geht wüthend mit einem Dolch auf ihn los) Dein Tod kühle meine Wuth! –</p> <p>HÜON. (indem er ihr den Dolch aus der Hand windet) Rasende! – du schändest dein Geschlecht.</p> <p>[...] Auftritt DER BASSA [...] ALMANSARIS.</p>	<p>Szene II/2 ZOR[ADINA]. But explain – Whence cam'st thou, stranger? thou art not what thou seem'st – what this low garb would intimate [...] Thy look and manner – thy very tone of voice – Oh, every thing combines in thy behalf (<i>Huon is embarrassed</i>) Speak – my heart is – I am inclined towards thee. [...] Speak freely –</p> <p>HUON. Too much does the Sultana honor a wretch whom destiny pursues. [...] do not mock me, but allow me to withdraw.</p> <p>ZOR. Stay; far from my mind is every thought that borders on derision. (<i>Aside</i>) The impulse of my heart is not to be resisted. (<i>To Huon</i>) Come nearer – canst thou be secret? [...]</p> <p>HUON. Calm this wild tempest of the soul, greet Queen. I am not insensible to such commanding charms, but my heart – the frank confession will not be despised, since it resembles yours – my heart is for ever given to another.</p> <p>ZOR. Wretch! – Reptile! – this to my face! Begone! and vengeance overtake thee – Begone, for thou art to my sight a basilisk – No – stay – (<i>Aside</i>) Whither do these contending passions lead me? (<i>To him</i>) Say, who deprives me of thee? Huon, I will make her happy.</p> <p>Oh shame, humiliation and disgrace, not to be endured! – Die, ingrate as thou art, (<i>Draws a Dagger; and rushes towards him</i>) and appease the insulted pride of Zoradina.</p> <p>HUON. (<i>Wresting the Dagger from her</i>) Shame on thee, woman!</p> <p>Enter ABDALLAH [...] ZOR.</p>

Mischfassung Seyler/Wranitzky	Thompson
<p>O Allmanson, du bist mein Schutzengel, ohne dich war ich verloren: räche mich, ich bin beschimpft! von einem Elenden. [...]</p> <p>HÜON. (steht mit dem Dolch in der Hand wie versteinert)</p> <p>ALMANSARIS. Hier, dieser Verworfene, trug verwegen mir seine Liebe an, und da ich ihn mit der Züchtigung drohte, die seine Vermessenheit verdient, zückt er den Dolch, mich zu ermorden. Ohne dich, Almanson, war ich verloren.</p> <p>BASSA. [...] ein verkappter Christ! legt ihn in Fesseln, und mit der ersten Morgenröthe sey der Holzstoß bereit. Der Verbrecher ist des Todes doppelt schuldig.[...]</p> <p>HÜON. [...] Ich gehe in den Tod, zu groß, durch eines Weibes Schande mich zu retten. [...]</p>	<p>[...] Oh, Abdallah, thou art my guardian angel. Vengeance on this wretch, who has dared to insult me. [...]</p> <p><i>(Huon stands as if petrified).</i></p> <p>ZOR. The presumptuous slave avowed his passion for me, and when I threatened him with punishment, rushed forward with design to murder me. But for thy aid, Abdallah, I had perished.</p> <p>ABD[ALLAH]. The miscreant! – instantly conduct him to a dungeon, and prepare the burning pile, as a reward for his audacity.</p> <p>HUON. [...] I meet my doom, too proud to have averted it by joining in a woman's infamy.</p>
<p>Szene III/18 AMANDE. O Herr! wenn mein Leben dir erhaltungswerth scheint, so höre mich.[...] So schenke mir das Leben des Unglücklichen, den du zum Scheiterhaufen verdammt.</p> <p>ALLMANSOR. Welch eine Bitte, Zoradine! was kümmert dich das Leben des Verworfenen?</p> <p>AMANDE. O viel, Allmanson, viel! mein Leben hängt an dem seinen.</p> <p>ALLMANSOR. Wie, am Leben eines Elenden, der für sein Verbrechen büßt?</p> <p>AMANDE. Nein, er büßt für seine Treue! o Allmanson, du bist hintergangen! Ich kenne sein edles Herz! [...] er ist ein Mann von unverletzter Ehre. – Und wär er schuldig, o! so schenke mir sein Leben. [...]</p> <p>ALLMANSOR. [...] Wer des Harems Zucht verletzt, muß sterben. [...] lohnst du so den Mann, der dich so zärtlich liebt? Hassan ist deiner unwürdig! dir ungetreu! ich liebe dich über alles! will nur für dich leben; lege Thron und Reich zu deinen Füßen! will ganz deinen Befehlen unterthan seyn. (er knieet) Sieh hier! diese Knie beugen sich zum erstenmal. Gieb meiner Liebe nach, beglücke mich durch deine Hand.</p>	<p>Szene II/3 AMAN[DA]. Abdallah, if my life be of any estimation in thy mind, grant my prayer – release an unhappy man, who is by thy favorite doomed to a cruel death.</p> <p>ABD[ALLAH]. Rise, dear Amanda, how can the life of this abandoned slave interest you?</p> <p>AMAN. O, much, Abdallah, much – for upon his life depends my own.</p> <p>ABD. Upon a villain's life, who suffers for his guilt?</p> <p>AMAN. Not for his guilt, but for his constancy: thou art deceived, I know him well, I know his honor to be spotless. But even were he guilty – spare his life.</p> <p>ABD. Impossible. The wretch who violates the sanctuary of my harem, dies. [...] Does Amanda thus return my tenderness? Huon is faithless – I am adoring monarch; for you alone will I live, <i>(kneels)</i> – See, for the first time these knees have learnt to bend!</p>

Mischfassung Seyler/Wranitzky	Thompson
<p>AMANDE. Umsonst ist dein Bemühn, mich zu verführen! ich verachte dich und deinen Thron!</p> <p>ALLMANSOR. (springt zornig auf) Bedenke, Zoradine, daß du in meiner Gewalt bist. Spanne nicht den Bogen, bis er bricht!</p>	<p>AMAN. It is in vain – thou hast refused my prayer – Thee and thy throne I equally despise.</p> <p>ABD. (<i>Unable to suppress his rage</i>) Amanda, bend not the bow too far, or it will break. Remember, you are in my power.</p>

Nun sind Thompson trotz der vielen aufgeführten Übernahmen aus der deutschen Singspiel-Version aber durchaus auch eigene Ideen und Ansätze zuzusprechen, z. B. integrierte er neue Personen in das Stück, die in der Mischfassung nicht vorkommen. So stellte er Oberon einen Elfen namens Etheric zur Seite (bei Wieland erscheint nur ein namenloser Hilfsgeist im 10. Gesang, Stanze 15–21, hingegen ist diese Figur bei Thompson wohl eher als Anlehnung an Shakespeare zu interpretieren, wie sie auch innerhalb anderer englischer Dramatisierungen des *Oberon*-Sujets deutlich und später in Webers Oper wiederholt wird). Zudem übernahm Thompson die Szenenabfolge nur annähernd, aber nicht getreu. Stellenweise schuf er durch Neuerfindung bzw. Zusammenziehung von einzelnen Szenen neue dramaturgische Lösungen, z. B. erscheint bei ihm in Szene I/4 Titania bei Amande, wie es ihr das Orakel befiehlt; in Szene II/2 wird Sherasmin als Hintergrundfigur in den Dialog von Huon und Zoradina eingebaut. Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung des Werkes ist anhand der Libretto-Struktur deutlich der Einfluss des deutschen Singspiels zu spüren, was die Bezeichnungen einzelner Nummern im Libretto als *Rezitative*, *Air*, *Duet* und *Chorus* und die Abschlüsse der beiden Akte mit *Finales* verdeutlichen, wohingegen die *Songs* und *Glees* eher den Bezug zum englischen Melodrama herstellen. Außerdem enthielt das Stück laut Personenverzeichnis noch einige Tanzkompositionen, die von „Mr. Byrne“⁹⁰ beigesteuert wurden.

Es ist zwar nicht nachgewiesen, aber auch nicht völlig auszuschließen, dass James Robinson Planché, Librettist von Webers am 12. April 1826 im Londoner Covent Garden Theatre uraufgeführter Oper *Oberon*, Thompsons Bühnenfassung zum gleichen Sujet gekannt hat⁹¹. Eindeutige Zusammenhänge zwischen den beiden Stücken sind allerdings nicht ersichtlich. Inhaltlich stützte sich Planché ebenso wie die deutschen Vorläufer auf Wielands Epos (wie Thompson

90 Vermutlich James Byrne (1756–1845), Schauspieler und Ballettmeister oder dessen Sohn Oscar Byrne (1794/95–1867), ebenfalls Ballettmeister, der bereits 1803 sein Debüt sowohl am Drury Lane Theatre als auch am Covent Garden Theatre gab.

91 Schroer (S. 54) gibt an, dass Kemble die Übersetzung Sothebys „genauestens bekannt war, als er Carl Maria von Weber dieses Sujet zur Komposition vorschlug“; er geht allerdings davon aus, dass Sotheby/Thompson auf Wielands Epos zurückgegriffen habe (ebd. S. 53).

allerdings in der Sothebyschen Übersetzung) und kam einerseits zu ähnlichen Lösungen wie diese, andererseits zu ganz eigenständigen Effekten.

Die Übereinstimmungen zwischen Planchés und Thompsons Bearbeitungen resultieren höchstwahrscheinlich aus der notwendigen Reduzierung bzw. Konzentration auf markante Szenen der Geschichte, die der Librettist zwangsläufig vornehmen musste, um aus einer epischen Vorlage eine stringente Bühnenhandlung zu formen. Planché nahm diese Dramatisierung selbständig vor, während sich Thompson mehr oder weniger an seiner Vorlage (der Mischfassung) orientierte. Die Unterschiede markieren Planchés individuellen Versuch, den Stoff in eine publikumswirksame Fassung zu bringen, wobei er – was im Nachhinein von der herben Kritik am Libretto oft vernachlässigt wurde – einen schwierigen Spagat zu leisten hatte: Er musste zum einen Zuarbeit für einen deutschen Komponisten liefern, was sich in Zahl und Aufbau der musikalischen Nummern niederschlägt, die von Planché vermutlich bewusst in „kontinentaler“ Manier angelegt wurden, damit sich Weber genug Möglichkeiten zur kompositorischen Entfaltung boten; zum anderen sollte das Werk jedoch dem englischen Publikum gefallen, welches Stücke in der Form des *melodrama with songs* gewöhnt war, d. h. die Gesamtstruktur hatte sich an dieser Gattung zu orientieren, die sich durch zahlreiche Bilderwechsel, prachtvolle Ausstattung, Überraschungseffekte, umfangreiche Dialoge und eher untergeordnete Musik charakterisieren lässt.

Planchés Dramatisierung ist ihrer Struktur nach mehr dem englischen Melodrama verhaftet als die Thompsonsche Version, was vor allem die üppige Anlage der Dialoge und die tableauxhafte Szenen-Aneinanderreihung verdeutlichen. Das im Gegensatz zu den deutschen *Oberon*- Fassungen und auch zu Thompson auffällige Gewicht, welches die Elfenszenen bei Planché erhalten, ist unverkennbar auf die Shakespeare-Tradition zurückzuführen, der Thompson dagegen durch seine starke Anlehnung an die deutsche Vorlage nur ansatzweise (in der Einführung der Figur des Elfengeistes Etheric) folgte.

Zu fragen bleibt, warum Thompson (von seiner offensichtlichen Vorliebe für die deutsche Literatur einmal abgesehen) überhaupt auf die deutsche Vorlage zurückgriff, deren Aufbau und Eigenheiten so offensichtlich übernahm und auch in der Anlage der musikalischen Nummern am deutschen Vorbild festhielt, obwohl er einen englischen Komponisten zur Seite hatte und das Stück für eine einheimische Bühne adaptierte. Allerdings dürften weniger die Eigenheiten der für das englische Publikum ungewohnten Version für den Misserfolg des Stückes verant-

wortlich gewesen sein als vielmehr eine theaterinterne Fehde, wie aus Zeitungsberichten zu entnehmen ist. Im *European Magazin* liest man beispielsweise:⁹²

„May 21. Oberon’s Oath; or the Palladin and the Princess. This is simply a fairy tale interspersed with music and dancing. It was performed this eve[n]ing to a very crowded house; and, although not abounding in interest; is highly ornamented with Eastern grandeur. The music by Mr. Parry, is more neat than scientific; but a duet between the hero and the heroine, Mr. T. Cooke and Miss Nash [als Huon und Amanda], was deservedly received with great applause. The piece, however, did not go off without evident tokens of discontent. After the curtain dropped, Mr. Rae was loudly called for, and presented himself to await the pleasure of the audience. His appropriate address was unanimously cheered, and the temporary uproar subsided in an acquiescence with his request that the piece might be honoured with a second representation. The scenery is beautiful and diversified, and we can not concieve that it would have been liberal to withdraw the piece on this partial and hasty dicion of a few individuals. Miss Nash looked beautifully, and sang with equal taste and delicacy. For that which it is, we are not aware of its being unworthy its *rank* at a theatre.“

Und die Times berichtete:⁹³

„A fairy tale affords so wide a field for an author of adventurous fancy, and admits, nay demands, so much of physical impossibility to be overcome by dint of supernatural agency, that he must be an absurd as well as an ill-natured critic who would stand too stiffly upon the rules of his art in measuring its fitness for representation. The little story detailed last night is recommended by some collateral merits which, we trust, will render it a public favourite. The music is rich, spirited, and pleasing, and reflects high credit on its composer, Mr. PARRY: the scenery is various and superb, particularly in the last scene, which is designed for a fairy palace: the dialogue has neither more coarseness nor more folly than may very well be tolerated for the sake of its accompaniments; [...] We are sorry that a violent, and, as it appears to us, a most unprovoked and offensive effort was made by some party, whose members were scattered through the house, to damn this unpretending production, without the least regard to its actual merits, or to its capabilities of improvement.“

Im März 1826 schrieb Weber an seine Frau:⁹⁴

„Der Oster Montag hat aber seine Schrekken für mich verlohren, und was das seltsamste ist, ich werde an diesem Tage einen Oberon sehen. ja, ja, die hiesigen Theater cabaliren auch vortrefflich gegen einander. da haben sie im *Drurylane* einen alten *Oberon*⁹⁵ der vor mehreren Jahren mißfallen hat, hervorgesucht, geben ihn mit vieler Pracht, Musik von verschiedenen Meistern, um das Publikum von unserem *Oberon* abzuziehen. das Publikum will aber meine Musik zum *Oberon* hören, und es ist sehr leicht möglich, daß das Dings

92 *The European magazin, and London review*, Bd. 69, „Theatrical Journal“, S. 444f. am 21. und 22. Mai 1816.

93 *The Times*, Nr. 9841 (22. Mai 1816), S. 3, Sp. E. Der Kritiker der *Times* kritisiert im zweiten Teil seiner Rezension im einzelnen die schlechte Ausführung der Chöre, einige Nebenrollen wie Titania und Zoradina (Mrs. Orger) bzw. Unzulänglichkeiten in der Dekoration, ist aber der Meinung, dass das Stück zu hart beurteilt wurde.

94 Im Brief an Caroline vom 23./24. März 1826, unter Karfreitag 24. März (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 220).

95 Ein inhaltlicher Zusammenhang des von Weber besuchten Stückes mit dem Werk von Thompson/Parry, wie ihn Webers Bemerkung nahelegt, besteht nicht. Die zwei Dramatisierungen, beide am Drury Lane Theatre inszeniert, weisen keinerlei Gemeinsamkeiten auf. Die einzige ersichtliche Verbindung besteht in der Mitwirkung von Thomas Simpson Cooke (1782–1848), dem Darsteller Huons in der 1816-er Aufführung, welcher laut *The Times* Nr. 12926 (28. März 1826), S. 2, Sp. F für die neue Version die Musik arrangierte; vgl. auch Anm. 98 zu George Macfarren.

ausgepiffen wird, weil viele Menschen über diese Bosheit erbittert sind. mich ist es egal. ich gehe hin und sehe es mit an, vielleicht ist manche gute Idee weiter zu benützen.“

Bei diesem „Oberon“ handelte es sich um *Oberon, or The Charmed Horn* in zwei Akten, von George Macfarren (1788–1843)⁹⁶, welcher in der gleichen Spielzeit wie Webers Oper als Nachspiel gegeben wurde⁹⁷. Das Stück ist durch ein handschriftliches Libretto in der British Library überliefert⁹⁸.

Webers Tagebuch bestätigt den Besuch unter dem 27. März 1826: „um 8 Uhr in *Oberon* gefahren *Drurylane*“⁹⁹ und vermittelt in dem Bericht an seine Frau einen sehr bildhaften Eindruck des Ganzen:¹⁰⁰

„[...] das war ein dummes Ding¹⁰¹ der *Oberon* im *Drurylane*, einige schöne Dekorationen, und prachtvolle Garderobe ausgenommen. die Szenenfolge ohne alles Interesse wie zusammengewürfelt, und herzlich schlecht dargestellt, besonders die Musik elend, *Ouverture* aus der *Lodoiska* von *Cherubini*, einige Chöre aus dem *OpferFest*¹⁰². und Balletmusik. auffallend war mir bloß die Szene wo das ganze Theater ein stürmisches Meer vorstellt mitten darauf die Trümmer eines Schiffes wo die Türken endlich *Huon* und *Amanda* ins Waßer werfen. das war vortrefflich, und dann am Ende das Heer Karl des Großen, vorn lauter lebende Ritter, an die sich täuschend berechnet eine gemahlte unabsehbare Reihe anschloß, der Glanz der Waffen transparent kaum zu unterscheiden von dem wirklichen. dann einige phantastische Geister Kostüme mit mehrerley Folio Arten bekleidet, und in der Titania Feen Garten solche große bewegliche Vögel, Pfauen, Ungeheuer. Kolibris in den glänzendsten Farben wirklich zauberisch. Manches wurde aplaudirt, viel gezischt und gepff-

96 George Macfarren (1788–1843), Stückeschreiber und Theatermanager, aber auch Musiker und Tänzer, der 1816 Paris aufsuchte, um dort Tanzstudien zu betreiben. Nach seiner ersten Theaterproduktion *Ah! What a Pity, or, The Dark Knight and the Fair Lady* (English Opera House 1818) wurde fast jährlich ein Stück von ihm aufgeführt.

97 Voranzeigen in *The Times* unter 20. und 23. März 1826, Erstaufführung am 27. März, weitere nachgewiesene Aufführungen, die teilweise zeitgleich zu Webers Oper stattfanden, waren am 6., 10., 14., 19., 20., 21., 22., 25. April, am 15., 16. Mai sowie am 10. Juni 1826.

98 Vgl. *Plays submitted to the Lord Chamberlain*, British Library, Catalogue (Add. Mss.), No. 42877 – (2), ff. 40–117. Vol. XIII, March–may 1826 (kein Titelblatt mit näheren Angaben zum Stück vorhanden). Auf dem Deckblatt vom I. Akt befindet sich folgende Notiz: „A few erasements; but, generally, unexceptionable...G[eorge]. C[olman]. 23^d. March. 1826.“ George Colman, der Jüngere (1762–1836) war ein Bühnenautor und Theatermanager, der ab Januar 1824 die Position des „examiner of plays“, des Lord Chamberlain of the Household, innehatte, zu dessen Aufgaben damals auch die Zensur in der Stadt London, insbesondere im Bereich der Theater, gehörte.

99 Eine weitere Vorankündigung erfolgt im Brief an Caroline 27./28. März 1826, unter 27. März (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 221): „jezt gehe ich in den falschen *Oberon*, im *Drurylane*. werde dir Morgen davon erzählen. Die Zeitungen schimpfen mörderlich auf dieses Betragen. ich bin der Mann der Nation.“ Am 28. März 1826 verwies *The Times* auf die in Aussicht stehende Aufführung des Weberschen *Oberon* mit den Worten „Independently of the music, the dramatic story of this Opéra is said to be different from that of the after-piece at Drury-lane.“

100 Brief an Caroline 27./28. März 1826, unter 28. März (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 221).

101 Bestätigt wird Webers Urteil durch die Rezensionen in *The Times* vom 28. März 1826, die das Stück als „one of the most tiresome pieces of splendid nonsense that ever was represented on this or any other stage“ bezeichnet, und in *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play* am 28. März 1826 (Nr. 1344): „The language is we suppose meant to be the mock heroic, the scenery is of course very good. It is a foolish piece, even, for the Eastern holidays, but may have a run. A dog performed the part of the tiger with much judgement, and melo-dramatic effect, and will be a most valuable acquisition.“

102 Peter von Winters heroisch-komische Oper *Das unterbrochene Opferfest*, Libretto von Franz Xaver Huber, Uraufführung am 14. Juni 1796 am Kärntnertheater Wien.

fen. Kurz das Ganze lief ohne alle Wirkung ab, und kann keinen Schaden thun. nach 8 Uhr führen wir ins Theater, da aber *Oberon* in 2 Akten nur ein Nachspiel ist, so sahen wir noch 1 1/2 Akt von *Benjowsky*, nach Kozebue¹⁰³, aber ganz verändert. Das Ganze dauerte hübsch lange, bis 1 Uhr. ist das nicht schrecklich? so von 7 bis 1, sage 6 volle Stunden im Theater sitzen?“

Das Textbuch zu Macfarrens *Oberon* zeigt entsprechend Webers Einschätzung, dass es sich hierbei wohl um eine vorrangig durch prunkvolle Ausstattung und überraschende Effekte bestechende Theaterproduktion gehandelt haben muss, da die Lektüre der seitenlangen, inhaltlich ausschweifenden Dialoge, die nur vereinzelt durch musikalische Einlagen unterbrochen werden, eher ermüdend wirkt¹⁰⁴. Die wesentlichsten Elemente des Wielandschen Stoffes (Oberons Streit mit Titania, Huons und Sherasmins Begegnung mit Oberon, Szene im Kalifenpalast mit Babekan und Amanda, Sturm, Pirateninsel, Konflikt Sultan/Amanda, Rettung mit Hilfe Oberons) wurden aufgegriffen und angereichert durch einige neuerfundene, mitunter eher verwirrende Szenenkonstellationen und zusätzliches Bühnenpersonal (Jäger, Fischer). Auffallend ist die neue Figur des Neffen der Fatme namens Zadak, der die Rolle eines Entertainers (bzw. Erzählers) spielt, in dessen Hände im Verlauf der Handlung das Zauberhorn gerät und der damit für komödiantische Einlagen sorgt. In einer Szene trifft er z. B. auf seine Tante, ohne sie zu erkennen, und bläst aus Furcht ins Horn, wodurch Fatme erstarrt, und er, nachdem er seinen Irrtum erkennt, sie erfolglos zu bewegen versucht¹⁰⁵.

In ihrer Struktur sind Macfarrens Bearbeitung und Planchés Libretto jedenfalls nicht unähnlich, worin sich zweifellos der Einfluss der englischen Theaterpraxis widerspiegelt. Zahlreiche Bilderwechsel, prachtvolle Ausstattung, Überraschungseffekte, umfangreiche Dialoge, mitunter zusammenhanglos wirkende Szenenfolgen verdeutlichen das dahinterstehende Un-

103 August von Kotzebues *Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka*, Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, Leipzig 1795 wurde von Thompson als *Count Bergowsky* 1800 adaptiert.

104 Die Beschäftigung in Beschränkung auf die überlieferten Textgrundlagen wird natürlich „der Qualität [des Melodramas] als visuell und akustisch wirkungsträchtiges Schauspiel“ nicht gerecht, vgl. Johann N. Schmidt, *Einwirkung und Rückwirkung, Das Melodrama in seiner europäisch-amerikanischen Einflußgeschichte*, in: *Die Amerikanische Literatur in der Weltliteratur*, Themen und Aspekte, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Haas, hg. von Claus Uhlig und Volker Bischoff, Berlin 1982, S. 49.

105 Interessant in diesem Zusammenhang ist die Szene III/5 in Planchés Libretto, in der Sherasmin, der gerade Oberons Horn wiedergefunden hat, auf Fatima trifft. Um seine Liebste, die nicht wirklich glaubt, dass es sich um das verschwundene Zauberhorn handelt, zu überzeugen, bläst Sherasmin hinein, woraufhin Fatima in nicht zu bändigendes Lachen ausbricht. Ursprünglich hatte Planché in der Szene lediglich eine Begegnung zwischen Sherasmin und Fatima geplant, in der Sherasmin Fatima von dem wiederentdeckten Horn erzählt und dann mit ihr in den Harem eilt, so überliefern es jedenfalls sowohl sein Manuskript des Librettos als auch die für das Lord Chamberlains Office angefertigte Kopie, deren III. Akt vermutlich vom Februar/März 1826 stammt. Die Erweiterung der Handlung um die Aktion des Ausprobierens (Hornruf) mit daraus folgender Konsequenz (Lachen) erscheint dann erst und nur im Erstdruck zur UA. Es ist nicht auszuschließen, dass Planché sich diese Anregung im letzten Moment im Drury Lane Theatre geholt hat.

terhaltungsprinzip einer szenischen Reihung, das stärker auf visuell beeindruckenden Kontrasten als auf Handlungsstringenz beruht. Der Unterschied zwischen den beiden Versionen liegt in der Zahl und Anlage der musikalischen Nummern¹⁰⁶, die von Planché sicherlich bewusst in deutscher Manier angelegt wurden, damit sich Weber genug Möglichkeiten zur kompositorischen Entfaltung boten, wobei das Werk aber dennoch im Hinblick auf das englische Publikum dem Schema des *melodrama with songs* verpflichtet blieb¹⁰⁷.

1.6 Zusammenfassung

Schroer verweist bei seinem Vergleich der Fassungen von Wieland und Planché auf den Zusammenhang mit dem „Romantischen“, was sich für ihn in Elfenmotivik, Liebesthematik und Naturbeschreibungen ausdrückt. Die immense Zahl an Bildern und Szenenwechseln zeige die Nähe zur Revue, was der Oper vielfach zur Last gelegt wurde. Der Ausstattungsprunk der Szenen verweise ebenfalls auf den Revuecharakter des Werkes so wie Planchés Elfenkönig als „deus ex machina“ ein dramatisches Handeln der Personen verhindert. Schroer konstatiert, dass Weber sich entgegen den Vorwürfen der Oberon-Kritik „nirgendwo weder über die Fülle der Szenenwechsel und Bilder noch über die mangelnde dramatische Schlagkraft der Handlung beklagt. [...] Die Qualitäten des Oberon-Librettos lagen für Weber [...] einmal im Bilderreichtum, den Weber für seine charakterisierende Musik brauchte, zum anderen in den dargebotenen Sphären, die es musikalisch zu schildern galt.“¹⁰⁸

106 Macfarrens Stück beinhaltet neun Chöre, ein Glee und zwei Songs.

107 Vgl. dazu Gustav Brecher, der Planchés Libretto erstmals in den Kontext des englischen Melodramas stellt, im Textbuch zur Bearbeitung des *Oberon* von Gustav Brecher und Gustav Mahler (wie Kpt. II 2.3 Anm. 61), S. 3; ferner Christine Heyter-Rauland, *Das <andere Melodrama>* (wie Einleitung, Anm. 9), S. 298; Ebenso geht Schroer in seiner *Oberon*-Monographie (S. 179–201) ausführlich auf Planchés Libretto und dessen spezifische Merkmale in Bezug auf die Bühnengattung des Melodramas ein.

108 Vgl. Schroer, S. 172ff. u. 177f.

Um die abschließend erfolgende Gegenüberstellung der Unterschiede von deutschem Singspiel und englischem Melodram zu verstehen, sollen kurz die bei Schroer aufgelisteten Merkmale des Melodramas genannt werden:¹⁰⁹

1. „konstante Figurenkonstellation bei stereotypem Charakter der Figuren“ („Gut-Böse-Moralitätenschema“), S. 182
2. „rasch wechselnde Szenen mit ihrem abruptem Umschlagen zwischen extremen Stimmungen und Affektzuständen“ (Einheit „beruht auf Prinzip des Kontrasts“), S. 187
3. durch Eingang „von wesentliche[n] Elementen der Pantomime“ (usw. S. 191) spielt visueller Aspekt eine große Rolle (ausführliche Bühnen- und Regieanweisungen sowie Beschreibungen der Kostüme und Bühnendekoration, szenische Effekte)
4. Festlegung der Bedeutung der Musik: ursprünglich mindestens fünf Lied-Einlagen, später Erweiterung um instrumentale Musik, um das Geschehen zu untermalen (im herkömmlichen Melodrama Anteil instrumentaler Musik größer als Anteil der Lied-Einlagen), S. 197
5. Charakteristikum: Tableau zur Unterstützung der emotionalen Wirkung bestimmter Szenen. S. 199.

Der inhaltliche und stellenweise formale Vergleich der verschiedenen Dramatisierungen des Oberon-Stoffes erscheint grundsätzlich nur bedingt möglich, da unterschiedliche lokale Traditionen zu berücksichtigen sind, die nur begrenzt miteinander vergleichbar sind. So stehen die deutschen Bühnenfassungen überwiegend in der Singspieltradition, die englischen dagegen in der Tradition des englischen Melodramas, deren wohl auffälligster Unterschied in der Bedeutung der Musik liegt. Eine Ausnahme innerhalb der englischen Dramatisierungen bildet das Stück von Thompson/Parry, das eindeutig als Rezeptionsprodukt der deutschen Singspiel-Version des *Oberon* bezeichnet werden kann.

In der folgenden Tabelle finden sich vereinfacht zusammengefasst die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden lokalen Musiktraditionen, wie sie sich am Beispiel des Oberon-Stoffes nachweisen lassen, aber teilweise durchaus auch auf andere Sujets übertragbar sind:

¹⁰⁹ Alle folgenden Punkte und Zitate mit Seitenangaben nach Schroer.

<i>deutsches Singspiel (Oper)</i>	<i>englisches Melodrama</i>
Auswahl einer begrenzten Anzahl von markanten Szenen aus der umfangreichen epischen Vorlage	
Gliederung in Dialoge und davon deutlich abgesetzte musikalische Nummern	
häufige Szenenwechsel und üppige Bühnenausstattung (Schaffung lokaler Kolorits)	
überschaubare Anzahl an handlungstragenden Charakteren, deren bedeutendste Gesangsnummern erhalten	unüberschaubare Anzahl an Mitwirkenden, wovon eher die Nebenfiguren singen
Arien, Duette, Ensembles und Chöre	wenige liedhafte Airs und Chöre (Glees)
Paarkonstruktionen: höheres Paar, niederes Paar, Schurkenpaar	Held, Heldin, Schurke, Diener- und Helferfiguren eher als Einzelfiguren angelegt
teilweise auch handlungstreibende musikalische Nummern	nur reflexiv, stimmungsprägende musikalische Nummern

Anhand des dargestellten Schemas lässt sich erkennen, dass Planché in der Anlage seines Librettos Inhalte beider Traditionen aufgreift. Hinsichtlich der Szenenanzahl und -wechsel sowie der Textlastigkeit orientierte er sich am Kontext des englischen Melodramas, die Anzahl und Struktur der musikalischen Nummern betreffend macht er Zugeständnisse in Richtung des deutschen Singspiels.

Um noch einmal zu veranschaulichen, worin Planchés inhaltliche Neuerungen in seiner Bühnenfassung gegenüber der Wielandschen Vorlage bestehen, sollen diese abschließend im Vergleich zu den Übereinstimmungen mit anderen Oberon-Versionen zusammengefasst werden¹¹⁰.

1. Änderungen Planchés gegenüber Wieland, die bereits in den anderen Oberon-Bearbeitungen angelegt sind:

- Begründung der Handlung durch den Streit zwischen Oberon und Titania auch bei Baggesen, Seyler, Giesecke, Thompson, Macfarren,
- Verzicht auf die Geschichte von Gangolf und Rosette (in allen Fassungen),

¹¹⁰ Hier bezieht sich die Autorin auch auf die bei Schroer, S. 165–179 genannten Neuerungen Planchés gegenüber Wieland, von denen einige jedoch bereits in den anderen Bühnenfassungen vorliegen.

- Reduzierung der Inselgeschichte auf die Begegnung mit den Piraten und Reizas Entführung ebenso bei Macfarren (es fehlen der Eremit Alfonso und Reizas Schwangerschaft sowie die Geburt des Sohnes Hüonnet),
- Streit zwischen Oberon und Titania bei Kunzen, Sotheby, Macfarren und Planché nicht rückblickend wie bei Wieland, sondern zu Beginn eingeführt (bei Seyler, Giesecke, Thompson in der Titania-Szene im I. Akt),
- Anlage der Figur des Hilfsgeistes als wichtige handlungstragende Person mit individuellen Zügen auch schon bei Sotheby und Thompson (Shakespeare-Tradition),
- Sturm bei Planché nicht von Oberon selbst, sondern von Puck ausgelöst (bei Sotheby von Ariel, bei Thompson von Etheric),
- Einführung der Liebesgeschichte zwischen Fatima und Sherasmin (auch schon bei Giesecke, Mischfassung, Thompson) und damit einhergehende Verjüngung der Gestalten,
- Figur des Gärtners Ibrahim entfällt (bei Giesecke, Sotheby, Macfarren von vornherein; bei Planché erst im zweiten Anlauf, da im ersten Manuskript noch vorhanden, später dann gestrichen),
- Praxis der Namensänderungen geht auch aus den anderen Bearbeitungen hervor,
- Reduzierung der Verführungsversuche von Almansaris und Verzicht auf das abschließende Ritterturnier am Hofe Karls des Großen,
- Einführung und dramaturgische Bedeutung der Elfenszenen auch schon bei Seyler, Giesecke, Sotheby, Thompson, Baggesen (bei Sotheby sind die Elfen die musikalischen Bedeutungsträger, die eigentlich handlungsführenden Personen singen überwiegend nicht),
- Einfügung der Szene, in der Sherasmin das Horn wiederfindet und ausprobiert (erscheint in abgewandelter Form bei Macfarren).

2. Änderungen Planchés gegenüber Wieland, die nur bei ihm zu finden sind:

- Auslassung von Huons Zusammentreffen mit Sherasmin im Libanongebirge,
- Vorgeschichte von Huon wird hier von Puck erzählt,
- Streichung der Reisebeschreibung vom Libanongebirge nach Bagdad,
- Aussparen von Rezas Taufe und Namensänderung (Amande),

- Auslassung des von Oberon verhängten Keuschheitsgebots und daraus resultierender Verzicht auf die Verführungsszene auf dem Schiff; bei Planché erscheint der Sturm als Prüfung der Treue und Beständigkeit, nicht als Bestrafung,
- Veränderung der Szene zwischen Sherasmin und Fatime (bei Wieland und auch noch Seyler, bei Giesecke Dialog über vergangene Ereignisse, bei Planché als Dialog der beiden über ihre Liebesbeziehung angelegt),
- Verzicht auf die Szene im Palast des Elfenkönigs (bei Seyler, Giesecke, Thompson noch vorhanden),
- Einführung der Szene mit den vier Sarazenen.

2. Zur Entstehung des Librettos von James Robinson Planché und zu Webers Einflüssen auf die englische Textfassung

2.1 Zu den Vorbereitungen des Londoner Opernprojekts

Ende Dezember 1822 berichtete Weber in Briefen an verschiedene Bekannte über das Projekt einer Oper für London¹. Zu weiteren Verhandlungen kam es aber erst zwei Jahre später, als sein *Freischütz* an mehreren Bühnen der britischen Metropole erfolgreich aufgeführt worden war². Zunächst hieß es im Frühsommer 1824 noch etwas ungewiss in einem Brief an Lichtenstein: „Wegen der Londoner KapellMsterschaft, ist nichts offizielles an mich gelangt. wenss komt, wollen wirs uns überlegen, und ich nehme im Voraus deinen erfahrenen Rath mit Dank an. Auf jeden Fall sieht man doch, daß die öffentliche Meynung überall sich zu meinen Gunsten zeigt, und sich mit mir beschäftigt.“³, nach dem Sommer liefen aber bereits offizielle Verhandlungen, wie ein Brief an Kemble vom 21. August 1824 nahelegt⁴, und im September berichtete Weber wiederum an Lichtenstein:⁵

„Von London hat es so lange vorgespukt, bis endlich ein wirklicher Antrag kam, von Kemble für Coventgarden, die Direction zu übernehmen für, die nächste Season vom 8b bis July 1825, und 2 Opern zu schreiben. [...] ich habe es natürlich nicht abgelehnt, obwohl für dieses Jahr wohl nichts daraus werden wird, erstlich schüttelt man die Opern nicht so aus dem Ermel, zweitens ist meine Lina im gleichen Fall mit deiner Victoire, und wird auch im Januar oder Februar niederkommen⁶. Gott gebe es beides glücklich. da kann ich mich dann unmöglich so weit entfernen, und überhaupt nicht wohl für so lange Zeit. ich habe deßhalb des breitem an Kemble geschrieben, und werde nun sehen wie sich die Unterhandlungen wenden. auch müßen die Bedingungen klar ausgesprochen sein. Auf jeden Fall bin ich entschloßen wenn es angeht, einige Jahre hinter einander 4 – 5 Monate in London zuzubringen, und mir hoffentlich dadurch ein hübsch Vermögen zu machen.“

-
- 1 An Hinrich Lichtenstein am 18. Dezember 1822 (*D-LEm*, PB 37, Nr. 37): „Unterdeßen hat man mir auch angetragen eine Oper für *London* zu schreiben.“; an Helmina von Chezy am 22. Dezember 1822 (*PL-Kj*, Slg. Varnhagen, MS. 273): „Man macht mir Anträge von *London*. –“. Nähere Ausführungen über die Umstände der Entstehung des *Oberon* finden sich vor allem in Jähns (*Werke*), S. 396ff., MMW, Bd. 2, Kapitel zum „Oberon“ ab S. 587, John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Leipzig 1986, Kapitel 16–18, ab S. 423, Schroer, ab S. 242.
 - 2 EA in London: 22. Juli 1824 im English Opera House, Lyceum Theatre; 30. August 1824 im Royal Amphitheatre; 6. September 1824 im Surrey Theatre; 14. Oktober 1824 Covent Garden; 10. November 1824 Drury Lane; vgl. dazu auch Percival R. Kirby, *Weber's Operas in London, 1824–1826*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 32, Nr. 3 (1946), S. 333–353.
 - 3 Weber an Lichtenstein am 7. Juni 1824 (*D-LEm*, PB 37, Nr. 58).
 - 4 Entwurf in französischer Sprache von Karl August Böttiger mit Zusätzen Webers (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVI, Bl. 89A); Briefe von Charles Kemble an Weber sind nicht mehr erhalten. Aufschlussreich ist, dass Kembles Unterhandlungen noch vor der Premiere des *Freischütz* an Covent Garden anliefen und somit v. a. im Erfolg des Stückes am Lyceum Theatre begründet liegen.
 - 5 An Lichtenstein am 6. September 1824 (*D-LEm*, PB 37, Nr. 63).
 - 6 Am 6. Januar 1825 wurde Webers zweiter Sohn geboren und zwei Tage darauf auf den Namen Alexander Heinrich Victor Maria getauft.

Im Oktober 1824 wurden Weber dann als möglicher Stoff für die neue Oper *Faust* oder *Oberon* und als Aufführungszeitraum die Monate Mai bis Juli 1825 vorgeschlagen⁷, Webers Entscheidung für *Oberon* teilte er in seiner Antwort an Kemble vom 7. Oktober 1824 mit, in der er auch zugleich Auskünfte über die vor Ort vorhandenen Sänger erbat.

In dieser Zeit begann Weber Englisch-Unterricht zu nehmen, um sich entsprechend auf die Arbeit am Textbuch vorzubereiten; die einzelnen Lektionen sind anhand des Tagebuches nachweisbar⁸.

Am 29. November 1824 schrieb Weber erneut an Kemble und bat dringend um Zusendung des Librettos⁹. Zu diesem Zeitpunkt stand für Weber endgültig fest, dass eine Aufführung des neuen Werkes in der Saison 1825 nicht mehr zu realisieren war¹⁰.

7 Vermutlich waren die Angebote im Brief von Charles Kemble enthalten, den Weber laut Tagebuch am 5. Oktober 1824 erhielt.

8 Weber notiert unter dem 2. Oktober „1^{te} englische Lection“, danach meist abgekürzt „Engl.“ oder „Englisch“, ab der 61. Lektion am 22. Dezember 1824 ist der Name des Englischlehrers „Carry“ [Carey] vermerkt, aber weiterhin fortlaufend nummeriert. Insgesamt ergeben sich für den Zeitraum von Oktober 1824 bis Juni 1825 122 Lektionen (unter dem 30. Juni 1825 ist noch eine zusätzliche, nicht nummerierte Unterrichtseinheit erfasst); vom 6. Januar 1826 bis 11. Februar 1826 sind weitere 31 Lektionen belegt.

9 „Nous voilà à la fin du mois de Novembre, et je n’ai reçu ni le livre de l’*Oberon*, ni même un avis qui m’aurait appris les obstacles qui en ont empêché l’envoi. Je ne suis pas compositeur de commande. Il me faut du tem[p]s pour murir tout cela. Or Vous concevez aisément, Monsieur, que chaque jour qui se perd en attente, diminue la possibilité de venir à bout avec une composition, qui demande d’autant plus de soins, que mille rapports, qui se rattachent au gout du public [vielm.: public] Anglais, me sont entièrement inconnus. Il y va de Votre propre intérêt beaucoup plus que du mien. Faites cesser, je Vous prie, Monsieur, cet état d’incertitude.“ (Briefentwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVI, Bl. 89B, Reinschrift *US-PHhs*, Witzer Family Papers, Butler Section, Box 35, Folder 9). Die ersten Briefe Webers nach England verfasste er noch in französischer Sprache (dabei offensichtlich häufig von Karl August Böttiger unterstützt), während er mit seiner zunehmenden Sprachkenntnis die weitere Korrespondenz dann in Englisch führte.

10 Vgl. Brief an Lichtenstein vom 9. Dezember 1824 (*D-LEm*, PB 37, Nr. 65): „Mit meiner englischen Angelegenheit steht es wunderlich. d: 5^t 8^b habe ich den letzten Brief von *Kemble* erhalten, wo er mir *Faust* oder *Oberon* zur *Comp*: vorschlug, und sich begnügte mich die 3 Monate der *Season*, *May*, *Juny* und *July* in *London* zu haben. hierauf antwortete ich ihm d: 7^t 8^b und wählte den *Oberon*. seitdem habe ich keine Zeile erhalten. daß es nun unmöglich ist noch eine Oper zu componiren bis Ende März, ist klar. vielleicht gehe ich aber blos zur *Direction* des Freyschützen und der *Preciosa* hin.“ Im Brief an Kemble am 6. Januar 1825 (Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 90a/r; Reinschrift *US-PHhs*, Witzer Family Papers, Butler Section, Box 35, Folder 9) erklärt Weber seine Einstellung ausführlich: „I have received Your Kind letter and the first Act of *Oberon* with great pleasure. But: – it is too late, – and seems impossible to finish such a work for the next Season. The more so as I have only the first Act without a plan of the whole. Before I know the extent and the character of all the musical pieces, I can calculate neither the increase of the effects, nor the complection of each individual piece. Without the survey of the whole, my phantasy can not possibly develop itself, or be chained down to minutes. I right [vielmehr: write] this in the first days of January. This month will certainly pass, ere I receive the other two acts. – At Easter You wish me in London with the new opera. – Easter falls upon the fourth April. – March would be lost by the journey and the preparations for it. – what have I left? one month, which I can not even employ entirely at this performance. Whether now under these circumstances my presence in London can be advantageous; or whether it were not better to delay this undertaking till the Season of 1826: – all these questions only You Sir can solve.“

2.2 Zum Librettisten des *Oberon* und den Ausgangsbedingungen für die Zusammenarbeit

Auf die Wahl des Librettisten hatte Weber beim *Oberon* – im Gegensatz zu seinen anderen Bühnenwerken – keinen Einfluss; den Vorschlag des Gastgebers Kemble, James Robinson Planché als Autor des Librettos an dem Projekt zu beteiligen, musste er vielmehr uneingeschränkt respektieren.

Schroer widmet in seiner Arbeit dem Librettisten ein ausführliches Kapitel, in dem er auch umfassend auf dessen Biographie eingeht. Einführend bemerkt er zu Recht, dass das in der Literatur „vermittelte Bild Planchés [...] dem eines Amateur- bzw. Gelegenheitsschriftstellers“ gliche und „völlig an der Realität vorbeig[ing], wird es doch der Persönlichkeit Planchés nicht im mindesten gerecht, der zu den schillerndsten Figuren der englischen Theaterszene im 19. Jahrhundert zählte“¹¹.

Planché war ein höchst produktiver Autor von annähernd 180 Bühnenwerken, die zum Teil in den Spielplänen der englischen Theater überaus präsent waren und der von Zeitgenossen als „an excellent, amiable, brilliant and most interesting man“ sowie als „one of the brightest and most genial writers that ever shed sunlight on the British Drama“¹² bezeichnet wurde. Somit konnte sich Weber glücklich schätzen, einen erfahrenen und angesagten Mann als Partner seines Opernsprojekts zu gewinnen.

Ausschlaggebend bei der Wahl Planchés zum Librettisten des *Oberon* könnte auch, neben seiner herausragenden und bedeutenden Stellung innerhalb der Londoner Theaterszene, gewesen sein, dass er bereits über Erfahrungen mit Webers Werk verfügte. Er zeichnete für die erfolgreiche Adaption des *Freischütz* am Convent Garden Theatre im Oktober 1824 verantwortlich, welche wiederum von Barham Livius musikalisch arrangiert worden war¹³.

James Robinson Planché¹⁴, geboren am 27. Februar 1796 in London, entstammte einer französisch-hugenottischen Familie. Während einer Buchhändlerlehre entdeckte er seine Neigung zum Theater und versuchte sich als Amateurschauspieler. Sein erstes Theaterstück *Amoroso, King of Little Britain* wurde am 21. April 1818 am Drury Lane Theatre aufgeführt, es folgten

11 Vgl. Schroer, S. 141.

12 Zit. nach *Plays by James Robinson Planché*, hg. von Donald Roy, Cambridge 1986 (British and American playwrights 1750–1920), S. 1. In diesem Band werden sieben Stücke Planchés veröffentlicht, ergänzt um eine Einführung mit biographischen Daten und ein Werkverzeichnis.

13 Vgl. Joseph E. Morgan, *Oberon – A Reevaluation of Carl Maria von Weber*, Teil II, Waltham 2009, S. 151.

14 Ausführlicher biographischer Artikel in *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford DNB); vgl. auch Schroer, S. 141–150.

weitere Bühnenwerke. Besonders erfolgreich war das Melodrama *The Vampire, or The Bride of the Isles* (UA 9. August 1820 im English Opera House, Lyceum Theatre). Ab der Saison 1822/23 wurde Planché durch Charles Kemble für das Covent Garden Theatre für sechs Spielzeiten als sog. *stock-author*¹⁵ engagiert; seine erste Oper *Maid Marian, or the Huntress of Arlingford* mit der Musik von Henry Rowley Bishop ging am 3. Dezember 1822 dort über die Bühne. Planché initiierte Shakespeare-Inszenierungen „in historisch getreuen Kostümen“¹⁶.

1826/27 war er Konzertmanager am Vauxhall Gardens Theatre; Reisen führten ihn nach Paris, Holland, Belgien, Deutschland und Österreich¹⁷; 1829 wurde er Mitglied der *Society of Antiquaries*, ab 1831 erfolgte eine Zusammenarbeit mit der Theatermanagerin des Olympic Theatre, Covent Garden Theatre und Lyceum Theatre, Lucia Elisabeth Vestris, und deren Gatten Charles James Mathews. Planché schuf in Folge weitere Bühnenwerke, u.a. die sog. *extravaganzas*¹⁸.

1836 besuchte er zur Vorbereitung einer Einstudierung in England die Pariser Aufführung von *Les Huguenots* von Giacomo Meyerbeer; die Pläne ließen sich aber ebensowenig umsetzen wie ein angestrebtes Opernprojekt mit Felix Mendelssohn Bartholdy. Außerdem war Planché als Berater der Königin Victoria auf dem Gebiet historischer Kostüme anlässlich der höfischen *bals costumés* sowie als Übersetzer von französischen Märchen und als Autor für das *Journal of the British Archaeological Society* tätig.

Ab 1871 erhielt er eine jährliche Rente von £ 100, ein Jahr später erschien seine Autobiographie¹⁹. Am 30. Mai 1880 verstarb Planché und wurde am 4. Juni 1880 auf dem Brompton Cemetery in London beigesetzt.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Libretto für den Weberschen *Oberon* sollte immer gegenwärtig sein, dass dessen Autor Planché durch seine Erfahrungen und seine etablierte Stellung innerhalb der englischen Bühnentradition zum Zeitpunkt der Entstehung der Oper über

15 Fest engagierte Autoren der „stockplays“, der Repertoirestücke eines Theaters; vgl. Schroer, S. 144.

16 Schroer, S. 144, der dort *King John* als erstes so inszeniertes Stück erwähnt. Planché veröffentlichte dazu zwischen 1823 und 1825 ein fünfbandiges Werk zu den Kostümen von *King John* und anderen Werken Shakespeares, 1834 dann *History of British Costume to the Close of the 18th Century*, 1876 bis 1879 *A Cyclopaedia of Costume; or, Dictionary of Dress*.

17 Seine Reiseeindrücke veröffentlichte er in: *Lays and Legends of the Rhine*, 2 Bde., 1827 und *Descent of the Danube from Ratisbon to Vienna During the Autumn of 1827*.

18 Vgl. Schroer, S. 145f.; laut wikipedia Ausstattungstück mit besonders luxuriösem Bühnenbild, Kostümen und Personal im britischen und US-amerikanischen Unterhaltungstheater, im Charakter Zirkusvorstellung und Revue ähnlich, inhaltlich den *Feeries* (Feenmärchen) verbunden. Einer der Begründer im britischen Raum war Planché.

19 *The Recollections and Reflections of J. R. Planché, (Somerset Herald). A Professional Autobiography.*, 2 Bde., London 1872.

das unterschiedliche Niveau des englischen gegenüber dem deutschen Musiktheater sehr genaue Kenntnisse besaß, was auch seinen Erinnerungen zu entnehmen ist:²⁰

„My great object was to land Weber safe amidst an unmusical public, and I therefore wrote a melodrama with songs, instead of an opera, such as would be required at the present day. I am happy to say that I succeeded in that object, and had the great gratification of feeling that he fully appreciated my motifs, and approved of my labours.“

Das volkstümliche Melodrama, wie es sich auf französischen, englischen und auch deutschen Bühnen präsentierte, hatte nichts gemein mit dem musikalisch, stofflich und darstellerisch ambitionierten Melodrama Rousseauscher und Bendascher Prägung, sondern war ein weit verbreitetes äußerst populäres Spektakelstück und ein aus der *Pantomime dialoguée* hervorgegangenes Genre, ein „triviales, aber sehr bühnenwirksames Theaterwerk, das gekennzeichnet ist von stark kontrastierenden – aktionsgeladenen, prunkvollen, anrührenden – Szenen, einer großen Zahl von Darstellern und eindimensionalen, typenhaften Hauptfiguren, unterstützt durch effektvolle Bühnenbilder und -maschinerie sowie durch unabhängige Musikstücke und die melodramatische Musikbegleitung der Dialoge oder der Bühnenaktion.“²¹

Im Gegensatz zu Wien, wo die Aufführungen von Melodramen nur in den populären Theatern stattfanden, wurde in England die Gattung in allen Theatern gespielt, sowohl in den königlichen Häusern Covent Garden, Drury Lane und Haymarket Theatre (= *patent theatres*) als auch in den *minor theatres* Adelphi, Sadler's Wells Theatre und Olympic. Die in Frankreich vorgenommene klare Trennung zwischen Komponisten von Melodramen und Komponisten von Opéras comiques bzw. Grand Opéras gab es in England nicht; Henry Bishop z. B. war nicht nur der bekannteste englische Opernkomponist der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern schrieb auch Musik zu melodramas, musical romances, musical plays, operatic dramas, melodramatical romances und historical plays.

„Oper und Melodrama haben sich in England also bis zu einem gewissen Grad einander angenähert, was insbesondere dazu führte, daß der Anteil an Vokalmusik im Melodrama sehr groß sein konnte.[...] Dadurch erlangte allerdings auch das Melodrama eine größere Bedeutung für das englische (Musik-)Theater als es in Frankreich und Deutschland mit ihrer reichen und national ausgeprägten Operntradition des frühen 19. Jahrhunderts der Fall war.“²²

Dass Planché in der Anlage seines Librettos der Musik, im Vergleich mit manch anderem der zeitgenössischen englischen Melodramen (vgl. vorhergehendes Kapitel), mehr Raum gab, kann also zum einen als Zugeständnis an den Komponisten mit europäischer Tradition inter-

20 Ebd., Bd. 1, S. 83.

21 Vgl. Christine Heyter-Rauland, *Das <andere Melodrama>* (wie Einleitung, Anm. 9), S. 297.

22 Ebd. S, 313.

pretiert werden, versteht sich aber zum anderen innerhalb des eben genannten Annäherungsprozesses von selbst.

2.3 Entstehungsbeginn des Librettos sowie Änderungen Webers am Text

Weber erhielt das Libretto zum *Oberon* zusammen mit Briefen von Planché jeweils aktweise²³: am 30. Dezember 1824 den I., am 18. Januar 1825 den II. und am 1. Februar 1825 den III. Akt²⁴.

Da Weber erst im Brief vom 7. Oktober 1824 an Kemble seine Entscheidung für den Oberon-Stoff mitgeteilt hatte, der sujetbezogene Auftrag seitens der Theaterleitung an Planché also erst danach erfolgt sein kann, blieben dem Librettisten für die Anfertigung des kompletten Textbuches keine drei Monate. Weber drückte sich seinen Freunden gegenüber durchaus zufrieden über Planchés Dichtung aus.

„Seit 14 Tagen bin ich endlich im Besitze des ganzen englischen Operntextes des *Oberons*. Wunderlicher Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll. Ideen dazu fangen an sich zu gestalten“, schrieb er an Rochlitz am 12. Februar 1825²⁵. Ähnlich drückte er sich auch gegenüber Ignaz Franz Edler von Mosel am 7. Mai 1825 aus: „[...] das Buch des *Oberon* ist schön. wunderlicher Schnitt, aber nun eben für England berechnet, dabey voll wirklich poetischen Lebens, also laße ich die Form gewähren da sie doch einmal eine ist.“²⁶

23 Dass dieser Umstand Weber hemmte, geht aus dem Brief an Kemble vom 6. Januar 1825 (vgl. Anm. 10) hervor; ebenso an Lichtenstein am 13. Januar 1825 (*D-LEm*, PB 37, Nr. 68): „[...] endlich von *London* den 1^t Akt des *Oberon* erhalten, der mir sehr wohl gefällt. die Verse sind musikalisch und fließend, das ganze auf Pracht berechnet. der Dichter heißt *Planché*. Was hilft mir aber 1 Akt, da man mir nicht einmal den Plan des Ganzen mitgeschickt hat. Es ist also auf jeden Fall unmöglich fertig zu werden.“

24 TB-Notizen am 30. Dezember 1824: „Briefe erhalten von *Kemble* und *Planché* nebst ersten Akt des Oberons.“; am 18. Januar 1825: „2^t Akt des Oberon von London erhalten.“ sowie am 1. Februar 1825: „Brief von *Planché* erhalten. [...] 3^t Akt von Oberon erhalten.“ Nur im Falle des II. Aktes ist ein Versand- und Empfangsvermerk (auf Bl. 19 des Textbuch-Manuskripts) vorhanden: „Abg[e]gang[en] von *London* d 5^t *Januar* 1825, erhalt[en] *Dresden* d: 18^t eodem/“. Vermutlich sind die beiden anderen Akte auch zeitnah zu den im Tagebuch jeweils notierten Empfangsvermerken abgeschlossen worden.

25 *D-B*, N.Mus.ep. 1220.

26 *A-Wn*, Handschriften- u. Inkunabelabtlg., Autogr. 7/124-19. Friedrich Rochlitz hatte sich gegenüber Ignaz Franz Mosel in Wien zu dem *Oberon*-Projekt am 28. Oktober 1824 kritisch geäußert: „Jetzt schreibt er [Weber], hör’ ich, für *London* einen Oberon: wieder ein, für die Bühne, bedenkliches Süjet – wie jedes, wo, durch entschiedene Mitwirkung eines parteynehmenden, überirdisch-mächtigen Wesens, Jedermann vorher weiß, wie jeder Conflict sich lösen werde. Ich habe, bey dem Zutraun, das W. schon von alter Zeit her mir schenkt, den Versuch gemacht, ihn von dem, in seiner Kunst „sich Übernehmen und Überbieten“ zu warnen, und zu dem (am Ort) „sich Beschränken“ auf das Einfachere, aber Erwählteste, und auch dem Ohr Wohlthuende, zu bereden: im Gespräch hatte er zwar Vielerley dagegen, vielleicht bleibt es jedoch nicht ganz ohne Wirkung, wenn’s zur That kömmt. Ich wollt’ es ihm und uns gar sehr wünschen.“ (Brief ebd., Signatur 7/130-13).

Wie unsicher jedoch die ganze Auftragslage auch hinsichtlich ihres finanziellen Ertrages zu dieser Zeit noch war, geht aus Webers Reaktionen gegenüber Lichtenstein am 24. Februar 1825 hervor:²⁷

„[...] habe ich nun endlich mit dem 3t Akte den ganzen Oberon erhalten. Sehr schön, aber auch voll englischer[sic] Ungezogenheiten. Mit der Sprache bin ich so weit, daß ich mich mit Leichtigkeit darin beim componiren bewege. das ist genug vor der Hand. *Mr: Kemble* hält aber auch recht hinterm Berge, will kein Gebot thun, will ich solle, fordern, und hat mir auf meinen Vorschlag wegen Vertagung der Oper zu nächstem Winter noch nicht geantwortet.“

Zum letztendlichen Vertragsabschluss kam es durch Webers Brief an Kemble vom 3. Dezember 1825, in dem Weber Kembles Angebot annahm:²⁸

„I accept consequently 1) your offer to give me five hundred Pounds Sterling for the music of Oberon, – Partition, and for the Pianoforte – as your Property for England, Scotland and Ireland. 2t) the Poeme and the music – Partition and for the Pianoforte – are mine, for all the rest of Europe. 3t) You will bind down every Theatre or Music Shop in England Scotland and Ireland which receive the Oberon from you, to sell it no further to any theatre or music shop in Europe.“

Weber war zwar von Planchés Libretto trotz der für ihn „befremdlichen Anlage“ zur Komposition inspiriert, sah aber auch die damit verbundene und einer Verbreitung des Werkes außerhalb Englands entgegenstehende Problematik:²⁹

„[...] I embrace the whole in love, and will endeavour, not to remain be[h]ind you. To this Acknowledgment of your work, you can give credit, the more, as I must repeat that the cut of the whole is very foreign to all my ideas and maxims. the intermixing of so many principal actors who do not sing, the omission of the music in the most important moments, – all these things deprive our Oberon the title of an opera, and will make him unfit for all other Theaters in Europe; which is a very bad thing for me. but – passons la dessus – [...].“

Das von Planché an Weber übersandte autographe Manuskript (L^A-tx)³⁰ ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich, denn es enthält nicht nur zahlreiche Korrekturen des Librettisten, sondern auch Eintragungen Webers, die – gemeinsam mit seinen Briefen an Planché – dessen Einfluss auf das Libretto belegen. Irritierend ist, dass Planché die Niederschrift, die aufgrund der darin befindlichen Korrekturen deutlich den Charakter eines Arbeitsmanuskriptes trägt, an Weber schickte, ist doch eigentlich davon auszugehen, dass ein Librettist ein solches eher im eigenen Besitz belassen und für den Versand an den Komponisten eine Reinschrift herstellen

27 *D-LEM*, PB 37, Nr. 69. Am 7. März 1825, nochmals an Lichtenstein (Privatbesitz): „übrigens fühle ich mich nicht krank, obgleich nicht ganz in der unbefangenen Stimmung um mit Erfolg arbeiten zu können. doch habe ich 2 Stücke zum *Oberon* entworfen. Von *London* immer noch keine Antwort auf meinen Brief der das Verschieben der Oper ankündigte. Sonderbar.“

28 Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 92a; Reinschrift in *GB-Cfm*.

29 Brief von Weber an Planché vom 19. Februar 1825 (Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 90a/v u. 90b/r; Reinschrift *US-SM*, Dep. of Manuscripts).

30 Das Manuskript wird heute in der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden aufbewahrt; vgl. Quellenbeschreibung zu L^A-tx, S. 229f.

würde. Da nicht davon auszugehen ist, dass Planché seine Textfassung aus den Händen gab, ohne eine Abschrift anzufertigen oder anfertigen zu lassen, ist die Existenz einer weiteren Textbuch-Quelle vorauszusetzen³¹.

Das Libretto, wie es Planchés Manuskript von Ende 1824/Anfang 1825 überliefert, war ursprünglich wesentlich umfangreicher; an vielen Stellen wurde der Dialog-Text im späteren Erstdruck zur Uraufführung vom April 1826 (ED-tx), der der vorliegenden Neuedition (vgl. Anhang) zugrunde liegt, gegenüber der Fassung dieses Manuskripts gekürzt bzw. modifiziert³². Im Hinblick auf die vorgesehenen musikalischen Nummern ist erkennbar, dass von Planché noch vor Versand an Weber im I. Akt Oberons Arie (Nr. 2) nachträglich eingeschoben, das Ensemble (Nr. 4) geändert sowie im III. Akt im Duett (Nr. 17) und im Terzett (Nr. 18) Textergänzungen vorgenommen wurden. Die Texte der Arie der Fatima (Nr. 16) und von Huons Rondo (Nr. 20) stimmen nicht mit den von Weber schließlich vertonten Texten überein³³. Der endgültig von Weber vertonte Text zu Nr. 20 ist in Planchés Manuskript, von dessen Hand auf kleinformatigem Papier notiert, vermutlich zeitnah zur Entstehung der Komposition im März 1826 eingefügt worden, während zu Nr. 16 nur der ursprüngliche von Weber nicht vertonte Text vorhanden ist³⁴. Nicht enthalten sind die Texte zur nachkomponierten Arie (Nr. 5 Alternativfassung) sowie zur *Preghiera* für Braham (Nr. 12A), die erst in London im April 1826 entstanden.

Das dem Librettotext in Planchés Manuskript vorangestellte Personenverzeichnis von fremder Hand weist wesentliche Unterschiede zu den letztendlich für die Uraufführung durch die Theaterzettel und den Erstdruck überlieferten Charakteren und deren Darstellern auf. Für die Rolle des Gärtners Ibrahim, die in Planchés Manuskript noch enthalten, im Erstdruck zur UA dann gestrichen wurde, ist als Darsteller ein Mr. Blanchard angegeben³⁵. Huons Versucherin, die Königin von Tunis, heißt noch getreu Wielands Epos *Almansaris*, was als Indiz für eine frühe (vor der Entstehung des Librettos anzusetzende) Datierung des Personenverzeichnisses gelten kann, denn im Manuskript-Text erscheint sie unter dem Namen *Roshana*³⁶. Außerdem waren zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Verzeichnisses ursprünglich etliche andere Darsteller vorgesehen³⁷.

31 Vgl. ebd. zu M-tx, S. 232.

32 Vgl. Edierter Text ab S. 162, Quellenbeschreibung zu ED-tx, S. 235f. und Variantenverzeichnis, ab S. 275.

33 Vgl. Anhang Werktext, S. 127f.

34 Das deutet darauf hin, dass Weber dieses Manuskript mit nach London nahm, vgl. Kapitel 3. Rätselhaft bleibt, warum nicht auch der neue Text von Nr. 16 eingefügt wurde.

35 Vermutlich William Blanchard (1769–1835); zur Figur des Ibrahim vgl. auch Kapitel zur Stoffgeschichte S. 33.

36 Die Ähnlichkeit zu Roxana, Gattin Alexanders des Großen, wurde von Planché evtl. beabsichtigt.

37 Als Darsteller für Huon ist John Sinclair (1791–1857), für Fatima Ann Maria Tree (1801–1862), für *Almansaris* Miss Buggins, geb. Hammersley (erwähnt 1818–1824) und für Oberon William Pearman (erwähnt 1810–1824) angegeben. Als Darsteller des *Almansor* erscheint hier Duruset, der später die Rolle des *Sheras*-

Dass die Partie des Oberon entgegen der Aufführungstradition von Weber mit einem Tenor besetzt wurde, geht offenbar auf die Anregung der Londoner Auftraggeber zurück, da schon im Personenverzeichnis die Rolle einem männlichen Sänger zugewiesen ist.

Weber fertigte vermutlich gleich nach Empfang der jeweiligen Akte des Planchéschen Manuskriptes eine ebenfalls überlieferte autographe Abschrift der Gesangstexte (A-tx₁) an, in die er in einer eigenen Spalte eine Prosa-Übersetzung eintrug und die er als Kompositionsgrundlage benutzte³⁸. Allerdings weichen die Nummern der Gesangstexte von den späteren Nummern der Partitur ab. Es ist noch von einer weiteren verloren gegangenen Quelle auszugehen, nämlich einer Abschrift der Gesangstexte in französischer Sprache, da Weber sich bei Planché dafür bedankte: „I thank you obligingly for your goodness of having translated the verses in french but it was not so necessary, because I am tho[ugh] yet a weak however a diligent student of the English language.“³⁹ Sowohl die einzeilige Ergänzung Webers im ursprünglichen, nicht vertonten Text von Nr. 20 in L^A-tx sowie einige Abweichungen in Groß- und Kleinschreibung zwischen L^A-tx und A-tx₁ deuten darauf hin, dass diese weitere Abschrift ebenfalls den englischen Text enthielt und eher als Vorlage für die Webersche Abschrift in Frage kommt als das Textbuch-Manuskript Planchés.

Nach Erhalt der ersten Sendung aus London schrieb Weber in noch etwas holprigem Englisch folgende Zeilen an Planché:⁴⁰

„I am most obliged to you for all the kind things You are pleased to honour me with. I can only congratulate myself, to share in toils of an author who displays so much feeling and Genius in his fluent verses. The cut of an english opera is certainly very different from a german one. – the english is more a Drama with Songs. – but, in the first act of Oberon there is nothing that I could wish to see changed; except the finale. The chorus is conducted to its place, I think, rather forcibly, and can not exite the intresse of the public which is linked to the Sentiment of Reiza. I would wish consequently for some more verses – full of the greatest joy and hope – for Reiza; which I might unite with the Chorus, and treat the latter as subordinate to Reiza’s Sentiments. Pardon my making use of your condescending permission.“

min spielte; des Weiteren der während der Einstudierung ausgewechselte Longhurst in der Rolle des Puck; vgl. dazu nächstes Kapitel S. 78.

38 Vgl. Quellenbeschreibung zu A-tx₁, S. 233f. Es sind noch beide ursprünglich vorgesehenen Texte zu Nr. 16 und Nr. 20 vorhanden. Darüber hinaus existiert eine weitere von Weber selbst angefertigte unvollständige Abschrift des Librettos (vgl. A-tx₂), deren Textfassung bis auf einige Abschreibfehler mit Planchés Manuskript übereinstimmt und daher für die Textgenese unbedeutend ist.

39 Vgl. Brief vom 6. Januar 1825 (Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 90a; Reinschrift *GB-Lbl*, Add. 47843, fol. 55 u. 56).

40 Vgl. ebd. Die Briefe Webers an Planché wurden erstmals in der zweisprachigen Ausgabe des Librettos von 1841 (Ex. Weberiana Cl. VI [Kasten 3], Nr. 29), teilweise in *MMW*, Bd. 2, S. 588ff. sowie später in Planchés Autobiographie (vgl. Anm. 19), S. 75–79 veröffentlicht.

Planché kam Webers Wunsch nach und übermittelte (offenbar im Brief, den Weber am 1. Februar 1825 erhielt und der ihm den III. Akt brachte) eine hinzugedichtete Strophe der Reiza für das Finale des I. Aktes⁴¹.

Neben dieser Erweiterung des 1. Finales gehen auf Weber noch weitere Änderungen am Textbuch zurück, die in Planchés Manuskript vom Komponisten handschriftlich markiert worden sind. So strich er im Ensemble (Nr. 4) zwei Zeilen Text von Oberon, in der Nr. 12 vier Zeilen Text von Puck, auf seine Anregung hin entfiel der ursprünglich in der Entführungsszene im II. Akt vorgesehene Piratenchor (vier Zeilen)⁴².

Die Streichung des Piratenchores kommt in dem Brief Webers an Planché vom 19. Februar 1825 zur Sprache, in dem darüber hinaus Webers präzise Vorstellungen, die sich durch das weitere Libretto-Studium geformt hatten, anklingen:

„You have so w[e]ll construed my first prayers; that I continue with proposals, in confidence to your Kindness. The Scene between Scherasmin and Fatima in the 2 act; and the /: very pretty /: Arietta of the latter, must necessarily be omitted; and the quartetto follow immediately. Also the Chorus of the Pirates. But, the time which we gain thereby, we must open? for a Duetto between Huon and Reiza. The absence of this piece of music would be very much regretted; and the Scene upon the desert shore, seems the most convenient place for it. though my musical heart sighs, that the first moment where the loving pair find each other, passes without music. but, – the opera appears too long already. – Now wish I yet, a mad Aria for Sherasmin, /: when he discover[s] the Horn; /: in which Fatima’s lamentations unite, and close the scene with a beautiful contrast. Oh! Dear Sir! what would not we produce, if we were living in the same town. Still I beg leave to observe, that the composer looks more for the expression of feelings than the figurative. the former he may repeat and develop in all their graduations [...]“

Von den eingebrachten Vorschlägen Webers wurden nicht alle in die Realität umgesetzt. Seinem Wunsch, die Szene zwischen Sherasmin und Fatima sowie Fatimas Ariette im II. Akt wegzulassen, setzte Planché offensichtlich überzeugenden Widerstand entgegen, dem sich Weber hinsichtlich der Komposition der Ariette (Nr. 10) fügte⁴³. Auch der Dialog wurde nicht gestrichen, sondern im Gegenteil im Erstdruck noch um die Passage über die unterschiedlichen Heirats- und Scheidungsgewohnheiten der beiden Kulturen gegenüber der ursprünglichen Fassung erweitert⁴⁴.

41 Die Briefe Planchés an Weber sind nicht erhalten geblieben, ebenso die möglicherweise beigelegte Strophe. Diese wurde von Weber in Planchés Manuskript und auch in Webers Abschrift der Gesangstexte nachgetragen. Sie erscheint in beiden Quellen in der Form, wie sie auch von Weber vertont wurde, die allerdings von der überlieferten Fassung des Erstdruckes zur UA abweicht; vgl. Variantenverzeichnis, S. 285.

42 In seiner eigenen Abschrift der Gesangstexte strich Weber den Piratenchor und die vier Zeilen in Nr. 12, die Streichung in Nr. 4 wurde nicht eingetragen. Zum Text des Piratenchores vgl. Variantenverzeichnis, S. 293.

43 In Webers Brief an Planché vom 3. Dezember 1825 (Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 92a; Reinschrift *GB-Cfm*, Signatur unbekannt) wird der Sachverhalt kurz angedeutet: „In the second I have yet fulfilled your wish to compose ‚a lonely arab maid‘ pp –“

44 Vgl. Variantenverzeichnis, S. 295f.

Die Anregung eines Duettes zwischen Huon und Reiza fiel bei Planché auf fruchtbaren Boden, wie aus dem Brief Webers an Planché vom 3. Dezember 1825 hervorgeht. Weber selbst hatte inzwischen jedoch Abstand von dieser Idee genommen: „The Duo for Rezia and Huon which you was so Kind as to send me, I have not composed, because, beautiful as it is, it can not be placed in that Situation with Effect.“ Da die Briefe Planchés an Weber verschollen sind und Weber das Duett nicht vertonte, ist die Textvorlage verloren.

Einen kritischen Streitpunkt bildete ferner Fatimas Arie im III. Akt, die Weber gerne weglassen wollte: „because I fear that the Opera will be too long already“, sich aber gegenüber seinem Librettisten einlenkend zeigte: „this Song however shall not disunite us; and I will comp[o]se it, perhaps first in England.“⁴⁵ Die von Weber angeregte „mad Aria“ für Sherasmin findet in der Korrespondenz und auch im Tagebuch keinerlei Erwähnung mehr⁴⁶.

In sich widersprüchlicher zeigt sich betreffs der ausgeführten Änderungen Planchés sowie der Anregungen Webers die in London überlieferte Zensur-Kopie des Librettos (K-tx), die von zwei verschiedenen Schreibern angefertigt wurde⁴⁷. Die dort vorangestellte, von Kemble signierte Aufführungserlaubnis ist zwar mit 10. Februar 1826 datiert, die Niederschrift der ersten beiden Akte der in dieser Quelle wiedergegebenen Textfassung muss jedoch wesentlich früher angesetzt werden, gibt sie doch im wesentlichen den Text in der Form wieder, wie er sich in Planchés Manuskript noch ohne dessen eigenhändige Korrekturen zeigt. Irritierend ist einzig, dass die von Weber angeregte Erweiterung des Finales des I. Aktes regulär in den Fließtext integriert ist, ohne Anzeichen einer nachträglichen Korrektur. Da die Strophe allein auf einem Blatt notiert ist, könnte sie später hinzugefügt worden sein.

Die Niederschrift des III. Aktes in der Zensur-Kopie stammt von einem zweiten Schreiber und ist im Gegensatz zu den ersten beiden Akten zeitlich später zu datieren, ohne dass sich dieser Zeitpunkt genauer angeben lässt, außerdem erscheint in dieser Fassung des III. Aktes rätselhaft Altes und Neues miteinander vermischt. Obwohl der neue Text von Fatimas Arie (Nr. 16) mit dem umschließenden gekürzten Dialog zwischen Sherasmin und Fatima hier bereits in der Fassung des Textbuch-Erstdruckes vorliegt, sprechen die vorhandene ursprüngliche Fassung des Auftritts Sherasmins in Szene III/3, der später Fatima zugewiesen wurde, sowie der ursprüngliche, von Weber nicht vertonte Text von Huons Rondo (Nr. 20) für die Nähe zu Planchés erster Textfassung.

45 Beide Zitate im Brief an Planché vom 3. Dezember 1825 (wie Anm. 43). Vielleicht steht die Tatsache, dass Weber schließlich in London einen von Planchés Manuskript (L^A-tx) abweichenden Text zu dieser Arie vertonte, in einem Zusammenhang mit der früheren Auseinandersetzung.

46 Es ist daher naheliegend, dass weder ein Text Planchés noch eine Vertonung Webers dazu existierte.

47 Vgl. Quellenbeschreibung zu K-tx, S. x.

Ein markanter Unterschied zwischen den drei kompletten Textbuchquellen besteht in der differierenden Szenennummerierung des I. Aktes. In Planchés Manuskript sind die Szenen fehlerhaft nummeriert mit 1., 3. bis 5. Szene, in der Zensurkopie ist korrigiert zu 1. bis 4. Szene, im Erstdruck hat der I. Akt abweichend eine Szene weniger (1. bis 3. Szene)⁴⁸.

Die Fassung des Librettos, wie sie schließlich im Textbuch-Erstdruck zur Uraufführung wiedergegeben ist, enthält über die bisher genannten, anhand der überlieferten Quellen gut nachvollziehbaren Veränderungen (die teils von Planché selbst stammen, teils auf Webers Einfluss beruhen) hinaus zum einen weitere Text-Ergänzungen bzw. Modifizierungen aus der Zeit der Vorbereitung der Uraufführung (sie lassen sich durch die musikalischen Quellen sowie Webers Tagebuch belegen, wie bei der Alternativfassung zu Nr. 5 und der zusätzlichen Nr. 12A)⁴⁹, zum anderen aber auch zahlreiche Veränderungen, die nicht eindeutig einem der beiden Autoren oder einer Zeitphase zuzuordnen sind⁵⁰. Es ist davon auszugehen, dass Planché in dem in seinem Besitz verbliebenen Exemplar des Bühnentextes [M-tx] nicht nur die Anregungen Webers umsetzte, sondern auch kontinuierlich eigenverantwortlich weiterarbeitete und Anregungen aus dem Einstudierungsprozess aufnahm⁵¹. Das Ergebnis dieses Textwandlungsprozesses, der zu Teilen noch durch Eingriffe der Zensur-Behörde⁵² gekennzeichnet ist, bildete dann vermutlich die Vorlage für den Erstdruck, der darüber hinaus die speziellen Bedingungen der Uraufführung widerspiegelt⁵³.

48 Im Gegensatz dazu blieb die fehlerhafte Nummerierung des II. Aktes bestehen; in allen drei Quellen ist die Szenenabfolge 1., 2., 4. und 5. Szene.

49 Vgl. nächstes Kapitel S. 81f.

50 Beispiele: erste Szenenanweisung im I. Akt auffällig gekürzt, Textänderungen in der Arie Oberons (Nr. 2), im Duett Sherasmin/Fatima (Nr. 17) sowie in Huons Rondo (Nr. 20); durchgängig diverse Kürzungen bzw. Modifizierungen in den Dialogtexten; vgl. Variantenverzeichnis ab S. 275.

51 Stellenweise berücksichtigte Planché die Änderungen Webers offenbar nicht, z. B. sind die zwei von Weber in Nr. 4 gestrichenen und gar nicht vertonten Zeilen noch im Erstdruck enthalten.

52 Eine auf die Zensur zurückgehende Veränderung stellt möglicherweise der Text der Strophe der Reiza im Finale des I. Aktes dar. Im Erstdruck erscheint sie gegenüber Webers Partitur, die auf Planchés nachträglicher Ergänzung beruht, in abgewandelter Form; vgl. Variantenverzeichnis, S. 285.

53 Z. B. geht aus dem Erstdruck hervor, dass beim Quartett der Kapitän anstelle von Sherasmin besetzt war, vgl. nächstes Kapitel S. 79.

2.4 Zum Kompositionsprozess

Webers gedankliche Vorarbeit zu den musikalischen Nummern seines *Oberon*, wie sie sich anhand des Tagebuches erschließt, begann noch vor Erhalt des III. Aktes des Librettos⁵⁴, während die eigentliche Kompositionsarbeit erst dann einsetzte, als ihm der komplette Text vorlag. Die im vorhergehenden Abschnitt beschriebene Auseinandersetzung Webers mit dem Textbuch einschließlich der daraus resultierenden Änderungen war unmittelbar an den Kompositionsprozess gekoppelt.

Der folgende Abriss konzentriert sich auf die chronologische Darstellung der Entstehung der musikalischen Nummern, wie sie sich anhand von Webers überlieferten Partitur-Autographen unter Berücksichtigung der Tagebuch-Aufzeichnungen rekonstruieren lässt⁵⁵.

Webers Partitur-Autographen enthalten zu einzelnen Nummern Datierungen, die mit den Tagebuch-Eintragungen korrespondieren bzw. die Entstehung der Stücke sogar in Einzelfällen präzisieren helfen. So ist z. B. die Vollendung der Nr. 4 und Nr. 21, im Tagebuch nur unspezifisch mit „instrumentiert“ angegeben, durch die Autographen eindeutig den Daten 11. November 1825 sowie 25. Januar 1826 zuzuordnen.

Textbezogen weisen Webers Partituren markante Abweichungen gegenüber dem Textbuch-Erstdruck zur Uraufführung auf, wie z. B. die bereits oben aufgeführte Zensur-Änderung im Finale des I. Aktes. Die Partitur-Autographen bildeten wiederum die Vorlagen für die überlieferte Partitur-Abschrift der Uraufführung – Webers Dirigierpartitur mit handschriftlichen Eintragungen des Komponisten⁵⁶. Diese Kopie gibt die musikalischen Teile der Oper in der Form wieder, wie sie zur Uraufführung erklingen sind (mit der alternativen Nr. 5 anstelle von Webers Erstkomposition der Nummer) und vermittelt – unter Berücksichtigung der im nächsten Kapitel genannten besonderen Besetzungsbedingungen der UA – durch die Dialogtexte des Erstdruckes ergänzt, das Erscheinungsbild des *Oberon*, wie er im April 1826 erstmalig über die Bühne ging.

54 Webers Tagebuch vom 25. Januar 1825 ist zu entnehmen: „den Vormittag auf der Bibliothek zugebracht wegen arabischen Melodien. 2 Bücher erhalten“. Weber recherchierte in Carl Niebuhrs *Reise nach Arabien* sowie William Jones' *Ueber die Musik der Indier* in der Übersetzung von F. H. v. Dalberg, Erfurt 1802 und verarbeitete Melodien aus diesen Abhandlungen in seinem *Oberon*; vgl. dazu Carl Maria von Weber „...wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl.“ *Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 167f.

55 Zu den meisten Nummern der Oper sind Webers originale autographe Entwürfe erhalten geblieben, vgl. Quellenbeschreibung ab S. 240. Die Textfassungen in den Entwürfen beruhen auf Webers Abschrift der Gesangstexte und stimmen im wesentlichen mit den dazugehörigen Partitur-Autographen überein. Zu musikalischen Übernahmen aus anderen Werken vgl. Jähns (Werke), S. 398–401, Katalog zum Opernschaffen (wie Anm. 54), S. 72 und 164 sowie Schroer, S. 237f.

56 Vgl. Quellenbeschreibung zu K^A-pt, S. 247f. und Kapitel zur Entstehung der Klavierauszüge, ab S.87.

Obwohl Weber bereits Anfang 1825 erste Entwürfe zu seiner neuen Oper angefertigt hatte, war er im Verlauf des Jahres mit der Komposition noch nicht weit vorangeschritten, wie aus dem Brief an Lichtenstein vom 4. September 1825 hervorgeht:⁵⁷

„[...] bis Ende Februar muß der *Oberon* fertig sein, noch steht keine Note auf dem Papier. das wäre noch so arg nicht, aber – der Dienst und die 10000 Störungen von außen, und auch wohl mitunter von Innen. Nun, Gott wird ja helfen. *Ems* hat mir wohl gethan⁵⁸, ich bin heiterer und muthiger wenn gleich weder Heiserkeit noch Husten gehoben sind. *Kem-ble* war mit dem *Sir George Smart* dem Direktor der *Philarmonischen Concert*, bei mir in *Ems*⁵⁹, aber – die mündliche Verhandlung brachte uns keinen Schritt weiter. Er blieb bei seinen 500 [£] stehen. das ausführlichere darüber mündlich. ich verspreche mir aber überhaupt von *London* viel, und gehe also jedenfalls hin.“

Auch an Graf Brühl äußerte er sich am 5. September 1825 ähnlich: „Schwere 8 Monate liegen vor mir. Noch ist keine Note vom *Oberon* auf dem Papier. – der Himmel schenke mir heiteren Sinn und Kraft.“⁶⁰

Wie die nachfolgende Tabelle zur Entstehung der musikalischen Nummern zeigt, lässt sich Webers kompositorischer Schaffensprozess in vier Abschnitte gliedern:⁶¹

1. Phase – Ende Januar bis Mitte März 1825: erste Entwürfe zum I. Akt,
2. Phase – Anfang September bis Ende November 1825: Fortsetzung der Entwürfe und Instrumentierungen zum I. Akt (ohne Ouvertüre) und II. Akt,
3. Phase Anfang Januar bis Mitte Februar 1826: Entwürfe und Beginn der Instrumentierung III. Akt, Entwurf Ouvertüre,
4. Phase Mitte März bis 11. April 1826: Fortsetzung III. Akt und Instrumentierung Ouvertüre sowie Nachkompositionen (Nr. 5 Alternativfassung und Nr. 12A).

57 *D-LEm*, PB 37, Nr. 76.

58 Weber weilte vom 17. Juli bis 20. August 1825 zur Kur in Bad Ems.

59 Über die Begegnung vgl. H. Bertram Cox und C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, New York 1971, S. 70f. sowie „...die Hoffnung muß das Beste thun.“ *Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau*, hg. von den Mitarbeitern der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, München 2007, S. 97 und 115.

60 *D-B*, N. Mus.ep. 1550.

61 Die Gründe für die Pausen zwischen den Phasen 1–3 lagen zum einen in Webers immenser beruflicher Belastung in Dresden, zum anderen in seinem ab 1824 sich rapide verschlechternden Gesundheitszustand, der den Kuraufenthalt in Bad Ems im Sommer 1825 notwendig machte, sowie in seinem Aufenthalt in Berlin im Dezember 1825 zur Vorbereitung der Erstaufführung der *Euryanthe*. Die Unterbrechung von Abschnitt 3 und 4 erklärt sich durch Webers Reise von Dresden über Paris nach London; vgl. Kapitel 3, S. 72f. Während der Arbeit am *Oberon* komponierte Weber aber auch einige andere Werke; vgl. Jähns (*Werke*), S. 398.

Tabelle: Übersicht über die Einträge zur Arbeit am *Oberon* in Webers Tagebuch 1825–1826⁶²

Datum	Tagebuchnotiz	Nr. der Oper in der Dirigierpartitur
Kompositionen in Dresden		
23. Januar 1825	die ersten Ideen für <i>Oberon</i> gefaßt.	
25. Januar 1825	den Vormittag auf der Bibliothek zugebracht wegen arabischen Melodien. 2 Bücher erhalten.	
6. Februar 1825	gearbeitet, <i>Oberon</i> .	
13. Februar 1825	gearbeitet. <i>Oberon</i> .	
27. Februar 1825	<u>Huons Aria No. 5. ersten Akt des <i>Oberon</i>.</u> beendigt entworfen. <u>Erstes Stük.</u> Gott gebe seinen Segen.	Nr. 5 Entwurf
5. März 1825	<u>Elfen Chor No. 1 zu <i>Oberon</i> entworfen.</u>	Nr. 1 Entwurf
9. März 1825	<u>Aria des <i>Oberon</i> Nr. 3. C moll.</u> entworfen.	Nr. 2 Entwurf
13. März 1825	<u>AnfangsChor des Ensembles No: 4. <i>Oberon</i> entworfen.</u>	Nr. 4 Entwurf
17. März 1825	<u>Ensemble No. 4 zum <i>Oberon</i> im Entwurf beendiget.</u>	
7. September 1825	gearbeitet. <i>Oberon</i> . geordnet und gefeilt.	
8. September 1825	<u>No 1 des <i>Oberon</i> zu instr: angefangen.</u>	Nr. 1 Ausarbeitung
11. September 1825	<u>1 des <i>Oberon</i>.</u> beendiget.	
19. September 1825	gearbeitet. Finale. 1 ^t Akts.	Nr. 6 Entwurf
22. September 1825	<u>Finale des 1^t Aktes zu <i>Oberon</i> ganz entworfen</u>	
6. Oktober 1825	<u>Romanze No. 8 E moll und # notirt.</u>	Nr. 10 Entwurf
9. Oktober 1825	<u>Quartett D# No: 9 notirt.</u>	Nr. 11 Entwurf
13. Oktober 1825	gearbeitet. Große <i>Scene</i> der <i>Reiza</i> .	Nr. 13 Entwurf
16. Oktober 1825	große <i>Scene</i> der <i>Reiza</i> gänzlich entworfen.	

62 Die zahlreichen Einträge im Tagebuch, bei denen nur „gearbeitet“ ohne nähere Umschreibung notiert wurde, wurden nicht aufgenommen. Präzisierungen geben teilweise Webers Briefe; z. B. arbeitete er am 8. März 1826 am Finale der Oper, wie aus seinem Brief vom 9./10. März an Caroline hervorgeht (*D-B*, WFN-Mus. ep. C.M.v.Weber 216), am 20. März begann er mit dem Entwurf für Huons Rondo Nr. 20 (Brief vom 20./21. März 1826, *D-B*, WFN-Mus. ep. C.M.v.Weber 219). Die Nummern in der Tabelle stammen aus Webers Dirigierpartitur, der Partitur-Kopie zur UA (K^A-pt). Die Nummern des deutschen Klavierauszuges weichen von dieser Nummerierung ab; vgl. Quellenbeschreibung zu D⁺-kl, S. 265f.

Datum	Tagebuchnotiz	Nr. der Oper in der Dirigierpartitur
22. Oktober 1825	<u>Ensemble Puk und Geister D moll beendigt</u> <u>entworfen.</u>	Nr. 12 Entwurf
23. Oktober 1825	<u>Chor der Türken H moll No. 7 entworfen.</u>	Nr. 7 Entwurf
25. Oktober 1825	Marsch der Reiza entworfen.	Nr. 8 Entwurf
9. November 1825	<u>10 Seiten instrumentirt.</u>	
10. November 1825	<u>5 S: instr:</u>	
11. November 1825	<u>8 S: instru:</u>	Nr. 4 Ausarbeitung
14. November 1825	<u>7 S: instr:</u>	
15. November 1825	<u>9 Seit: instr:</u>	
16. November 1825	<u>2 Seit. instr.</u>	
17. November 1825	<u>4 S: instr:</u>	
18. November 1825	<u>Den Ersten Act des Oberons beendiget.</u>	Nr. 2, 3, 5 und 6 Abschluss der Ausarbeitung
20. November 1825	<u>8 Seit. instr.</u>	
21. November 1825	<u>7 S: instr.</u>	
22. November 1825	<u>7 S: instr:</u>	
23. November 1825	<u>5 S. inst.</u>	
24. November 1825	<u>6 S: instr.</u>	
25. November 1825	<u>8 S: inst:</u>	
26. November 1825	<u>6 Seiten instr.</u>	
27. November 1825	<u>8 Seit: inst: und 2^t Akt bis zum Finale beendiget.</u>	Nr. 7–12, 13, 14 Abschluss der Ausarbeitung
7. Januar 1826	<i>Finale</i> des 2 ^t Aktes <i>Oberon</i> , im Entwurf beendiget.	Nr. 15 Entwurf
10. Januar 1826	<u>Duett in Oberon, Sherasmin und Fatima entworfen.</u>	Nr. 17 Entwurf
11. Januar 1826	<i>Terzett. Fatima, Huon, Sherasmin.</i> entworfen.	Nr. 18 Entwurf
13. Januar 1826	<u>Chor und Ballet mit Huon im 3^t Act [sic].</u> <u>Ob: entworfen A # 6/8.</u>	Nr. 21 Entwurf
16. Januar 1826	<u>5 Seiten instrum:</u>	

Datum	Tagebuchnotiz	Nr. der Oper in der Dirigierpartitur
18. Januar 1826	<u>Abends 7 Seit. instr.</u>	
21. Januar 1826	<u>2 Seit. instr.</u>	
22. Januar 1826	<u>8 Seit. inst. 2t Akt Oberon ganz beendiget.</u>	Nr. 15 Abschluss der Ausarbeitung
22. Januar 1826	Abends noch <u>3 S: inst: Terzettino beendiget.</u>	Nr. 18 Ausarbeitung
25. Januar 1826	<u>10 Seit. instru:</u>	Nr. 21 Ausarbeitung
26. Januar 1826	<u>12 S: inst: und Duett, Fatima und Sherasmin beendiget.</u>	Nr. 17 Ausarbeitung
30. Januar 1826	gearbeitet. <i>Ouvert:</i>	Ouvertüre Beginn des
2. Februar 1826	<u>Abends Overture zu Oberon im Entwurfe</u> das <i>Allo:</i> beendiget.	Entwurfs
11. Februar 1826	<u>Finale des 3t Akts im Oberon entworfen.</u>	Nr. 22 Entwurf
Kompositionen in London		
15. März 1826	Chor <i>a#</i> im <i>Oberon</i> geändert für <i>Sopr.</i> und <i>Altos.</i>	Nr. 21 Änderung
19. März 1826	<u>Finale des 3t / Aktes Oberon geendiget.</u>	Nr. 22 Abschluss der Ausarbeitung
23. März 1826	<u>Rondo für Braham / vollendet entworfen.</u>	Nr. 20 Entwurf
24. März 1826	<u>Rondo im 3t Akt beendiget.</u>	Nr. 20 Ausarbeitung
25. März 1826	<u>Cavatina Reiza F moll entworfen.</u>	Nr. 19 Entwurf
26. März 1826	<u>Cavatine F moll vollendet.</u>	Nr. 19 Ausarbeitung
28. März 1826	<u>Romanze Fatime 3t Akt. entworfen</u>	Nr. 16 Entwurf
29. März 1826	<u>Romanze Fatima vollendet.</u>	Nr. 16 Ausarbeitung
2. April 1826	gearbeitet. Arie <i>Braham.</i>	Nr. 5 (Alternativfassung) Entwurf
5. April 1826	<u>Arie für Braham beendiget entworfen.</u>	
6. April 1826	<u>Brahams Arie vollendet.</u>	Nr. 5 (Alternativfassung) Ausarbeitung
9. April 1826	um 3/4 auf 12 Uhr die <u>Overtur zu Oberon beendiget. die ganze Oper Gott sei Dank.</u>	Ouvertüre (1) Abschluss der Ausarbeitung
10. April 1826	<u>Preghiera für Braham entworfen.</u>	Nr. 12A (13) Entwurf
11. April 1826	<u>Preghiera instrumentirt.</u>	Nr. 12A (13) Ausarbeitung

Zu Reizas Lied (Nr. 3) findet sich im Tagebuch keinerlei Eintrag, weder Entwurf noch Instrumentierung betreffend, vermutlich erschien das kurze und sparsam instrumentierte Stück Weber dafür nicht bedeutend genug.

Hinsichtlich der Textgrundlagen für die Komposition sei noch einmal kurz zusammengefasst: Weber komponierte die Nr. 1–12, 13–15, 17–19, 21 und 22 unter Verwendung der Texte, die ihm Planchés Manuskript lieferte, wobei sich seine Änderungen, die er in diesem und in seiner autographen Abschrift der Gesangstexte vollzog, bereits in den Entwürfen niederschlugen. Die Nummern 16 und 20 betreffend erfolgte ein Text-Austausch bzw. Ersatz vermutlich zeitnah zur Komposition und in Absprache mit Planché in London. Die Anfertigung der Texte zu den beiden nachkomponierten Nummern (Nr. 5 Alternativfassung und Nr. 12A), deren Entstehung speziell den Uraufführungsbedingungen geschuldet ist, wird ebenfalls höchstwahrscheinlich in zeitlicher Nähe zu den jeweiligen Kompositionen anzusiedeln sein⁶³.

63 Vgl. nächstes Kapitel, S. 81f.

3. Zu Webers Londoner Aufenthalt sowie zu den Bedingungen der Uraufführung des Oberon

3.1 Webers Ankunft und Aufnahme in London

Laut Tagebuch reiste Weber am 16. Februar 1826 in der Frühe von Dresden ab, machte vom 25. Februar bis 2. März Zwischenstation in Paris, wo er u. a. mit Auber, Cherubini, Kalkbrenner, Rodolphe Kreutzer und Rossini zusammentraf, und erreichte nach der Überfahrt mit der Fähre von Calais nach Dover am 5. März London. Der Dresdner Flötist Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852), der sich von einem Aufenthalt in London persönlichen Gewinn versprach, begleitete ihn auf der Reise. Ursprünglich hatte Weber seinen Freund, den Klarinettenisten Heinrich Baermann, dazu auserkoren, die Überlegungen fielen aber schließlich zugunsten Fürstenaus aus. Die Begründung findet sich in Webers Korrespondenz:¹

„Gleich wie ich den Ruf nach London erhielt, kam Fürstenau zu mir, und beschwor mich, ihn mit hinzunehmen, da er durch mich dort großen Vortheil hoffe. Nun schätze ich Fürst: als Künstler und Menschen sehr hoch, und ein Begleiter war nun besonders meiner Frau ein sehr tröstlicher Gedanke, ich aber hatte gar keine Lust darauf einzugehen, 1tens weil ich weiß wie schwer es ist für einen Instrumentalisten in England etwas zu machen. 2tens weil ich kaum glauben konnte für mich selbst zu sorgen, geschweige denn für einen Andern der ganz fremd der Sprache unkundig pp meiner unaufhörlich bedurft hätte. Ich schlug es ihm daher nicht gerade zu ab, sagte es aber auch keineswegs zu, sondern machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerksam, z: B: daß ich mich unterwegs gar nicht aufhalten könne, daß er eine bedeutende Summe riskiren müße, daß in London die ConcertAufenthalte ganz getrennt von den Theatern seyen, und ich nicht wissen könne ob ich darauf einwirken könne oder nicht pp Darüber vergieng denn der Winter, Fürstenau hätschelte diese LieblingsIdee. wir sprachen nicht weiter darüber, und er überredete sich endlich selbst ich nähme ihn gewiß mit. da sprachst du vom Mitreisen, worauf ich natürlich meine freudige Antwort gab. Und nun kommt dein Brief in dem du fast zwingst zu der Reise. Ich sprach nun wieder mit Fürstenau, und sah nun freilich wie dieser sein ganzes Glück in diese Reise sezze, daß er seinen letzten Urlaub deßhalb nicht benutzt pp da sizze ich nun in der Patsche, und bin mir ehrlich gesagt selbst nicht klug genug. die Reise mit dir gewährt mir Freude und Vortheile, mit Fürst: helfe ich vielleicht einem braven Künstler der es nöthig braucht. –
–“

1 Brief von Weber an Baermann vom 16. Mai 1825 (*D-B*, Weberiana Cl.II A f 1, 16). Außerdem war Webers Freund Gottfried Weber als weiterer Reisegefährte im Gespräch, was sich jedoch zerschlug; vgl. dazu Briefe von Weber an Gottfried vom 23. Januar (überliefert durch Anon.: „Eine Reihenfolge von Briefen C. M. v. Webers“ in: *Caecilia* Bd. 7 (1828), Heft 25, S. 38-39, Nr. 18) und 3. Februar 1826 (*US-NYpm*, Frederick R. Koch Foundation) sowie ausführlicher Bernhard Maria Heinrich Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Münster und Hamburg 1992, S. 253–262.

Während seines Aufenthaltes in der englischen Metropole war Weber Gast im Hause von Sir George Smart (1776–1867)² in der Great Portland Street No. 91³.

Vor allem durch Webers akribisch geführte Tagebuch-Aufzeichnungen sowie durch die ausführlichen Schilderungen in den Briefen an seine Frau Caroline sind seine vielfältigen gesellschaftlichen und musikalischen Verpflichtungen in London gut rekonstruierbar⁴. Zum einen musste er die Proben⁵ und zwölf Vorstellungen zum *Oberon* leiten, des Weiteren Opern- bzw. Oratorienkonzerte⁶ dirigieren, in Konzerten anderer Künstler⁷ mitwirken und nicht zuletzt private Gesellschaften bekannter Londoner Persönlichkeiten sowie Angehörige des Hofes⁸ aufsuchen.

Ein anschauliches Bild der Bewunderung für Weber und seine Form der Ensemble-Leitung sowie eine treffende Beschreibung seines öffentlichen Auftretens vermittelt z. B. die Kritik zum Oratoriums-Konzert am 8. März im Covent Garden Theatre, bei dem Weber u. a. Teile aus dem *Freischütz* dirigierte:⁹

„At an early hour the boxes were well filled, and every seat in the pit was occupied. Three or four rounds of the most enthusiastic approbation greeted M. Weber on his entrance. He did not preside at the pianoforte, as it was reported he intended to do, but merely stood in the front of the stage, provided with a music desk and a *baton de mesure*, to regulate the time of the performances – a task which he performed with extraordinary earnestness. M. Von Weber is, in person, rather above the middle height, extremely thin, and of dark com-

-
- 2 Sir George Smart war Professor und Orchesterleiter, darüber hinaus wirkte er als Klavier- und Gesangslehrer. Als Direktor der Philharmonic Society in London hatte er entscheidend zu Webers Auftreten in der Stadt beigetragen. Weber hatte ihn während seines Kuraufenthaltes in Bad Ems im August 1825 kennen gelernt, als dieser ihn gemeinsam mit Charles Kemble dort aufsuchte. Smart hielt sich außerdem vom 27. September bis 6. Oktober 1825 in Dresden auf.
- 3 Vgl. David Reynolds (Hg.), *Weber in London 1826, Selections from Weber's Letters to His Wife and from the Writings of His Contemporaries London in 1826, Webers Legacy*, London 1976, S. 39.
- 4 Vgl. den unmittelbar nach Webers Tod erschienenen Artikel mit Anekdoten und Mitteilungen über Webers Aufenthalt in London, in: *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 491 (17. Juni 1826), S. 380f sowie Carl von Weber, *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Frau Carolina*, Leipzig 1886, S. 95–215.
- 5 Laut TB: Proben am 7. (Klavier), 8. (Probe bei Robertson, vgl. Kpt. II.1.2, Anm. 5), 9. (Chor), 11., 14., 17., 25. (Orchester), 27. März (Orchester). 3., 8. 10., 11. (früh Probe, abends Generalprobe) und 12. April 1826.
- 6 Z. B. laut TB am 8. März „12 Stücke aus den Freysch. Dirigirt.“ (Wiederholung am 10., 15., 17. und 29. März); 3. April „philhar. Concert dirigirt.“; am 10. April „Concert. Academie.“ In dem Konzert am 10. März hatte Fürstenau seinen ersten Auftritt in London. Zu Webers Konzerten vgl. auch *Aus Moscheles' Leben, Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von seiner Frau Charlotte Moscheles, Leipzig 1872, Bd. 1, S. 118–122 sowie H. Bertram Cox und C. L. E. Cox (wie Kapitel I.2, Anm. 59), S. 241ff.
- 7 Laut TB am 7. April „Abends in Moscheles Concert dirigirt.“; gegeben wurde u.a. die Ouvertüre zur *Euryanthe*; vgl. *The Times* Nr. 12936 (8. April 1826), S. 3, Sp. C sowie *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 482 (15. April 1826), S. 235.
- 8 Laut TB am 14. März: „um 7 Uhr *Diner* bei *Severin* erstem Chemiker in *London*.“; ebd. „*Herzog von Sussex*, höchst liebenswürdig.“; am 9. April „zur / Herzogin von *Kent*. gespielt. *Polonaise*. 2 Phant: *gode save the King*. 12 Uhr nach Hause. Herzogin von *Clarence*, Prinzessin *Auguste*. Graf *Einsiedel*. Prinz *Leopold*.“
- 9 In diesem Konzert erklangen auch Teile aus dem *Judas Maccabaeus* von Händel; vgl. *The Times*, Nr. 12910 (9. März 1826), S. 2, Sp. F; des Weiteren Besprechung in: *The Examiner: a weekly paper on politics, literature, music and the fine arts*, London, Nr. 944, 12. März 1826, S. 162 u. 172 sowie in *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 477 (11. März 1826), S. 157.

plexion. His countenance, which is striking and intelligent, appears to bear traces of profound study, rather than of vivid imagination; but he wore glasses, which tended to conceal the expression of his eye. His deportment is gentlemanly and remarkably unassuming. The first part of the oratorio consisted of a selection of the most admired pieces of the *Frei-schutz*, commencing with the overture, which was enthusiastically *encored*. At the conclusion of the overture, and at the close of several of the pieces, M. Weber bowed in acknowledgement of his thanks to the performers, apparently anxious to transfer to them a portion of the vehement approbation which was so lavishly directed to himself. [...] M. Von Weber seemed to be much affected by the applause of which he was the object, but he showed no disposition to obtrude himself. On the contrary, he appeared rather to shrink from the notice of the audience.“

3.2 Zur Ausstattung und Besetzung des *Oberon*

Über die ihm zur Verfügung stehenden Kräfte für den *Oberon* äußert sich Weber positiv: Es stand ihm offensichtlich wider Erwarten ein (überwiegend) überzeugendes Sängersenemble, ein solider Chor¹⁰ und ein zufriedenstellendes Orchester zur Verfügung, denn bereits kurz nach seiner Ankunft am 7. März 1826 berichtete er an Caroline:¹¹

„Nun mein geliebtes Leben kann ich dich auch freudigst versichern, daß du wegen Sängern und *Orchester* ganz ruhig sein kannst. [...] ich begreife nicht was die Leute Übels dem englischen Gesang nachsagen. die Sänger haben vollkommen gute ital: Schule, schöne Stimmen und Ausdruck. Das *Orchester* ist nicht ausgezeichnet, aber doch recht brav. [...] Die *Chöre* recht gut. Kurz, ich glaube jetzt schon über den Erfolg des *Oberons* sicher sein zu können.“

Ebenso beeindruckt zeigte sich Weber von den Bühnenbildern und Requisiten: „auf Dekorationen und Maschinerien wird sehr viel verwendet. was ich davon gesehen habe, ist höchst sinnreich. und die *Costume* vom Dichter¹² mit großer Phantasie angegeben[,] die Elfen wer-

10 Einstudierung und Leitung lt. Theaterzettel (vgl. Anm. 15) durch Mr. Watson.

11 Ebenso zufrieden sind die Äußerungen im Brief vom 9./10. März 1826 (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 216): „Gestern habe ich denn die ersten Töne von meinem *Oberon* gehört ich war nehmlich in der Chor Probe von den ersten 2 Akten, und war wirklich überrascht wie gut das geht, schon ganz ausw[endig] fast. nach einigen kleinen Bemerkungen über den Vortrag, machten sie mir es ganz zu Danke, und ich darf mir Wirkung versprechen.“

12 Der Erstdruck zur Uraufführung (ED-tx) enthält ausführliche, von Planché stammende Kostümbeschreibungen zu den Hauptrollen: „Charlemagne. – White tunic, crimson mantle, jewelled diadem, rich belt, &c. leg bandages of purple and gold, reaching to the knee, and shoes of cloth of gold. The whole from a contemporary representation of that monarch receiving the consecrated banner from Pope Leo. Vide Montfaucon, Monarch. Franc. Sir Huon. – First dress, First dress, shirt of ring mail reaching to knee, golden helmet, crimson chausses or pantaloons, and gilt sandals, the military habit of a Frank of the ninth century. Second dress, Moorish slave. Sherasmin. – First dress, brown tunic, blue pantaloons, brown leg bandages, blue cap of the period, something resembling the ancient Phrygian. Second dress, Moorish slave. Caliph Haroun. – The black burdah or gown of the Prophet richly furred and ornamented, black turban, cloth of gold under dress, and cloth of rich slippers. Prince Babekan. – A rich Arabian dress. Almanzor. – Long green gown, green turban, and green slippers, crimson stockings, gold tissue sash, &c. Reiza. – First dress, black velvet turban with diamond ornaments and Paradise plume, robe and trowsers of silver tissue and white satin. Second

den fast aussehen wie Bienen, Schmetterlinge oder Blumen, so bald ich kann werde ich dir eine Zeichnung davon schicken.“¹³ Einige Tage später berichtete er: „heute sah ich auch die Dekoration wo Puk die Geister zusammen ruft. das sind 8 – 10 praktikable Felsen, wie Häuser, alles auf Rollen, die sich alle öffnen und mit Geistern bevölkert sind, und wegverwandeln mit allen diesen Menschen, in die offene See. in Dresden werden sie das wohl bleiben lassen.“¹⁴

Die Besetzung der Uraufführung war laut Theaterzettel¹⁵ folgende¹⁶:

<i>Fairies</i>	
Oberon	Charles Bland * um 1790, sein Debüt am Covent Garden Theatre war der Oberon in Webers Oper, ab 1831 wirkte er in Manchester am Olympic und Astley's Theatre.
Puck	Harriet Cawse Tochter des Malers John Cawse (1778–1862); laut Planchés <i>Recollections</i> (Bd. 1, S. 82) war die Cawse eine Schülerin von George Smart, zu deren Biographie bisher aber keine Angaben gefunden werden konnten.
Titania	Mrs. Smith

dress, plain white, hair dishevelled, &c. Third dress, rich Moorish lady's habit. Fatima. – First dress, an Arabian female. – Second dress, Moorish slave. Roshana. – Rich Moorish lady's habit, green turban and slippers. Oberon and Fairies. – Fancy dress.“ Planchés Vorgaben wurden lt. Theaterzettel von Mr. Palmer und Miss Egan umgesetzt.

- 13 Die Bühnenbilder stammten von John Henderson Grieve (1770–1845) und seinen beiden Söhnen Thomas (1799–1882) und William (1800–1844); vgl. David Reynolds (wie Anm. 3), S. 29; die Maschinerie laut Theaterzettel von E. Saul. Dass diese wesentlich zum Erfolg des Stückes beitrugen, vermittelt auch Fürsten aus Bericht von der UA im Brief an Carl August Böttiger vom 13. April 1826 (*D-DI*, Mscr. Dresd. App. 37, 218, 15): „Übrigens ist die Oper durch Pracht und Glanz herrlich ausgestattet, und ich muß gestehen, das ich dergleichen ähnliches niemahls sah, obgleich ich die bedeutendsten Theater Europas besuchte. Das interessanteste ist der Sturm, der Sonnenaufgang (herrlich durch Webers Töne dargestellt) der Mondenaufgang, die Darstellung des Hafens und die Ansicht von Babilon. – Das Meer wird auf eine täuschende Weise dem Auge mitgetheilt, so wie die Landung eines Korsaren Schiffes, wodurch die Geliebte des Hüon geraubt wird. Hüon, welcher gebunden am Ufer des Meeres zurück bleibt, entschläft, und durch Oberons Zauberkraft umwachsen ihn Blumen und alle mögliche Stauden-Gewächse.“; vgl. Schneeberger (wie Anm. 1), S. 272.
- 14 Vgl. Briefe an Caroline vom 12./14. (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 217) und vom 16./17. März 1826 (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 218). Über die Dekorationen äußerte sich auch Fürst Pückler-Muskau sehr lobend, während er den *Oberon* als Ganzes für eine schwächere Arbeit Webers hielt: „Das beste in seiner Art waren die Dekorationen, besonders die, wo die Geister beschworen werden. Sie erscheinen nicht wie gewöhnlich in dem stehenden Costume feuerrother Hosen und Jacken, mit Furienhaaren und Flammen auf dem Kopf, sondern die weite Felsengrotte, welche das ganze Theater einnimmt, verwandelte sich plötzlich, jedes Felsstück in andere phantastische und furchtbare Formen und Fratzen, leuchtend in buntem Feuer und fahlem Schein, woraus auch hie und da eine ganze Figur sich grinsend herausbog, während der schauerliche Gesang rund umher erschallte aus dem wimmelnden Felsenchor.“; vgl. Fürst Hermann Pückler-Muskau, *Briefe eines Verstorbenen, Ein fragmentarisches Tagebuch aus Deutschland, Holland und England*, geschrieben in den Jahren 1826, 1827 und 1828, Stuttgart 1831, Teil 3, S. 172.
- 15 Die folgenden Angaben wurden dem Theaterzettel der UA (u.a. im ehemaligen Manskopfschen Museum, heute *D-F*, abgedruckt u.a. in Hermann Gehrman, Carl Maria von Weber, Berlin 1899, nach S. 98) und der Ankündigung in *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play*, 12. April (Nr. 1357) entnommen. Der Druck der Gesänge (*D-tx₁*) gibt darüber hinaus zahlreiche weitere Mitwirkende mit Namen an.
- 16 Die biographischen Angaben zu den Sängern entstammen überwiegend dem *Oxford Dictionary of National Biography*.

Franks	
Charlemagne	Mr. Austin
Sir Huon of Bourdeaux	John Braham (1777, auch 1774–1856), der in London geborene Sohn der deutschen Juden John und Esther Abraham, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei seinem Onkel, dem Tenor Michael Leoni (Myer Lyon), studierte später bei dem Kastraten Venanzio Rauzzini in Bath. Die Bekanntschaft mit der berühmten Sopranistin Nancy Storace verhalf ihm zu einem Engagement am Drury Lane Theatre, wo er 1796 in der UA der Oper <i>Mahoud</i> von Nancys Bruder Stephen Storace erfolgreich auftrat; es folgten Verpflichtungen am King's Theatre, Covent Garden Theatre und Italian Opera House. Mit Nancy Storace unternahm er eine erfolgreiche Reise, u. a. nach Paris, Florenz, Mailand, Genua (hier hatte er Kompositionsunterricht bei G. Isola), Venedig und Triest. Nach seiner Rückkehr wurde er als Sänger zur beherrschenden Figur des englischen Opernlebens und auch als Komponist von volkstümlichen Balladen und patriotischen Liedern, die er eigens für seine Stimme einrichtete, bekannt. Er war ein ausgesprochen virtuoser Sänger mit einem Stimmumfang von zwei Oktaven und einer Vorliebe für Bravourstücke.
Sherasmin	John Fawcett (1768–1837), Schauspieler, Dramatiker und Intendant, wirkte anfangs in Margate und York, spielte erstmalig 1791 am Covent Garden Theatre, 1794 am Haymarket Theatre, wo er durch Vermittlung von George Colman ab 1799 als Regisseur tätig war.
Arabiens	
Haroun-Al-Rashchid	Mr. Chapman Im <i>Biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London</i> ist ein Sänger namens Chapman verzeichnet, der seine Ausbildung an der Soho School erhielt und, bevor er 1805 ans Covent Garden Theatre wechselte, an verschiedenen Provinzbühnen spielte.
Baba-Khan	Mr. Baker
Hassan (Captain)	John Isaacs (1791–1830), Sänger
Hamet [1. Sarazene]	Mr. Evans
Amrou [2. Sarazene]	Mr. Atkins
[3. und 4. Sarazene werden auf dem Theaterzettel nicht genannt]	
Reiza	Mary Ann Paton (1802–1864), geb. in Edinburgh, erhielt frühzeitig eine Ausbildung im Harfen-, Geigen- und Klavierspiel, als Sängerin erschien sie erstmalig 1810. Ab 1822 gehörte sie zur Haymarket Company, sang die Susanna und die Gräfin im <i>Figaro</i> , Rosina im <i>Barbier von Sevilla</i> und Polly in <i>The Beggar's Opera</i> . Sie begeisterte als Agathe in der englischen Version des <i>Freischütz</i> (Lyceum, 22. Juli 1824) und als

	Reiza im <i>Oberon</i> am Covent Garden Theatre, später sang sie auch am King's Theatre und Drury Lane Theatre. Zeitgenössische Kritiker wetterten gegen ihre übertriebenen Verzierungskünste, die jedoch beim Publikum großen Eindruck machten. Als Schauspielerin vermochte sie weniger zu überzeugen. 1824 heiratete sie Lord William Pitt Lennox (1799–1881), in zweiter Ehe war sie mit dem Tenor Joseph Wood (1801–1890) verbunden. Weber, der ihre Extravaganzen in den Proben zu spüren bekam (vgl. Warrack, wie Anm. 18, S. 334), schätzte sie als „Sängerin vom <u>allerersten Rang</u> “.
Fatima	Lucia Elisabeth Vestris geb. L. E. Bartolozzi (1797 oder 1787– 1856), ihr Vater war der Kupferstecher Gaetano Stefano Bartolozzi. Sie erhielt Gesangsunterricht u. a. bei Domenico Corri vom King's Theatre, dessen Ballettmeister Armand Vestris aus einer berühmten italienischen Tänzerfamilie sie 1813 heiratete. Ihr Debüt gab sie in Peter von Winters <i>Il ratto di Proserpina</i> im Juli 1815. Von 1816 bis 1819 weilte sie in Paris, wo sie am Théâtre des Italiens auftrat. Nach ihrer Rückkehr nach London debütierte sie 1820 am Drury Lane Theatre und war von 1821 bis 1825 am King's Theatre engagiert, wo sie v.a. in englischen Erstaufführungen von Opern Rossinis auftrat. Später beteiligte sie sich an der Leitung mehrerer Londoner Operntheater. Sie war in zweiter Ehe mit dem Schauspieler Charles James Mathews verheiratet. Die Sängerin galt als außergewöhnliche Schönheit und war beim Publikum sehr beliebt.
Namouna	Mary Ann Davenport geb. Harvey (1765–1843), Schauspielerin, wirkte zuerst in Bath, Exeter und Bristol, danach in Dublin, wo sie v. a. jugendliche Heldinnen mimte. In einem Notfall übernahm sie die Rolle einer alten Frau und hatte damit so großen Erfolg, dass sie fortan in diesem Fach blieb. Es folgte ein Engagement am Covent Garden Theatre, wo sie 36 Jahre lang wirkte.
<i>Tunisians</i>	
Almanson	John Cooper (1793–1870), Schauspieler, debütierte 1811 in seiner Heimatstadt Bath, spielte im gleichen Jahr auch am Haymarket Theatre in London, 1820 dann am Drury Lane Theatre und Mitte der 20er Jahre am Covent Garden Theatre, weiterhin noch am English Opera House und Surrey Theatre.
Abdallah	Mr. Horresbow
Slave	Mr. Tinney
Roshana	Maria Anne Lacy (15.07.1803–02.04.1877), Schauspielerin und Dramatikerin, verheiratet ab 1830 mit William Lovell.
Nadina	Mrs. Wilson
Officers, Soldiers, Slaves, &c. of the different Courts — Fairies, Spirits &c.	

Planchés angesichts Webers Einschätzung überraschend vernichtendem Urteil in seinen Erinnerungen „None of our actors could sing“¹⁷ schließen sich einige Anekdoten zu den Umständen der Einstudierung sowie folgende Sängerbeschreibungen an¹⁸:

„Braham¹⁹, the greatest English tenor perhaps ever known, and the most unromantic person in appearance that can well be imagined. His deserved popularity as a vocalist induced the audience to overlook his deficiencies in other qualifications, but were not the less fatal to the dramatic effect of the character of Huon de Bordeaux, the dauntless paladin [...]“, „Miss Paton, with a grand soprano voice, and sufficiently prepossessing person, was equally destitute of histrionic ability, [...], „Miss Harriet Cawse²⁰ [...] distinguished herself as an arch and melodious Puck, and did her ‚spiriting gently‘“, „[Miss Goward] A young lady who subsequently became one of the most popular actresses in my recollection was certainly included in the cast; but she had a sweet though not very powerful voice, and was even then artist enough to be entrusted with anything“, „Charles Bland²¹, Brother of James the future king of extravaganza, was happily gifted with a voice which enabled him to execute at least respectably the airs assigned to the King of the Fairies.“²²

Nicht auf den Theaterzetteln erwähnt ist die Sängerin des Meermädchens im Finale des II. Aktes, Mary Anne Goward²³. Der ursprünglich vorgesehene Knaben-Darsteller des Puck (laut Planchés Manuskript „Master Longhurst“) musste wegen Stimmbruchs ersetzt werden, wie Weber im Brief vom 12. bis 14. März 1826 an seine Frau berichtete: „Der junge Bursche der den Puck machen sollte, hat die Stimme verlohren²⁴, ich habe aber dafür ein sehr nettes Mädchen [H. Cawse], [...] sehr gewandt, und singt allerliebst.“

Ein Problem stellte die Besetzung des Sherasmin dar, denn, so berichtet Planché, es schien kein passender Sänger für diese Partie vor Ort zu sein. Dies bekräftigt eine Aussage Webers

17 Vgl. Planché (wie Kapitel I.2, Anm. 19), Bd. 1, S. 81.

18 Vgl. weiter John Edmund Cox (wie Kapitel I.2, Anm. 59), Bd. 1, S. 133; John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 334ff.

19 Vgl. auch John Edmund Cox, *Musical Recollections of the last Half-Century*, London 1872, Bd. 1, S. 65: „Braham was unquestionably a giant in his art [...] swift, powerful, and impassioned in a most vehement degree [...] ever stimulated by the force of dramatic passion, giving loose to his energetic spirit [...]“. Cox lobt des Weiteren Brahams ausgezeichnete Intonation. Bei Hermann Pückler-Muskau (wie Anm. 14), Teil 3, S. 129 findet sich unter dem 23. November 1826 über Braham dagegen folgendes: „Den heutigen Abend brachte ich, meinem Vorsatze getreu, in Drurylane zu, wo ich mit Erstaunen den alten Braham immer noch als ersten Sänger und Liebhaber mit gleichem Beifall in derselben Rolle auftreten sah, die er, schon vor 12 Jahren ein alter Mann, [...] erwähnt hatte. Ich fand auch wenig Unterschied in seinem Gesang, ausser daß er noch etwas arger schrie, und noch etwas mehr Rouladen als damals machte, um den Mangel der Stimme zu verdecken.“

20 In der Rezension der *Dresdner Abendzeitung*, Nr. 98 (25. April 1826), S. 392, wurde die sängerische Leistung der Cawse, neben Paton, Vestris und Braham, als ausgezeichnet hervorgehoben.

21 Weber äußerte sich im Brief vom 8. bis 11. April 1826 (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 225) an seine Frau Caroline folgendermaßen: „*Oberon* selbst ist nicht so bedeutend, und der Mann auch nicht obwohl eine recht hübsche helle Tenorstimme, im Gegensatze zu *Brahams* Kraft und Donnerton.“

22 Vgl. Planché (wie Kapitel I.2, Anm. 19), Bd. 1, S. 81f.

23 Mary Anne Goward (1805–1899), engl. Opernsängerin, Schauspielerin, verheiratet mit Robert Keeley. Dass sie die Rolle übernahm, wird u. a. durch den Textbuch-Erstdruck, den englischen Klavierauszug-Erstdruck sowie die Anzeige in *The Times*, Nr. 12939 (12. April 1826), S. 3, Sp. B überliefert.

24 „Master Longhurst“ wurde als Statist bei den Feen eingesetzt, wie aus dem Personenverzeichnis im Druck der Gesänge (vgl. Quellenbeschreibung zu D-tx1) hervorgeht.

gegenüber Karl Gottfried Theodor Winkler im Brief vom 21. April 1826: „[...] da der hiesige Scherasmin fast gar nicht singen kann, so wurde beim Quartett im 2^t Akt ein *Capitain* eingeführt, und im 3^t Akt der griechische Sklave.“²⁵

Beide Angaben bestätigt der Textbuch-Erstdruck. Dort erscheint als Personenangabe im Quartett (Nr. 11) der „Captain“ als vierter im Bunde, während in den musikalischen Partitursquellen – Webers Partiturautograph sowie der Dirigierpartitur – an dieser Stelle, wie von Planché und Weber ursprünglich vorgesehen und inhaltlich wesentlich logischer, Sherasmin neben Huon, Reiza und Fatima besetzt ist.

Des Weiteren tritt im III. Akt in ED-tx, jeweils vor dem Terzett (Nr. 18) sowie vor dem Quartett im Finale (Nr. 22) ein gewisser „Arcon“²⁶ auf, was wohl den von Weber bezeichneten „griechischen Sklaven“ meint, nicht zu verwechseln mit dem „black slave“ in Szene III/2.

Der [im Mai 1826 erschienene] englische Klavierauszug, der in den Kopftiteln der meisten Nummern Angaben zu den Ausführenden enthält, nennt drei Sänger für die ursprünglich Sherasmin zugeordneten Nummern: im Ensemble Nr. 4 erscheint „Mr. Fawcett“, im Quartett Nr. 11 „Mr. Isaacs“²⁷; für das Duett Nr. 17 und das Terzett Nr. 18 ist ein „Mr. Dureset“, eigentlich John Duruset, angegeben²⁸.

Die Gesangspartie des Sherasmin wurde also offenbar auf drei verschiedene Sänger verteilt: John Fawcett (laut UA-Theaterzettel Darsteller des Sherasmin), John Isaacs (Darsteller von Hassan, Master of a Vessel) sowie John Duruset²⁹, der dann ab der sechsten Vorstellung die Rolle des Sherasmin komplett übernahm³⁰.

Darüber hinaus fanden noch zwei weitere Besetzungswechsel statt: die Rolle der Roshana gestaltete ab der 5. Vorstellung eine „Mrs. Vining“³¹, die des Sklaven ein „Mr. Henry“³².

Der Zusatz auf dem Theaterzettel zur Uraufführung „The DANCES composed by Mr. Austin.“ verweist darauf, dass in das Werk möglicherweise zusätzliche Tanzeinlagen integriert wurden.

25 Brief *F-Pn*, Ms. 403.

26 Vor dem Duett Sherasmin/Fatima (Nr. 17) fehlt allerdings ein Hinweis auf dessen Auftritt.

27 Diese Besetzung wird durch den Druck der Gesänge bestätigt. Hier trägt der Kapitän, wie auf dem Theaterzettel, den Namen Hassan.

28 Leider fehlt im Klavierauszug die Besetzungsangabe zum Finale Nr. 22.

29 John Duruset (1791, auch 1796–1842), wirkte am Drury Lane Theatre. Nachdem dieses durch Feuer vorübergehend nicht bespielbar war, wechselte er mit der Truppe zum Lyceum. Duruset stand unter dem Patronat des Duke of Devonshire, der seine musikalische Ausbildung unterstützte.

30 Allerdings nochmals unterbrochen durch Einsatz von Fawcett; vgl. die Ankündigungen zur Oper in: *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play*; dort erschien ab der Ausgabe vom 18. April 1826 (Nr. 1362) Duruset als Darsteller des Sherasmin; ab dem 2. Mai (Nr. 1374) erneut Fawcett, ab dem 19. Mai (Nr. 1389) dann wieder Duruset.

31 Evtl. Mary Gossop Vining (1795/6–1868) wirkte 1813/14 in Bath und nachweislich 1821 am Covent Garden Theatre, war mit dem Schauspieler William Vining verheiratet.

32 Vgl. *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play* vom 17. April 1826 (Nr. 1361).

3.3 Letzte Vorbereitungen und Uraufführung

Durch den vorübergehenden Ausfall der Sängerin Mary Ann Paton verzögerte sich die ursprünglich für Ostermontag (28. März 1826) angesetzte Uraufführung. Anlass war ein trauriges Ereignis, welches Weber an Caroline im Brief vom 29. bis 31. März 1826 berichtete:³³

„*Miss Paton* hat ihr Kind gestern verlohren, es ist schnell an zurückgetretenen Masern gestorben, ein Mädchen von einem Jahr in das sie ganz verliebt war. *Miss Paton* ist nehmlich an den *Lord Lennox* verheyrathet, und die Sache ist nur deßhalb nicht öffentlich weil der H: *Lord* ihre große *Gage* höchst angenehm findet, und sie daher beim Theater läßt. er ist mit ihr nach *Brighton* gegangen, und somit sind die Proben des *Oberon* wieder unterbrochen, und die Oper verschoben. so giebt es denn immer in der theatralischen Welt Hinderniße aller Art, an die kein Mensch denkt, denn das Kind war vor 3 Tagen noch munter und wohl. – so was macht zittern. Es war aber hier die Schuld des Arztes, der die Krankheit nicht erkannte.“

Die bereits geschilderten Irritationen betreffs des Darstellerpersonals und einige Zwischenfälle bei den Proben verursachten zusätzliche Aufregung, wie z. B. das im Brief von Weber an Caroline vom 12./13. April 1826 beschriebene Vorkommnis:³⁴

„[...] um 7 Uhr war die schon dir angekündigte GeneralProbe. ein glänzendes Publikum und auserwählt, füllte die Logen. Der erste Akt gieng gut vorüber, bis auf einige Kleinigkeiten. im 2^t Akt wo nach dem Sturm die *Reiza* und *Huon* kommen sollen, – kommt Niemand, das Theater steht eine Zeitlang leer, endlich komt *Fawcett* und kündigt an daß ein Stük Dekoration *Miss Paton* auf den Kopf gefallen sei, daß er bitte wenn ein Arzt anwesend wäre er möge aufs Theater kommen, daß *Miss Paton* aber hoffe nach einiger Erholung weiter spielen zu können. – sie erholte sich aber nicht. nach langem Warten mußten wir die Probe ohne Sie fortsezzen. ihre große *Arie pp* weglaßen. So gieng die Probe übrigens noch glücklich genug zu Ende. und der Beifall und die Hoffnung auf *Furore* den andern Tag war allgemein.“

Einschließlich der UA am 12. April 1826 dirigierte Weber seine Oper zwölfmal in Folge; die Vorstellungen fanden am 13. bis 15., 17. bis 22., 24. und 25. April 1826 (vgl. Tagebuch) statt³⁵. Bis der *Oberon* allerdings uraufgeführt werden konnte, hatte Weber während seines Londoner Aufenthaltes zusätzlich zu den geschilderten vielfältigen Unternehmungen, nicht nur mehrere Nummern der Oper fertigzustellen, die er bereits in Dresden entworfen hatte – dazu gehört auch die Änderung des Chores von Nr. 21³⁶, der ursprünglich für gemischte

33 *D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 222.

34 *D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 226.

35 Vor seinem Tode wurde die Oper noch am 28., 29. April, 16. und 27. Mai 1826 aufgeführt; vgl. auch Anzeigen in *The Times*.

36 Vgl. Webers Brief an Schlesinger vom 25. April 1826 (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 35): „Habe das Vergnügen hiebei die Änderung der Singstimmen des Chores im 3t Akt zu übersenden, die ich nöthig gefunden.“ Die Noten-Beilage (Provenienz: Sotheby's Kat. zum 4. Dezember 1998, S. 140, Nr. 335) zum Brief ist in unbekanntem Besitz, ein Hinweis diese betreffend findet sich im Brief von Ludwig Nohl an Jähns vom 4. Mai 1868 (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 459): „Ein interessantes Notenblatt mit kurzem Schreiben von London an S besitzt Senator Kulemann in Hannover, der Ihnen dasselbe gewiß gerne einschickt resp. die Worte copirt.“

Stimmen gedacht war, von Weber, der Szene entsprechend, zum Chor der Haremsdamen umgearbeitet wurde (s. vorheriges Kapitel) – , sondern zwei Nummern komplett neu zu komponieren.

Letzteres geschah auf den Wunsch des Tenors John Braham und betraf die Arie des Huon im I. Akt, die Weber durch eine neu gedichtete und komponierte Szene ersetzte (Nr. 5 Alternativfassung). Weber berichtete hierzu an seine Frau:³⁷

„Eine Historie muß ich dir noch erzählen die mir nun noch mehr Arbeit giebt als sonst der Fall gewesen wäre. Durch die *Scenen* im Freyschütz sind die Leute ganz toll geworden, und die Sänger faseln von nichts anderem als Rezitativen, *Andantes*, *Allo: pp* dieß ist denn nun auch *Braham* in den Kopf gefahren, und er bettelt um eine große *Scene*, statt seiner ersten *Arie*, die allerdings auch nicht für ihn geschrieben und 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 Schlachten Gemälde, und was weiß ich all, vor mir liegen, und gehe mit dem größten Widerwillen dran. was ist aber zu thun. *Braham* kennt sein Publikum, ist der Abgott deßelben. ich muß dem Erfolg überhaupt zu Liebe ein Stück Arbeit mehr nicht scheuen, – also – frisch hinein gebissen in den sauern 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.“

Ferner musste Weber, obwohl er glaubte, am 9. April die „letzte Note“³⁸ seiner Oper geschrieben zu haben, eine weitere Nummer für Braham komponieren: die bis dahin nicht vorgesehene *Preghiera*, die als Nr. 12 1/2 in die Londoner Dirigierpartitur eingelegt wurde³⁹.

Dass Weber gegenüber dem Austausch der Arie Nr. 5 Vorbehalte hatte, den Einschub der Nr. 12A aber aus dramaturgischen Gründen tolerierte, geht aus seinen Ausführungen gegenüber Karl Gottfried Theodor Winkler in Dresden hervor: „Diese [die neue Arie] ist nach meiner Ueberzeugung ganz gegen Situation und Charakter des *Huon*. So denkt allenfalls ein junger französischer *General* an die Bälle und Festins nach der Schlacht. Es ist ein Effektstück, ganz für *Braham* berechnet. ein Opfer wie man so manches in der Welt der *Localität* bringen muß. die *Preghiera* mußte ich auch der Quälerey *Brahams* zu Folge, der immer sagt er hätte nichts zu singen, einschieben. doch ist sie nicht ohne Wirkung auf dieser Stelle.“⁴⁰

37 Brief vom 29. bis 31. März 1826 an Caroline von Weber (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 222).

38 Am 9. April 1826 beendete Weber laut Tagebuch und Partitur-Autograph die Ouvertüre zum *Oberon*.

39 Von Jähns erhielt die Nummer im Werkverzeichnis die Nr. 12A. Im Brief vom 8. bis 11. April 1826 an Caroline berichtete Weber (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 225): „Gestern d: 10t war ein bißel ein harter Tag. *Braham* hatte noch um eine *Preghiera* /: Gebet :/ gebettelt. /: da wo er bei der ohnmächtigen Reiza kniet im 2t Akt :/ und ich machte sie Morgens.“; Webers treffender Kommentar dazu im vorhergehenden Brief vom 6./7. April (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 224) lautete: „Ob die Sänger zufrieden sind? das danke ihnen der Teufel. allerdings. besonders seit ich dem *Braham* zu Willen lebte.“

40 Brief vom 21. April 1826 (*F-Pn*, Ms. 403). Die Korrespondenz betrifft die Übersetzung Winklers bzw. die Einrichtung des deutschen Klavierauszuges bei Schlesinger. In den deutschen Klavierauszug wurde auf Betreiben Webers die ursprüngliche Nr. 5 aufgenommen; vgl. nächstes Kapitel S. 92.

Die Uraufführung wurde für Weber zum Triumph⁴¹. Enthusiatisch berichtete er an Caroline:⁴²

„Durch Gottes Gnade und Beystand habe ich denn heute Abend abermals einen so vollständigen Erfolg gehabt wie vielleicht noch niemals. das glänzende und rührende eines solchen vollständigen und ungetrübten Triumphes ist gar nicht zu beschreiben. Gott allein die Ehre!!! Wie ich ins Orchester trat, erhob sich das ganze überfüllte Haus und ein unglaublicher Jubel, Vivat und Hurrah rufen, Hüthe und Tücher schwenken, empfing mich, und war kaum wieder zu stillen. Die *Overture* mußte wiederholt werden. Jedes Musik [Stück] 2-3 mal mit dem größten Enthusiasmus unterbrochen. *Brahams Arie da Capo*. im 2. Akt Fatimes Romanze und das *Quartett da Capo*. das Finale wollten sie auch 2 mal haben, es ging aber wegen dem Szenischen nicht. im 3t Akt Fatimes Ballade. *da Capo*. am Ende mit Sturmes Gewalt mich herausgerufen. eine Ehre die in England noch nie einem Komponisten wiederfahren ist. das Ganze ging auch vortrefflich. und Alle waren ganz glücklich um mich herum.“

3.4 Urteile über das Libretto in Rezensionen zur Uraufführung sowie Reflexionen von Zeitgenossen

Die zeitgenössischen Rezensionen widmeten sich ausführlich dem Ereignis, gingen ausführlich auf Inhalt, Webers Musik sowie einzelne Sängerleistungen ein und lobten durchweg die gelungene Ausstattung und Umsetzung; an dieser Stelle interessieren hauptsächlich die Passagen, die sich auf den Text bzw. den Textdichter Planché beziehen. Diese fielen zwar wohlwollend und honorierend, im Vergleich zur Musik aber weniger enthusiastisch aus:⁴³

„As to the production as a drama, Mr PLANCHE has been very respectable in the poetry; and prose seldom appears to much advantage when thus overpowered by imagination and fancy, in the garb of verse and music. Possibly also there is a want of human interest in the story; for dangers which we know before hand are to be supernaturally surmounted, afford little scope for the pathos of incident, whatever it may leave for that of expression. We feel alarmed for nobody; the affections and sympathies are quiescent: no small disadvantage,

41 Dagegen klingt Webers TB-Eintrag unter dem UA-Datum eher nüchtern: „Abends 7 Uhr zum *Erstenmale Oberon*. ging sehr gut. / ungeheurer Beifall. *Overture, Romanz, Fatime, Arie Braham, Balla..Fatime, Quartetto da capo* [...] *Soli Deo Gloria*.“ Es gab auch verhaltene Reaktionen unter den Zeitgenossen, z. B. von Frances Ann Kemble, *Record of a Girlhood*, London 1879, Bd. 1, S. 162. Die Autorin resümiert, dass der *Oberon* zwar erfolgreich, jedoch unter den Erwartungen der Beteiligten bleibend, herausgebracht wurde. Erschwert wurde die Annahme beim Publikum durch den Vergleich mit dem Favoriten, dem *Freischütz*; laut Ann Kemble hätten *Euryanthe* und *Preciosa* mehr Aussicht auf Popularität beim englischen Publikum gehabt.

42 Brief vom 12./13. April 1826 (*D-B*, Mus.ep. C.M.v.Weber 226). Dass sich Weber keineswegs so sicher über einen Erfolg sein konnte, verdeutlichen seine Zeilen im gleichen Brief: „Auf jeden Fall war ich hier bei *Oberon* auf einem viel unsichereren Standpunkte als bei meinen früheren Werken. die Eifersucht der Theater, das höchst erregbare Publikum, das immer an Opposition gewöhnt ist und sich darin gefällt, und die Ereignisse den Tag vorher (meint den Zwischenfall zur Generalprobe, vgl. S. 76) die mich nicht mit Gewißheit auf das Gelingen der Ausführung rechnen ließen, das alles machte den Erfolg doppelt glänzend und schätzenswerth.“

43 *The Examiner: a weekly paper on politics, literature, music and the fine arts*, London, Nr. 950, 16. April, S. 243. Eine grobe Zusammenfassung über die wichtigsten zeitgenössischen Rezensionen gibt 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.

whatever the attraction in other respects. To conclude: whatever may be the comparative musical popularity of this opera, that it displays fancy, elegance, and genius, is a positive proposition which we conjecture that few will be hardy enough to contest. In brilliant and tasteful scenic display, it has probably never been excelled; and altogether the evident expectation of the management can scarcely be disappointed.“

Ein anderer Rezensent urteilte:⁴⁴

„That which may be called more particularly the dramatic part of the entertainment is from the pen of Mr. Planché. He has followed very faithfully the chief incidents of Mr. Sot-heby’s poem, and we merely do him justice when we affirm that it is highly creditable to his talents. The dialogue, if not very powerfully written, is at all events free from affectation; whilst the lyrical compositions are deserving of the title, and are really of a very superior order. Now and then, indeed, a strong likeness may be traced to some of the lines of ‚Rare Ben Jonson‘, and other worthies of a distant age; but this in a young author, is not only excusable, but praiseworthy. Songs written for the stage have been too long notorious for their want of sense and metre, and we consequently hail an attempt to engraft poetry and meaning upon music, as an approach to a consummation most devoutly to be wished. The performers may likewise claim their share of credit for the general success.“

In der Kritik im *Theatrical Observer* wurde Webers *Oberon* mit dem Konkurrenz-Stück am Drury Lane Theatre verglichen: „The plot differs but little from the *Oberon* of Drury Lane, both being founded on the poem of Wieland’s. As it is dramatized by Mr. Planche, we need not mention that it is free from the unrivalled absurdity in language of its predecessor.“⁴⁵

Die Zeitschrift *The Quarterly musical magazin and review* widmete dem Klavierauszug der Oper den längsten (18 Seiten umfassenden) Artikel, wobei auch hier dem Text bzw. dessen Schöpfer kaum Beachtung geschenkt wurde:⁴⁶

„Mr. Planché, who has proved the power of his ability in lyric and dramatic adaption, was employed to fit the poem for the stage. And as he could hardly fail to feel the distinction, so he has expressed his homage to the musician for whom he has written with great modesty and elegance in his preface to the opera.“

44 *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 482 (15. April 1826), S. 237; vgl. auch die Besprechungen in *The Times*, Nr. 12939 (12. April 1826), S. 3, Sp. B sowie Nr. 12940 (13. April 1826), S. 2, Sp. F.

45 Vgl. *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play* am 13. April 1826 (Nr. 1358). Zum *Oberon* am Drury Lane Theatre vgl. Kapitel I.1, S. 46ff.

46 Vgl. *The Quarterly musical magazin and review*, Jg. 6, Nr. 29 (Januar 1826??), S. 87. Interessant sind folgende Ausführungen in der Rezension hinsichtlich des Gesamtverständnisses des Werkes: „We readily admit that it [the last considerable work of Weber] is and must be imperfect, because in the first place it is impracticable fully to comprehend the effects of the score from the study of any arrangement, and next because Weber’s compositions, and this perhaps more than any, are be judged as musical rather by the instrumental combinations than by any other part, and as philosophical by their position and adaptation to the scene and the passion. In truth, the first time we heard the opera, we abandoned the singers and listened almost entirely to the orchestra, for it could not escape the most casual observer, that it was there he had „placed the statue“. In these combinations there is originality force, and effect. The expressiveness of the whole so much depends upon them, that the opera must be heard to be understood, and as we have before said, must be understood to be relished.“

Zitiert wird in dem Artikel auch Planché selbst aus seinem Vorwort zum Libretto:⁴⁷

„At the Baron von Weber’s desire, the task has been again attempted; and I am indebted principally to Mr. Sotheby’s elegant version for the *plot* of the piece: but the demerits of the *dialogue* and *lyrical* portions must be visited on my head: they are presented to the public but as the fragile threads on which a great composer has ventured to string his valuable pearls; and fully conscious of the influence that thought has had on my exertions, I feel that, even as regards these threads, –“

Der schottische Musikkritiker George Hogarth empfand Planchés Libretto als würdige Vorlage für Webers Komposition und fasste den Erfolg der Oper einige Jahre nach der UA mit folgenden Worten zusammen:

„The drama, which is founded on Wieland’s poem, was written by Mr. Planché; and is one of the few instances of the dramatic part of a musical piece being worthy to employ the genius of a great composer. [...] *Oberon* had been carefully prepared, was splendidly got up, and (in its principal characters, sustained by Braham, Miss Paton, and Madame Vestris) admirably performed. Its reception was such as Weber described [Hogarth zitiert aus Briefen Webers an seine Frau], and it is not surprising that it gave him aware of the hollowness of much of the applause which a new piece receives in an English theatre. The excitement, a great deal of which was produced more by his name and his personal presence than by the excellence of his music, speedily subsided; and though *Oberon* continued to run, (as it is called), yet the houses became thinner and thinner [...] It was soon afterwards laid aside, and has never been revived. Its fate in Germany has been very different. It was immediately brought out at Dresden[sic], where Weber had lived, and received with an enthusiasm which attended its subsequent performance in almost every German theatre from Hamburg to Vienna. And this enthusiasm has not yet subsided; the public flock to see it whenever it is performed, and wonder at the neglect it has met with in England.“⁴⁸

Webers Aufenthalt und Wirken in der englischen Metropole wurde von den Zeitgenossen als Ereignis wahrgenommen, welches nicht versäumt werden durfte, und so finden sich die bei Planché notierten Erinnerungen auch in den Ausführungen des unmittelbaren Umfelds: „The cause of the *oberon* falling somewhat flat upon its production doubtless arose from the comparatively uninteresting character of the story, the working out of which had given Mr. Planché considerable trouble; [...]“⁴⁹

Auch in Deutschland fand der Erfolg ein Echo. In der AMZ wurde die Rezension aus *The Harmonicon*⁵⁰ in Übersetzung wiedergegeben. Dort wird nach einer ausführlichen Abhandlung des Inhalts der Oper dem Text nur ein kleiner Abschnitt gewidmet:

„Der dramatische Theil dieses Stückes sollte bloss zum Vehikel der Musik dienen, und darf daher nicht mit kritischer Strenge beurtheilt werden. Manche Verse erheben sich weit über

47 Ebd.; vgl. auch Quellenbeschreibung ED-tx.

48 Vgl. George Hogarth, *Memoirs of the opera in Italy, France, Germany, and England*, Vol. II, London 1851 (Erstauflage von 1838 unter dem Titel: *Memoirs of the musical drama*), S.371.

49 Vgl. John Edmund Cox, *Musical recollections of the last half-century*, Bd. 1, London 1872, S. 134.

50 *The Harmonicon*, Jg. 4, Nr. 41 (Mai 1826), S. 107f.

das Mittelmässige und zur wahren Poesie; doch hat der Plan, wie die Behandlung der Geschichte überhaupt, unleugbare Mängel und Schwächen. Die Ausstattung der Schaubühne ist glänzender, als wir sie je selbst in diesem Hause, das doch in dieser Hinsicht berühmt ist, gesehn zu haben uns erinnern. Die Maschinerie ist sehr geschickt angelegt und ausgeführt, die Decorationen sind reich und angemessen.⁵¹

Friedrich Rochlitz widmete ein Jahr nach der UA, anlässlich der Besprechung des deutschen Klavierauszuges, der ganzen Oper einen ausführlichen Aufsatz in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, in dem er auch aufschlussreiche Bemerkungen zur textlichen Vorlage machte, denn er erkannte zu dieser Zeit bereits wesentliche Zusammenhänge zwischen dem Aufbau des Werkes und dessen Bühnenkontext:⁵²

„Bey Anordnung dieses Stoffs (von einer Verarbeitung desselben kann nicht wohl die Rede seyn) scheint der Dichter eigentlich Dramatisches – was nämlich wir Deutsche so nennen – gar nicht beabsichtigt, sondern wie nach einer Art Schema, abgenommen von dem, was man jetzt in England von einer Oper will und wie man es will, gearbeitet zu haben: jede Scene etwas Anderes, mit dem eben Vorhergegangenen möglichst Contrastirendes, in Personen, in Localität, in Decorationen, in Form und Ausdruck der Singstücke – in Allem; alles diess an einem historischen Faden, so gut es sich eben will thun lassen, angereiht.“

Detaillierte Berichte über die Uraufführung verfasste auch der Flötist Anton Bernhard Fürstenau, der Weber auf der Reise nach London begleitete, in seinen Briefen an Dresdner Freunde und Bekannte, wie an Carl August Böttiger und Johann Gottlieb Roth, beide vom 13. April 1826⁵³, in denen er sich ausgiebig über den „glänzendsten *Succès*“, den die Oper in London gemacht habe, ergeht, viel über die Musik und Bühnenausstattung schwärmt, aber kein Wort über den Text oder dessen Urheber verlauten lässt, was nicht unbedingt als schlechtes Zeichen angesehen werden muss. Ebenso kurz angebunden hinsichtlich des Textes ist auch der Rezensent der Dresdner *Abend-Zeitung*, er gesteht lediglich, bevor er zur Beurteilung der Aufführung kommt, dem Librettisten zu, „daß Planche ein sehr gutes Stück Arbeit darin geliefert hat.“⁵⁴

Aufschlussreich ist die Annotation von Winkler in der Dresdner *Abend-Zeitung* anlässlich der Leipziger EA, mit dem Titel „Ueber den Text zu Weber’s Oberon“:⁵⁵

„In einem mindestens sonderbaren Artikel der vormals Spener’schen Berliner Zeitung ist bei Gelegenheit einer angeblichen Darstellung des Oberon’s in **Dresden**, wo er doch noch ganz und gar nicht gegeben worden ist, gesagt worden, daß Weber nicht völlig mit seinem Texte zufrieden gewesen sey, und weiterhin, daß die Dichtung fast allen Zusammenhanges entbehren solle. Was das erstere betrifft, so kann ich versichern, daß der verewigte Weber

51 AMZ, Jg. 28, Nr. 27 (5. Juli 1826), Sp. 439. In *Der Freimüthige*, 23. Jg., Nr. 80 (22. April 1826), S. 317–319, wird der Text bzw. Textdichter außer in der Überschrift nicht erwähnt.

52 Ebd. Jg. 29, Nr. 15 (11. April 1827), Sp. 248; Forts. in Nr. 15 (18. April 1827), Sp. 265.

53 Vgl. (wie Anm. 13.) und *D-B*, Weberiana Cl. V, Mappe XIX, Abt. 5. 2, Nr. 15d.

54 Vgl. *Dresdner Abendzeitung*, Nr. 98 (25. April 1826), S. 392.

55 Vgl. *Dresdner Abendzeitung*, Nr. 44 (20. Februar 1827), S. 175.

während seiner Arbeit an der Composition des englischen Textes, wo ich sehr oft mit ihm darüber sprach, auch nicht ein einziges Mal eine Unzufriedenheit über denselben geäußert, vielmehr nicht selten mich auf einzelne Schönheiten und dichterische Stellen desselben aufmerksam gemacht hat, so daß seine volle Zufriedenheit stets daraus hervorging. Wie ungegründet aber die zweite Beschuldigung sey, erhellt schon daraus, daß jener anonyme Einsender sie auf einem ‚soll‘ beruhen läßt, da er sich doch auf's leichteste sogleich selbst von der Wahrheit oder Unwahrheit dieses Vorgebens hätte überzeugen können, wenn er meine Uebertragung des englischen Textes, welche 1826 bereits im Druck und im Verlag der Arnoldischen Buchhandlung zu Dresden und Leipzig erschienen ist, gelesen hätte, wo denn hoffentlich der Zusammenhang des Ganzen ihm klar geworden wäre.“

Winklers Aussagen decken sich mit denen des Rezensenten des deutschen Textbuches, Carl August Böttiger, der bescheinigt: „Man muß dem Dichter des englischen Textes, den auch durch seine Ausgabe der ächten Costüme zu Shakespeare's Dramen sehr bekannten Planché die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er seine Gesänge und Chöre für's englische Ohr sehr verständig abzumessen wußte und Weber selbst hatte Freude daran.“⁵⁶

Wie die Rezensionen belegen, fallen die zeitgenössischen Urteile hinsichtlich des Textes der Oper sehr viel milder aus, als heute nach fast 200 Jahren Rezeptionsgeschichte anzunehmen wäre. Während die englischen Kritiken überwiegend positiv eingestellt sind, bleiben die deutschen Einschätzungen verhaltener. Es wird zwar auf „unleugbare Mängel und Schwächen“ hingewiesen, aber klar auch der Zusammenhang mit der englischen Bühnentradition erkannt, der wesentlich zum Verständnis der Anlage des Werkes beitrage.

Dass die Textvorlage in den Beurteilungen eine eher untergeordnete Rolle spielt, kann auch als ein Indiz dafür angesehen werden, dass er den Erwartungen weitgehend entsprach und keinen Anstoß erregte – offensichtlich besteht hier ein deutlicher Unterschied zur späteren Rezeption des Werkes⁵⁷.

⁵⁶ Vgl. ebd., Nr. 53 (5. Juli 1826), S. 209.

⁵⁷ Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Oberon“ in der Württembergischen Staatsoper*, in: NZfM 2/1962, S. 81.

II. Zur Werktradierung und Bearbeitungsgeschichte

1. Zur deutschen Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler im Zuge der Vorbereitung des Klavierauszuges

1.1 Vorbemerkungen

Die Entstehungsgeschichte der deutschen Übersetzung des Textbuches zum *Oberon*, mit der Webers Freund und Dresdner Weggefährte Karl Gottfried Theodor Winkler¹ betraut wurde, ist eng an die Entstehung des Klavierauszuges gekoppelt, wodurch es sinnvoll erscheint, diese beiden Themen im Zusammenhang zu behandeln. Weber plante bereits vor der Uraufführung, dass der *Oberon* sowohl in einem deutschen und als auch einem englischen Klavierauszug erscheinen solle: Der Klavierauszug in englischer Sprache wurde von Welsh & Hawes gedruckt, jener in deutscher Sprache erschien in Webers Berliner Hauptverlag Schlesinger². Allerdings unterscheiden sich die beiden Drucke nicht nur in der Sprache der Textunterlegungen, sondern weisen darüber hinaus wesentliche Unterschiede auf, die im Verlauf des folgenden Kapitels erläutert werden sollen.

1.2 Zur Entstehung des englischen Klavierauszuges

Über die Anfertigung bzw. Niederschrift der Klavierauszüge zum *Oberon* führte Weber leider nicht so akribisch Buch wie über seine Arbeit an der Komposition, da er dem Arrangieren als einem hauptsächlich „mechanischen“ Akt kaum künstlerische Bedeutung beimaß. So finden sich im Tagebuch lediglich Einträge unter dem 15. und 16. Januar 1826 zur Herstellung des I. Aktes (ohne Ouvertüre) sowie zum II. Akt unter dem 4. Februar 1826³.

- 1 Der unter dem Pseudonym „Theodor Hell“ bekannte Winkler (1775–1856) war Königlich Sächsischer Hofrat und Sekretär der Königlichen Theater und der Akademie der bildenden Künste zu Dresden und gehörte dem Dresdner Liederkreis an. Von 1817 bis 1843 gab er die Dresdner *Abendzeitung* (bis 1821 gemeinsam mit Friedrich Kind) heraus. Er verfasste Romane, Erzählungen und Schauspiele bzw. bearbeitete zahllose Stücke für die Bühne.
- 2 Vgl. Quellenbeschreibung zu ED-kl₁ und ED-kl₂, S. 263ff. sowie zu D+-kl, S. 265. Auch für den *Oberon* erwarb sich Schlesinger vom preussischen König und anderen deutschen Fürsten das sogenannte „Privileg“, das Sonderrecht des alleinigen Druckes, das den Nachdruck von Werken anderen Verlagen für einen bestimmten Zeitraum untersagte: vgl. Briefwechsel Schlesingers in Frankfurt, im Archiv des Verlages Robert Lienau (Kopierbuch Schlesinger 1826-1833).
- 3 15. Januar: „KlavierAuszug vom 1t Actk *Ober*:“; 16. Januar: „1t Akt des *Oberon* im KlavierAuszug voll-

Die überlieferte Quellenlage zum englischen Klavierauszug ist so lückenhaft wie die Nachweise der Datierungen. Handschriftlich erhalten geblieben sind nur Teile: Webers Autographen der Klavierauszüge der in Dresden komponierten musikalischen Nummern (vgl. Tabelle Kompositionsdaten in Kapitel 2), die vor seiner Abreise nach England (16. Februar 1826) entstanden und heute als zusammenhängendes Konvolut in der Boston University aufbewahrt werden⁴.

Den Versand der Stichvorlagen vermerkte Weber wiederum nur sporadisch unter dem 16. März, dem 15. April 1826 sowie unter dem 26. April 1826, während er bereits in London weilte⁵.

Weiterhin erhalten geblieben ist ein autographischer Klavierauszug von Nr. 12A und Nr. 16 (unvollständig)⁶, der in London (vermutlich zeitnah zur Entstehung der jeweiligen Kompositionen) angefertigt wurde und, wie die Stechereinträge nahelegen, als Stichvorlage für den englischen Erstdruck diente. Der Rest zur Nr. 16 sowie die Stichvorlagen zu den übrigen Nummern, die Weber erst in London komponierte (Nr. 19, 20 und 22), müssen als verschollen gelten⁷.

Belegt ist außerdem, dass der Klavierauszug zur Nr. 3 (Vision der Reiza) später angefertigt wurde, da Weber diese Nummer anfangs nicht in den Druck aufnehmen wollte, sondern erst auf Drängen des Verlegers nachlieferte⁸.

Mitte Mai erschien die Besprechung der Publikation des Klavierauszuges in zwei Teilen: 1. Teil zum I. Akt sowie 2. Teil zum II. und III. Akt⁹.

det.“; 4. Februar: „Klavir Auszug des 2t Akts von Oberon beendetigt.“

- 4 Vgl. Quellenbeschreibung zu A^k-kl (1, 2, 4–12, 13–15, 17, 18, 21), S. 251f. Die originale Nr. 5 fand keinen Eingang in die englische Edition, da sie mit der nachkomponierten Arie (Nr. 5 Alternativfassung) ausgetauscht wurde.
- 5 16. März: „1 Akt des Klavier Ausz von Oberon an *Robertson* abgeliefert.“; 15. April: „Klavier Ausz: von Braham Scene [= Nr. 5 Alternativfassung] beendetigt Robertson geschickt.“; 26. April: „lezte Lieferung an Robertson des Klavier Auszuges.“ Zu Robertson, dem Sekretär und Schatzmeister des Covent Garden Theatre, vgl. Eveline Bartlitz, „Verzeihung für den schlimmen Frager!“ *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Benedict*, in: *Weberiana (Heft 20)*, Tutzing 2010, S. 74. Vielleicht haben darüber hinaus persönliche Übergaben stattgefunden, die Weber nicht im Tagebuch vermerkte. Aufgrund der Daten der Lieferungen im April kann es sich nicht um Material für die Einstudierung gehandelt haben, sondern um Vorlagen für den Druck. Wie die Stichvorlagen vom Theater zum Verlag kamen, bleibt allerdings unklar.
- 6 Ebd. zu A/sv-kl (12A, 16 Beginn) und A/sv-kl (16 Forts.), S. 256f.
- 7 Von wem diese Stichvorlagen angefertigt wurden, ist nicht mehr rekonstruierbar. Möglich scheint allerdings, dass der Dresdner Flötist Fürstenauf, der Weber nach London begleitet hatte und die Stichvorlagen für den deutschen Klavierauszug-Druck kopierte, auch diese Arbeit übernahm.
- 8 Vgl. Quellenbeschreibung, S. 255 und unter deutscher Klavierauszug, S. 92f.
- 9 Vgl. *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 486 (13. Mai 1826), S. 301 sowie ebd., Nr. 488 (27. Mai 1826), S. 333.

1.3 Zur Entstehung der Übersetzung Winklers während der Anfertigung des deutschen Klavierauszuges

Die Zusammenarbeit mit Karl Theodor Gottfried Winkler begann bereits kurze Zeit nachdem Weber Kenntnis des Librettos von Planché erhalten hatte. Weber schrieb an Winkler am 15. März 1825: „Darf ich mir wohl den *Oberon* wieder erbitten? oder, wenn Sie noch nicht Zeit gefunden deßen Lectüre zu beendigen, bald darauf hoffen? ich muß immer von Zeit zu Zeit hinein gukken. Ich bin sehr begierig auf Ihr Urtheil“.¹⁰

Gewiß steht ein mit unbekanntem Adressaten überliefertes Schreiben Webers vom 22. März 1825 mit diesem Brief in Zusammenhang, in dem es heißt:

„Welche große Freude haben Sie mir durch die so höchst gelungene Uebersezzung gemacht. ich verstehe gerade genug englisch um die Schwierigkeiten einsehen und Ihre Herrschaft über Ausdruck, Sprache, und Leichtigkeit [...] bewundern zu können. ich kann es kaum erwarten das Ganze so vor mir zu sehen. In den Musikstücken werde ich freilich noch hin[sic] und da um kleine Änderungen bitten müßen, die aber gewiß nur wenige Minuten Ihrer Virtuosität kosten werden.“¹¹

Wie aus den obigen Zeilen hervorgeht, hatte Weber Planchés Text an Winkler zur Lektüre und möglicherweise gleichzeitigen Übersetzung ausgehändigt¹². Für Weber stand fest, dass Winkler seine Übersetzung später anhand der Kompositionen notwendigerweise aktualisieren, also vor allem „kleine Änderungen“ vornehmen müsse, die sich aus Rücksicht auf melodische Linien und rhythmische Floskeln ergeben würden.

Die überlieferten Quellen bestätigen, dass Winklers endgültige Übersetzung der Texte der musikalischen Nummern mit der Entstehung des „deutschen“ Klavierauszuges in Zusammenhang steht.

Am 3. Dezember 1825 hatte Weber im Schreiben an die Verlage Peters, Steiner, Schott und Schlesinger seinen Klavierauszug angeboten¹³ und forderte „für das Verlagsrecht des Klavierauszugs und der übrigen Arrangements – England ausgenommen wo er gleichzeitig mit dem

10 *D-B*, Weberiana Cl.II A f 1, 15.

11 *F-Pn*, Signatur unbekannt.

12 Dies wird durch Winklers Andeutungen im Vorwort zum gedruckten deutschen Libretto nahegelegt: „[...] der Herr Kapellmeister von Weber machte mir das Vergnügen, so wie das englische Original für seine Dichtung in Dresden angekommen war und er nun seine Arbeit daran begann, mir die Uebertragung desselben ins Deutsche anzuvertrauen, und zwar dergestalt, daß unsre Arbeit gewissermaßen eine gemeinschaftliche werde, indem die meinige mit der seinen Hand in Hand gehe.“ (vgl. Abdruck des Vorworts zum deutschen Libretto-Druck, ungezähltes Bl. 4v)

13 Vgl. zusätzlich den Tagebuch-Eintrag unter 2. März 1825: „Gespräche mit Probst. Er bot für den deutschen Klavier Auszug des *Oberon* 150 *Frid*: für die erste Auflage von 1500 *Exempl*: und Wiederholung des *Honors* nach der ersten Auflage.“

deutschen erscheinen wird – die Summe von 3000 *rh.*¹⁴. Zum Vertragsabschluss kam es schließlich mit Schlesinger, jedoch wurden Webers ursprüngliche finanzielle Erwartungen nicht erfüllt¹⁵.

Die Quellenüberlieferung zum deutschen Klavierauszug ist günstiger als die zum englischen, jedoch aufgrund der vielen fragmentarischen Teile unübersichtlich.

Dabei ist zu unterscheiden zwischen den Werkteilen, die Weber in Dresden komponierte und die noch vor seiner Abreise dort kopiert wurden und den in London fertiggestellten Nummern, die Weber in diversen Sendungen, entweder an Winkler zwecks Übersetzung oder direkt an Schlesinger¹⁶, schickte.

Winkler beschrieb seine Intentionen bei der Herstellung der Übersetzung folgendermaßen:¹⁷

„Bey einem Tonsetzer wie der Schöpfer des Freyschütz und der Euryanthe, liegt es schon eben in der Trefflichkeit seiner Compositionen, in dem Ernste mit dem er ans Werk geht, in der Achtung welche er für seinen Text und die Empfindungen hegt, welche der Dichter darinn aussprach, daß er sich treu an diesen hält, jedem Musikstücke die angemessene Farbe, jedem Worte die entsprechende Betonung, jedem Gefühle den passenden Ausdruck zu geben bemüht ist. Und in der reichhaltigsten Fülle hat der geistreiche und gemüthvolle Weber es auch in dieser seiner neusten Oper gethan. [...] Für den deutschen Bearbeiter blieb alsdann das Geschäft, seine Uebertragung so genau jenen Rücksichten anzuschließen, daß so wenig als möglich von ihnen verwischt werde, und die kunstvolle, wirksame und gediegene musikalische Deklamation des Tonsetzers in allen ihren Beziehungen möglichst deutlich und vollständig hervortrete. Darum vergönnte mir mein verehrter Freund den Auszug der Noten für den Gesang, sobald ein oder das andre Musikstück von ihm vollendet war, ich ordnete die Unterlegung meines Textes darnach an, legte ihm diesen vor, besprach mich mit ihm darüber, behielt bey, oder änderte nach seinen Bemerkungen, bis die deutschen Worte ihm nun selbst dem Ausdrucke seiner Töne so angemessen schienen als es die schwache Kraft des Uebertragenden nur immer vermochte.“

Den Versand der Stichvorlage zum I. und II. Akt (ohne Ouvertüre und Nr. 3) – evtl. auch der bereits fertiggestellten Nummern des III. Aktes – an Schlesinger besorgte Caroline von Weber, wie aus dem Brief an ihren Mann vom 17. Februar 1826¹⁸ hervorgeht. Von dieser Stichvorlage sind einzelne Teile erhalten geblieben, die von den beiden Dresdner Kopisten Carl Gottlob Kretzschmar (1784–1863) und Johann Gottlieb Lauterbach (1780–1860) auf Grund-

14 Von diesen Briefen ist nur ein Entwurf (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XV, Bl. 86b/r) erhalten geblieben.

15 Brief von Weber an Schlesinger vom 23. Januar 1826: „Ich hoffe Sie gehen in sich, und geben mir die 2000 *rh* voll, für den Klavierauszug des *Oberon*. Sind Sie dieß zufrieden, so senden Sie mir gefälligst den Kontrakt darüber, und zugleich ein Formular in welcher Weise ich die Ertheilung des hiesigen Privilegiums verlangen soll.“ Im Brief vom 8. Februar 1826 sandte Weber den Vertrag an Schlesinger zurück und kündigte die Zusendung des I. und II. Aktes an.

16 Korrespondenz zwecks Klavierauszug mit Schlesinger vgl. Tagebuch unter 18., 21., 25. April und 2. Mai 1826.

17 Vgl. Vorwort zum deutschen Libretto-Druck (s. auch Quellenbeschreibung S. 238–240).

18 *D-B*, Mus.ep. Caroline von Weber 1.

lage von Webers autographem Klavierauszug kopiert wurden: zum einen der Beginn des I. Aktes sowie der fast komplette II. Akt¹⁹.

Die Niederschrift der deutschen Übersetzung des Textes der Gesangsnummern, die Winkler eigenhändig in Webers Klavierauszug-Autograph eintrug, ist somit zwischen der Herstellung desselben am 15./16. Januar (I. Akt) bzw. 4. Februar (II. Akt) und dem Versand am 17. Februar 1826 zu datieren. Dabei ist interessant, dass Winkler den von ihm notierten Text stellenweise im Nachhinein korrigierte. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die von Weber vorausgeahnten „kleinen Veränderungen“ im Zuge der Komposition, d. h. dass Winkler möglicherweise den Text anhand seiner ersten Übersetzung vom März 1825 niederschrieb und diese mit der Komposition abglich. Vereinzelt handelt es sich um notwendige Veränderungen hinsichtlich der Silbenzahl, z. B. wurde aus „Bild“ „Siegel“ (Nr. 6), aus „Das Herz ist“ wurde „Die Herzen sind“ (Nr. 11), überwiegend jedoch um „Schönheitsreparaturen“²⁰.

Waren zu diesen Teilen noch direkte Rücksprachen mit dem Komponisten möglich, so veränderte sich die Situation nach dessen Abreise grundlegend. Über die in England komponierten Nummern konnten sich Weber und Winkler nur brieflich austauschen. Bei der Abschrift der Klavierauszüge der erst in London entstandenen Kompositionen zum *Oberon* war Weber der Flötist Anton Bernhard Fürstenau behilflich. Im Brief vom 6./7. April 1826 an Caroline erwähnte Weber „Fürstenau der die Güte hat meinen Staats Notensekretär zu machen“. So stammen denn die überwiegend erhalten gebliebenen Klavierauszüge zu den Nr. 12A, 16, 19, 20 und 22²¹ von der Hand Fürstenaus, allerdings mit autographischer englischer Textunterlegung von Weber. Grund dafür, dass Weber die Texte selbst unterlegte, dürften Fürstenaus ungenügende Sprachkenntnisse gewesen sein²².

Die Korrespondenz mit dem Verlag erfolgte zu dieser Zeit überwiegend einerseits über Caroline von Weber²³, andererseits über Winkler, der für seine Übersetzung von Weber in Einzel-

19 Klavierauszug-Abschrift der Nr. 1 (T. 1–12), vgl. Quellenbeschreibung zu K^A/sv-kl (1 Beginn), S. 252f. und Kopie des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text; vgl. ebd. zu K^A/sv-kl (7, 8, 10–12, 12A 1. Teil, 13, 15), S. 253ff. Nachträglich in den II. Akt eingefügt wurde die Abschrift zur *Preghiera* (Nr. 12A), die entsprechend später zu datieren ist (im Brief vom 13. Mai 1826 vermeldet Caroline den Versand an Schlesinger) und die mit nur einer Seite unvollständig vorliegt. Die Pianoforte-Stimme stammt hier von Kretschmar, der auch die Dresdner Teile der Partiturabschrift (K^A-pt) herstellte.

20 Diesen Änderungen widmete Winkler auch einige Ausführungen in seinem Vorwort zum deutschen Libretto-Druck; vgl. D-tx₂, (ungezählte Bl. 6v–7r).

21 Vgl. Quellenbeschreibung zu K^A-kl (12A, 16, 19 Beginn), K^A-kl (19 Mitte), [K^A-kl (19 Ende, 20 Beginn)], K^A-kl (20 Mitte), [K^A-kl (20, 22 Beginn)], K^A-kl (22 Mitte) sowie K^A-kl (22 Ende).

22 Dies geht aus Webers Brief an Caroline vom 20./21. März 1826 (D-B, Mus.ep. C.M.v.Weber 219) hervor: „der arme Fürstenau ist nun ganz melancholisch vor Sehnsucht nach Hause, und das ist bei ihm doppelt begreiflich. erstlich versteht er die Sprache gar nicht, und Französisch sehr wenig, so gesucht wie ich ist er natürlich auch nicht, und da fühlt er sich gar traurig. ich suche ihn überall einzuführen wo ich kann, aber da ist denn aus obigen Gründen auch nicht viel Freude für ihn. Wenn er aber nur Geld verdient, und was nach Hause bringt, so ist ja der Zweck der Reise erfüllt.“

23 Z. B. im Brief vom 29. bis 31. März an Caroline (D-B, Mus.ep. C.M.v.Weber 222): „[...] dem [Kretschmar] sage doch daß er vor der Hand den Chor im 3t Akt, A dur 6/8 nicht weiter schreibt. ich habe was daran geän-

sendungen Fürstenaus Abschriften der Klavierauszüge erhielt. Teilweise befinden sich auf deren Rückseiten nähere Erläuterungen von Webers Hand, um weitere Portokosten zu sparen²⁴. Von diesen Abschriften wurden noch vor der Übersetzung wiederum durch den Dresdner Schreiber Kretschmar Kopien angefertigt, in welchen dann Winkler direkt den Text unterlegte und die, ohne nochmalige Korrektur Webers, als Stichvorlage an Schlesinger gingen²⁵. Diese Schlussfolgerung legen die erhaltenen Abschriften von Fürstenaus nahe, da in ihnen nur die englische Textunterlegung enthalten ist.

Zur ersten Klavierauszug-Sendung vom 21. April 1826 an Winkler heißt es:

„Hier folgen nun die fehlenden *No.*: zur gütigen Uebertragung, die ich dann dringendst bitte, durch Kretschmar abschreiben und so schnell als möglich an Schlessinger in Berlin abgehen zu laßen. das alles kann Freund Roth²⁶ besorgen. von Posttag zu Posttag erhalten sie nun die Fortsezzung.“

Im Verlauf des Briefes folgen Webers Vorstellungen betreffs der Arie des Huon im I. Akt bzw. der Besetzung Sherasmins²⁷. Für den deutschen Klavierauszug wurde die ursprünglich von Weber komponierte Nr. 5 belassen (ein Separatdruck der nachkomponierten Alternativfassung für Braham mit englischem und deutschem Text erschien erst postum²⁸), die Besetzungsumstände der Uraufführung betreffs der Partie des Sherasmin, wie sie sich im englischen Klavierauszug niederschlagen, wurden im deutschen Klavierauszug selbstverständlich vernachlässigt.

Am 2. Mai 1826 sandte Weber an Schlesinger den Klavierauszug der Nr. 3 (Reizas Lied), die er anfangs weglassen wollte²⁹ und legte ein „Verzeichniß der Musikstücke bei, wie sie aufein-

dert, und der ganze 3t Akt braucht ja erst bei meiner Rückkunft geordnet zu werden.“ Am 25. April kontaktierte Weber diesbezüglich den Verlag selbst: „Habe das Vergnügen hiebei die Änderung der Singstimmen des Chores im 3t Akt zu übersenden, die ich nöthig gefunden. Heute geht auch die letzte Sendung an H: Hofrath *Winkler* ab, so daß binnen Kurzem alles in Ihren Händen sein muß.“ Im Brief von Caroline an Weber vom 8. Mai 1826 (*D-B*, Mus.ep. Caroline von Weber 23) teilt sie ihm mit, dass die *Oberon*-Teile, die er an Winkler geschickt habe, bereits übersetzt, abgeschrieben und an den Verlag versandt wurden. Auch im Brief vom 30. April/1. Mai 1826 (*D-B*, Mus.ep. Caroline von Weber 21) geht sie darauf ein: „Die Musik die Du Winkler geschickt, ist schon bey Kretschmer. Winkler will dann den Text unterlegen, er ist schon bald fertig damit, dann solls gleich fort gehn damit.“

24 Weber schrieb in den Sendungen vom 21. April 1826 (*F-Pn*, Ms. 403 und *D-B*, Nachlaß 141, Slg. Adam, Kapsel 136) erklärend dazu: „Theuerster Freund! Sie werden Sich über diese Sendung und Form wundern, aber um s [Rest durch schrägen Schnitt verloren] Brief Post zu benuzzen, als auch das Porto nicht in die Pfunde laufen zu laßen, habe ich dieses Mittel ausspintisirt.“ sowie (*D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 9) „Zürnen Sie nicht über mich, daß ich die Briefe einzeln schicke. das geht hier nicht anders. ein Brief Bogen kann so groß sein als er will, er wird als einfacher Brief gerechnet, das kleinste Blättchen Einlage, welches auszuspüren man das größte Talent hat, verdoppelt und verdreyfacht das Porto ganz unverhältnißmäßig.“

25 Stichvorlagen zu den in London komponierten Nummern sind nicht erhalten geblieben.

26 Gottlob Roth jun. (1774–?), Klarinettist, Kammermusikus, Vorstand im Concertverein in Dresden.

27 Vgl. vorheriges Kapitel S. 78f.

28 Vgl. Quellenbeschreibung zu ED+-kl₁ und ED+-kl₂, S. 263ff. und S. 95f.

29 So heißt es im Brief (Nachweis Schneider/Tutzing): „E Wohlgebohrenwünschen *No.*: 3 im *Oberon* zu haben, und ich sendete es sogleich an H: Hofrath *Winkler* zur Text Unterlage. Es schien mir in musikalischer Hinsicht zu unbedeutend es in den KlavierAuszug aufzunehmen, und ich wollte es eigentlich ganz auslaßen. drukken sie es aber in Gottesnahmen mit ab. *Mr.*: *Hawes* bestand auch darauf [...]“

ander folgen“ sollten. Die hier von Weber vorgenommene Reihenfolge und Nummerierung, wie sie dann im deutschen Klavierauszug-Druck übernommen wurde, weicht von der Nummerierung von Webers Partiturotographen sowie der Dirigierpartitur für die Uraufführung teilweise ab, da die Instrumentalnummern Nr. 9 und 14 im Klavierauszug nicht enthalten sind und die *Preghiera* eine eigene Nummer erhielt.

Eine nochmalige Überarbeitung des gesamten Textbuches besorgte Winkler nach Veröffentlichung des englischen Textbuch-Erstdruckes zur Uraufführung, den ihm Weber ebenfalls in der ersten Sendung vom 21. April 1826 zukommen ließ³⁰.

Das Ergebnis dieser Überarbeitung, welches bald darauf als Libretto in deutscher Sprache gedruckt wurde (D-tx₂) und die Vorlage für die deutsche Fassung der vorliegenden Neuedition (vgl. Anhang) bildet³¹, ist allerdings nicht, wie anzunehmen wäre, eine möglichst getreue Annäherung an die Textfassung des englischen Libretto-Erstdruckes (mit Ausnahme von Huons Arie Nr. 5 und der Partie Scherasmins³²), sondern eine Mischfassung nach Planchés Manuskript und dem Erstdruck des Textbuches (vermutlich aus der Übereilung zur Veröffentlichung zu erklären), die hinsichtlich der musikalischen Nummern in auffälligen Details von der Textunterlegung des deutschen Klavierauszugs abweicht³³. Die im englischen Textbuch fehlerhafte Szenenabfolge im II. Akt (Nummerierung 1, 3. bis 5. Szene) wurde in den deutschen Libretto-Druck übernommen; die Nummerierung wurde im edierten Text richtiggestellt, in der nachfolgenden Tabelle folgt sie aber dem Quellenbefund.

Abweichungen des deutschen Libretto-Drucks von Planchés Manuskript und dem Textbuch-Erstdruck unter Berücksichtigung des deutschen Klavierauszuges (Planchés Manuskript = L^A-tx, englischer Textbuch-Erstdruck = ED-tx, deutscher Druck des Librettos = D-tx₂, deutscher Klavierauszug = D+-kl; x bezeichnet Übernahmen aus, xx Abweichungen von den entsprechenden Quellen):

30 Im Brief vom 21. April 1826 (*F-Pn*, Ms. 403) schrieb Weber: „[...] heute sende ich Ihnen auch das hier gedruckte Buch, wo Sie zweckmäßige Abkürzungen finden werden.“

31 Vgl. Quellenbeschreibung zu D-tx₂, S. 238ff. Die Anzeige in der *Wiener Theaterzeitung*, Jg. 19 (1826), Nr. 51 vom 29. April, S. 208 ist daher offenbar eine Falschmeldung; vgl. auch Brief von Caroline von Weber an ihren Mann vom 24./25. Mai 1826: „Winkler schickte mir den gedruckten Oberon – So unentlich lieb es mir ist ihn nun noch einmal recht lesen zu können, so kömt es mir doch vor als wäre es viel zu früh ihn zu drucken es wird den Dieben so gar zu leicht gemacht. beym Freischütz, dünkt mich, war es nicht der Fall? warum kann es den[n] Winkler nicht erwarten?“ (*D-B*, Mus.ep. Caroline von Weber 29) In der *Spenerschen Zeitung*, Nr. 168 vom 21. Juli 1826 findet sich der Verkaufshinweis, dass das Libretto bei Schlesinger für 20 S[ilber]gr[oschen] zu erwerben sei.

32 In D-tx₂ war im Gegensatz zum englischen Erstdruck als Nr. 5 die ursprüngliche Arie des Huon enthalten bzw. entfiel die Person des Kapitäns (Captain) komplett; vgl. Kapitel I.3, S. 78f., was Winkler im Vorwort seiner Ausgabe (D-tx₂) ausführlich erläutert.

33 Vgl. im Einzelnen Variantenverzeichnis, ab S. 275. Diese Abweichungen gehen zum großen Teil nicht aus Webers Klavierauszug-Autographen hervor, sondern beruhen höchstwahrscheinlich auf dem Einfluss des Stechers bzw. Verlages.

D-tx2	L^A-tx	ED-tx	D+kl
I/1			
erste Bühnenbeschreibung	x		
Nr. 1		x	xx
gekürzter Beginn Monolog Puck		x	
Ende Monolog Puck	x		
Nr. 2			xx
Kürzung des Dialogs Oberon/Puck		x	
Kürzung in Ansprache Oberons an Huon		x	
Ensemble Nr. 4: Fehler von ED-tx wurde getilgt (die zwei von Weber nicht vertonten, aber trotzdem im Druck enthaltenen Zeilen im Text Oberons)			
Auftritt Babekan		x	
II/2			
Wiedergabe Dialog Namouna/Huon/Sherasmin		x	
Nr. 5			xx
I/3			
Kürzung Dialog Rezia/Fatima		x	
Finale (Nr. 7) Reihenfolge Strophe Rezia/Chor im Gegensatz zu ED-tx richtiggestellt (Übersetzung von Rezias Text folgt ED-tx, nicht Partitur)			xx
II/1			
Nr. 7			xx
Kürzung Dialog Kalif/Babekan		x	
Kürzung in der Kampfszene (Text Rezia, Kalif)		x	
II/2			
Kürzung Dialog der Sarazenen		x	
Erweiterung des Dialogs Scherasmin/Fatime		x	
Nr. 10 und 11			xx
II/4			
Monolog Puck	x		
Nr. 12			xx
II/5			
Nr. 12 1/2			xx
Dialog Rezia/Huon am Anfang Kürzung		x	
Ende Dialog Rezia/Huon	x		
Nr. 13			xx

Dialog Abdallah/Rezia gekürzt		x	
Finale: die letzten beiden Zeilen nach ED-tx übernommen, obwohl nicht in der Partitur enthalten; in D+-kl sind sie jedoch enthalten			xx
III/1			
Monolog Fatime Kürzung		x	
Dialog Scherasmin/Fatime Kürzung		x	
Nr. 17			xx
Dialog Scherasmin/Huon Kürzung		x	
Nr. 18			xx
III/2			
Nr. 19			xx
III/3			
Auftritt Fatime statt Scherasmin		x	
Dialog Huon/Roshana Kürzung		x	
Dialog Huon/Roshana einzelne Sätze	x		
Nr. 21			xx
III/5			
Monolog Scherasmin	x		
Dialog Scherasmin/Fatime Ergänzung gegenüber L ^A -tx		x	

Undurchsichtig sind die Entstehungsumstände der Übersetzung der Nr. 5 Alternativfassung. Zu der von Weber für John Braham nachkomponierten Arie des Huon existieren zwei deutsche Textfassungen: die in Webers Partitur-Autograph³⁴ enthaltene Übersetzung von Winklers Hand sowie die durch den separaten Klavierauszug-Erstdruck der Arie (ED+-kl₁ bzw. ED+-kl₂)³⁵ überlieferte Fassung mit fraglicher Autorschaft.

Wie die nachfolgende Gegenüberstellung zeigt, weichen die beiden Fassungen erheblich voneinander ab:

³⁴ Vgl. Quellenbeschreibung zu A-pt (5 Alternativfassung).

³⁵ Postum vor Ostern 1827 als Separatdruck bei Schlesinger mit englischer und deutscher Übersetzung veröffentlicht; ebd. zu ED+-kl₁ und ED+-kl₂. In der Schlesinger-Partitur von 1874 findet sich noch eine dritte Textfassung (Autor unbekannt), die nur noch wenig Ähnlichkeit mit den beiden hier vorgestellten Textfassungen hat.

Webers Partitur-Autograph	Klavierauszug-Erstdruck
<p>Ja, wenn die Lieb' dem Ruhme weicht, fühl' ich, daß Held ich sey. Mein Haus ist dann das Schlachtgefeld, mein Sang, das Schlachtgeschrey. Ha! welch ein Anblick, gros und schön, der christlichen Ritter Kampf zu sehn, wenn Donnergleich sie der Boden trug, die Lanzen fällend im langen Zug. Ein Stoß, und die Lanzen zersplittern all, doch vergebens nicht der Lauf; vor dem Feinde empor, thürmt sich der Wall von Erschlagner Leichen auf. Vorwärts nun, über Leben und Todt, Schwerdter rings von Blute nur roth, nicht mehr glänzen sie hell in des Streites Wuth, jede Kling' getränkt mit Blut. [über der Notenzeile: jeder ist getränkt mit Blut.]</p>	<p>Ja selbst die Liebe weicht dem Ruhm, ein Ritter bin ich treu, die Schlacht, sie ist mein Heimatthum, mein Lied das Feldgeschrei! O! Wie so herrlich siegesklar ist Sturm von der Christen Ritter Schaar der donnernd braust über das Feld herbei, die Lanzen starrend in langer Reih! Ein Sturm, und die Lanzen erzittern all, doch umsonst eklirrn sie nicht, baun dem Feind einen blutig hohen Wall, hoch von Leichen aufgericht! Vorwärts geht's über Leben und Tod, jedes Haupt ist tödtlich bedroht, rastlos kreisen die Schwerter in grimmer Wuth, bis ihr Glanz getrübt von Blut!</p>
<p>Die Schlacht vorbey! Das Feld ist frey! Trompete grüßt den Abend neu! Wie der Nachtwind wehet die Blätter weit, haben rings sie der Moslems Macht zerstreut. Weint, ihr Mädchen, ihr Mädchen vom Morgenland! Der Bräutigam liegt kalt an dem Meeresstrand! Dies Aug, das ihr küsstet, eh' von euch es schied, ist Speise den Geyern im schilfigen Ried. Weint, ihr Mädchen, ihr Mädchen vom Morgenland! Der Bräutigam liegt kalt an dem Meeresstrand! Heil für die Maid in Frankreichs Gebiet, Siegreich heimwärts der Ritter zieht, Heil für Guienne's Schöne zumal, heimkehrt der Krieger im blinkenden Stahl.</p>	<p>Aus ist die Schlacht! der Feind verjagt! Ihr Ruf verhallt in dem Grau der Nacht! wie der Spätwind rauschend die gelblichen Blätter zer- streut, so zerstreut ist der Ungläub'gen Herrlichkeit! Klag', du Tochter des Morgenlands klag' und wein', dein Liebster liegt starr in dem kalten Mondenschein! das Aug' das du noch zuletzt geküsst, nun Beute den Geiern und Raben ist! Klag du Tochter des Morgenlands, dein Liebster liegt starr in dem Mondenglanz! Heil Frankreichs adlich schönen Frau'n! Sieg nur ihre Ritter schaun! Heil allen Jungfraun lieb daheim, die treuen Geliebten kehren heim!</p>
<p>Horch! er kommt! den Braven schaut, dem's vorm Schwerdte des Moslems nicht gegraut. Schlingt den Kranz! Ein Fest solls seyn! Schenkt bis zum Rand den Becher ein! Singt, daß fern es tönt und nah,</p>	<p>Hört! sie nahn mit Siegesschall, die erkämpfet des stolzen Moslems Fall! Auf zum Fest! beginnt den Reihn! füllt den Pokal mit goldnem Wein! Harfenschall und heller Klang,</p>

Sieges-Sang, Victoria!	jauchzet laut den Siegesgesang!
Singt, daß fern es tönt und nah,	Harfenschall und Liederklang,
Sieges-Sang, Victoria!	jauchzet laut den Siegesgesang!

Warum zu dieser Arie zwei so verschiedenartige deutsche Textfassungen existieren, kann nur vermutet werden: Im Brief vom 11. April 1826 weist Caroline von Weber den Verleger Adolf Martin Schlesinger darauf hin, dass ihr Mann „noch eine Arie für Braham componieren“ werde, d. h. Schlesinger wusste um die Existenz des Stückes, welches nicht in den deutschen Klavierauszug aufgenommen werden sollte. Des Weiteren ist durch die Korrespondenz zwischen Schlesinger und Welsh & Hawes belegt, dass der Londoner Verlag mehrere „Arrangements der *Weber*’schen Oper *Oberon*“ von Schlesinger bezog³⁶. Der Kontakt wurde laut Brief vom 20. Juli 1826 durch Schlesingers Sohn Carl hergestellt, der sich 1826 einige Zeit in London aufhielt³⁷. Es scheint daher möglich, dass durch Carl Schlesinger der englische Klavierauszug an den deutschen Verlag gelangte, welcher die darin befindliche zusätzliche Arie extrahierte³⁸ und dann separat veröffentlichte.

Dass sich im Kopftitel dieses Einzeldruckes im Gegensatz zum Titelblatt des kompletten deutschen Klavierauszuges zur Oper (D+-kl) keinerlei Hinweis dafür findet, dass die deutsche Übersetzung von Karl Gottfried Theodor Winkler stammt, deutet möglicherweise auf eine andere Autorschaft für die deutsche Textunterlegung und würde somit erklären, warum beide Textfassungen so stark differieren.

Denkbar wäre freilich auch, dass Winkler, in dessen Hände Webers Partitur-Autograph vermutlich nach Fürstenaus Rückkehr aus London zunächst gelangte³⁹, eine Übersetzung anfertigte, welche er in das Autograph eintrug, diese jedoch später aufgrund eigener Unzufriedenheit herauslöste oder auf Drängen Schlesingers nochmals überarbeitete.

Die Entstehungsumstände der beiden deutschen Übersetzungen dieser Nummer bleiben somit in höchstem Maße verworren. Gesichert ist einzig, dass der Separatdruck der Arie vor Ostern 1827 zu datieren ist und für die Rezeption des Stückes relevant wurde (u. a. basiert

36 Briefe vom 20. Juli und 25. September 1826 (Entwürfe: Frankfurt, Archiv des Verlages Robert Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. S. 37–38 sowie 55–56). Im letzteren Brief werden die Arrangements aufgeschlüsselt: „1) a Selection as Duett for 2 Flutes 2) dto as Duett for 2 Violins 3) as Quartett for 2 Violins, Tenor and Violoncello 4) as Quartett for Flute, Violin, Tenor and Violoncello 5) the Overture and the airs, duetts & & for military band in score 6) a Selection for Guitarre“.

37 In Webers Tagebuch findet sich bereits unter dem 8. April 1826 der Eintrag: „zu Tische mit Fürst.[enau] und Schlesinger“, womit sicher Carl Schlesinger (1801–1831) gemeint ist.

38 Der Notentext von ED+-kl₁ bzw. ED+-kl₂ (Nr. 5 Alternativfassung) stimmt mit der Wiedergabe der Arie in ED-kl überein.

39 Das genaue Datum seiner Rückkehr ist unbekannt: Aus dem Brief vom 5. August 1826 von Caroline von Weber an das Justizamt in Dresden (Dresden Staatsarchiv, Lit. W. Nr. 124) geht hervor, dass Fürstenaus zu dieser Zeit noch nicht wieder vor Ort war. Im Brief Fürstenaus aus Dresden vom 23. September 1826 an Friedrich August I. König von Sachsen (Dresden Staatsarchiv, Mkh Loc. 15147, Bl. 81f.), berichtet er über seine Rückreise.

Jähns' Neudruck von 1865 auf diesem), wohingegen die nicht genau datierbare deutsche Textunterlegung in Webers Partitur-Autograph hinsichtlich ihrer Autorschaft zwar eindeutig Winkler zugewiesen werden kann, rezeptionsgeschichtlich aber keine Bedeutung erlangte.

1.4 Zu Webers Einfluss auf die deutsche Übersetzung zum *Oberon*

Das Klavierauszug-Konvolut der noch in Dresden entstandenen Nummern ist im Hinblick auf die Textgenese bzw. Textüberlieferung der deutschen Übersetzung zum *Oberon* in mehrererlei Weise aufschlussreich. Unter der englischen Textunterlegung⁴⁰ findet sich die eigenhändig von Winkler notierte deutsche Übersetzung, die einerseits aufgrund der zahlreichen Korrekturen Winklers Arbeitsprozess am Text nachvollziehbar macht und andererseits zusätzlich wiederum Korrekturen Webers nach sich zog⁴¹.

Bei Webers Korrekturen handelt es sich nicht nur um „Schönheitskorrekturen“, sondern mehrheitlich um inhaltliche Verbesserungen, die ihn als erfahrenen Theatermann mit Gespür für dramatischen Ausdruck und sprachimmanente Wirkungen erkennen lassen. Alle seine Korrekturen gelangten in den im Juli/August 1826 erschienenen deutschen Klavierauszug-Druck. In Bezug auf den deutschen Libretto-Druck ließ Winkler dagegen etliche Verbesserungen Webers seltsamerweise nicht „durchgehen“: hatte er diese einfach in der Eile der Überarbeitung des Textbuches übersehen, oder handelt es sich um bewusste Versuche der Abgrenzung? Diese Frage wird unbeantwortet bleiben müssen (s. o.).

Besonders gravierend sind Webers Eingriffe in den Nummern 5, 6, 13 und 15; die grauen Markierungen in der nachfolgenden Übersicht kennzeichnen die aus den von Weber vorgenommenen Streichungen resultierenden Verbesserungen:

40 Die Singstimme mit englischer Textunterlegung stammt vom Dresdner Kopisten Kretzschmar, während nur die Klavierstimme sowie Verbesserungen der Textunterlegungen von der Hand Webers sind.

41 Es sei hier nochmals betont, dass sich eine solche Einflussnahme seitens des Komponisten nur für die in dieser Quelle enthaltenen Teile des Werkes (Nr. 1, 2, 4–7, 10–12, 13, 15, 17, 18, 21) belegen lässt. Ob Weber auf die Übersetzung der erst in London komponierten bzw. fertiggestellten Nummern (12 1/2, 16, 19, 20 und 22) bzw. der nachgelieferten Nr. 3 aus der Ferne noch einwirken konnte, ist dokumentarisch nicht belegt und aufgrund des Zeitdruckes eher unwahrscheinlich.

Beispiele:

Nr. 5 Arie Huon

Von Jugend auf in dem Kampfgefilde,

[...]

Stolz daß sein Name mich ehrt,

~~die Liebe im Herzen noch im Herzen~~ die Liebe schwieg,

mein einz'ges Streben, Sieg!

[...]

nichts reizenders Dir je verblieb

~~für deine Züge~~ um mich zu feßeln, Lieb!

Ob aber auch neues Gefühl mich durchbebt,

doch stets noch die frühere / wie früher ~~Leidenschaft hebt~~ (die) Glut mich belebt.

Seyn ohne Lieb! ~~nur eine Wüste wär~~ welch düstrer Trauerflor!

doch Seyn ohne Ehre! ~~dann lebt ich nicht mehr~~ den Tod(t) zög ich vor.

Nr. 6 Finale (I. Akt)

Rezia.

[...]

Ja, ~~mein~~ o Herr! mein Heil, mein Leben!

Rezia ist ~~jezt ganz nur~~ für (nun) ewig Dein!

Liebe wußte wohl zu prägen

meiner Brust Dein Siegel ein!

~~Dort~~ Ja im Herzen ruht dein Bildnis

~~zu der reinsten Treue~~ dort bestimmt es ganz mein Loos,

wie der Tropfen in der Tulpe

thaugetränktem Liebes-Schoos.

[...]

Fatime.

Glück! Freude! ~~wir sind gerettet~~ gerettet sind wir in der Noth!

Auf! er ist da, und trotzet kühn dem Todt!

[...]

Rezia.

[...]

Seele, ~~freudejubilend hoch~~ froh in Jubelklängen!

wie ~~halt~~ soll ich zurück dich ~~doch~~ drängen?

[...]

daß dich nicht verrath' ein Wort,

fort, zur ~~Ruh,~~ nur Ruhe fort, nur fort!

Nr. 13 Ozean-Arie Rezia

Ozean! du Ungeheuer! Schlangengleich

hältst du umschlungen rund die ganze Welt.

~~Dem Auge erhabner~~ Dem Auge bist ein Anblick voll Größe Du,

wenn friedlich in des Morgens Licht du schläfst,

[...]

Noch seh' ich die Wellen toben,

durch die Nacht ihr Schäumen ~~gleiten~~ schleudern!

an der Brandung wild gehoben,

jede Lebens-Hoffnung scheitern.

Doch still! ~~ich seh, ein~~ seh ich nicht Licht dort schimmern

~~auf der fernen, tiefen~~ ruhend auf der fernen Nacht:?

wie des Morgens blasses Flimmern

wenn vom Schlaf er erwacht?

[...]

~~und ein Vogel~~ 's ist die Möwe – schweift im Kreis?

wo die Fluth raubt ein Leben?

[...]

Sie sehn mich! Schon Antwort! Sie rudern mit Macht!

Hüon! mein Hüon! mein Gatte! ~~Rettung naht! Rettung~~ die Rettung sie naht!

Nr. 15 Finale (II. Akt)

Erstes Meermädchen.

O! wie ~~schwimmt sichs so~~ wogt es sich schön auf der Fluth,
wenn die müde ~~Woge~~ Welle im Schlummer ruht,
leise verschwand der letzte Sonnenschein,

[...]

O! wie ~~schwimmt sichs~~ wogt und singt sichs hold
trocknend der nassen Locken Gold.

Zweites Meermädchen.

O, wie ~~schwimmt sichs so~~ wogt es sich schön auf der Fluth,
wenn nichts als wir ihr am Busen ruht,
der Wächter lehnet im Dämmerungschein
über den Thurm den die Zeit stürzt ein,
bekreuzt sich, ~~brummt~~ murmelt ein frommes Gebet,
und horcht auf das Lüftchen das zaubrisch weht.

O! wie ~~schwimmt sichs~~ wogt und singt sichs hold,
Trocknend der nassen Locken Gold.

Puck.

Meister! Sprich! es ist gethan!

Solln wir tanzen auf dem Plan?

~~und ein lustges Stücken schrein~~ oder in der Mädchen Sang
~~in der Mädchen Sang hinein~~ mischen froher Lieder Klang!

[...]

1.5 Reaktionen auf das deutsche Libretto

Die erste Rezension zur deutschen Ausgabe des Librettos stammt von dem Philologen und Schriftsteller Carl August Böttiger, der als Theaterkritiker für die Dresdner Abendzeitung wirkte und mit Weber und Winkler befreundet war:⁴²

„Es bedurfte gerade eines so sprachkundigen, dichterisch aufregbaren, vielgewandten Uebersetzers um eine so schwierige Aufgabe so zu lösen. Theodor Hell hat ja seit einer langen Reihe von Jahren seine Meisterschaft in eigenen Lyratönen und Verpflanzung ausländischer Dramen auf unsere Bühnen, wo sein gefeierter Name so oft auf dem Comödienzettel steht, über alle Zweifel dargelegt. Jeder Kenner der englischen Sprache und Metrik weiß, wie ihre Dichtung für musikalische Compositionen, ihre Liederweisen und Gesänge nach andern Grundsätzen gebildet sind als die deutschen, [...] man begreift nun auch, daß der unterzulegende Text bei und als Unterlage der Gesangstücke gar nicht singbar gewesen wäre, wenn sich der Uebersetzer hierbei nicht eine eigene Metrik da geschaffen, [...]. Etwas dem deutschen Ohr nicht weniger Wohlklingendes, aber minder Uebliches, kurz etwas Fremdartiges mußte also in dieser Uebersetzung immer anklingen. Aber es ward dem Uebersetzer dabei der seltene Vortheil, alles mit dem großen Tonsetzer selbst besprechen und mit seiner völligen Zustimmung arbeiten zu können.“

Die meisten zeitgenössischen Kritiken zu den Aufführungen der deutschen Fassung⁴³ konzentrierten bzw. beschränkten sich auf die Beurteilung von Webers Komposition, das jeweilige Sängersenemble, ergänzt meistens um einige Worte zu Ausstattung und Anklang beim Publikum. Nur in wenigen Berichten wurde auch auf die Textgrundlage eingegangen, wobei dabei freilich keine eindeutige Abgrenzung zur englischen Textvorlage Planchés gezogen werden kann, da die Übersetzung Winklers eng an diese geknüpft ist.

Zur Berliner Aufführung an der Königlichen Hofoper (Juli 1828) hieß es z. B.:

„So sehr indess die Originalität der Musik, deren Reichthum an Phantasie und Schönheit der Melodie, neben der effectvollen Instrumentation bey jedem Unbefangenen gerechte Anerkennung fand, eben so störend trat die unklare, oft ganz den lyrischen Bedingungen entgegenwirkende dramatische Bearbeitung des, mehr zur Erzählung geeigneten Wieland'schen Gedichts hervor. Die zu grossen Ensemble-Gesängen höchst wirksamen Momente sind oft unbenutzt geblieben und frostiger Dialog tritt in die Stelle. Namentlich mußte Oberon gar nicht sprechen. Auch der deutsche Text ist häufig schwer sangbar. Kein Wunder, da er nach der bereits vorhandenen Musik und dem zum Gesange wenig günstigen Englischen Original-Texte sich bequemen mußte.“

Wenn der Text in den Rezensionen überhaupt behandelt wird, dann oftmals nur im Zusammenhang mit Wielands Vorlage. Diesen Ansatz vertritt auch der sich über drei Nummern in der *Zeitung für die elegante Welt* erstreckende Artikel Eduard Heinrich Gehes, der das Sujet des *Oberon* als Grundlage für ein Operntextbuch nicht uneingeschränkt geeignet findet.

42 Vgl. *Dresdner Abendzeitung*, Nr. 53 (5. Juli 1826), Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften, S. 209.

43 Zu den genauen Aufführungsdaten s. nächstes Kpt. Ab S. 105.

„Oberon, als Opernstoff, ist zugleich gut und schlimm zu nennen. Gut, gilt es ein Schaustück zu schaffen, denn wo lassen sich reichere Aufzüge, Tänze, Decorationen denken, als unter Oberon's Zauberstabe? Schlimm, soll daraus ein eigentlich dramatisches, im Einzelnen und Ganzen gehörig ausgeführtes und gerundetes Kunstwerk gebildet werden. Der Stoff, dem epischen Gedichte entlehnt, hat epische Breite.“⁴⁴

Gegen die dramatische Behandlung spricht nach Gehe's Meinung die Verschachtelung der Erzählstränge, der „große Wechsel der Scene“ sowie „eine Ueberfülle von Hauptpersonen“. Gehe konstatiert weiterhin, dass „die Blüthe von Wieland's Gedicht, die Seele des ganzen Gemäldes“, nämlich Hüons und Rezas Liebe, „wegen Stillstandes der äußeren Handlung in der dramatischen Behandlung“ nicht aufgenommen wurde.

Der Kritiker der Weimarer Aufführung (Mai 1828) hielt sich mit detaillierten Analysen des Textes aufgrund der „gründlichen Recension von Gehe“ (s. o.) zurück, „glaubt aber bemerken zu dürfen, dass man es grösstentheils dem Texte zur Last legen müsse, wenn die Musik in mehren Sätzen nicht sowohl als völlig ausgeführt, sondern vielmehr als Skizze und Andeutung erscheint und daher keinen Totaleffect hervorzubringen im Stande ist, da die verschiedenen Scenen nur nothdürftig in einander greifen, und in solcher Menge vorhanden sind, dass zwar das Auge seine volle Befriedigung findet, der Componist aber nur selten vermag, seiner Musik die nöthige Ausdehnung und Bedeutung zu geben. Das Ganze ist nicht Eins, sondern ein hübscher Gukekasten, der eine grosse Anzahl lieblicher Bilder schauen lässt, zu denen meist herrliche einzelne Musikstücke ertönen – man gukt ein paar Mal mit Freuden hinein, bekommt das Ding aber bald satt, da man davon zwar angenehm unterhalten, nicht aber im Innern tief ergriffen wird.“⁴⁵

In der Rezension zur Stuttgarter Aufführung (April 1831) äußerte sich der Rezensent unmutig über das Textbuch: „Nur das schwache, auf Stelzen einerschreitende Machwerk des Poeten erregte mitunter Unlust, Widerwillen und Langeweile. An Wieland's höchst treffliches Gedicht darf man nun freylich ganz und gar nicht denken.“⁴⁶

44 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 28, Nr. 85 (1. Mai 1828), Sp. 673-676: (1. Teil), S. 673. Die Teile 2 und 3 beinhalten die Analyse der musikalischen Nummern (Nr. 86 (2. Mai 1828), Sp. 683-686 sowie Nr. 87 (3. Mai 1828), Sp. 691-692).

45 Vgl. AMZ 1828, Sp. 575.

46 Ebd. 1831, Sp. 546.

2. Zur Rezeptionsgeschichte des *Oberon*

2.1 Erstaufführungen der originalen Fassung von Weber (Auswahl)

Angesichts des Umstandes, dass Webers letzte Oper im Repertoire der heutigen Theaterbühnen nur selten vorhanden ist, bringt der Blick auf die unmittelbar der UA folgenden Erstaufführungen eine überraschende Erkenntnis: *Oberon* wurde bald nach seiner Entstehung innerhalb kurzer Zeit vielerorts überaus erfolgreich gespielt¹. Neben vereinzelt Aufführungen der Originalfassung im englischen Sprachraum war auf dem Kontinent die deutsche Fassung in der Übersetzung Winklers im Spielplan zahlreicher Bühnen vertreten. Die Beurteilung von Webers „Schwanengesang“ blieb dabei überwiegend positiv bis hin zur euphorischen Einschätzung, dass Weber mit seinem letzten Werk „alles frühere weit übertroffen“ hätte².

Die nachfolgende Aufführungsübersicht basiert überwiegend auf dem *Tagebuch der deutschen Bühnen* sowie auf Alfred Loewenberg³. Anhand der Besetzungsangaben im Bühnen-Tagebuch sind ferner einige interessante Aufschlüsse über Eingriffe in die ursprüngliche durch Winklers Libretto-Druck überlieferte Fassung der Oper möglich.

Bereits in der ersten öffentlichen deutschen Erstaufführung in Leipzig wurde zum einen die Rolle des Puck in „Puck und Droll, Oberons dienende Geister“, geteilt⁴ und daraufhin bei den meisten folgenden Aufführungen (Ausnahmen in Altenburg, Augsburg und Pest) von zwei verschiedenen Darstellern interpretiert⁵, zum anderen wurde die Figur des Oberon, ursprüng-

1 In Breslau z. B. erlebte der *Oberon* innerhalb von zehn Monaten fünfzig Aufführungen und übertraf damit sogar den Erfolg des *Freischütz*; vgl. Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1 1522–1841, Berlin 1898, S. 183f.

2 Vgl. Rezensionen im vorigen Kapitel, S. 101f. sowie Brief von Karl August Böttiger an Friedrich Rochlitz vom 14. Juli 1826 (im Katalog 24 von Moirandat Company AG, Bücher & Autographen Basel, Frühjahr 2010, S. 87f.). Nur vereinzelt stehen dagegen Meinungen wie die zur Kölner Aufführung, dass der *Oberon* den früheren Opern bedeutend nachstehe. In der Kritik meint der Rezensent zudem, dass die Charakteristik des Orientalismus in Webers *Abu Hassan* besser ausgeführt sei, vgl. *Allgemeine Theater-Chronik. Wöchentliche Mittheilungen von sämtlichen deutschen Theatern*, Jg. 1, hg. von L. von Alvensleben, Nr. 16 (28. Januar 1832), S. 63f. Auch Carl Gustav Carus lehnte den *Oberon* ab „[...] den *Oberon* habe ich mit manchem Verdruss über diese schlechteste Webersche Musik gehört [...]“; zitiert nach Hans-Günter Ottenberg, *Musik im Spiegel von Carl Gustav Carus' Schriften und Briefen. Versuch einer musikhistorischen und -ästhetischen Grundlegung*, in: *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays*, Berlin und München 2009, S. 323.

3 TDB, hrsg. von Karl Theodor Winkler, Dresden, ausgewertet 1827–1835 sowie *Annals of Opera 1597–1940*, 3. revid. und korrigierte Ausgabe, London 1978, Sp. 702–704.

4 Vgl. Brief von Karl Theodor Küstner (Theaterdirektor in Leipzig) an Winkler vom 27. Dezember 1826: „Dem Puck habe ich noch einen andern dienenden Geist, Droll, beigefügt, weil die Sängerin des Puck (Delle Erhart) mir nicht den bedeutenden Erzählungen in Versen gewachsen schien.“ (*D-LEsm*, Sign.: A/2012/809)

5 Hannover liefert keine Besetzungsangaben. Überwiegend von zwei weiblichen Darstellerinnen gegeben, wird die Rolle in den Aufführungen in Kassel und München von einem weiblichen (Puck) und einem männlichen Darsteller (Droll) übernommen. Wie man sich die Rollenverteilung vorzustellen hat, geht annähernd aus dem in der Staatsbibliothek befindlichen Exemplar des Librettos zur Berliner EA hervor, welches zahl-

lich von Weber für Tenor besetzt, an mehreren Orten (vielleicht als Reminiszenz an die Wranitzkysche Tradition) von einer Sopranistin gesungen⁶. Des weiteren fanden – damals nicht ungewöhnlich – Rollenstreichungen oder -ergänzungen statt, z. B. entfiel in der Berliner Opernhaus-Inszenierung die Person der Namuna, Fatimas Base; mehrfach wurde das Personal durch weitere namentlich genannte Elfen bzw. Sylphiden oder Ritter erweitert⁷.

Die Aufführungen in der folgenden Liste fanden, wenn nicht anders angegeben, in deutscher Sprache statt:

London	12. April 1826 (Covent Garden Theatre, englisch; am Drury Lane Theatre erstmals am 19. April 1841 durch die Gesellschaft von August Schumann, deutsch)
Berlin privat	bei Adolph Martin Schlesinger Dezember 1826 (einige Tage nach dem 17. Dezember) ⁸
Leipzig:	24. Dezember 1826
Dublin:	1. Februar 1827 (englisch; ab 8. Oktober 1863, italienisch)
Berlin privat	bei Herrn Friedrich August von Staegemann 15. März 1827 ⁹
Wien	20. März 1827 (Theater in der Josefstadt; im Kärntnertor-Theater erstmals am 4. Februar 1829; Bearbeitung von F.J. Gläser)
Bremen:	30. Mai und 13. Juni 1827 (EA der Musiknummern), szenische EA 23. Oktober 1827
Kassel	28. Juli 1827
Edinburgh	26. August 1827 (englisch)
Frankfurt a. M.	16. September 1827

reiche auf diese Aufführung bezogene handschriftliche Eintragungen enthält (Gesangspartien laufen wie ursprünglich vorgesehen unter Puck, Dialogtexte übernimmt Droll).

6 Z. B. Kassel, Augsburg, Prag sowie anfangs in der Wiener Kärntnertor-Theater-Inszenierung; vgl. Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – Webers *Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien* Bd. 8, Main 2007, S. 524ff. In der Rezension zur Leipziger Aufführung wurde die Einrichtung der Partie des Oberon für Tenor kritisiert: „Daß dadurch der Elfenkönig im leichten ätherischen Wesen verliert, ist keinem Zweifel unterworfen, und besser war es allerdings, wenn er in der alten Wranitzky’schen Oper zu einem Sopran gemacht und von einer Dame dargestellt wurde.“; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 21, Nr. 9 (10. Januar 1827), S. 36.

7 Elfe bzw. Sylphide z. B. Breslau, Berlin und Augsburg, in Pest zusätzlich Roland, Adolf und Saint Cyr.

8 „Einige Tage später [nach dem 17. Dez.] veranstaltete Hr. Schlesinger in seinem schönen Lokal eine Darstellung von des früh verewigten Webers *Oberon*, und gab uns einen Vorsmack [sic!] dessen, was eine der einstige Aufführung der Oper gewähren wird. Vor einer sehr zahlreichen Gesellschaft trugen mad. Schulz, Hr. Stümer etc. unter Begleitung des von den Herren Dorn und Felix Mendelsohn gespielten Fortepiano die meisten Parteen vor.“; vgl. AMZ 1827, Sp. 60 und Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Erinnerungen*, Bd. 2, Berlin 1870, S. 102–105 und Bd. 3, Berlin 1872, S. 67f. sowie Frank Ziegler, *Felix Mendelsohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, in: *Mendelsohn-Studien*, Bd. 16, Hannover 2009, S. 56f.

9 Vgl. Frank Ziegler (wie Anm. 8), S. 58.

Hannover	6. November 1827
Breslau	13. November 1827
Gera	2. Februar 1828
Dresden	24. Februar 1828
Altenburg	9. April 1828
Mannheim	27. April 1828
Weimar	21. Mai 1828
Berlin	2. Juli 1828 (Königliche Schauspiele)
Augsburg	24. August 1828
Prag	4. Oktober 1828 (ab 6. September 1889, tschechisch, Übersetzung von V. J. Novotny)
New York	9. Oktober 1828 (englisch)
Münster	19. November 1828
Detmold	14. Dezember 1828
Ulm	1828
Hamburg	15. Januar 1829
Magdeburg	vor 30. Januar 1829
München	29. März 1829
Schwerin	12. Mai 1829
Pest (Budapest)	18. Mai 1829 (ab 29. Januar 1914, ungarisch, Übersetzung von S. Hevesi)
Königsberg	25. Mai 1829
Güstrow	27. Mai 1829
Ödenburg (Sopron)	15. Juni 1829
Rostock	16. Juni 1829
Elbing	26. Juni 1829 (Danziger Ensemble)
Pyrmont	12. Juli 1829
[Bad] Doberan	26. Juli 1829 (Schweriner Ensemble)
Osnabrück	20. September 1829
Danzig	10. Dezember 1829
Mainz	17. Dezember 1829
Sondershausen	25. Dezember 1829
Amsterdam	1829 (holländisch, Übersetzung von J. F. Majofski)
Görlitz	1829

Aachen	4. März 1830
Paris	25. Mai 1830 (während der Saison d'opéra allemand, Gesellschaft von Joseph August Röckel, deutsch; nochmals im Salle Favart 1844, deutsch; im Théâtre Gaité erstmals im Juni 1876)
Wismar	14. Oktober 1830 (Schweriner Ensemble)
Bautzen	10. Dezember 1830
Freiberg/Sachsen	1830
Posen	1830
Kopenhagen	31. Januar 1831 (dänisch, Übersetzung von A. G. Oehlenschläger; ab 18. Dezember 1886 neue Version von S. Bauditz und P. Krohn)
Dessau	25. Februar 1831
Frankfurt/Oder	Februar 1831
Stuttgart	10. April 1831
Straßburg	1. Juni 1831
Sangerhausen	11. August 1831
Köln	14. Oktober 1831
Freiburg/Breisgau	29. Dezember 1831
Nürnberg	15. Januar 1832
Würzburg	23. April 1832
Riga	27. April 1832
Putbus	Sommer 1832
Braunschweig	1. November 1832
Meiningen	11. Dezember 1832
Reval (Tallinn)	1832
Karlsruhe	8. April 1833
Köthen	18. Oktober 1833
Elberfeld (Wuppertal)	21. Oktober 1833 (Gesellschaft Joseph Derossi)
Graz	22. Februar 1834
Ansbach	22. März 1834
Linz	27. Oktober 1834
Schleswig	1834
Ludwigslust	10. März 1835 (Schweriner Ensemble)
Düsseldorf	13. Dezember 1835
Basel	15. April 1836

Krefeld	1836
Trier	14. November 1837
St. Petersburg	12. Dezember 1837 (deutsches Theater)
Innsbruck	1837
Liège	18. Mai 1838
Mitau (Jelgava)	25. Juni 1839 (fraglich ob EA; Rigaer Ensemble)
Colmar	Sommer 1839
Neustrelitz	22. Januar 1839 oder 1840
Darmstadt	8. März 1840
Brünn	10. Dezember 1841
Halle/Saale	24. August 1842
Regensburg	29. Dezember 1843
Coburg	6. Dezember 1846
Stettin	21. Juni 1847
Gotha	Winter 1848
Lemberg	1850
Ballenstedt	8. Dezember 1854
Stockholm	21. Mai 1858 (schwedisch, Übersetzung von C. W. A. Strandberg)
Krakau	10. Dezember 1859
Gent	20. Februar 1862 (französisch)
Rotterdam	28. Januar 1865
Melbourne	1865 (englisch)
Sidney	1865 (englisch)
Philadelphia	9. März 1870 (italienisch)
Antwerpen	27. Februar 1872 (französisch; ab 17. Januar 1914, flämisch)
Bordeaux	7. Januar 1875
Rom	26. Juni 1882
Koblenz	zwischen 1887 und 1895
Agram (Zagreb)	15. Oktober 1901 (kroatisch, Übersetzung von A. Schneider)
Buenos Aires	5. Juli 1913 (italienisch)
Sofia	28. September 1936 (bulgarisch)

Über diese eindrucksvolle Liste der Erstaufführungen hinausgehend seien nachfolgend einige Aufführungsberichte in Auszügen wiedergegeben, die deutlich veranschaulichen, wie erfolgreich Webers *Oberon* in der deutschen Fassung von Winkler überall aufgenommen wurde:

Leipzig: „Wenn ich, ohne die Größe der Intention zu verkennen, es offen gestanden habe, daß der Genuß der Oper *Euryanthe* mir durch den Eindruck des Gekünstelten häufig verkümmert wird, so empfing ich dagegen gleich bey der ersten Anhörung der Musik des *Oberon* den Eindruck des sich von äußern Fesseln *frey* bewegenden Talents. Scheinen ihn dort selbst die Formen der sogenannten großen Oper etwas beschränkt zu haben, so geht er hier, wie im Freyschützen, wiederum seinen eigenthümlichen Weg. Er eröffnet hier wieder eine ganz neue Welt in Tönen, mit Schwung, Glanz, Charakterkraft und Innigkeit, wie kaum ein anderes seiner Werke ausgestattet [...].“¹⁰

„Von unserm Theater haben wir besonders anzuzeigen, dass hier, zuerst in Deutschland, unsers zu früh verstorbenen C. M. v. Weber *Oberon*, nach dem Englischen des Planché, von Theod. Hell, kurz hintereinander sechs Male gegeben worden ist, und zwar mit einer Pracht der Decorationen, die für ein Theater einer mittlern Grösse nichts zu wünschen übrig lässt. [...] Wenn nun auch die Oper nicht völlig so viel furore machte, als der *Freyschütz*, so wirkt sie doch offenbar weit mehr, als *Euryanthe*. Bey weitem der grössere Theil, und darunter sind Männer von Urtheil, wenn wir für unsere Person ihnen auch nicht überall beystimmen können, findet sie meisterlich. Allerdings sind so viele Lichtpunkte und so manche wahrhaft geniale Sätze darin, dass sie im Allgemeinen zu den vorzüglichsten Erzeugnissen C. M.v. Webers gezählt werden muss.“¹¹

„Am 24. Decbr. wurde zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät, unsers allergnädigsten Königs, nachdem zuvor ein von dem Herausgeber dieser Blätter gedichteter *Prolog* von Hrn. *Stein* gesprochen worden war, zum ersten Male auf unserer Bühne sowohl als auf dem Continente Europens überhaupt, *Webers Oberon* aufgeführt. Das Haus war überfüllt, die Erwartung aufs Aeüßerste gespannt, und doch darf man sagen, daß diese auf keine Art getäuscht wurde, sey es nun, daß man den innern Gehalt dieses herrlichen, eben so tief empfundenen, als tief gedachten und meisterhaft gearbeiteten Werkes, als seine Darstellung auf unserer Bühne ins Auge faßt. Vor Allem gebührt der Direktion das Lob, daß sie nicht nur nichts gespart hatte, weder an Reichthum und Eleganz der Kostüms und Pracht der Decorationen, noch an Sorgsamkeit und Fleiß in Anordnung jedes Einzelnen, sondern daß sie auch durch zweckmäßige Besetzung der Rollen und Einübung der Auszuführenden Alles gethan hatte, um das Meisterwerk [...] seiner würdig in die Scene zu setzen.“¹²

Bremen (konzertante Aufführung): „Der Beyfall war ziemlich ungetheilt und sprach sich für eine baldige Wiederholung aus.“¹³

Bremen (szenische Aufführung): „[...] in die nämliche Epoche fielen auch die ersten Bühnenvorstellungen der beliebten Weber'schen Oper: **Oberon**, die früherhin nur als Concertmusik hier aufgeführt war (im Mai und Junius 1827 durch Hrn. Grabau). Aber auf der Büh-

10 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 21, Nr. 8 (9. Januar 1827), S. 31–32.

11 Vgl. AMZ 1827, Sp. 109f. Ebenso Winkler: „Welche Gesinnung und Absicht übrigens bei jedem Eingangs angezogenen Artikel vorgewaltet habe, läßt sich daraus am besten schließen, daß er – nähme man auch an, daß die Ortsnennung verwechselt sey, und Leipzig statt Dresden stehen sollte – vom ‚nicht durchgängigem Gefallen‘ des *Oberon*'s spricht, während in einem kurzen Zeitraume von 6 Wochen bereits mehr als 8 Vorstellungen desselben dort statt gefunden haben, wobei der Beifall und der Andrang der Zuschauer sich nur gesteigert, nicht vermindert, und sogar die Leipziger Direktion zur doppelten Besetzung der Rollen veranlaßt hat.“, in: *Dresdner Abendzeitung*, Nr. 44 (20. Februar 1827), S. 175.

12 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 254 (30. Dez. 1826), Sp. 2039-2040: „Aus Leipzig“, ungez.

13 Vgl. AMZ 1827, Sp. 587f.

ne gefiel sie noch weit mehr als im Concertsaale; und das sehr begreiflicher Weise nicht wegen der Musik, sondern wegen der Ballettänze, der Geister und Genien, des Wolkenwagens, kurz, wegen des Wunderbaren, was von Kindern und Weibern angestaunt und begafft wird; doch liebt man daneben auch die Musik sehr, obgleich nicht zu läugnen ist, daß sie manche recht langweilende Stellen hat. Gleich die **erste** Aufführung auf der Bühne, am 23. Octbr. v. J., fand ein sehr volles Haus; nicht so die zweite, die doch gleich den folgenden Abend verlangt wurde, aber alle folgenden hatten dann wieder ein sehr gefülltes Haus. Oberon wurde hier bisher ungefähr jede Woche einmal gegeben; oft kann man keinen Platz mehr bekommen. Die neuen Decorationen und neue Garderobe haben der Theaterdirection große Summen gekostet; doch glaubt man, daß sie sich schon wieder bezahlt gemacht haben.¹⁴

Breslau: „Die Garderobe ist nach dem einstimmigen Urtheile aller Theaterbesucher höchst elegant und glänzend, und die Dekorationen sind so schön gemalt, daß das Publikum bei deren Anblick in den lautesten Beifall ausbrach. Genug es ist für die Ausschmückung so viel geschehen, als noch kaum von einer Direktion für irgend eine Oper gethan worden. Was die Darstellung selbst anbelangt, so ist sie eine der vorzüglichsten zu nennen. Die Partien sind durchgängig gut besetzt, und auch die kleinste Rolle ist gut gegeben worden.“¹⁵
 „Die Bühne betreffend, ist als merkwürdigste Erscheinung die Aufführung von Weber's Oberon zu nennen, die in der Mitte des Octobers vor. J. das erste Mal Statt fand und bis jetzt schon zwanzig Mal mit dauerndem Beifalle wiederholt worden. Die Direction hat durch die sorgsamste Ausstattung an Decorationen und Costümen dem Publicum einen Augenschmaus bereitet, wie er hier noch nicht Statt gefunden. Das mitwirkende Opernpersonal leistet auch anzuerkennendes Gute, so daß die Oper sich des ungetheilten Beifalls erfreut und lange noch eine anziehende Kraft ausüben wird, wie seit lange kein anderes Meisterwerk, deren wir doch nie ganz entbehrt.“¹⁶

Weimar: „Diese Oper war mit Garderobe und Dekorationen ungewöhnlich reich ausgestattet, und mit der höchsten Sorgfalt einstudirt. [...] Die Oper gefiel, machte aber doch nicht so ausserordentliches Glück, wie vor Jahren der Freyschütz, der nach Referentens Meinung auch wohl überall den Oberon überleben wird. [...]“¹⁷

Berlin (Kgl. Theater): „Das Haus war überfüllt, und die Aufnahme des genialen Werkes im höchsten Grade enthusiastisch, [...] So von allen Seiten mit Theilnahme, Liebe und Eifer dargestellt, musste das letzte Werk unseres verewigten vaterländischen Tondichters die rege, ungetheilte Anerkennung finden, zu der sein Freyschütz hier den Grund gelegt hat, wo Weber's Ruhm als dramatischer Componist ganz eigentlich mit unserm neuen Schauspielhause gegründet ist, und von wo aus derselbe sich in alle Welt verbreitet hat. Bis jetzt ist in einem Monate Oberon 6 mal bey vollem Hause und hohen Opernpreisen in der heissesten Sommerzeit gegeben. Ein so glücklicher Erfolg, wie ihn kaum Weber's hier sehr zahlreiche Freunde erwarten konnten, und der die Gegner verlegen macht.“¹⁸

München: „Mit Fleiss und nach langer Vorbereitung dargestellt, hat, einige misslungene Maschinerieen ausgenommen, das Ganze alle seine grosse Wirkung hervor gebracht; es hatte diese so genialisch angelegte, mit Laune und phantasiereicher Durchführung so ausgezeichnete Composition die oft weitgetriebene Erwartung nicht getäuscht. Wir unsers

14 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 116 (16. Juni 1828), Sp. 928.

15 Zeitungsbericht ohne nähere Angabe (D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5C, 95.

16 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 55 (17. März 1828), Sp. 439-439: „Aus Breslau, den 1. Februar.“

17 Vgl. AMZ 1828, Sp. 574f.

18 Vgl. AMZ 1828, Sp. 556-558.

Theils sind der Meinung, dass keine der drey berühmt gewordenen Opern dieses grossen Meisters durch ihren musikalischen Charakter der zum Grunde liegenden Dichtung so sehr entspricht, als eben diese; dass das luftige, ätherische Spiel dieser ausser dem Bereiche der Sinnenwelt liegenden Wesen nirgend trefflicher ausgefasst worden, als es hier geschehen; [...]“¹⁹

Stuttgart: „Unter den Neuigkeiten, welche [...] auf dem hiesigen Hoftheater in die Scene gesetzt wurden, nimmt C. M. v. Weber’s längst ersehnter ‚Oberon‘ mit Fug und Recht die erste Stelle ein. Er wurde bey überfülltem Hause das erstemal zum Besten des Wittwen- und Waisen-Fonds der K. Kapelle aufgeführt, und seither noch einige Male wiederholt. Wenn diese Oper nicht durchaus den allgemeinen glänzenden Beyfall erhielt, den man von ihrem Erscheinen erwartete, so liegt die Schuld wohl hauptsächlich daran, dass man allzu gespannt auf die Resultate dieses Kunstwerkes war und doppelt hohe Anforderungen an dasselbe machte. Wir sind indess der Meinung, dass bey öfteren Wiederholungen dasselbe eine ausgedehntere und grössere Anerkennung finden wird. [...] die sämtlichen Productionen im Ganzen kann Ref. nur rühmen [...]“²⁰

Strassburg: „Am 1sten Juny folgte Oberon von Weber, welcher fünfmal wiederholt wurde, mit immer steigendem Beyfall.[...] Da an der Scenerie nichts gespart war, namentlich an einer wandelnden Decoration, so war der Beyfall, den die Oper erhielt, vollkommen.“²¹

2.2 Bühnen-Bearbeitungen – Übersicht und Vorbemerkungen²²

Die Bemerkung von Marita Fullgraf, dass der *Oberon* in Deutschland immer nur als Bearbeitung gespielt worden wäre, ist nachvollziehbar, da sie auf Webers eigener Aussage beruht, der von der „deutschen Bearbeitung“ Winklers sprach²³, andererseits aber irreführend. Wie im vorherigen Kapitel zum Klavierauszug erläutert wurde, hat Weber die Form der deutschen Fassung (zumindest in Bezug auf die musikalischen Nummern) kurz vor seinem Tode selbst zusammengestellt und damit sanktioniert. Auch die deutsche Ausgabe des gesamten Librettos beruht im Wesentlichen auf den englischen Quellen zur Oper (Erstdruck und Klavierauszug; Ausnahme nur Arie Nr. 5 bzw. kleine textliche Abweichungen) und ist daher eher als Übersetzung zu definieren, d. h. die oben aufgelisteten Erstaufführungen sind überwiegend Auffüh-

19 Vgl. AMZ 1829, Sp. 393f.

20 Vgl. AMZ 1831, Sp. 544f.

21 Vgl. AMZ 1831, Sp. 713f.

22 Bearbeitungen für Rundfunk und Tonträger wurden nicht berücksichtigt, wie z. B. die Rundfunk-Einrichtung von Cornelis Bronsgeest 1925 sowie von Hans Bodenstedt von ca. 1927. Bei der vorliegenden Untersuchung ging es weniger um Detailanalyse der jeweiligen Fassungen, sondern vielmehr um das Festhalten der Tendenzen der Bearbeitungen im Hinblick auf die „großräumigen“ Veränderungen im Umgang mit der Vorlage.

23 Vgl. Marita Fullgraf, S. 11. Sie bezieht sich auf Webers Rundschreiben an sämtliche Bühnen vom Januar 1826: „[...] indem ich mir die Ehre gebe Ihnen anzuzeigen, | daß die von mir zunächst für London componirte Oper – Oberon durch eine treffliche deutsche Bearbeitung des H: Hofrath Winkler /: Theodor Hell /: zur Aufführung in Deutschland vorbereitet, ist nur unmittelbar von mir selbst auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne.“ (Briefentwurf *D-B*, Sign.: WFN - Handschriftliches XV, Bl. 86a/v u. 86b/r)

rungen der deutschen Übersetzung des englischen Originals und keine Bearbeitungen im engeren Sinne.

„Es ist aber nur zu gewiß, daß Weber mit dem ‚Oberon‘, wie wir ihn besitzen, so reich, schön und groß er ist, sein höchstes künstlerisches Ziel nicht erreicht hat. Sicherlich hätte er, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, seiner letzten Oper die vollendete Form gegeben, die seiner kühnen und eigenartigen Phantasie vorschwebte. Wie sie vor uns steht, ist sie trotz ihrer reichen Pracht und strahlenden Schönheit, trotz ihrer elementaren Tiefe und zauberischen Poesie, ‚obwohl für die Aufführung in England fertig, in Weber’s Sinne für Deutschland nie vollendet worden.‘“

kommentierte Carl von Weber 1886 in den „Reisebriefen“ seines Großvaters²⁴. Auch Max Maria von Weber hatte 1864 hinsichtlich des *Oberon* ähnlich argumentiert:

„Weber hielt, [...] die Oper mit der Vollendung des Werks für England durchaus nicht für fertig. Mündliche und schriftliche Aeüßerungen weisen darauf hin, daß er die Absicht hatte, ihr für den subtilern musikalischen und dramatischen Sinn des deutschen Publikums eine in vielen Stücken andere Gestalt zu geben, ja er hat sogar, wie Caroline bestimmt wußte, Neigung gehegt, den Dialog in Recitative umzuwandeln.“²⁵

Ogleich sich solche Pläne Carl Maria von Webers nicht nachweisen lassen, lieferte dessen Sohn in gewissem Sinne mit diesen Worten den idealen Ansatz für sämtliche Auseinandersetzungen nachfolgender Generationen mit dem *Oberon*, die darin eine autorisierte Rechtfertigung für markante Eingriffe in das Werk zu finden glaubten.

Man muss sich an dieser Stelle vielleicht Webers eigene Sicht auf das Phänomen der „Bearbeitung“ bewusst machen. Auf der einen Seite sprach er sich kategorisch gegen die „Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen“ eines „Originalwerkes“ aus (besonders wenn es seine eigenen Stücke betraf²⁶), auf der anderen Seite war er dennoch zu Zugeständnissen und Kompromissen bereit, wenn ein fremdes Werk, welches er aufführen wollte, durch Eingriffe in die musikalische Substanz oder textliche entsprechende Veränderungen in seinen Augen an „Haltung und Einheit“ gewann und dadurch auch mehr Aufmerksamkeit vom Publikum erhielt²⁷.

Der Bericht zu einer der frühesten Aufführungen des *Oberon*, der Fassung des Theaters an der Josephstadt in Wien (oben unter den Aufführungen, aber eigentlich schon als Bearbeitung zu

24 Vgl. *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina*, hg. von seinem Enkel, Leipzig 1886, S. 74.

25 MMW, Bd. 2, S. 600.

26 Vgl. Ausführung über die Auseinandersetzung mit Castil-Blaze um die Aufführung seiner Werke in Paris, S. 118.

27 Vgl. allgemein Webers dramatisch-musikalische Notizen; hier Auszüge zu *Joseph in Ägypten* von Méhul und die Einführung zu Winters *Das unterbrochene Opferfest*; in: Georg Kaiser, *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin und Leipzig, S. 280 und 119; vgl. außerdem Fullgraf, S. 87–91.

werten), zeigt deutlich, dass erste Versuche, das Original zu verändern, bei den Zeitgenossen eher auf Unverständnis stießen.²⁸

„[...] im Josephstädter-Theater: *Oberon, König der Elfen*, [...] frey bearbeitet vom Verfasser der schwarzen Frau (Hrn. Meisl); Musik von Carl Maria von Weber, für dieses Theater eingerichtet, und mit neuen Nummern vermehrt von Hrn. Kapellmeister Gläser, zu seiner jährlichen Beneficevorstellung. Also lautet das Pasquill auf den grossen Todten, den man noch im Grabe zu bestehlen sich erfrecht! Oder, lässt sich wohl ein schonenderer Ausdruck gebrauchen, wenn schnöde Gewinnsucht jenen Schwanengesang, der seinem Schöpfer das Leben raubte, frischweg aus dem Klavierauszug instrumentirt, alles, was genirt, oder nicht eigentlich in den Kram taugen will, wegschneidet, und dagegen eigne Harlekinaden als Surrogat einschibt? Das Publikum [...] übte strenge Gerechtigkeit. Die Ouvertüre musste wiederholt werden. Alles, was sich als Webers Eigenthum erwies, erhielt enthusiastischen Beyfall; jede entstellende Zuthat, jedes Einschiesel ward derb ausgepocht; Trivialitäten und Plattitüden, wovon das umgemodelte Textbuch strotzt, wurden mit Hohn und Verachtung bestraft.“

Im vorliegenden Kapitel soll nun ein Überblick über die verschiedenen Neufassungen gegeben werden, wobei der Schwerpunkt auf markante Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Bearbeitungen gelegt wird, um so verschiedene Tendenzen der Bühneneinrichtungen und deren Entwicklungsgeschichte nachzuverfolgen.

Als Schwäche des Weberschen *Oberon* wurde überwiegend Planchés als „englisches Ausstattungsstück“ angelegtes Libretto empfunden, woraus folgte, dass die Bearbeiter die von Planché gegenüber Wieland bereits beträchtlich gekürzte Geschichte nochmals durch Weglassung einzelner Szenen und Personen von verzichtbaren Nebenhandlungen befreiten sowie die bei Planché sehr umfangreichen Dialoge kürzten oder modifizierten. Kritik wurde auch immer wieder an der Winklerschen Übersetzung geübt; die meisten Bearbeiter formulierten die Texte um, was allerdings nicht in allen Fassungen gleichermaßen überzeugend gelang. Die jeweiligen Veränderungen innerhalb der Handlung bzw. des gesprochenen Dialogs zogen mehr oder weniger gravierende, dem jeweils zugrunde liegenden Konzept entsprechende Änderungen in den musikalischen Nummern nach sich. Dabei ist auffällig, dass die beiden Finallösungen des II. und III. Aktes oft als unzulänglich betrachtet wurden und besonders häufig zu Eingriffen reizten. Vor allem die Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts setzten dann völlig neue Akzente, indem sie rigoros in die Substanz des Werkes eingriffen und z. B. das Profil des Elfenpaares (vermutlich in Anknüpfung an die Tradition der Shakespearschen Variante des Stoffes) dramaturgisch umgestalteten, d. h. Oberon und Titania sowohl in inhaltlicher als auch musikalischer Hinsicht mehr Bedeutung verliehen.

28 Vgl. AMZ 1827, Sp. 288.

In der folgenden Liste sind jene Bearbeitungen (mit den Daten zu ihrer jeweiligen Erstaufführung) zusammengefasst, die mehrfachen Einstudierungen zugrunde lagen bzw. durch gedrucktes Material²⁹ (Libretti, Partituren, Klavierauszüge) eine größere Breitenwirkung erreicht haben.³⁰

- François-Henri-Joseph Blaze, genannt Castil-Blaze, in französischer Sprache, Toulouse 15. April 1846
- Nutter (d.i. Charles Louis Étienne Truinet), Beaumont (d.i. Louis-Alexandre Beaume) und Paul de Chazot, in französischer Sprache, Brüssel im Juli 1846³¹
- James Robinson Planché (Text), Julius Benedict (Rezitative) und Manfredo Maggioni (Übersetzung) in italienischer Sprache, London 3. Juli 1860 in Her Majesty's Theatre³²
- Ernst Lampert, Coburg 1. November 1863³³
- Theodor Gassmann, Hamburg 1866
- Franz Grandaur (Text) und Franz Wüllner (Rezitative), Dresden 30. Mai 1880³⁴
- Georg von Hülsen (Konzeption), Josef Schlar (Melodramen) und Josef Lauff (Text), Wiesbaden 16. Mai 1900

29 Bei dem Klavierauszug von A. van Hasselt und J.-B. Rongé (Ex. *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 42, Nr. 75 [Hofmeister-Katalog 1867]), ohne Aufführungsdaten, handelt es sich nicht um eine Bearbeitung, sondern um eine neue Ausgabe des Klavierauszugs. Die originale Akt-Einteilung blieb bestehen, die instrumentalen Nummern 9 und 14 sind nicht enthalten, wodurch die musikalischen Nummern ab Nr. 9 (Ariette der Fatima) nicht mit der Weberschen Dirigier-Partitur übereinstimmen (Preghiera hier N. 12), die ursprüngliche Arie Nr. 5 befindet sich im I. Akt; Nr. 5 (Alternativfassung) als Supplément im Anhang. Der Klavierauszug ist dreisprachig (französisch/deutsch/englisch), Ausnahme Nr. 5 (weil für diese Arie keine gedruckte englische Fassung vorliegt) und zwar satztechnisch, aber textlich wenig inhaltlich abweichend.

30 Einen Sonderfall stellt die Bearbeitung von George Stansbury: *The enchanted Horn* dar, die in London am St. James's Theatre am 26. Dezember 1836 (Wiederholung am 29. Dezember 1836) aufgeführt wurde. Das als „Grand Fairy operatic Burletta“ bezeichnete Werk mit Musik Webers weist zwar in seiner Struktur noch Ähnlichkeit mit dem *Oberon* auf, enthält jedoch keine originalen Textbezüge innerhalb der Gesangsnummern mehr (Wegfall der Nummern: 2, 4, 10, 17, 18, 19 und 20; veränderter Text auf bestehende Nummern: 1, 3, 5, 6, 7, 11, 12, 12A, 13, 15, 16, 21 und 22) und ist durch einen Text-Druck der Gesänge überliefert (Ex. *D-B*, Mus. T 2280); vgl. auch *The Times*, Nr. 16297 (27. Dezember 1836), S. 5, Sp. A.

31 Am 27. Februar 1857 auch am Pariser Théâtre-Lyrique gespielt; Meyerbeer besuchte die Vorstellung am 19. Oktober 1857; vgl. Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hg. und kommentiert von Sabine Henze-Döhring unter Mitarbeit von Panja Mücke, Bd. 7 1856–1859, Berlin und New York 2004, S. 242. Die im Stil der *Opera comique* als Oper mit gesprochenen Dialogen angelegte Bearbeitung behält bis auf wenige Veränderungen Anlage und Reihenfolge der musikalischen Nummern bei, welche jedoch in eine wesentlich veränderte Handlung eingefügt sind.

32 1863 auch in St. Petersburg gespielt.

33 Vgl. Textausgabe von Lucas, S. VII (Ex. *D-B*, Mus. T114-29): „Auch der ehemalige Koburger Hofkapellmeister Ernst Lampert (verst. 17. Mai 1879, Gotha), hat den *Oberon* mit Secco-Recitativen versehen; die erstmalige Aufführung in dieser Bearbeitung erfolgte zu Koburg am 1. November 1863.“

34 Vgl. Ludwig Hartmann, „*Oberon*“ von C. M. v. Weber; mit Recitativen von Franz Wüllner. Erste Dresdener Aufführung am 30. Mai, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 11, Nr. 25 (11. Juni 1880), S. 299ff. Wüllner war zu dieser Zeit Hofkapellmeister in Dresden (Theaterzettel vom 19. September 1880 in: *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 36. b.); des weiteren u. a. an der Wiener Hofoper am 25. Februar 1881, in München am 14. November 1881 und in Graz am 25. Dezember 1881, in Brüssel am 23. November 1911 (französisch, Übersetzung von Maurice Kufferath und Henri Cain) und in Mailand am 18. Februar 1913 (italienisch, Übersetzung von Antonio Lega).

- Georg Hartmann, Berlin Charlottenburger Oper 1912
- Gustav Brecher (Text) und Gustav Mahler (Melodramen), Köln 10. April 1913
- Felix Weingartner, Erstaufführung vor Juni 1914³⁵
- Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking, 1953³⁶
- Horst Seeger, Oktober 1966 in Leipzig sowie Anfang 1967 in Dresden³⁷
- Manfred Linke, bei den Bregenzer Festspielen am 22. Juli 1977³⁸
- Martin Mosebach, Frankfurt/Main 3. Februar 1995, auch Salzburger Festspiele 25. Juli 1996³⁹
- Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek, 18. Januar 1998 in Zürich⁴⁰

Während Webers letzte Oper, abgesehen von den erwähnten Veränderungen (s. o. unter 2.1), bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts überwiegend in ihrer ursprünglichen Gestalt gegeben wurde, mehrten sich danach die Bearbeitungsversuche, die, wie anfangs erwähnt, meist in der angeblich mangelhaften Anlage der Planchéschen Textfassung ihre Begründung suchten, aber auch allgemein an naturalistischen Tendenzen des Theaters und speziell an der mit Wagners Musikdramen verbundenen neuen Opernästhetik orientiert waren.

Bereits Louis Spohr hatte dieser Entwicklung Rechnung getragen, indem er seine Oper *Faust* selbst einer Bearbeitung unterzog, die gesprochenen Dialoge zu Rezitativen und das als Dialogoper angelegte Werk in eine durchkomponierte Oper umwandelte⁴¹.

35 Brecher geht im Vorwort zum Libretto seiner Bearbeitung (datiert mit Juni 1914) auf die Fassung von Weingartner ein; lt. Loewenberg Aufführungen u. a. in Basel 15. November 1930; weiterhin am 28. Dezember 1918 in New York, in englischer Sprache, Musik arrangiert von A. Bodanzky, am 12. Dezember 1938 in italienischer Sprache mit gesprochenen Dialogen in Rom, in Mailand am 26. März 1940. Kapp hebt Bodanzky, dessen Bearbeitung man sich wohl ähnlich der Mahlerschen Fassung vorzustellen hat, hervor: „Während diese [Hülse/Schlar, Weingartner, Hartmann] alle aber doch stellenweise noch den gesprochenen Dialog beibehalten, hat Bodanzky eine konsequent durchgeführte und nur aus Teilen der „Oberon“-Partitur gefertigte durchgeführte melodramatische Bearbeitung versucht, die zwar große Vorzüge besitzt, aber unter einer gewissen Monotonie leidet.“, vgl. Julius Kapp, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, völlige Neuausgabe, Berlin 1944, S. 310.

36 Klavierauszug Wien 1953.

37 Vgl. Werner Wolf, *Neuer belebter „Oberon“ – Erste Aufführungen der Neufassung von Horst Seeger in Leipzig und Dresden*, in: *Musik und Gesellschaft*, Jg. 17 (1967), S. 262–265 sowie Horst Seeger, *Webers „Oberon“ im Spannungsfeld der Traditionen*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper; 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986*, hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 309–316.

38 Vgl. Manfred Linke, *Carl Maria von Webers „Oberon“, Überlegungen eines Bearbeiters*, in: *Textkritik und Interpretation, Festschrift für Konrad Polheim zum 60. Geburtstag*. Sonderdruck, hg. von Heimo Reinitzer, Bern u.a. 1988, S. 483–508 (darin enthalten Ausschnitte aus dem Libretto der Bearbeitung).

39 Vgl. Britta Spranger, *Zu Gast bei Sylvain Cambreling im Frankfurter Opernhaus, Webers Oberon in Frankfurt/M. und Salzburg – Grundsätzliches und ein Vergleich*, in: *Weberiana*, Heft 6 (Frühjahr 1997), S. 68–71 sowie Frank Ziegler, *Salzburg lässt die Puppen tanzen, Festspiel-Oberon als zauberhaftes Märchen für Erwachsene*, in: ebd. S. 71–76.

40 Material zum Workshop auf Schloss Reinbek am 13./14. Februar 1999 im Archiv der Weber-Gesamtausgabe.

41 Bei Spohrs 1816 in Prag uraufgeführtem *Faust* handelte es sich um ein Singspiel in zwei Akten auf ein Li-

So ist es nicht verwunderlich, dass die ersten Bearbeitungen mittels neugedichteter bzw. neu komponierter Rezitative versuchten, das „Gesicht“ des *Oberon* zu verändern. Der einflussreiche Musik-Kritiker Eduard Hanslick währte in der „Verwandlung des gesprochenen Dialoges in Rezitative die einzige Form, in welcher Oberon im großen Opernhause mit Erfolg aufzuführen war“; eine Anreicherung der letzten Oper Webers mit Teilen seiner früheren Bühnenerwerke hielt er durchaus für angebracht⁴². Auch nach Meinung von Jähns war die Hinzufügung von Rezitativem von jeher Webers Intension, „an deren Ausführung ihn die ursprüngliche Gestaltung der Oper verhindert hatte“ und deren Umsetzung in Webers Sinne, d. h. Komposition von Rezitativem auf Texte von Planché dann Webers Schüler Julius Benedict übernahm (s.u.)⁴³. Beispiele für die Fassungen mit Rezitativem sind die Bearbeitungen von Castil-Blaze, von Planché/Benedict/Maggioni, Lampert und Grandaur/Wüllner.

Allen gemeinsam ist das Merkmal, dass für diese Einrichtungen der originale Dialog gestrafft und auf den wesentlichen Handlungsstrang reduziert wurde bzw. ursprüngliche Sprechrollen in Gesangsrollen umgewandelt werden mussten, hinsichtlich ihrer Anordnung der in Webers Oper enthaltenen musikalischen Nummern verfahren die genannten Bearbeiter aber sehr individuell.

Der Katalog der Problemstellungen, den Fullgraf in ihrer Arbeit zu den musikdramatischen Bearbeitungen der *Euryanthe* erstellte, lässt sich grundlegend auch auf die Neufassungen vom *Oberon* übertragen und sei den Einzeldarstellungen vorangestellt:⁴⁴

1.
 - a) „Veränderung der Operngattung,
 - b) Veränderung der dramaturgischen Strukturen, des Handlungsablaufs, der Szenenfolge, der Reihenfolge der Gesangsstücke,
 - c) Szeneneinschübe, mit Einführung neuer Personen,
2.
 - a) Veränderung der Charaktere, ihrer Motivation durch eine andere Handlung, aber auch ihrer seelischen Verfassung, z. B. durch die Andersartigkeit des Ausdrucksgehaltes einzelner Arien,
 - b) Geänderte Namen,
3.
 - a) Veränderte Schauplätze, szenische Anweisungen, Regieanweisungen,

bretto von Carl Bernard. Die in der Form einer großen Oper mit drei Akten angelegte neue Version wurde in italienischer Sprache im Londoner Covent Garden Theatre am 15. Juli 1852 erstauffgeführt.

42 Vgl. Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 76. Als Beispiel nennt er die Ballettmusik aus *Silvana* zur Ausstattung pantomimischer Szenen. Hanslick betrachtet den *Oberon* als „eine der schwierigsten Aufgaben für die Opernregie“ aufgrund des „äußerst ungeschickt gemacht[en]“ Librettos und der mangelnden künstlerischen Einheit des Ganzen.

43 Vgl. Jähns (Werke), S. 403.

44 Vgl. Fullgraf, S. 15. Fullgrafs Katalog fußt auf Kurt Helmut Oehl, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Mozart-Übersetzungen*, Diss. Mainz 1952.

- b) Veränderte Aktzahl, Verwandlungen,
- 4. a) Durch Wiederholung und Auslassung von Musikstücken änderte man die musikalische Anlage der Werke, damit einhergehend Verlängerung, Verkürzung, Auslassung bestimmter dramatischer Wirkungen,
- b) Die ursprünglichen Beziehungen von Wort und Ton wurden verändert oder zerstört.“

2.3 Einzelbetrachtungen der Bühnen-Bearbeitungen

Bei den nachfolgenden strukturierten Inhaltsangaben der Bearbeitungen wurden Szenennummerierung bzw. -aufteilung vernachlässigt, außerdem die unterschiedlichen Termini (Aufzug und Akt) zu Akt vereinheitlicht. Die Namen und Nummernbezeichnungen entsprechen jedoch der jeweiligen Wiedergabe in der Quelle. Auffällige Abweichungen der musikalischen Struktur von der originalen Version Webers bzw. Planchés sind dabei in Grausatz wiedergegeben.

a) Ausländische Bearbeitungen

1. Bearbeitung von Castil-Blaze (Toulouse 1846)

Für den Franzosen François Henri Joseph Blaze, genannt Castil-Blaze, war die Bearbeitung einer Weberschen Oper kein „Neuland“. Noch zu Lebzeiten Webers (ab 7. Dezember 1824 bis Ende 1825) erlebte seine *Imitation des Freischütz* namens *Robin des Bois* eine erfolgreiche Aufführungsserie am Pariser Odéon-Theater, 1831 folgte seine Fassung der *Euriante* für die Académie Royale de Musique.

Castil-Blaze (1846) ersetzte für seine französische Bearbeitung unter dem abweichenden Titel *Huon des Bourdeaux* den Dialog durch selbst komponierte Rezitative und ferner zwei Nummern (Nr. 9 Ariette der Fatima und Nr. 19 Huons Rondo) durch 18 Fragmente, wodurch ein völlig neues Nummerngefüge im II. und III. Akt entstand. Zusätzlich entlehnte er anderen Kompositionen Webers einzelne Stücke und fügte diese ebenfalls in den Weberschen *Oberon* ein, und zwar in derart willkürlicher und wenig nachvollziehbarer Weise, dass Frank Heidlberger zu dem Schluss kam: „Wenn Castil-Blazes Hinzufügungen von Rezitativen daher aus stilistischen Gründen zumindest nicht völlig abwegig sind, müssen seine mosaikartigen Er-

gänzungen und massiven Eingriffe in einzelne Nummern, die kuriose Formen annehmen, keineswegs als notwendig für die Aufführbarkeit der Oper gelten.“⁴⁵

Im I. Akt findet sich z. B. der vollständige Zigeunerchor aus *Preciosa* (Nr. 5), im II. Akt wurden zwei Nummern aus *Euryanthe* (*Der Mai*, Nr. 21 und die Romanze des Adolar, Nr. 2) sowie der Chor aus *Lützows wilde Jagd* integriert. Zum großen Teil handelt es sich jedoch nur um Fragmente, wie etwa den Mittelteil aus der *Aufforderung zum Tanze* oder das Allegro „Trübe Augen“ aus der Nr. 13 des *Freischütz*, die Castil-Blaze „innerhalb des Kontextes untereinander oder mit Originalteilen“ kombinierte und durch komponierte Einschübe miteinander verband⁴⁶.

Aufschlussreich hinsichtlich der Einschätzung des Bearbeitungsverfahrens des Franzosen erscheint die überlieferte Korrespondenz zwischen Weber und Castil-Blaze. Hatte Weber, der Castil-Blaze anfangs hochachtete, sich hinsichtlich dessen *Freischütz*-Adaption noch verständig gezeigt, so empörte ihn die erneute „Ausschlachtung“ eines seiner Werke für dessen Bearbeitung vollends⁴⁷. Sämtliche Stellungnahmen bzw. sich zum Protest steigernde Reaktionen, die Weber in Briefen äußerte⁴⁸, wurden ignoriert und auch die Teilveröffentlichung der Schreiben in zwei Pariser Zeitungen⁴⁹ brachte nicht den gewünschten Aufmerksamkeitseffekt, sondern veranlassten Castil-Blaze lediglich zu einer öffentlichen Rechtfertigung.

Dieser Verlauf war für Weber – trotz der allgemeinen Anerkennung, die er auf seiner Durchreise nach London in Paris erfuhr – insofern bitter, da die Versuche, weitere seiner Werke selbst in Paris aufführen zu lassen, vorerst gescheitert waren und dann durch seinen allzu frühen Tod vereitelt wurden.

45 Zitiert nach Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz, Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Schneider 1994, S. 361.

46 Ebd., S. 362. Eine genaue tabellarische Übersicht über die Entlehnungen und Kombinationen von Teilen aus anderen Werken Webers bzw. Ausführungen über Castil-Blazes Verfahren der Verflechtung ebd., S. 361-371.

47 Im Januar 1826 ging das Pasticcio *La Forêt de Sénart*, wiederum von Castil-Blaze hergestellt, für das einige *Euryanthe*-Nummern mit originaler Instrumentierung herangezogen wurden, in Szene.

48 Vgl. Briefe Webers an Castil-Blaze vom 15. Oktober 1825 (Cambridge, Fitzwilliam Museum, *GB-Cfm*, keine Signaturangabe) und 4. Januar 1826 (Autograph ca. 1950 im Besitz von Samuel Geiser / Bern; Kopie von Webers Hand ebenfalls in Cambridge).

49 Nachweisbar in *Le Corsaire* (22. Januar 1826) und *L'Etoile* (23. Januar 1826); Gegenbrief von Castil-Blaze im *Journal des Débats* (25. Januar 1826).

2. Bearbeitung von Nutter (d.i. Charles Louis Étienne Truinet), Beaumont (d.i. Louis-Alexandre Beaume) und Paul de Chazot (Brüssel 1846)

Die im Stil der Opera comique als Dialog-Oper angelegte Bearbeitung behält bis auf wenige, im folgenden aufgelistete Veränderungen Anlage und Reihenfolge der musikalischen Nummern bei, welche jedoch in eine wesentlich veränderte Handlung eingefügt werden⁵⁰:

I. Akt

- Einschub der Cavatine von Rezia (Nr. 19 aus dem III. Akt) zwischen Nr. 4 und ursprüngliche Nr. 5, Rest identisch (dadurch Nr. 1 bis 7)

II. Akt

- mit Entr'acte (= der große Marsch aus Finale III in D-Dur)
- Rezias Arie (Nr. 13) hier vor Huons Gebet (ursprünglich Nr. 12 ½, hier Nr. 14); ursprüngliche instrumentale Nr. 14 entfällt
- ursprüngliche Nr. 15 (Finale II. Akt) hier in zwei Nummern gegliedert (Nr. 15 und 16) mit kleinen harmonischen Veränderungen
- zwischen II. und III. Akt Entr'acte (hier Nr. 22 = ehemalige instrumentale Nr. 8)

III. Akt

- Nr. 19 fehlt hier (s. I. Akt), stattdessen eine instrumentale Nr. (bestehend aus einem neuen Teil und der Wiederholung der Nr. 8 instrumental, Entr'acte-Musik); Rest Weber-Fassung nur mit abweichender Nummerierung

Besonders auffallend ist die von der UA-Fassung des *Oberon* stark abweichende Personenkonstellation: Es fehlen Namuna, Babekan, Roshana, Nadine, Titania, die Sarazenen sowie Karl der Große. Almanzor wurde zu Le Bey sowie Abdallah zu einem namenlosen „unpirate“. Es treten neue Figuren hinzu wie Sadack, Anführer der Palastwache (ähnlich wie Zadak in Macfarrens *Oberon* am Drury Lane) und Aboulifar (Chef der Eunuchen in Tunis).

Die Bearbeitung enthält zwar sehr umfangreiche Dialoge, inhaltlich aber wesentliche Kürzungen bzw. Veränderungen. Z. B. entfielen die Szenen mit Babekan und Namuna, außerdem wurden Umstellungen im Geschehen vorgenommen (Dialog Rezia/Fatime aus Akt II hier schon nach der eingeschobenen Cavatine im I. Akt, Eindringen Huons in den Palast noch vor Finale I. Akt = Dialog Huon/Fatime), Sadack spielt bei der Befreiungsszene in Bagdad eine entscheidende Rolle.

⁵⁰ Angaben nach dem Klavierauszug, von dem zwei Ausgaben überliefert sind; „Oberon, Opéra fantastique en 3 actes et 7 tableaux Imité de Wieland, Paroles de MM. Nutter, Beaumont et de Chazot, Musique de Ch. M. de Weber“, Paris, Magasin de musique du Conservatoire“ (Ex. D-B, Mus. 55 NA 2663) sowie bei H. Lemoine (Ex. D-B, Weberiana Cl. IV. A. Bd. 112).

Das Problem des englischen Melodramas, das zum einen in seiner Textlastigkeit besteht, zum anderen in seiner übermäßigen Ausstattung und zahlreichen Szenenwechseln, bleibt bei dieser Bearbeitung also im Wesentlichen erhalten.

3. Bearbeitung von Julius Benedict und James R. Planché (London 1860)

Bei der in London aufgeführten Bearbeitung von 1860 handelt es sich um eine durchkomponierte Oper in italienischer Sprache mit orchesterbegleiteten Rezitativen, an welcher Planché maßgeblich beteiligt war. Von ihm stammen die Texte zu den Rezitativen, die Webers Schüler Julius Benedict vertonte, die Übersetzung ins Italienische fertigte Manfredo Maggioni an. Es ist also schon allein von der Autorensseite her eine sehr Weber-nahe Bearbeitung.

Der Londoner Kapellmeister Julius Benedict komponierte nicht nur selbst Opern, sondern zeichnet darüber hinaus für eine Reihe von Aufführungs-Einrichtungen verantwortlich, neben Webers *Oberon* bearbeitete er z. B. auch Mozarts *Entführung aus dem Serail* für das Covent Garden Theatre.

„Hier zeigt sich Benedict als ein Meister des Belcanto – die italienische Schulung, vor allem aber die Möglichkeit, sein gesamtes Leben hindurch mit Ausnahmesängern wie Henriette Sontag, Luigi Lablache, Maria Malibran, Jenny Lind, Pauline Viardot-García u. v. a. arbeiten zu können, förderten seine Begabung hinsichtlich der musikalischen Behandlung der Singstimme, die ihn als Komponist besonders auszeichnet. Die farbige, charakteristische Orchesterbehandlung dagegen darf wohl als ein ‚Erbe‘ der deutschen Herkunft, insbesondere der Ausbildung durch Weber betrachtet werden. [...] Stilistisch blieb er gefangen zwischen seinen Vorbildern Weber, Rossini (bzw. Belcanto) und Mendelssohn.“⁵¹

Dass Benedict den noch lebenden Textdichter Planché heranzog, liegt nahe und es dürfte im Interesse Planchés gewesen sein, die ursprüngliche Oper durch das neue Arrangement im Sinne einer Großen Oper aus dem eingeschränkten Kontext der englischen Bühne herauszuheben und ihr somit mehr Nachhaltigkeit zu verleihen. Die beim Original-Libretto hauptsächlich kritisierte Problematik der Textlastigkeit des englischen Melodramas wird damit einfach umgangen.

51 Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn, in: *Weberiana*, Heft 19 (2009), S. 174.

Innerhalb der neuen Fassung nahmen Benedict/Planché außerdem Kürzungen in der Handlung vor und gliederten die Oper in vier Akte⁵², wodurch sich folgende Aufteilung der musikalischen Nummern ergibt (Veränderungen in Grausatz):

I. Akt

- (Nr. 1) Feen-Chor, (Nr. 2) Arie Oberon, (Nr. 3) Vision, (Nr. 4) Ensemble, (Nr. 5 Alternativfassung), (Nr. 6) Finale

II. Akt

- (Nr. 7) Türken-Chor, (Nr. 8) Marsch, ergänzte Nr. Chor und Duett (Huon/Babekan) aus *Euryanthe*, ergänzte Nr. Duett Huon/Reiza aus *Euryanthe*, (Nr. 10) Arietta Fatima, (Nr. 11) Quartett

III. Akt

- (Nr. 12) Puck und Geisterchor, (Nr. 12 ½) Preghiera, (Nr. 13) Ozean-Arie, ergänzte Nr. Arie Oberon auf die Musik von Nr. 5, (Nr. 15) Finale

IV. Akt

- (Nr. 16) Arie Fatima, (Nr. 17) Duett, (Nr. 18) Terzett, Nr. 19 fehlt, (Nr. 20) Rondo, ergänzte Nr. Arie Roshana aus *Euryanthe*, (Nr. 21) Huon und Chor, (Nr. 22) Finale

Wie die vorstehende Übersicht zeigt, blieben die musikalischen Nummern Webers (im Textbuch aber ohne Nummerierung abgedruckt) weitgehend bestehen (nur Nr. 19 Cavatine Rezas fehlt), wurden jedoch durch Arien aus *Euryanthe* ergänzt, was vermutlich auf Benedicts Anregung zurückgeht. In Szene II/3 Chor und Duett (Huon/Babekan) nach der Vorlage „Trotze nicht Vermessener“ (Duett mit Chor Nr. 24), in Szene II/4 Duett Huon/Rezia nach „Hin nimm die Seele mein“ (Duett Euryanthe/Adolar Nr. 12) und in Szene IV, VII Arie der Roshana „Ja mein Leid ist unermessen“ (Arie der Eglantine Nr. 6). Außerdem wurde in Szene III/5 eine Arie Oberons ergänzt auf die Musik der ursprünglichen Arie Huons im I. Akt (Nr. 5).

Die musikalischen Ergänzungen sind dramaturgisch geschickt eingesetzt. Durch das Duett Huon/Babekan erhält der im Original-Libretto nur rudimentär angedeutete Konflikt zwischen den beiden Prinzen mehr Gewicht und wird somit auch musikalisch reflektiert. Das Duett Huon/Reiza gibt den beiden Liebenden die Gelegenheit sich nicht nur im gesprochenen Dialog, sondern auch musikalisch zu vereinen, wie das traditionell in den Opern meist vorgesehen ist (z. B. auch in Wranitzkys *Oberon, König der Elfen*, Nr. 17 „Amande, ach, so bist du mein“).

52 Vgl. dazu auch Planchés Vorwort im Libretto der Bearbeitung; Ex. D-B, Weberiana Cl. VI, Kasten 3, Nr. 29a sowie Mus. T 2281. Das Stück dauerte trotzdem noch fast vier Stunden. Benedicts Originalmanuskript der Rezitative wurde bei dem Brand des Her Majesty's Theatre 1868 zerstört, eine Abschrift befand sich in der Musikalienhandlung Schlesinger, Berlin, die F. W. Jähns zur Vorbereitung seines Werkverzeichnisses konsultierte; vgl. Eveline Bartlitz: „Verzeihung für den schlimmen Frager!“ *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Benedict*, in: *Weberiana*, Heft 20 (2010), S. 77.

Mit der ergänzten Arie Oberons im III. Akt (mit dem fast wortwörtlich übernommenen Text Huons aus dem I. Akt) wird die Rolle des Elfenkönigs musikalisch aufgewertet, zumal an einer im Handlungsverlauf entscheidenden Stelle, nämlich der Rettung Huons durch Puck im Auftrag Oberons. Dass Oberon hier Huons Text zitiert, scheint verdeutlichen zu wollen, wie sehr Oberon sich seinem Schützling verbunden fühlt, sozusagen quasi in dessen Haut schlüpft. Ähnlich erscheint dies auch in der Bearbeitung von Mahler/Brecher von 1913, dort allerdings wird Oberons Arie (Nr. 2) auf einen neuen Text wiederholt (s. u.). Die letzte Ergänzung gibt der eigentlich nur als Sprechrolle angelegten Roshana die Möglichkeit sich auch stimmlich zu profilieren, die Rolle wird dadurch bedeutsamer auch im Gegensatz zu der Rolle Almanzors.

b) Deutsche Bearbeitungen

1. Bearbeitung von Ernst Lampert (Coburg 1863)

Der Aufbau der Bearbeitung ist folgendermaßen⁵³:

I. Akt

- Nr.1 Elfenchor; Rezitativ Puck; Nr. 2 Arie Oberon; Rezitativ Oberon/Puck [ab hier fehlerhafte Nummerierung] Nr. 4 Vision Rezia; Rezitativ Hüon/Scherasmin; Nr. 5 Ensemble; Rezitativ Hüon; Nr. 6 Arie Hüon (= Nr. 5); Rezitativ Rezia; Nr. 7 und Finale

II. Akt

- Nr. 8 Türkenchor; Nr. 9 Allegretto grazioso. Tanz; Rezitativ Rezia/Hüon/Kalif/Oberon; Rezitativ Hüon/Rezia/Scherasmin; Nr. 10 Ariette Fatime; Rezitativ Hüon; Nr. 11 Quartett; Rezitativ Puck; Nr. 12 Elfen-Chor; Rezitativ Hüon; Nr. 13 Gebet; Rezitativ Hüon/Rezia; Nr. 14 Ozean-Arie; Rezitativ Seeräuber/Rezia/Oberon; Nr. 15 Meermädchen-Sang und Finale

III. Akt

- Nr. 16 Arie Fatime; Rezitativ Scherasmin/Fatime; Nr. 17 Duett; Rezitativ Scherasmin/Fatime/Hüon; Nr. 18 Terzett; Nr. 19 Cavatine Rezia; Rezitativ Almanzor/Rezia/Roschana/Scherasmin; Nr. 20 Rondo Hüon; Rezitativ Hüon/Roschana; Nr. 21 Frauenchor und Ballett; Rezitativ Hüon/Almanzor/Roschana/Rezia; Nr. 22a Tanz der Mauren; Nr. 22b Marsch und Finale

53 Aufbau anhand des Textbuches (vgl. Opac-Katalog der Landesbibliothek Coburg).

Die mit Rezitativen in gereimten Versen versehene Bearbeitung von Lampert (1863), bei der die originalen musikalischen Nummern grundsätzlich erhalten blieben⁵⁴, fand der Kritiker in der *Berliner Musikzeitung Echo* nicht glücklich, da seiner Meinung nach „durch die Komposition der Dialoge [...] das Werk einen Anstrich von ‚großer Oper‘ [erhalte], welcher dem Original völlig fremd ist.“ Im *Oberon* wären die Liedformen vorherrschend, Ensemblestücke im Geiste Mozarts, Beethovens, Spohrs, Marschners würden fehlen. „Durch die schwerfälligen, mit vollem Orchester instrumentierten Rezitative“ zeige die Bearbeitung „ein Doppelantlitz, dessen neue Front gar keine Uebereinstimmung [...] mit seinen alten, eigenthümlichen Zügen“ habe. Außerdem findet er die nicht sonderlich sparsame Benutzung Weberscher Motive innerhalb der neu eingefügten Musikstücke wenig nachvollziehbar bzw. stellenweise sogar deplaziert. Lamperts eigene musikalische Ideen erscheinen dem Rezensenten zu weit von Webers „Styl und Manier“ entfernt, auch die „scenischen Aenderungen“ von Intendant von Meyern-Hohenburg könnten nicht als Verbesserungen angesehen werden⁵⁵.

Dass diese Bearbeitung vermutlich nicht überzeugte, zeigt auch der Umstand, dass in Coburg später auf die fast gleichzeitig entstandene Fassung von Gassmann zurückgegriffen wurde (s. u.).

2. Bearbeitung Franz Grandaur und Franz Wüllner (Dresden 1880)

Diese Bearbeitung ist ausnehmend gut durch Textbuch, Partitur und Klavierauszug dokumentiert⁵⁶.

Gliederung anhand der Partitur (auffallende Änderungen in Grausatz):

I. Akt

- Ouverture; Nr. 1 Introduction, Recit. Puck/Droll; Nr. 2 Arie (Oberon), Recit. Puck, Oberon; Nr. 3 Vision (Rezia), Recit. Oberon, Hüon, Scherasmin; Nr. 4 Ensemble, Recit. Hüon, Scherasmin; Nr. 5 Arie (Hüon), Recit. Rezia, Fatime; Nr. 6 Finale

54 Ob der unterlegte Text der Nummern originalgetreu erhalten blieb, ist unklar, da diese im Textbuch nicht abgedruckt wurden; vgl. Ex. im OPAC?pac-Katalog der Landesbibliothek Coburg; Signatur: Mus TB Op 215 (T5).

55 Vgl. *Berliner Musikzeitung. Echo*, Nr. 45, Jg. 17 (6. November 1867), S. 353–356. Der Kritiker verweist auf die Umarbeitung, die Heinrich Marschner an seiner 1829 uraufgeführten Oper *Templer und Jüdin* vornahm, indem er bereits ein Jahr später die gesprochenen Dialoge stark reduzierte und zum großen Teil durch Rezitative ersetzte bzw. ganze Szenen umstellte. Im Falle der Marschnerschen Oper findet Rezensent dies angebracht, da sie in „Stoff und Ausführung“ im Gegensatz zum *Oberon* eine sogenannte große Oper repräsentiere.

56 Textdrucke: Weberiana Cl. VI [Kasten 3], Nr. 34 b sowie Mus. Tw 229/35; die beiden verwendeten Textbücher sind identisch, bis auf den Schluss (im Berliner Textbuch wurde im Finale Nr. 22 eine Textstrophe für Kaiser Karl den Großen hinzugefügt)., Partiturdruk: DMS 33389, KIA: Weberiana Cl. IV A, Bd. 115 bzw. (mit zus. Anhang): 55 NA 381.

II. Akt

- Nr. 7 Chor, Recit. Kalif, Babekan; Nr. 8 (instrumental), Recit. Kalif, Babekan, Hüon, Rezia; Nr. 9 Recit. Fatime, Scherasmin; Nr. 10 Ariette (Fatime), Recit. Hüon, Scherasmin, Gartenhüter, Oberon; Nr. 11 Quartett (Hüon/Rezia/Scherasmin/Fatime); Nr. 12 Solo (Puck) und Chor, Recit. Hüon; Nr. 12a Gebet (Hüon), Recit. Hüon, Rezia; Nr. 13 Scene und Arie (Rezia); Nr. 14 Recit. Abdallah Rezia, Seeräuber, Recit. Oberon, Puck; Nr. 15 Finale

III. Akt

- Recit. Fatime Nr. 16 Lied (Fatime), Recit. Scherasmin; Nr. 17 Duett (Scherasmin/Fatime), Recit. Puck, Recit. Scherasmin, Hüon, Fatime; Nr. 18 Terzett (Hüon/Scherasmin/Fatime), Recit. Almansor, Nr. 19 Cavatine (Rezia), Recit. Almansor, Rezia, Recit. Almansor, Roschana, Recit. Fatime, Hüon; Nr. 20 Arie Nr. 5 (Alternativfassung/Hüon), Recit. Hüon, Roschana; Nr. 21 Chor und Ballet, Recit. Hüon, Almansor, Roschana; Recit. Scherasmin, Fatime, Recit. Rezia, Almansor, Hüon; Nr. 22 Finale

Die Akt-Einteilung blieb bei Grandaur/Wüllner bestehen; die gesprochenen Dialoge wurden in Rezitative bzw. Szenen umgewandelt, deren Inhalt dabei stark gekürzt und modifiziert erscheint (Wegfall einzelner überflüssiger Szenen, z. B. Szene mit Namuna, Babekan und Löwe, Sarazenenzene).

Die musikalischen Nummern sind – bis auf die Texte – überwiegend original aus der Partitur Webers übernommen, dabei mit einigen markanten Modifikationen: Die instrumentale Nr. 9 und 14 wurden hier zu neuen, inhaltlich passenden Rezitativen umgewandelt (ebenfalls nummeriert), anstelle Nr. 20 *Rondo* steht hier die von Weber für London neu komponierte Arie Nr. 5 (Alternativfassung) auf neuen Text; außerdem wurde für Nr. 21 die ursprüngliche Fassung für vierstimmigen Chor (S, A, T, B) verwendet, was in Widerspruch zur Partitur-Angabe „Tanzende Sklavinnen“ steht⁵⁷.

Die Texte der musikalischen Nummern wurden stellenweise auffällig abgeändert. Für die Rezitative wurden aus ehemaligen Sprechrollen hier Gesangsrollen: Kalif (Bass), Babekan (tiefer Tenor), Almansor (Bariton), Roschana (Mezzosopran) sowie im Ensemble zwei Gartenhüter (Bariton), Droll (Sopran) und ein Seeräuber (Tenor).

Aufgrund der nachgewiesenen Aufführungen ist unter den Rezitativ-Fassungen die Bearbeitung von Grandaur/Wüllner von 1880 wohl die erfolgreichste zu nennen.

Die Rezension im *Musikalischen Wochenblatt*⁵⁸ anlässlich der Erstaufführung in Dresden am 30. Mai 1880 bezieht sich auf die Ansicht, dass der *Oberon* gegenüber der *Euryanthe* „einen musikdramatischen Rückschritt“ bedeute. Unter dem Eindruck der Musik Wagners geht der

⁵⁷ Vgl. Tabelle: Übersicht über die Einträge zur Arbeit am *Oberon* in Webers Tagebuch 1825–1826, S. 68–71.

⁵⁸ Vgl. Ludwig Hartmann, „*Oberon*“ von C. M. v. Weber, mit Rezitativen von Franz Wüllner, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 11, Nr. 25 (11. Juni 1880), S. 299ff.

Rezensent davon aus, dass Weber die Oper für die deutsche Bühne bearbeiten wollte und sieht sie durch diese Veränderung sinnvoll auf Wagners Konzeption bezogen: „Uns ist die Wurzelung der Wagner’schen Musik in C. M. v. Weber ein Glaubenssatz.“

In diesem Sinne urteilte der Rezensent der Dresdner Erstaufführung:

„[...] mit der höchst möglichen historischen Treue, mit bewundernswerther Bescheidenheit und dem grössten Fleiss ist ihm eine Recitativirung gelungen, welche nirgends ruckweise aus Weber heraus- oder in ihn hineinspringt, sondern schier unmerklich im Weber-Wagner-Stil die Grundstimmung des ursprünglichen Autors weiterspinnt oder festhält. In der Instrumentation vermied Wüllner den zu üppigen Farbenreichtum Wagner’s und suchte überall Weber’sches Colorit zu treffen [...]“

Bezüglich des Textbuches heißt es weiter:

„Der bunte Scenenwechsel der Oper ist darin beschränkt, die Plattheiten sind ausgemerzt und die Verse derart concentrirt oder erzählend auf andere Personen übertragen, dass die Gesamtdauer der Oper, trotz der hinzugekommenen Musik, dieselbe wie früher, drei Stunden, geblieben ist, [...] Nirgends [habe] Wüllner Gewalt geübt, und die Leitmotive geben der Arbeit eine Einheit, die schliesslich dem Werke zu Gute kommen muss und vielfach selbst Kenner irreführt hat, wo Weber aufhöre und sein neuer Imitator anfang.“

Heinrich Dorn lässt in seiner Autobiographie seine Erinnerungen an Berührungspunkte mit Webers *Oberon* Revue passieren, angefangen von den ersten Aufführungen in Berlin bis zu Grandaur/Wüllners Bearbeitung. Dabei geht er auch auf die Fassungen von Benedict und Lampert ein, wobei er sich bei der kurzen Besprechung der letzteren fast wörtlich auf die Rezension dazu in der *Berliner Musikzeitung. Echo* (wie Anm. 55) bezieht (vielleicht ist er sogar Autor derselben). Dorn ist mit allen drei Bearbeitungen (Benedict, Lampert, Wüllner) unzufrieden, da „sie sammt und sonders eine Idee ausführen wollten, die künstlerisch gar nicht ausführbar ist“⁵⁹ und kommt zu dem Schluss:⁶⁰

„[...] hätte Weber die Idee ausführen wollen, den *Oberon* von Wieland zur großen Oper umzugestalten, so würde er bei seiner Kenntniß des Theaters das dramatische Geplante, welches sich nur für die englische Feerie eignete, wahrlich nicht zur Grundlage der neuen Arbeit genommen haben. [...] Gönnen wir also dem Publikum den *Oberon* in der von dem Meister hinterlassenen Form, und nicht bloß aus Rücksichten der Pietät.“

Nach Dorns Meinung war Weber von Anfang bewusst, die Musik zu einem englischen Ausstattungstück zu schreiben.

59 Im Gegensatz dazu äußerte sich Jähns im Brief an Robert Musiol vom 8. Januar 1882 (*D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 1031, J 106*) eher positiv: „Auf mich hat das durch *Wüllner* Geleistete, [...] nur ein[en] sehr vorteilhaften Eindruck hervorgebracht; die kürzeren Verbindestellen u. Recit. sind sehr streng u. geschickt an *Weber’sche Oberon*-Motive geknüpft. Da aber bei der neuen Bearbeitung gar nicht gesprochen werden sollte, so mußte er die nicht wegzulassende Roschana musikalisch selbst gestalten; dies brachte wohl die Dehnungen hinein. Überhaupt ist es eine bedenkliche Sache mit derlei Umschmelzungen, so durchaus brav die Arbeit *Wüllner’s* mir auch erschienen ist.“

60 Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Im Elfenreich*, in: *Deutsche Musikerzeitung*, Jg. 11, Nr. 34 (21. August 1880), S. 336 sowie Nr. 35 (28. August 1880), S. 346f.

Die gegenüber Lamperts Fassung bereits angeklungene Problematik griff später Gustav Brecher, der die Neufassung der Dialogtexte zu Gustav Mahlers *Oberon*-Fassung lieferte, im Zusammenhang mit der Wüllnerschen Bearbeitung auf.⁶¹

„Indem Franz Wüllner in seiner ‚Oberon‘-Bearbeitung den (versifizierten) Inhalt der Dialoge durchkomponierte, versuchte er die Errungenschaften des musikdramatischen Stils auf ein Werk anzuwenden, welches seiner Anlage und Bestimmung nach gar nicht darauf zugeschnitten war. Zu diesem Verfahren konnte ihn nur die Absicht veranlaßt haben, den oft so störenden Sprung vom Gesang zum gesprochenen Wort gänzlich zu vermeiden und dadurch eine vermeintliche Einheitlichkeit des Stils zu schaffen; eine vermeintliche: denn stilistische Einheitlichkeit ist nicht konsequente Anwendung ein und desselben Ausdrucksmittels, sondern Übereinstimmung des jeweils angewendeten Ausdrucksmittels mit dem auszudrückenden Inhalt. Da der Inhalt der ‚Oberon‘-Dialoge [...] keine seelische Fundierung aufweist, so wird durch die Anwendung des Gesanges, des Ausdrucksmittels gesteigerter seelischer Bewegung, auch auf den Dialog jene stilistische Einheitlichkeit eben nur äußerlich, scheinbar, nicht aber dem Wesen nach erreicht.“

Im Sinne der bei Brecher formulierten Argumentation rückten nachfolgende Bearbeitungen wieder von der Anlage mit Rezitativen ab und versuchten, den *Oberon* mit melodramatischen Passagen auszustatten, d. h. gesprochenen Dialogen mit musikalischer Untermalung.

3. Bearbeitung von Georg von Hülsen, Josef Schlar und Josef Lauff (Wiesbaden 1900)

Einen ersten Schritt in diese Richtung lieferte die Bearbeitung in drei Akten von Georg von Hülsen, Josef Schlar und Josef Lauff (1900), deren Dialogtexte teilweise in Melodramen (im Textbuch mit Klammern und Bezeichnung „Melodram“ markiert) und teilweise in vom Original abweichende Sprechtexte umgewandelt wurden⁶². Der Gesamtentwurf zu dieser Fassung stammt von Hülsen, die Melodramen-Texte von Lauff, deren Vertonung von Schlar. Nachfolgender Aufbau orientiert sich am erhaltenen Textbuch:⁶³

I. Akt

- Nr. 1 Elfenchor; Melodram Puck; Nr. 2 Arie Oberon; Melodram Puck/Oberon; Nr. 3 Vision Rezia; Melodram Oberon/Hüon/Scherasmin, Dialog; Nr. 4 Ensemble; Nr. 5 Arie Hüon; Dialog Hüon/Scherasmin; Verwandlungsmusik; Nr. 6 Finale

61 Vgl. Vorwort zum Textbuch der Fassung Brecher/Mahler, Universal-Edition A.-G. Wien–Leipzig [1914], S. 8.

62 Klavierauszug bei C.F. Peters Leipzig bzw. Ergänzungspartitur der neu komponierten Melodramen (Wiesbaden, Dezember 1900); Vorwort identisch mit *Einführung in den „Oberon“*. Musik von C. M. v. Weber. Wiesbadener Bearbeitung, datiert mit „Wiesbaden, im Mai 1900.“.

63 Ex. D-B, Mus. Tw 229/19.

II. Akt

- Vorspiel; Melodram Mesrü; Nr. 7 Türkenchor; Monolog und Melodram Harun (Kalif); Dialog Harun/Babekan; Nr. 8 Ballet; Melodram Harun/Hüon; Verwandlungsmusik; Dialog Fatime/Scherasmin; Nr. 9 Ariette; Melodram Scherasmin/Fatime/Hüon/Rezia/Oberon; Nr. 10 Quartett; Melodram Puck/Oberon; Monolog Puck; Nr. 11 Puck und Chor; Nr. 12 *Preghiera*; Dialog Rezia/Hüon; Nr. 13 Ozean-Arie; Melodram Abdallah/Rezia/Oberon; Nr. 14 Finale (unterbrochen von Melodram Oberon, Meermädchengesang erst am Schluss)

III. Akt

- Nr. 15 Arie Fatime; Monolog Scherasmin; Nr. 16 Duett Scherasmin/Fatime; Melodram Fatime/Scherasmin/Puck/Hüon; Nr. 17 Terzett; Verwandlungsmusik; Nr. 18 Cavatine Rezia; Dialog Almansor/Rezia/Roschana/Hüon; Nr. 19 Solo, Chor und Ballett; Melodram Roschana/Hüon/Rezia/Almansor; Verwandlungsmusik; Dialog Scherasmin/Fatime/Almansor/ Rezia/Hüon; Nr. 20 Finale; Verwandlungsmusik; Wiederholung der *Preghiera* als Ensemble mit Orgel

Der Inhalt ist überwiegend ähnlich dem Vorläufer Grandaur/Wüllner gestrafft, indem wiederum Szenen aus dem Original-Libretto, z. B. Namuna, Szene mit Babekan, Sarazenenszene gestrichen wurden. Innerhalb dieses Konzepts wirken jedoch die umfangreichen gesprochenen Szenen zwischen Almansor und Rezia bzw. Roschana und Hüon im III. Akt dramaturgisch unpassend. Musikalisch bleibt die Fassung der von Weber weitgehend treu, bis auf einige wenige Eingriffe, z. B. wurde der Gesang der Meermädchen mit dem Chor im Finale II. Akt vertauscht, das Rondo Hüons (Nr. 20) wurde weggelassen und als Schlussgesang erscheint ein „Kyrie eleison“ auf Musik der *Preghiera*. Ein auffallendes Merkmal dieser Bearbeitung ist außerdem der Verzicht auf die zahlreichen wechselnden Bilder und der Versuch, diese mittels Verwandlungsmusiken fließend ineinander übergehen zu lassen (ohne Vorhang = Wandeldekoration).

Insofern weiß Gustav Brecher diese Bearbeitung zu würdigen, allerdings nicht ohne den Ansatzpunkt für die postum aufgeführte (1913) und veröffentlichte (1914) Fassung von Mahler herauszuschälen:⁶⁴

„Der Verzicht auf jenen bloßen Schein stilistischer Einheitlichkeit mag in gewissem Sinne als ein Vorzug der Wiesbadener ‚Oberon‘-Bearbeitung (Hülsen-Lauff-Schlar) geltend gemacht werden; die rezitativische Durchkomposition, welche den gar zu leicht wiegenden Dialog auf das unverhältnismäßige Affekt-Niveau des Gesanges hebt, haben die Wiesbadener Bearbeiter wieder fallen gelassen; sie sind zum gesprochenen Dialog zurückgekehrt und haben die Stimmungssphäre dadurch vor Störung zu wahren gesucht, daß sie den Dialog an den meisten Stellen nach Art des Melodrams instrumental grundierten. Leider nur sind diese melodramatischen Untermalungen, wie auch die eingefügten selbständigen Instrumentalsätze, nicht ausschließlich dem musikalischen Bestande des Werkes selbst ent-

64 Vgl. Textbuch (wie Anm. 61), S. 9.

nommen, sondern sowohl in ihrer musikalischen Faktur wie auch in der Orchestration als Einschaltungen von fremder Hand deutlich erkennbar.“

Dramaturgische Fehler dieser Bearbeitung sieht Brecher vor allem in der vermehrten Ausdehnung von unwesentlichen Episoden.

Auch Julius Kapp steht in seiner Weber-Biographie dieser *Oberon*-Fassung eher skeptisch gegenüber: „Abgesehen davon, daß Schlar sich durch eigene Zutaten und Veränderungen an der Weberschen Partitur versündigte und Lauff unwesentliche Episoden des Textes noch weiter ausspann, ward der „Oberon“ hier zu einem szenischen Schaustück, zum Anlaß der Entfaltung höchsten Prunkes veräußerlicht.“⁶⁵

4. Bearbeitung von Georg Hartmann (Berlin 1912)

Obwohl die Bearbeitung von Hartmann (1912) genau diese „Einschaltungen von fremder Hand“ im Sinne Brechers vermied, kritisierte Brecher sie, denn Hartmann bediente sich laut Brecher zur Ausfüllung der Zwischenaktspausen der Ballettmusik aus *Euryanthe* sowie einiger Sätze aus Webers Klaviersonaten, „merkwürdigerweise gerade solcher, die, besonders klavieristisch empfunden, auch einem gewandten Beherrscher der Instrumentationskunst unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengesetzt haben würden.“⁶⁶ Hartmann rechtfertigte dieses Verfahren mit der Begründung, dass alle verwendeten Einlagen von Weber selbst stammten. Außerdem fügte er in den Dialog „um Deutlichkeit der Vorgänge und um eine schönere Form“ zu erzielen, eigenwillig Auszüge aus Wielands Epos ein:⁶⁷

„Ein noch weit größeres Maß an subjektiver Freiheit hat Georg Hartmann für den Bearbeiter in Anspruch genommen. In den Dialog fügt er verschiedentlich Stellen aus Wielands ‚Oberon‘ ein und raubt dadurch nun auch noch diesem Bestandteil des Werkes, welchem die anderen Bearbeiter auch in gelegentlichen Einschaltungen doch seinen einheitlichen Stil zu belassen trachteten, jegliche homogene Beschaffenheit. [...] Dem Leser mag es überlassen bleiben, zu beurteilen, ob ein solches vandalisches Verfahren [bezieht sich auf Weglassung von Teilen von Nr. 16 und neuen Schlusschor] noch durch die Berufung auf die einem Bearbeiter zuzubilligende Freiheit gerechtfertigt werden kann.“

Folgender Aufbau findet sich bei Hartmann:⁶⁸

65 Vgl. Julius Kapp (wie Anm. 35), S. 309.

66 Da keine musikalischen Quellen vorliegen, fungieren hier Brechers Erläuterungen zu Hartmanns Bearbeitung als wichtige Quelle; vgl. (wie Anm. 61), S. 13.

67 Ebd. S. 12f.

68 Vgl. Textbuch zur Fassung von Georg Hartmann, Bühnverlag Ahn & Simrock, Berlin [1912] (Ex. *D-B*, Mus. T 113-167 und Ex. *D-B*, Mus. Tw 229/9). Im III. Akt fehlen innerhalb der neuen Szenenaufteilung der 13. bis 15. Auftritt.

I. Akt

- Nr. 1 Elfenchor; Dialog Puck/Droll; Nr. 2 Arie Oberon; Dialog Oberon/Puck; Nr. 3 Vision Rezia; Dialog Oberon/Puck; Dialog Scherasmin/Hüon/Oberon; Nr. 4 Ensemble; Zwischenaktmusik Nr. 5 Hüons Fahrt zum Kalifen (Arie des Hüon fehlt!); Nr. 6 Finale

II. Akt

- Nr. 7 Türkenchor; Nr. 8 Ballett; Nr. 8a aus *Abu Hassan* Türkischer Marsch; Dialog Hüon/Rezia/Harun/Babe-Khan; Zwischenmusik; Dialog Hüon/Rezia; Dialog Fatime/Scherasmin; Nr. 9 Ariette Fatime; Nr. 10 Melodram Oberon/Rezia; Nr. 11 Quartett; Nr. 12 Puck und Geister; Nr. 13 Paghiera; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 14 Ozean-Arie; Dialog Abdallah/Rezia; Nr. 15 Melodram Oberon; Dialog Oberon/Puck; Nr. 16 Finale (ohne Duett und Chor, nur Meermädchen)

III. Akt

- Nr. 17 Arie Fatime; Monolog Scherasmin; Nr. 18 Duett; Musik aus weiter Ferne; Monolog Puck; Dialog Scherasmin/Hüon/Fatime; Nr. 19 Terzett; Nr. 20 Kavatine Rezia; Dialog Almansor/Rezia/Roschana; Nr. 21 Arioso; Vorspiel zu Nr. 22; Nr. 22 Mädchenchor, Solo und Ballett; Monolog Scherasmin; Dialog Scherasmin/Fatime; Dialog Almansor/Rezia; Nr. 23 Finale (veränderter Schlusschor)

Anhand des Textbuches werden hinsichtlich der originalen musikalischen Nummern folgende Eingriffe ersichtlich: Wegfall der Arie Hüons im I. Akt (Nr. 5), hier als instrumentale Zwischenaktmusik, Wegfall des Duetts und Chors im Finale II. Akt, neuer Text auf Hüons Rondo (Nr. 20) sowie anstelle des originären Schluss-Chores abweichender Chor unter Benutzung des Quartetts aus dem II. Akt.

5. Bearbeitung von Gustav Brecher und Gustav Mahler (Köln 1913) (neue deutsche Fassung Brecher/Mahler, szenische Bemerkungen stammen von Alfred Roller)

Nachdem Gustav Brecher schon mehrfach im Zusammenhang mit den anderen Bearbeitungen zur Sprache kam, soll nun seine eigene, in Zusammenarbeit mit Gustav Mahler entstandene Fassung untersucht werden. Die Auseinandersetzung mit den Vorgängern erfüllte für Brecher hauptsächlich den Zweck, die eigenen Ansichten und Ansatzpunkte zu begründen bzw. zu bekräftigen und ist daher also unter Vorbehalt zu betrachten.

Gustav Brecher war von 1901 bis 1903 neben Mahler Dirigent an der Wiener Hofoper – es liegt also nahe, die Entstehung der Bearbeitung in dieser Zeit anzusiedeln und als unrealisiertes Projekt für die Hofbühne anzusehen. Partsch hält es jedoch für sehr wahrscheinlich, dass sich Mahler bereits in seiner Leipziger Periode mit dem *Oberon* beschäftigte, da er dort zum einen durch die Bekanntschaft mit Hauptmann Carl von Weber und dessen Gattin Marion Zu-

gang zu unveröffentlichtem handschriftlichen Weber-Material erhielt, was schließlich in die Vollendung von Webers „Drei Pintos“ mündete, zum anderen 1887 die Rezitativ-Fassung von Grandaur/Wüllner aufführte⁶⁹.

Wie dem auch sei, fest steht, dass der Komponist die Aufführung seiner Bearbeitung selbst nicht mehr erlebte, da sie erst am 10. April 1913 in Köln stattfand.

Der Aufbau lässt sich anhand des Textbuches und des Klavierauszuges nachvollziehen:⁷⁰

I. Akt

- Nr. 1 Elfenchor; Dialog Puck/Droll; Nr. 2 Arie Oberon; Dialog Puck/Oberon; Nr. 2a Melodram Oberon; Nr. 3 Vision Rezia; Dialog Scherasmin/Hüon/Oberon; Nr. 3a Melodram; Dialog Scherasmin/Oberon; Nr. 4 Ensemble; Monolog Hüon; Nr. 5 Arie Hüon; Nr. 6 Finale

II. Akt

- Nr. 7 Chor; Nr. 8 Tanz der Bajaderen; Dialog Hüon/Harun; Nr. 8a Melodram Hüon; Nr. 9 Ariette Fatime; Dialog Scherasmin/Hüon/Fatime; Dialog Hüon/Gartenhüter; Nr. 9a Melodram Oberon/Rezia; Nr. 10 Quartett; Nr. 11 Puck und Geister; Monolog Hüon; Nr. 12 Gebet; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 13 Ozean-Arie; Rezia und Seeräuber; Nr. 13a Arie Oberon (Wiederholung der Nr. 2 auf anderen Text); Dialog Puck/Oberon; Nr. 13b Melodram Puck; Nr. 14 Finale

III. Akt

- Nr. 15 Arie Fatime; Monolog Scherasmin; Nr. 16 Duett Scherasmin/Fatime; Nr. 16a Melodram Puck; Dialog Hüon/Scherasmin/Fatime; Nr. 17 Terzett; Nr. 18 Cavatine Rezia; Dialog Hüon/Roschana; Nr. 19 Chor, Solo und Ballett; Dialog Almansor/Roschana; Monolog Scherasmin; Dialog Fatime/Scherasmin; Dialog Almansor/Rezia; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 19a Marsch (nicht im Textbuch angegeben); Nr. 20 Finale

Für die Mahlersche Bearbeitung fertigte Gustav Brecher eine Neuübertragung des gesungenen Textes anhand des englischen Original-Librettos an. Dessen Inhalt wurde insgesamt, ähnlich wie in den anderen Bearbeitungen, stark gekürzt und um überflüssige Szenen reduziert. Die durchgängig enthaltenen gesprochenen Dialoge wurden durch melodramatisch angelegte oder durch neu in Gesang gesetzte Passagen ergänzt, die Mahler unter Verwendung Weberscher Motive und Instrumentation vertonte, um die Übergänge von Gesangsstücken und Dialogen fließender zu gestalten. Außerdem erhält z. B. Oberon gleich an zwei dramaturgisch bedeutenden Stellen, die bei Planché als Sprechtext angelegt sind, musikalische Auftritte: vor der Ab-

69 Vgl. Erich Wolfgang Partsch, *Mahlers Weber-Bearbeitungen. Zur Neufassung des „Oberon“*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 31, Fasc. 1/4 (1989), S. 341f.

70 Vgl. Textbuch, Ex. D-B, Mus. T 2237; KlA, Ex. D-B, Mus. Kw 238/4.

fahrt des Schiffes im Dialog mit Rezia (Melodram Nr. 9a) und nach dem Raub der Seeräuber mit der Wiederholung der Arie Nr. 2 auf anderen Text (hier Nr. 13a Arie Oberon).

„Alle diese Einfügungen sind durch das dramaturgische Bedürfnis die Stimmung festzuhalten, bedingt, und mit unfehlbarer Treffsicherheit ausgewählt. Mahler hat Webers ‚Schwänngesang‘ mit dem ihm eigenen Einfühlungsvermögen in Stil und Eigenart eines anderen, soweit das überhaupt erreichbar, von dem ihm von Geburt anhaftenden Schwächen befreit [...]“⁷¹

Zu einem ähnlich positiven Urteil wie Stefan kam auch Julius Kapp. Er hob das Vorgehen, „den oft so störenden Übergang von Gesangsstück zu Dialog [...] zu vermeiden, indem er [Mahler] alle dazu geeigneten Stellen entweder melodramatisch untermalt oder sie direkt für Gesang bestimmt, und zwar (und das ist das wesentlich Neue) lediglich mittels notengetreu übernommener Wiederholungen aus Musikstücken der ‚Oberon‘-Partitur selbst!“ Festhalten lässt sich, dass die Mahlersche Bearbeitung der Auffassung von Werktreue am nächsten kommt und am ehesten der Forderung im Sinne von Kapp gerecht wird, nämlich, die Musik unangetastet zu lassen und nicht durch Änderungen oder fremde Zutaten zu verschandeln. Allerdings nur eingeschränkt, denn abschließend konstatierte Kapp, dass selbst mit dieser Bearbeitung „die endgültige Lösung der ‚Oberon‘-Frage“ noch nicht gefunden sei⁷².

6. Bearbeitung von Felix Weingartner (undatiert)⁷³

Auch die Fassung von Weingartner, der eine „Einrichtung, die den Dialog durch Rezitative ersetzte, [...] für den ‚Oberon‘ [als] zu schwerfällig“⁷⁴ empfand, griff auf die Anlage mit gesprochenen Dialogen und melodramatischen Passagen zurück.

Folgender Aufbau, der sich durch eine von Weber außerordentlich stark abweichende Nummernaufteilung kennzeichnet, erschließt sich aus dem Klavierauszug:⁷⁵

I. Akt

- Ouvertüre; Nr. 1 Introduction, Arie (Oberon), Melodram und Vision (Rezia); Dialog Hüon/Scherasmin/Oberon; Nr. 2 Ensemble; Dialog Namuna/Hüon/Scherasmin; Nr. 3 Terzettino Namuna, Hüon/Scherasmin; Nr. 4 Finale

71 Vgl. Paul Stefan, *Weber und Mahler: Mahlers Opernbearbeitungen*, in: *Musikblätter des Anbruch* (ab 1929: *Anbruch*) (Wien), 18, Heft 8 (November 1936), S. 222f.

72 Vgl. Julius Kapp (wie Anm. 35), S. 310.

73 Datierung aber vor Juni 1914, da in Brechers Vorwort zur Bearbeitung Brecher/Mahler enthalten.

74 Als Begründung bezog sich Weingartner auf die Wüllnersche Fassung von 1880: „Wir sehen dies an der Wüllnerschen Bearbeitung, die das Werk eines außerordentlich tüchtigen und gewissenhaften Musikers ist und auch verdienten Erfolg gefunden hat, jedoch durch die Masse der eingeschobenen Musik das Original erdrückt.“; vgl. Vorwort zum Klavierauszug, Breitkopf & Härtel, Leipzig u.a.

75 Ex. D-B, Mus. Kw 238/8).

II. Akt

- Nr. 5 Chor; Dialog Kalif/Babekan; Nr. 6 Pantomime; Dialog Rezia/Fatime; Nr. 7 Melodram Hüon; Dialog Sklaven/Fatime/Scherasmin; Nr. 8 Ariette Fatima; Nr. 9 Szene und Quartett; Nr. 10 Szene Puck und Geister; Nr. 11 Gebet; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 12 Ozean-Arie; Dialog Abdallah/Rezia; Nr. 13 Finale

III. Akt

- Nr. 14 Introdution; Nr. 15 Ritornell und Duett Fatime/Scherasmin; Dialog Hüon/Scherasmin/Fatime; Nr. 16 Terzettino; Nr. 17 Lied Fatime; Dialog Almansor/Sklave; Nr. 18 Cavatine Rezia; Dialog Almansor/Rezia; Nr. 19 Rezitativ Roschana; Dialog Hüon/Roschana; Nr. 20 Chor und Ballett, Quartett und Szene; Dialog Scherasmin/Fatime; Nr. 21 Finale

Weingartner veränderte den Dialog und einen großen Teil der Gesangstexte; setzte eigene Akzente durch den dreimaligen Einschub von neuen Musikstücken (Terzettino in der Szene der Namuna, Rezitativ Roschana und Quartett im Garten Almansors) sowie kleinere Ergänzungen in melodramatischem Charakter mit werkeigener Musik. Die Besetzung der Titelpartie mit einer Frau (Sopran) brachte Änderungen im Finale II. Akt mit sich (Stimmtausch zwischen Puck und Oberon; zweite Strophe des Meermädchens übernimmt Oberon); außerdem wurden Hüons Arie im I. Akt und Hüons *Rondo* im III. Akt weggelassen (allerdings als Alternative im Anhang des Klavierauszuges wiedergegeben: Anschlussworte für Arie Nr. 5 und Arie).

In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wandten sich die Bearbeiter dann jedoch wieder der Tradition des Wiener Singspiels zu und versuchten, Planchés als englisches „Ausstattungsstück“ angelegtes Bühnenwerk in der Rückbesinnung auf die originalen gesprochenen Dialoge für dieses Genre zu „retten“.

7. Bearbeitung von Theodor Gassmann (Hamburg 1866)

Als „Vorläufer“ dieser Richtung ist evtl. die noch aus dem 19. Jahrhundert stammende Bearbeitung von Gassmann zu nennen, welche durch Aufführungsmaterial in Weimar⁷⁶ und zwei wesentlich jüngere Quellen aus Coburg nachgewiesen werden kann⁷⁷. Jähns notierte zu dieser 1866 in Hamburg erstaufgeführten Bearbeitung: „Der Text zum „*Oberon*“ ist kürzlich von

⁷⁶ Vgl. Regiebuch, Sofflierbuch und Szenarium im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar (*D-WRgs*, Sign.: GSA 1016).

⁷⁷ Vgl. zwei handschriftliche Textbücher in der Coburger Landesbibliothek: ein durchschossenes Regiebuch, datiert mit 24. November 1898, Sign: *D-CI*, Mus TB Op 215 (T3), und ein Sofflierbuch, Sign: *D-CI*, Mus TB Op 215 (T4).

Theodor Gassmann in Hamburg einer gänzlichen Umänderung unterworfen, die sich auf dem dortigen Stadttheater practisch bewährte. Handlung vereinfacht, Dialog gekürzt, Episoden herausgenommen, von den sprechenden Personen 7 gestrichen u. die früheren 16 Verwandlungen auf 8 reducirt⁷⁸.

Laut Weimarer Regie- und Sofflibuch, in denen nur die Dialogtexte ausgeschrieben, die Gesangstexte aber unvollständig wiedergegeben sind, ergibt sich folgender Aufbau:

I. Akt

- [Nr. 2] Chor; Dialog Puck/Droll; Nr. 3 Arie [Oberon]; Dialog Oberon/Droll; Nr. 4 Rezia Recit[sic!]; Dialog Scherasmin/Hüon/Oberon; Nr. 5 Chor; Dialog Hüon/Scherasmin; Nr. 6 Arie [Hüon]; Dialog Hüon/Scherasmin; Dialog Scherasmin/Fatime; Nr. 7 Finale

II. Akt

- Nr. 8 Chor; Dialog Scherasmin/Fatime; Nr. 10[sic!] [korrigiert zu 9] Ariette [Fatime]; Marsch; Dialog Fatime/Hüon/Scherasmin/Fatime; Musik & Tableaux; Dialog Oberon/Rezia/Scherasmin/Fatime; Nr. 11 Quartett (Hüon, Rezia, Scherasmin, Fatime); Dialog Droll/Puck; Nr. 12 Arie [Puck] und Chor; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 13 Preghiera; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 14 Rezitativ und Arie (Rezia); Dialog Rezia, Abdallah; Dialog Oberon, Puck, Droll; Nr. 15 Finale

III. Akt

- Monolog Fatime; Nr. 16 Arie [Fatima]; Dialog Scherasmin, Fatime; Nr. 17 Duetto [Scherasmin, Fatime]; Dialog Scherasmin, Fatime, Zuleika; Dialog Hüon, Fatime, Scherasmin; Dialog Fatime/Zuleika; Dialog Fatime/Zuleika/Scherasmin/Hüon; Nr. 18 Terzett (Hüon, Scherasmin, Fatime); Dialog Rezia, Zuleika; Nr. 19 Cavatina [Rezia]; Dialog Zuleika, Rezia; Monolog Zuleika; Nr. 20 fehlt; Nr. 21 Chor u. Ballet/Verführungsscene; Dialog Hüon/Rezia; Dialog Almansor, Rezia, Hüon; Nr. 22 Finale

Das umfangreiche Personenverzeichnis (die von Jähns konstatierte Reduzierung ist nicht auffällig) weicht vom Weberschen Original ab mit der Besonderheit, dass Roschana als Person fehlt (Nr. 21 heißt aber dennoch Verführungsszene!) und Zuleika, Tochter des Gärtners (der im Stück nicht mehr vorkommt), Freundin von Fatime und Dienerin von Rezia in Gefangenschaft unter Abdallah, als neue Rolle eingeführt wird. Abdallah übernimmt die Rolle Almansors (dieser wird in den Dialogen am Rande nur als Bey bezeichnet, tritt aber nicht selbst in Erscheinung!). Im Szenarium sind Aufführungsdaten vermerkt: 12. Oktober 1879, 15. November 1879, 8. Januar 1882 und 19. Dezember 1886. Da die Gesangstexte in den Quellen nicht bzw. nur teilweise integriert sind, ist davon auszugehen, dass die Gesangsnummern aus der Partitur getreu übernommen wurden.

⁷⁸ Vgl. *D-B*, Weberiana Cl. V Mappe XIX, Abt. 5 C, Nr. 119).

Die obigen von Jähns gegebenen Hinweise passen noch weniger auf die jüngeren Coburger Quellen, deren Dialog hinsichtlich seines Umfangs ebenfalls dem Planchéschen Original keineswegs nachsteht. Offenbar handelt es sich bei den Coburger Manuskripten um eine revidierte Fassung, die unter Verwendung der älteren Gassmann-Bearbeitung hergestellt wurde. Trotzdem soll der Aufbau anhand dieser Quellen hier vorgestellt werden:⁷⁹

I. Akt

- Nr. 1 Introduction und Chor; Dialog Puck/Droll; Nr. 2 Arie (Oberon); Dialog Oberon/Droll; Nr. 3 Vision Rezia; Dialog Scherasmin/Hüon/Oberon; Nr. 4 Chor und Ensemble; Dialog Hüon/Scherasmin; Nr. 5 Arie (Hüon); Dialog Hüon/Scherasmin; Dialog Scherasmin/Fatime; Nr. 6 Finale

II. Akt

- Nr. 7 Chor; Dialog Harun/Babekan; Ballett (Nr. 8); Dialog Hüon/Rezia/Harun/Babekan; Dialog Scherasmin/Fatime; Nr. 9 Ariette Fatime (ohne Textwiedergabe); Dialog Sarazenen; Dialog Oberon, Scherasmin, Fatime; Nr. 10 Quartett (Hüon, Rezia, Scherasmin, Fatime); Nr. 11 Arie (Puck) und Chor; Dialog Hüon, Rezia; Nr. 12 Preghiera; Dialog Hüon, Rezia; Nr. 13 Rezitativ und Arie (Rezia); Dialog Rezia, Abdallah; Dialog Oberon, Puck, Droll; Nr. 14 Finale

III. Akt

- Nr. 15 Arie Fatime; Dialog Scherasmin, Fatime; Nr. 16 Duett (Scherasmin, Fatime); Dialog Scherasmin, Fatime, Zuleika; Dialog Scherasmin, Fatime; Dialog Hüon, Fatime, Scherasmin, Zuleika; Nr. 17 Terzett (Hüon, Scherasmin, Fatime); Dialog Rezia, Zuleika; Nr. 18 Cavatine (Rezia); Dialog Zuleika, Rezia; Dialog Rezia, Almansor; Dialog Almansor, Roschana; Dialog Scherasmin, Fatime; Dialog Hüon, Roschana; Nr. 19 fehlt; Nr. 20 Chor, Solo (Hüon) und Ballet; Dialog Almansor, Rezia, Hüon, Roschana; Nr. 21 Finale. Chor

Die Fassung, die von den beiden Textbüchern überliefert wird, ist äußerst textlastig. Außerdem weichen die Texte in den Büchern voneinander ab. Das Regiebuch besteht aus einer Mischung aus handschriftlichem und gedrucktem Exemplar (Winkler-Text), während das Sofflierbuch durchgängig handschriftlich bleibt. Des weiteren wird in beiden Büchern eine neue Person eingeführt: Zuleika, Tochter des Gärtners Ibrahim, der hier jedoch nicht mehr als Rolle auftaucht, und Freundin Fatimes. Sie überbringt Scherasmin und Fatime die Botschaft, dass Rezia lebt und als neue Favoritin des Sultans im Harem lebt. Später fungiert sie als Überbringerin der Blumenbotschaft für Rezia. Im Personenverzeichnis des Regiebuches ist Roschana als Gemahlin des Sultans aufgeführt, im Sofflierbuch dagegen fehlt ihr Name, vermutlich aus Versehen, denn ihre Rolle ist in beiden Büchern vorhanden und textlich identisch.

⁷⁹ Als Vorlage für die Übersicht wurde das Coburger Sofflierbuch verwendet, da dieses gegenüber dem Regiebuch die schließlich für die Aufführung relevante Fassung enthält bzw. auch weniger falsche Nummerierungen der musikalischen Anteile enthält.

8. Bearbeitung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking (1953)

Die Fassung von Gutheim und Reinking (1953) besinnt sich gegenüber den durchkomponierten bzw. auf Melodramenzusätzen aufbauenden Bearbeitungen wieder auf die Tradition des Singspiels. Sie zeichnet sich nicht allein dadurch aus, dass sie das Prinzip der gesprochenen Dialoge heranzieht, sondern dass sie sich im Gegensatz zu den bisherigen deutschen Bearbeitungen, die meist auf Winklers Übersetzung des Librettos beruhen, um die Nähe zum englischen Original bemüht, indem sie der neuen Fassung eine Neuübersetzung des kompletten englischen Original-Librettos zugrundelegt. Die Autoren der Fassung gehen davon aus, dass sich durch diese Vorgehensweise der Reinigung aller bis dahin ergänzten zeitgebundenen Änderungen, Melodramen sowie Rezitativen oder hinzukomponierten Einlagen „sprachliche und inhaltliche Dunkelheiten und dramaturgische Fehler“ quasi von selbst beheben lassen.

„Die Geschehnisse des Singspiels so klar und faßbar wie möglich in knappen Dialogen darzustellen, den Trägern der Handlung eine Selbständigkeit der Entscheidung zu geben, die das Original vermissen läßt, und das Werk von solchen Auswüchsen, die durch seine Entstehung als englisches Ausstattungsstück bedingt waren, zu befreien, sind das Ziel dieser neuen deutschen Übertragung.“⁸⁰

Aufbau anhand des Textbuches:

I. Akt

- Nr. 1 Elfenchor; Dialog Puck/Oberon; Nr. 2 Arie Oberon; Dialog Puck/Oberon; Nr. 3 Vision (Rezia); Dialog Hüon/Scheramsin/Oberon (Oberons Geschenk ist hier nur das Horn!!!); Nr. 4 Ensemble; Nr. 4a Zwischenspiel; Nr. 5 Finale (ursprüngliche Nr. 6)

II. Akt

- Dialog Scherasmin/Hüon; Nr. 6 Arie Hüon (ehemalige Nr. 5 Arie des Hüon); Nr. 6a Zwischenspiele; Nr. 7 Türkenchor; Nr. 8 Ballett; Dialog Babekan, Rezia, Harun; Nr. 8a Zwischenspiel; Dialog Fatima/Scherasmin; Nr. 9 Ariette Fatima; Dialog Hüon/Scherasmin/Rezia/Fatima; Nr. 9a Szenische Musik und Melodram Oberon; Nr. 10 Quartett; Nr. 10a Zwischenspiel; Nr. 11 Solo, Chor und Sturm; Nr. 12 Paghiera; Dialog Hüon/Rezia; Nr. 13 Ozean-Arie; Dialog Abdallah/Rezia/Hüon; Nr. 13a Oberons Ankunft; Nr. 13b Verwandlungsmusik; Nr. 14 Finale

III. Akt

- Nr. 15 Arie Fatima; Dialog Hüon/Scherasmin/Fatima; Nr. 16 Terzettino (= Nr. 18); Dialog Fatima/Scherasmin Nr. 17 Duett; Nr. 17 a Zwischenspiel; Nr. 18 Cavatine Rezia; Dialog Almansor/Rezia; Dialog Almansor/Roschana; Dialog Hüon/Nadina; Nr. 18a Rondo Hüon; Dialog Roschana/Hüon; Nr. 19 Chor, Solo und Ballett; Dialog Almansor/Rezia; Monolog Scherasmin; Nr. 20 Finale mit Zwischenspiel

⁸⁰ Autor evtl. Anthony Burgess; vgl. Vorwort zum Textbuch (datiert mit München, 15. Januar 1952), Universal Edition A. G., Wien 1953, S. 5 (Ex. D-B, Mus. Tw 229/31).

Als Ergebnis entsteht eine sprachlich veränderte Bearbeitung mit gesprochenen Dialogen (gegenüber Planché reduziert um überflüssige Szenen, z. B. Szene der Namuna, Sarazenenzene), die zwar Webers musikalische Nummern übernimmt, aber diese stellenweise in der Anordnung aufgrund der etwas veränderten Handlung umkehrt (hier z. B. Nr. 5 Arie des Hüon erst zu Beginn des II. Aktes nach Finale I., Nr. 16 Duett und Nr. 17 Terzett ebenfalls vertauscht) unter Hinzufügung von Verwandlungsmusiken bzw. Zwischenspielen, deren musikalisches Material aber aus den übrigen Nummern besteht (die entsprechenden Stellen, denen die Musik entnommen wurde, sind anhand von Taktzahlen im Textbuch angegeben).

9. Bearbeitung von Horst Seeger (Leipzig, 1966; Dresden 1967)

Die Bearbeitung von Seeger (1966/67) ist nur durch eine Aufführungsbesprechung von Werner Wolf belegt, aus der sich jedoch einige Details ableiten lassen:⁸¹

„Man darf nun allerdings dem ‚Oberon‘ nicht mehr abfordern, als er geben kann und will: eine volktümliche romantische ‚Märchenrevue‘ [...] Hier setzte Horst Seeger mit seiner dramaturgischen und textlichen Neufassung an, [...]. Dem Bearbeiter kam es darauf an, bei aller märchenhaften Phantasie eine möglichst organische Handlungsführung zu schaffen, aus der die Musik folgerichtig hervorgeht. Das hat er durch eine bedacht motivierte Fabelerzählung und behutsames Umstellen einzelner Musiknummern weitgehend erreicht. [...] Der aus Eifersucht entstandene Konflikt zwischen dem Elfenkönigspaar Oberon und Titania bildet in der Neufassung den Ausgangspunkt des Geschehens und ist klarer herausgearbeitet. [...] Dementsprechend erhält Titania, ursprünglich nur mit einer stummen Rolle bedacht, eine Oberon etwa gleichwertige Gesangspartie, die aus Teilen der Partien Rezias und Pucks gewonnen wurde. Diese Übernahmen lassen zwar keine spezifische musikalische Kennzeichnung Titanias zu, sind aber durchaus möglich, weil ihr Profil auch nicht sonderlich auf die anderen Gestalten zugeschnitten ist. Titania zur Seite steht jetzt der dienstbare Geist Droll als Gegenstück zu Oberons Helfer Puck. [...] Dagegen vermag die Schlußlösung weniger zu überzeugen. Durch das Streichen der Rolle des Emirs von Tunis wird die Handlung plötzlich abgebrochen und die dramatische Spannung merklich beeinträchtigt.“

An der Seegerschen Bearbeitung lässt sich eine Tendenz ablesen, die in den übrigen Fassungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenfalls hervorscheint: die Veränderung der beiden Rollen von Oberon und Titania.

Hinsichtlich der Person des Elfenkönigs zeigte sich diese bereits bei Brecher/Mahler, da dort die von Planché als Sprechtext angelegten Monologe Oberons (in Szene vor dem Aufbruch zur See sowie in Szene nach Raub der Rezia als Erscheinung vor Hüon, beides im II. Akt) in Melodrame verwandelt wurden und dadurch nicht nur inhaltlich mehr Gewicht erlangen, sondern überhaupt erst musikalisch bedeutsam werden.

⁸¹ Vgl. Werner Wolf, *Neuer belebter „Oberon“ – Erste Aufführungen der Neufassung von Horst Seeger in Leipzig und Dresden*, in: *Musik und Gesellschaft*, Jg. 17 (1967), S. 262–265.

10. Bearbeitung von Manfred Linke (Bregenz 1977)

Mehr Bedeutung erhält aber nun vor allem die Elfenkönigin: Titania. In der Bearbeitung von Linke (1977), der wie viele der Bearbeiter vor ihm zu der Auffassung kam, „daß das Werk in der originalen Gestalt nicht spielbar ist“⁸², wird diese dem stummen Dasein enthoben und als Dialogpartnerin Oberons angelegt.

Leider kann auch diese Bearbeitung (ähnlich der Seegers) nicht vollständig rekonstruiert werden, da sie nur durch den Aufsatz Linkes und einige wenige Auszüge des neuen Textes darin überliefert wurde.

Linkes Fassung ist durch eine Neufassung der Dialoge und der Gesangstexte gekennzeichnet, wobei eine weitgehende Abwendung von Planchés Text (Kürzung des gesprochenen Dialogs, Weglassung von Nebenhandlungen, Vermeidung von unnötigem Schauplatzwechsel) sowie einige Änderungen im musikalischen Ablauf erfolgen (Nr. 5 versetzt in den Dialog Hüon/Oberon; Nr. 20 Rondo Hüon entfällt; Rezitativ der Fatime im I. Akt entfällt; abschließender Chor in Nr. 21 entfällt; Marcia maestoso vorverlegt; Verzicht auf die originale Schlusszene vor Karl dem Großen, daraus folgt veränderter Schlusschor).

Vor allem aber bemühte sich Linkes Neufassung „die Gestalten von gesichtsloser Typik wegzuführen, sie – auch mittels der Gesangstexte – schärfer zu charakterisieren und damit Motivationen für die Handlung zu schaffen. [...] Soweit das möglich war, wurde eine Annäherung der Opernfiguren an die Wielandschen Modelle erstrebt.“ Die Rolle des Puck erhielt eine zusätzliche dramaturgische Funktion, die eines „Conferenciers, der in das Geschehen einführt und es fortlaufend kommentiert“, beispielsweise in der Ouvertüre, die dafür unterbrochen wird, und Puck einen eigenen Auftritt mit Ansprache an das Publikum gewährt⁸³. Titania wird von Beginn an als vom Ehestreit ebenso betroffene Akteurin in die Handlung einbezogen, die z. B. in der Szene vor dem Aufbruch der beiden Paare nach Bagdad in Begleitung Pucks als Beschützerin Rezias erscheint und somit Oberon als Hüons Mentor korrespondiert.

Erscheint dieses Konzept (trotz nur rudimentärer Überlieferung) durchaus schlüssig, zieht es durch seine inhaltliche Neuausrichtung wesentliche strukturelle Veränderungen nach sich, die wiederum zu hinterfragen sind.

82 Vgl. Manfred Linke (wie Anm. 38), S. 492

83 Vgl. ebd. S. 494ff.

Die beiden jüngsten Bearbeitungen von Mosebach (1995/96) sowie Schaaf/Willaschek (1998) setzten den Akzent ebenfalls auf die Beziehung des Elfenpaares sowohl im Mit- als auch im Gegeneinander, wobei das Ergebnis nicht unterschiedlicher sein könnte. In der Vorstellung sei an dieser Stelle eine chronologische Umkehrung gestattet, da die jüngere Neufassung von 1998 die Motivation der älteren in gewisser Weise potenziert (freilich mit einer konzeptionell völlig differenten Ausrichtung durch Einbezug von Puppenspiel).

11. Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek (Zürich 1998)⁸⁴

Schaaf/Willaschek verfolgen die Rückkehr zum Singspiel mit gesprochenen Dialogen, deren Texte neugefasst und sehr humorvoll gestaltet sind.

Inhalts-Überblick:

Prolog (nach einer Szene aus dem Fragment *Der Zauberwald* von Franz Grillparzer)

I. Akt

- Nr. 1 Introdution-Chor der Elfen; Dialog Puck/Elfen; Nr. 2 Arie (Oberon); Dialog Oberon/Puck/Elfen/Kaiser Karl/Titania; Nr. 3 Vision (Rezia); Dialog Titania/Oberon/Hüon/Scherasmin/Puck; Nr. 4 Ensemble; Dialog Scherasmin/Hüon/Babekan; Nr. 5 Arie (Hüon); Dialog Hüon/Scherasmin/Namouna; Nr. 6 Finale

II. Akt

- Nr. 7 Chor (Hofstaat des Kalifen); Nr. 8 Ballett; Dialog Rezia/Fatime/Harun al Raschid/Hüon; Nr. 8a Erscheinung Oberons; Nr. 9 Ariette (Fatime); Dialog Scherasmin/Fatime/Oberon; Nr. 10 Quartett (Hüon/Scherasmin/Rezia/Fatime); längerer Erzählereinschub; Nr. 11 Solo, Chor, Sturm und Ballett; Nr. 12 Paghiera (Hüon); Dialog Hüon/Rezia; Nr. 13 Arie (Rezia); Dialog Rezia/Abdallah/Hüon/Oberon; Nr. 14 Finale

III. Akt

- Einleitungsmusik; Nr. 15 Arie (Fatime); Dialog Sklavenhändler/Scherasmin; Nr. 16 Duett (Scherasmin/Fatime); Dialog Fatime/Puck/Scherasmin/Hüon; Nr. 17 Terzettino (Scherasmin/Hüon/Fatime); Nr. 18 Kavatine (Rezia); Dialog Roshana/Almanzor; Nr. 19 Rondo (Hüon); Nr. 20 Chor, Solo und Ballett (Hüon/Haremsdamen); Almanzor; Dialog Scherasmin/Fatime; Dialog Rezia/Almanzor; Hüon; Nr. 21 Finale

Die Dialogtexte stehen in ihrem Umfang keinesfalls dem Planchéschen Original bzw. der Winklerschen Übersetzung nach. Charakteristikum der Inszenierung ist die Rolle eines Erzäh-

⁸⁴ Die Dialogfassung von Schaaf und Willaschek wurde für die Texteinrichtung der konzertanten Aufführung bei den Musikfestspielen in Dresden 2004 zugrunde gelegt; vgl. Ausführungsbericht in: *Weberiana* 14 (2004), S. 135–138.

lers, der durchgehend innerhalb der Dialoge der Protagonisten handlungsfortführende Kommentare einstreut. Die Szenenabfolge ist weitgehend am Original orientiert (wenig Szenenstreichungen: Babekan und Löwe enthalten; Namouna enthalten, es fehlt Sarazenszene), scheut auch aufwändige Bilderwechsel innerhalb des ersten und dritten Finales nicht (Szene I, 5 und III, 10).

„Die Bearbeiter vertrauten dabei ganz [...] auf die Wortgewalt des Wielandschen *Oberon*-Epos. Durch den Rückgriff auf die wundervollen Verse des Dichters umgehen Schaaf und Willaschek die Gefahr einer textlichen Banalisierung, die einer Text-Modernisierung immer innewohnt. Wielands Epik steht auf Augenhöhe mit Webers Musik, [...]“⁸⁵

Die musikalischen Nummern wurden in Reihenfolge und Text fast originalgetreu übernommen (abweichend ist lediglich die Nummerierung: ursprünglich Nr. 9 ist hier Nr. 8a, wodurch sich die anschließende Zählung bis Nr. 13 verschiebt; ursprüngliche Nr. 14 fehlt, ist aber evtl. mit Einleitungsmusik vom III. Akt identisch).

An inhaltlichen Änderungen erlauben sich die Bearbeiter neben dem schon erwähnten veränderten Personenprofil der Titania als Sprech- und Gesangspartie (auch Karl der Große erhält eine Sprechrolle) die Einführung einiger neuer Personen: Sklavenhändler, Palastwächter, Haremswächter, Tunesier. Titanias Rolle im Stück erhält nur zu Beginn des Stückes durch den Prolog Ausdruck, in dem der Streit des Elfenpaares vorgeführt wird und in der Szene I/2, in dem sie Rezia das Bild Hüons in der Vision präsentiert, im weiteren Handlungsverlauf wird sie wieder in den Hintergrund gedrängt. Dramaturgisch wesentlich überzeugender als im Original ist die Einführung des Keuschheitsgebots nach Wieland (ausgesprochen von Oberon in der Szene vor Hafenabfahrt II, 4, vor dem Quartett), das in der nächsten Szene von Hüon und Rezia gebrochen wird und damit den Sturm heraufbeschwört.

12. Martin Mosebach (Frankfurt/Main 1995, auch Salzburger Festspiele 1996)

Am konsequentesten in der Betonung auf das Elfenpaar geht freilich Mosebach zu Werk.

„Planché hatte den *Oberon* Wielands stark vereinfacht, aber immer noch eine Fülle von Motiven des Vorbilds mitgeschleppt, für die er dann weder dramaturgisch noch musikalisch rechte Verwendung hatte. Wie greift man in solch ein verbautes Gefüge ein? Die Lösung kam aus der Musik: nur die Elemente der Handlung, nur die Figuren des Stückes, die Carl Maria von Weber komponiert hatte, sollten erhalten bleiben. Umständliche Vorgeschichten, die den gesprochenen Dialog bestimmten, mußten wegfallen; die Erzählung mußte innerhalb der ihr von der Musik gesteckten Grenzen vollständig sein. Und schließlich mußten musikalische Höhepunkte auch zu dramatischen Höhepunkten werden. Arien

85 Ebd. S. 136.

und Chöre sollten die Handlung nicht mehr aufhalten, sondern sie befördern und zum eigentlichen Ausdruck der Handlung werden. Das Rasonieren hingegen sollte in die Prosa verbannt sein. [...] Oberon und Titania und ihr großer Streit stehen im Mittelpunkt des Stückes: sie setzen die Figuren der menschlichen Liebenden in Bewegung, sie empfinden mit ihnen, sie werben und kämpfen um sie. [...] Daß Oberon und Titania die Menschenkinder Hüon und Rezia wie Marionetten führen, ist dem Stoff und der Oper nicht nur in lobender Absicht nachgesagt worden⁸⁶. Deshalb war es sinnvoll, diesen Vorwurf gleichsam bei den Hörnern zu packen und das Marionettenmotiv zu einem wichtigen Element der neuen Bearbeitung zu machen.⁸⁷

Die Idee, die Figuren von Rezia und Hüon als Puppen an den Drähten des Elfenkönigs anzulegen, taucht bereits in einer Inszenierung des *Oberon* Anfang der 60er Jahre an der Württembergischen Staatsoper auf, deren Textneufassung von Ernst Poettgen geschaffen wurde. Außerdem wurde in dieser revuehaften Realisierung die ursprünglich stumme Rolle der Roschana durch eine attraktive Arie aufgewertet⁸⁸.

Es folgt eine inhaltliche Übersicht des überlieferten Textbuches⁸⁹:

I. Akt

- Nr. 1 Introduction; Nr. 2 Arie (Oberon); Dialog Titania/Oberon; Nr. 3 Vision (Rezia); Dialog Oberon/Titania; Nr. 4 Ensemble; Dialog Oberon/Titania; Nr. 5 Arie (Hüon); Dialog Oberon/Titania; Nr. 6 Finale; Dialog Oberon/Titania; Nr. 7 (Chor der Janitscharen); Nr. 8 Szenische Musik und Melodram; Dialog Oberon/Titania; Nr. 9 Ariette (Fatima); Dialog Oberon/Titania; Nr. 10 Quartett; Nr. 11 Solo (Titania) und Chor; Nr. 11a (Chor der Meermädchen)

II. Akt

- Nr. 12 Preghiera (Hüon); Dialog Oberon/Titania; Nr. 13 Szene und Arie (Rezia); Dialog Oberon/Titania; Nr. 14 Chor und Soli (Meermädchen/Titania); Dialog Oberon/Titania; Nr. 15 Arie (Fatima); Nr. 16 Duett (Scherasmin/Fatima); Dialog Oberon/Titania; Nr. 17 Cavatine (Rezia); Dialog Oberon/Titania; Nr. 18 Terzettino (Hüon/Scherasmin/Fatima); Dialog Oberon/Titania; Nr. 19 Chor, Solo und Ballett (Hüon/Haremsmädchen); Nr. 20 (Marcia); Dialog Oberon/Titania; Nr. 21 Finale; Dialog Oberon/Titania; Nr. 22 Quartett und Chor

In der Bearbeitung von Mosebach in zwei(!) Akten, unter Verwendung der Fassung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking, wurden die Texte der musikalischen Nummern verändert, während deren Reihenfolge und Anlage aber weitgehend bestehen bleibt (Ausnah-

86 „Die Personen handeln nicht, sondern sie folgen, als Marionetten, dem Zuge nur zu sichtlicher Drähte. Deshalb sind sie auch keine Individualitäten, sondern Typen geworden, deren Thun nicht unser Interesse, deren Schicksal nicht unser Mitgefühl erweckt und für die sämtlich, vielleicht mit Ausnahme der Fatime, wir kein Herz fassen können.“; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber, Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 596.

87 Vgl. Vorwort von Mosebach zum Programmheft der Frankfurter Aufführung 1995, S. 8.

88 Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Oberon“ in der Württembergischen Staatsoper*, in: NZfM 2/1962, S. 81f.

89 Vgl. Exemplar im Archiv der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe.

me: Umfunktionierung des ursprünglichen II. Finales und zweifache Ausführung des Meer-mädchenchores; Austausch von Cavatine und Terzett, Schlusschor des ursprünglichen Finales Nr. 22 gestrichen, dafür Wiederholung des Quartetts Nr. 10). Der ursprüngliche Dialog zwischen den musikalischen Nummern wurde komplett durch Dialogtext des Elfenpaares Oberon/Titania ersetzt.

Die Figur der Titania erhält eine immense Aufwertung mit Bezug auf die literarischen Quellen Shakespeare und Wieland. Das Handlungspersonal wird auf die drei Paare: Oberon/Titania, Hüon/Rezia sowie Scherasmin/Fatime reduziert (Gesangspartie des Puck fällt auf Titania, z. B. Chor der Geister, in Nr. 14). Mosebachs Fassung ist eine Oper in Singspieltradition mit gesprochenen Dialogen mit der Besonderheit des Einbezugs des Puppen (Marionetten)-spiels: das Handlungsgeschehen wird in den Dialogen von Oberon und Titania erzählt und mittels Puppenspiel gleichzeitig dargestellt; die Dialoge von Oberon/Titania bilden somit quasi den Rahmen für die Handlung der Oper.

Inhaltlich werden die Eifersucht und der Streit zwischen Oberon und Titania gewichtig an den Anfang des I. Aktes gestellt (Oberon liebt Rezia, Titania Hüon, in ihrer Eifersucht schmieden die beiden Elfen den Plan, die Liebe zwischen Hüon und Rezia zu entfachen und dann auf die Probe zu stellen, wobei Titania sich die Gefahren ausdenkt und Oberon den beschützenden Part übernimmt).

c) Weitere Aufführungsnachweise

An dieser Stelle sollen ergänzend zu obigen Einzeldarstellungen noch weitere Aufführungen aus neuerer Zeit genannt werden, die der Autorin nur durch Rezensionen vorlagen.

Ähnlich angelegt wie die Fassungen aus Zürich bzw. von Mosebach mit der erhöhten Aufmerksamkeit auf das Elfenpaar Oberon/Titania ist auch die Aufführung, die 1998 im Pfalztheater Kaiserslautern, mit einer neuen Textfassung von Wolfgang Quetes stattfand. Neu an der Inszenierung, die als „überzeugende Lösung für die Bühne“ gelobt wird, ist die Idee der Erweiterung des Personals durch „die Reinkarnation des Dichters Christoph Martin Wieland als Schreiber und Mitspielender seines eigenen Stückes“ und das Drama „aus der Interaktion des sein Stück konzipierenden Dichters und der beiden Streithähne Oberon und Titania“ zu entwickeln⁹⁰.

⁹⁰ Vgl. Aufführungsbericht in: *Weberiana* 7 (1998), S. 72. Quetes hat diese Version in Münster wieder aufgegriffen, vgl. *Weberiana* 23 (2013), S. 127–130.

Ebenfalls ähnlich der Mosebach-Fassung ist die Inszenierung in Regensburg (7. Dezember 2001) gehalten, in der „die offene Form als modernes Element der Interpretation“ verstanden wird, und dieser „Kunstgriff“ es „den Bearbeitern [erlaubt] eine Text-Melange“ zu produzieren, „die ansonsten wohl ungenießbar wäre. Hier springt man sprachlich vergnügt durch die Jahrhunderte, werden dramatische Shakespeare-Texte und epische Wieland-Verse neben moderner Umgangssprache und quasi Lexikon-Lesungen (etwa zum Thema Islam) kredenzt. Die einzige Konstante in diesem Spiel im Baukasten-System ist Webers Musik – sie schafft aus der locker geknüpften, beziehungs- und anspielungsreichen Collage ein Ganzes.“⁹¹

Eine mehrfach herangezogene Lösung, der Problematik einer Inszenierung des *Oberon* auszuweichen, besteht darin, die Oper konzertant aufzuführen. Dies geschah im Februar 2006 im Rahmen der Festwoche der Dresdner Musikhochschule, wo das Stück in der Semperoper dar- geboten wurde. Innerhalb einer konzertanten Aufführung liegt es nahe, die spröden und über- langen Dialoge einfach durch einen Erzähler zu ersetzen, wie man es auch hier realisierte.

„Die biedereren, nicht sehr einfallsreichen Zwischentexte von Ingo Zimmermann allerdings, die Lars Jung völlig uninspiriert, fast unbeteiligt darbot, lähmten eher, als auf die Musik einzustimmen. Das stilistische Gefälle, der ständige Stimmungs-Wechsel zwischen Musik- und Wort-Darbietungen nahm den Gesangsnummern viel von ihrer Wirkung, statt sie atmosphärisch vorzubereiten [...]“⁹²

Hier ebenso zu erwähnen wäre die konzertante Version des Theaters für Niedersachsen (TfN), Aufführungen September und November 2011 u.a. in Goslar und Hildesheim, bei der bei fast originalgetreuer Beibehaltung der musikalischen Nummern die ursprünglichen Dialogtexte durch Auszüge aus Wielands Epos ersetzt wurden⁹³.

Fullgraf macht in ihrer Dissertation über die Bearbeitungen der *Euryanthe* darauf aufmerk- sam, dass Weber persönlich konzertante Aufführungen seiner Opern ablehnte, was in der „be- sonderen Wechselbeziehung zwischen seiner Musik und der Szene, die eine der Kernaussagen seiner musikalischen Dramaturgie bildet“ begründet liege⁹⁴.

Das mag zutreffen, andererseits beruht dieser Schluss höchstwahrscheinlich auf einem Brief, den Weber an den akademischen Musikverein in Breslau am 24. Dezember 1824 verfasste, in dem es heißt: „*Euryanthe* ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem verein-igten Zusammenwirken aller Schwester Künste hoffend, sonst? sicher wirkungslos ihrer Hül- fe beraubt.“

91 Vgl. ebd. 12 (2002), S. 117.

92 Vgl. ebd. 16 (2006), S. 104.

93 Vgl. Programmheft zu den Aufführungen.

94 Vgl. Fullgraf, S. 9.

Dagegen spricht, dass Weber z. B. 1822 das II. Finale aus *Silvana* konzertant aufführte und während seines Londoner Aufenthaltes 1826 konzertante Aufführungen des *Freischütz* in den Philharmonischen Konzerten selbst dirigierte. Daher ist Webers Aussage, speziell auf die *Euryanthe* zugeschnitten, auf die sich Fullgraf höchstwahrscheinlich bezieht, nicht unmittelbar auf seine anderen Opern übertragbar.

Eine neue Dialogfassung des Schriftstellers Gert Jonke wurde für die Aufführung von Webers „Schwanengesang“ am Staatstheater Mainz (14. September 2006) herangezogen. Die Inszenierung übernimmt die seit Mosebach beliebte Form der „erzählten Handlung, die wiederum künstlich in ‚Dialoge‘ aufgelöst wird, indem hier Puck zum ‚Erzähler‘ avanciert und sich zugleich verfünffacht in drei weibliche und zwei männliche Verkörperungen von gleichem Äußeren [...] Dabei werden Sätze, Satzteile oder auch Wortfolgen unter den Pucks aufgeteilt, teils simultan gesprochen, teils in Fetzen wiederholt [...], teils gedehnt oder beschleunigt.“ Die Kombination dieser künstlichen Dialoge mit einer banal nacherzählten Handlung löst laut Ansicht des Rezensenten das dramaturgische Problem nicht, sondern führt dazu, dass dieses „sehr viel stärker empfunden und die Oper in eine Folge farb- und facettenreicher Einzelbilder und -bildchen aufgelöst“ wird⁹⁵.

Ergänzend zu nennen wären noch die auf Mosebach beruhende Aufführung in Freiburg i. Br. (7. November 2009) und die ebenfalls einem Konzept der Neutextuierung (Ersetzung der Dialoge durch Erzähler) folgende erfolgreiche Realisierung in Toulouse (19. April 2011)⁹⁶.

95 Vgl. Ausführungsbericht in: *Weberiana* 17 (2007), S. 121f.

96 Vgl. ebd. 20 (2010), S. 153–156 und 21 (2011), S. 173–175.

2.4 Zusammenfassung und Ausblick

Der Überblick über die wichtigsten Bearbeitungen des Weberschen *Oberon* zeigt, dass zwar Aufbau und Struktur des Librettos immer wieder Anlass zu Kritik boten und zu den mannigfaltigsten Eingriffen in das Werk führten, diese aber allesamt verdeutlichen, dass es eher die Fremdheit der englischen Bühnengattung des „melodrama with songs“ auf dem Kontinent oder der Wandel der Opernästhetik waren, die zu diesen Veränderungen führten, weniger aber konkret benannte Mängel in der Dramaturgie des Werkes.

Letztlich verhilft die Betrachtung der Bearbeitungen so „zu einem besseren Verständnis des Originals, dien[t] vielleicht der Anregung zur Aufführung der Urgestalt oder dem Hervorbringen neuer werkgerechterer Lösungsmöglichkeiten“, wie es schon Fullgraf in Bezug auf die Bearbeitungen zur *Euryanthe* konstatierte⁹⁷.

Die vom Wandel der Opernästhetik beeinflussten Eingriffe in die Gestalt des *Oberon* lassen eine Entwicklung sichtbar werden, die in fünf Phasen eingeteilt werden kann:

1. Phase: Beibehaltung der Originalgestalt: Inszenierung mit einzelnen Veränderungen je nach Lokalbedingungen (offensichtlich auch mit entsprechender Bühnenausstattung → Illusion)
2. Phase: Orientierung an der durchkomponierten Oper: Umwandlung der Dialoge in Rezitative
3. Phase: Verwendung der ursprünglichen Dialogtexte oder/und Umwandlung zu Melodramen
4. Phase: Rückbesinnung auf Singspieltradition: Wiederbelebung der Dialogtexte teilweise mittels Neutextierung
5. Phase: Modernisierung und inhaltliche Veränderung: Neustrukturierung und Umgestaltung bzw. -gewichtung der Rollen.

Die vorausgegangene Untersuchung der Bearbeitungen kann nur als Anregung verstanden werden, da sie in gewisser Weise zu kurz greift. Da es sich bei vorliegender Arbeit vorrangig um die Beschäftigung mit dem Libretto zur Oper handelt, konnte die Analyse der Bearbeitungen, bei der zwingend die musikalischen Bestandteile mit untersucht werden müssten, nur in Ansätzen erfolgen und wäre im Hinblick auf die Rechtfertigungen der Eingriffe in die musi-

⁹⁷ Vgl. Fullgraf, S. 245.

kalische Substanz des Werkes zu hinterfragen. Aufschlussreich ist nämlich, dass die ursprünglich am Text ansetzende Kritik keineswegs vor der Musik halt machte.

Dabei sind die Grenzen zwischen Neufassungen, die sich im Wesentlichen an der Originalvorlage orientieren, und wirklichen Bearbeitungen oft fließend; exakte Differenzierungen scheinen fast unmöglich. Obwohl die Qualität der musikalischen Nummern allgemein anerkannt und respektiert wird, hielt das die Bearbeiter trotzdem nicht davon ab, in die musikalische Substanz einzugreifen, und dies teilweise gravierend, was die vorhergehende Beschreibung bzw. Analyse der Bearbeitungen gezeigt hat.

„Allen Neufassungen liegt – abgesehen von textlichen Strichen – der Gedanke zugrunde, die die Handlung dehnen und den musikalischen Fluß gefährlich unterbrechenden langen gesprochenen Passagen zu überbrücken bzw. zu raffern.“⁹⁸

In die Gegenüberstellung der musikalischen Nummern der Bearbeitungen (siehe Tabelle am Ende des Kapitels) wurden nur die Bearbeitungen aufgenommen, die durch Textbuchdrucke oder ausreichende Beschreibungen überliefert sind und auch eingesehen werden konnten.

Die durch Änderungen resultierende abweichende Nummerierung der musikalischen Teile wurde vernachlässigt, aber unter Besonderheiten notiert (vgl. dazu die Einzelanalysen).

Im Nachfolgenden werden stichpunktartig die wesentlichsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Bearbeitungen aufgeführt:

a) die meisten Bearbeitungen (unabhängig von der Verwendung von Rezitativen oder gesprochenen Dialogen) straffen die Handlung auf folgenden Strang:

- Oberons Kummer nach Streit mit Titania, Puck berichtet von Hüon und Rezia
- Oberon läßt Rezia im Traum vor Hüon erscheinen
- Hüon und Scherasmin erhalten ihren Auftrag von Oberon, Aufbruch nach Bagdad
- Rezia in unruhiger Erwartung ihrer Befreiung (Finale)
- Hüon und Scherasmin im Palast des Kalifen in Bagdad, Tod Babekans, Entführung Rezias
- Liebelei Scherasmin/Fatima
- Aufbruch zur See, Beschwörung der Geister, Sturm, Schiffbruch, Entführung der Rezia durch die Seeräuber
- Ankunft der vier Protagonisten auf verschiedene Weise in Tunis

⁹⁸ Vgl. Erich Wolfgang Partsch, (wie Anm. 69), S. 334.

- Verführungsszenen zwischen Almansor/Rezia bzw. Roschana/Hüon
- Verurteilung und Rettung

d. h. es sind folgende bei Planché sehr textreiche Passagen getilgt: Szene der Namuna mit Hüon/Scherasmin; Szene mit Babekan und Löwe; Sarazenenzene.

b) einige Bearbeitungen versuchen, der titelgebenden Rolle Oberons mehr Bedeutung zu verleihen, indem sie ihm mehr musikalisches Gewicht geben durch hinzukomponierte Melodramen (Szene vor Aufbruch zur See, Oberons Lob des Hüon und Prüfung der Rezia; Szene vor Tunis mit Oberons Ankunft) bzw. eine zweite Arie einfügen (Benedict/Planché, Brecher/Mahler)

c) einige Bearbeitungen werten die bisher als Sprechrollen angelegten Personen (Babekan, Roshana, Almansor) auf, indem sie diese in Gesangsrollen umwandeln (Benedict/Planché; Grandaur/Wüllner)

d) musikalische Aufwertung des Paares Hüon/Rezia durch Hinzufügung eines Duettes (Benedict/Planché)

e) das Problem der häufig wechselnden Bilder wird verschieden gelöst: Überbrückung der Umbauten mit Hilfe von Zwischenmusiken (Verwandlungsmusiken); Reduzierung der Bilder;

f) Die Mehrzahl der Fassungen aus dem 20. Jahrhundert geben der Rolle der Titania mehr Bedeutung

- durch Einfügen einer Sprechrolle (Linke 1977, Schaaf/Willaschek 1998)
- durch Einfügen einer Sprech- und Gesangsrolle (Seeger 1966/67)
- durch Einfügen einer Sprech- und Gesangsrolle mit zusätzlicher Erzählerfunktion (Mosebach 1995/96)

g) alle Bearbeitungen erzielen auf unterschiedlichste Art und Weise Veränderungen der Dramaturgie. Dabei sind vier verschiedene Stilstiken zu unterscheiden:

1. Rezitative, welche eine Kürzung bzw. Straffung des Inhalts zur Folge haben, einschließlich des Wegfalls einzelner Szenen (z. B. Benedict/Planché, Lampert; Grandaur/Wüllner)

2. gesprochener Text mit musikalischen Untermalungen (Melodram), ebenfalls verbunden mit inhaltlichen Kürzungen (z. B. Mahler/Brecher; Weingartner)
3. Singspiel-Fassung mit gesprochenen Dialogen, aber Inhalt stark gekürzt und modifiziert (z. B. Gassmann; Gutheim/Reinking) und
4. Singspiel-Fassung mit gesprochenen Zwischentexten, die im wesentlichen durch einen Erzähler präsentiert/vermittelt o.ä. werden (z. B. Mosebach; Schaaf/Willaschek).

Fullgraf kam in ihrer Untersuchung der musikdramatischen Bearbeitungen zur *Euryanthe* zu dem Schluss, dass „es eine Patentlösung für die dramaturgischen Probleme des Werkes nicht gibt. Keiner der besprochenen Versuche fiel so befriedigend aus, daß er sich lange zu halten vermochte. Durch die Veränderungen entstanden fast immer neue Ungereimtheiten.“⁹⁹ Sie verweist auf die Rezeption der Oper, die einer Auseinandersetzung mit der Urgestalt im Wege stünde.

Auffällig und hinterfragenswert ist der Umstand, dass auch sämtliche Bearbeitungen des *Oberon* es nicht schafften, das Werk (in der neu erfundenen Form) fest im Repertoire zu verankern und als mehr oder weniger erfolgreiche Versuche gesehen werden müssen, Webers letzte Oper Bühnentauglich zu machen¹⁰⁰.

Das Schicksal der *Euryanthe* hat somit große Ähnlichkeiten mit dem des *Oberon*, allerdings hat bei dem früheren Werk durch die Berliner Aufführung im Jahre 1986 bereits eine Rückbesinnung auf die ursprüngliche Gestalt eingesetzt, was auch für Webers letzte Oper zu wünschen wäre.

Auch beim *Oberon* ist inzwischen deutlich die Tendenz zu erkennen, nach den Versuchen mit der Verwandlung in eine durchkomponierte Oper, der angereicherten Fassung mit Rezitativen oder Melodramen sowie der Rückkehr zur Singspielversion, die neben Eingriffen in den Text meist ebenso starke Veränderungen der musikalischen Anteile zur Folge hatten, sich nun wieder auf die Urgestalt der Oper zu besinnen. Wie die Rezensionen zu den jüngeren Aufführungen belegen, werden inzwischen die musikalischen Nummern meist beibehalten und mehr oder weniger nur noch Textmodulationen vorgenommen, was vielleicht auf eine sich abzeichnende veränderte Einstellung gegenüber dem Werk hindeutet.

J. Veit hat mehrfach in seinen Rezensionen zu modernen Aufführungen, die überwiegend Neufassungen bzw. Bearbeitungen darstellen, die Anregung an die Regisseure gegeben, sich

⁹⁹ Vgl. Fullgraf, S. 245.

¹⁰⁰ Auf diesen Umstand hat auch schon Fullgraf hingewiesen in Hinblick auf die Bearbeitungen zur *Euryanthe*; vgl. (wie Einleitung, Anm. 13), S. 11.

an das englische Original heranzuwagen, d. h. „die originale Gestalt dieses englischen ‚melodrama with songs‘ ernst [... zu nehmen] und in eine adäquate neue Form umzusetzen.“¹⁰¹

Diesen Bezug stellt auch M. Bandur im Hinblick auf die Mosebach-Aufführung 1995 an der Frankfurter Oper her, die ebenfalls den Versuch unternahme, „durch Kürzungen, Umstellungen und Eingriffe in das narrative Konzept den vermeintlich zu komplexen Aufbau in ein überschaubares Gefüge zu verwandeln [...] mit einer Begründung, die auf ein konservatives Verständnis von Oper verweist.“ (s. o.) In seiner Rezension zur Aufführung nach Mosebach in Freiburg/Br. verweist er auf interessante Zusammenhänge zwischen den Bearbeitungsversuchen und dem heutigen Rezeptionsverhalten des Publikums, welches wiederum rückwirkend auf die Bearbeiter einwirke, aber nicht automatisch Rückschlüsse auf die Qualität der entsprechenden Werke zulasse.

Nach Bandurs Aussage war es Mosebachs Ziel, „Webers *Oberon* auf eben die Dimensionen zu stützen, welche die Opernbühne in unserer Zeit gerade noch erlaubt. Die Ausrede, das Libretto sei ein ‚verbautes Gefüge‘ (Mosebach), sagt mehr aus über die geringe Verstehensleistung, die Mosebach dem heutigen Opernbesucher noch zutraut, als über die tatsächliche Qualität des auf Wielands *Oberon* basierenden Librettos.“¹⁰²

Die Autorin schließt sich der ebenfalls von Bandur formulierten Forderung an die Bühnen an, sich auf den *Oberon* von Planché und Weber zu besinnen und sich an diesen zeitgemäß „mit allen Möglichkeiten der multimedialen Technik heranzuwagen und das vielschichtige Libretto als Anregung für eine Erweiterung der Bühnenästhetik zu nehmen[...]. Auch heute wird die reizvolle Verschränkung von Orient, Okzident und Feenwelt ihr Publikum finden, wenn die Bühnen beginnen, sich dieser romantischen Oper im Original und nicht mehr in verstümmelten Fassungen zuzuwenden.“¹⁰³

101 Vgl. Aufführungsberichte zum *Oberon* in: *Weberiana* 7, 1998, S. 72 und *Weberiana* 17 (2007), S. 123.

102 Vgl. Aufführungsbericht von Markus Bandur zur Inszenierung in Freiburg i. Br. in: *Weberiana* 20 (2010), S. 155.

103 Ebd., S. 156.

2.5 Tabelle der Bearbeitungen (im Vergleich mit Weber/Planchés Anlage)

Zeichenerklärung:

- + Ergänzung
- Einschub einer früheren/späteren Nummer
- Ersetzung
- Weglassung
- ↕ Nummerntausch
- * sonstige Änderung

(alle Änderungen und besonderen Merkmale sind grau unterlegt)

Teil 1						
<i>Planché/Weber</i>	<i>Nuitter/Beaumont/ de Chazot</i>	<i>Planché/Benedict</i>	<i>Lampert</i>	<i>Grandauer/ Wüllner</i>	<i>Hülsen/ Lauff/Schlar</i>	<i>Hartmann</i>
gesprochene Dialoge	gesprochene Dialoge	Rezitative	Rezitative	Rezitative	Sprechtex-te und Melodramen	gesprochene Dialoge (mit Auszügen aus Wieland) Melodramen
I. Akt						
Nr. 1 Chor						
Nr. 2 Arie Oberon						
Nr. 3 Vision Rezas						
Nr. 4 Ensemble						
	→ Nr. 19					+ Zwischenakt- musik
Nr. 5 bzw. Nr. 5 (Alternativfassung) Arie Hüon						–
					+ Verwandlungs- musik	
Nr. 6 Finale						
	+ Entr'acte				+ Vorspiel	

II. Akt						
Nr. 7 Chor						
Nr. 8 instrumental	– (s. u.)					
						+ aus <i>Abu Hassan</i> (Türkischer Marsch)
Nr. 9 instrumental		<input type="checkbox"/> Nr. 9 durch neuen Chor und Duett (Huon/Babekan) aus <i>Euryanthe</i> und Duett (Huon/Reiza) aus <i>Euryanthe (III. Akt)</i>		<input type="checkbox"/> durch Rezitativ (Fatime/Scherasm.)		
						+ Zwischenmusik
Nr. 10 Ariette Fatime						
Nr. 11 Quartett						
Nr. 12 Puck und Geisterchor						
Nr. 12 ½ Preghiera	↕ Nr. 12 ½ und 13					
Nr. 13 Arie Rezia						
Nr. 14 intrumental	–	<input type="checkbox"/> durch neue Nr. (Arie Oberon) auf die Musik von Nr. 5		<input type="checkbox"/> durch Rezitativ (Abdallah Rezia, Seeräuber, Rezitativ Oberon, Puck)	–	
Nr. 15 Finale	* in zwei Nummern gegliedert					* ohne Duett und Chor
	+ Entr'acte (= Nr. 8)					

III. Akt		= (<i>IV. Akt</i>)				
Nr. 16 Arie Fatime						
Nr. 17 Duett						
					+ Verwandlungsmusik	
Nr. 18 Terzett						
Nr. 19 Cavatine Rezia	→ instrumentale Nr. (Wiederholung Nr. 8)	–				
Nr. 20 Rondo Hüon				□ durch Arie Nr. 5 (Alternativfassung/Hüon)	2x + Verwandlungsmusik	* neuer Text
		+ Nr. (Arie Roshana) aus <i>Euryanthe</i>				+ Vorspiel
Nr. 21 Hüon und Chor				* alte Fassung für gemischten Chor		
Nr. 22 Finale					* Wiederholung <i>Preghiera</i> (Ensemble)	* veränderter Schlusschor
		veränderte Akteinteilung (4 Akte) Ergänzungen aus anderen Weber-Werken	teilweise abweichende Nummerierung	Texte der musikalische Nrn. modifiziert	teilweise abweichende Nummerierung	Modifizierungen und Ergänzungen aus anderen Weber-Werken

Teil 2						
<i>Weber</i>	<i>Brecher/Mahler</i>	<i>Weingartner</i>	<i>Gassmann</i>	<i>Gutheim/Reinking</i>	<i>Schaaf/Willaschek</i>	<i>Mosebach</i>
gesprochene Dialoge	Melodramen (Neuübersetzung anhand des engl. Originals)	gesprochene Dialoge und Melodramen	gesprochene Dialoge	gesprochene Dialoge (Neuübersetzung des engl. Originals)	gesprochene Dialoge (neue Übersetzung) mit Erzähler	gesprochene Dialoge (neue Einrichtung: Titania/Oberon)
I. Akt						
Nr. 1 Chor						
Nr. 2 Arie Oberon						
Nr. 3 Vision Rezas						
Nr. 4 Ensemble						
		+ Terzettino Namuna, Hüon/Scherasmin				
Nr. 5 Arie Hüon		–		s. u.		
Nr. 6 Finale						
II. Akt						
				→ Arie Nr. 5 (Hüon) Zwischenspiele		
Nr. 7 Chor						
		+ Pantomime				
Nr. 8 instrumental						

Nr. 9 instrumental	–		–	–		
Nr. 10 Ariette Fatime				□ durch Szenische Musik		
Nr. 11 Quartett						Nr. 11 Solo (Titania) und Chor; Nr. 11a (Chor der Meermädchen) <i>(II. Akt)</i>
				+ Zwischenspiel		
Nr. 12 Puck und Geisterchor						
Nr. 12 ½ Preghiera						
Nr. 13 Arie Rezia						
	→ Arie Oberon (Wiederholung der Nr. 2 auf anderen Text)					
Nr. 14 instrumental				+ Verwandlungsmusik		–
Nr. 15 Finale						
					+ Einleitungsmusik	
III. Akt						
Nr. 16 Arie Fatime		□ durch Introduktion und Ritornell (s. u.)				

Nr. 17 Duett				↑ Nr. 17 und 18		
Nr. 18 Terzett						↑ Nr. 18 und 19
		→ Arie Fatima				
Nr. 19 Cavatine Rezia						
Nr. 20 Rondo Hüon	–	□ durch Quartett und Szene	–			–
						Ergänzung: (Marcia)
Nr. 21 Hüon und Chor						
	Ergänzung (Marsch)					
Nr. 22 Finale						* Schlusschor des ursprünglichen Finales gestrichen, dafür Wiederholung des Quartetts Nr. 10
		* Rondo (Hüon) als Anhang				
	modifizierter Text der musikalischen Nummern teilweise abweichende Nummerierung	komplett abweichende Nummerierung teilweise modifizierte Gesangstexte Ergänzung durch Neu-Kompositionen	teilweise abweichende Nummerierung	teilweise abweichende Nummerierung	teilweise abweichende Nummerierung	Einrichtung in zwei Akte modifizierte Nummernabfolge abweichende Nummerierung (Titania übernimmt Partie von Puck)

Anhang

Wissenschaftlich-kritische Textedition

Vorbemerkung zur Edition

Die vorliegende Edition des Librettos von Webers letztem, für das Covent Garden Theatre in London geschriebenen Bühnenwerk stellt erstmals die beiden wichtigsten Fassungen des Textes der Oper einander gegenüber: das englische Original von James Robinson Planché, das anlässlich der Uraufführung am 12. April 1826 in London publiziert wurde, und die deutsche Version von Karl Gottfried Theodor Winkler (Pseudonym Theodor Hell), die noch im selben Jahr in Deutschland (Dresden und Leipzig) herauskam¹.

Während sich die Wiedergabe des englischen Textes auf den zur Uraufführung (UA) vorgelegten Erstdruck des Librettos und die Angaben zu den musikalischen Nummern aus der von Weber für die Aufführungsserie in London verwendeten Dirigierpartitur stützt, beruht die Wiedergabe des deutschen Textes auf dem postum erschienenen Druck des Librettos in deutscher Sprache.

Für die Edition wurden beide Fassungen mit allen überlieferten authentischen bzw. autorisierten Quellen zum Libretto abgeglichen: dazu gehören im Fall der englischen Überlieferung Planchés Manuskript des Textbuches, Webers Abschrift der Gesangstexte, die er anhand dieses Manuskriptes anfertigte, die Textbuch-Kopie für das sogenannte Lord Chamberlain's Office (das Londoner Zensurbüro), das Arien-Textbuch zur UA sowie die musikalischen Partitursourcen, d. h. die Partitur-Autographen Webers sowie die genannte Dirigierpartitur zur UA; im Fall der deutschen Überlieferung wurden alle erhaltenen handschriftlichen und gedruckten Quellen zu dem noch von Weber betreuten Klavierauszug der Oper herangezogen.

1 Bereits 1841 erschien eine zweisprachige (englisch/deutsche) Ausgabe des Librettos (anlässlich der erstmaligen Aufführung der Oper mit deutschem Text in London), in der jedoch die deutsche Fassung von Winkler durch eine neu angefertigte Rückübersetzung ins Englische ergänzt wurde, die nichts mehr mit Planchés UA-Fassung gemein hat. Dieses in London von A. Schloss veröffentlichte Textbuch (benutztes Exemplar: D-B, Weberiana Cl. VI [Kasten 3], Nr. 29) entstand anlässlich des Gastspiels der deutschen Truppe unter August Schumann, dem Direktor des Mainzer Theaters, im Drury Lane Theatre vom 15. März bis 7. Juli 1841; vgl. dazu auch Eveline Bartlitz, „Weber und kein Ende!“ *Franz Webers Briefe an Friedrich Wilhelm Jähns als Quellen zur Londoner Weber-Rezeption*, in: *Weberiana*, Heft 18 (2008), S. 152. In dem Textbuch wurden zudem drei Briefe Webers an Planché mit dessen Einverständnis erstmals publiziert (wie den beigefügten Zeilen des Librettisten an den Verlag zu entnehmen ist, die ebenfalls abgedruckt wurden): „I regret that you cannot make use of the words of my opera of Oberon, with the German translation of it as it would of course be more gratifying to me than to have the mere literal meaning appended to Herr Theodore Hell's adaptation of my original work. With respect to the interesting letters written to me in English by my lamented friend, during the composition of my Opera, and of which I may be justly proud, they are at your service and I agree with you in believing that the fine feeling and acute criticism displayed in them will contribute to increase, if it be possible, the high estimation in which their amiable writer is held by the musical world. I should suggest their being printed precisely as they are written suppressing only such passages in the two last as relate to private individuals and circumstances unconnected with the Opera.“

a) Zu den Quellen der Edition

Die Quellenlage zum Libretto des Weberschen *Oberon* ist ähnlich der zum *Freischütz* günstig zu nennen, mit der Besonderheit, dass aufgrund der zweisprachigen Überlieferung des Werkes zwischen den Quellen der englischen Originalfassung, den Quellen zur deutschen Übersetzung und einigen Quellen, die beide Texte überliefern, zu unterscheiden ist.

Die von Weber schon während der Entstehung mit beeinflusste englische Originalfassung wird dokumentiert durch Planchés Manuskript des kompletten Operntextes (L^A-tx), bei dem es sich um die früheste datierbare Quelle von Ende 1824/Anfang 1825 handelt, die das Libretto in der ursprünglich vom Librettisten angelegten Gestalt wiedergibt und als Kompositionsgrundlage Webers durch dessen nachträgliche Eintragungen die Einwirkungen des Komponisten verdeutlicht. Als zweite wesentliche Grundlage während des Kompositionsprozesses diente Weber vermutlich seine Anfang 1825 angefertigte eigene Abschrift der Gesangstexte (A-tx₁), in der er den englischen Arientexten eine eigene Prosaübersetzung gegenüberstellte und Änderungen am Text markierte. Dagegen bereitet die Einordnung der Zensur-Kopie (K-tx) Probleme, da sie nicht genau datiert werden kann bzw. den Text des Werkes in einer Form abbildet, der unterschiedliche, in sich widersprüchliche Entwicklungsstufen repräsentiert. So enthält sie einerseits Teile der frühen Fassung des Planchéschen Manuskripts, andererseits weist sie Eingriffe aus späterer Zeit auf.

Die Textfassung des Libretto-Erstdrucks für die UA in London (ED-tx), die sich in Bezug auf die Gesangsnummern im Wesentlichen mit dem Druck der englischen Gesangstexte (D-tx₁) deckt, spiegelt die zur UA gegebene Bühnenfassung vermutlich am genauesten wider und bildet daher die Hauptquelle dieser Neuedition, die darum bemüht ist, eine Werkfassung vorzulegen, die der von Weber für die Uraufführung vorgesehenen Version entspricht. Der Erstdruck zeichnet sich dadurch aus, dass er im Vergleich zu Planchés Manuskript auffällig gekürzt wurde und signifikante Unterschiede enthält: den Austausch einer Gesangsnummer (Nr. 5), den Ersatz zweier Gesangstexte (Nr. 16 und Nr. 20) und den Einschub eines neuen Textes (Nr. 12A) – von zahlreichen kleineren Änderungen in den Dialogen abgesehen.

Hinsichtlich der Gesangstexte wurden auch die musikalischen Quellen zum Vergleich herangezogen. Webers Partiturotograph zum Werk (A-pt ohne die nachkomponierten Teile) sowie die beiden separat überlieferten Partiturotographen der nachkomponierten Arie für Braham (Nr. 5A Alternativfassung) und der nachkomponierten *Preghiera* (Nr. 12A) repräsentieren den Kompositionsprozess, während die Abschrift der Partitur für die UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur, K^A-pt) das Werk so wiedergibt, wie es zu jener Zeit unter We-

bers Leitung aufgeführt wurde. Diese Kopie ist in Bezug ihrer Wertigkeit für die vorliegende Neuedition dem Erstdruck des Librettos unmittelbar zur Seite zu stellen.

Der Erstdruck des Klavierauszugs, London: Welsh & Hawes (ED-kl₁ und ED-kl₂) aus dem Jahr 1826, ist im wesentlichen an die handschriftlichen musikalischen Quellen angelehnt, liefert allerdings darüber hinaus noch einige interessante Informationen zum Kontext der UA, wie beispielsweise Besetzungsangaben.

Die Hauptquelle für die Edition der deutschen Textfassung bildet der Druck des Librettos in der Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler (D-tx₂), der den Text jedoch nicht eins zu eins aus dem englischen Erstdruck zur UA wiedergibt, sondern markante Unterschiede enthält (z. B. den Text der ursprünglichen Nr. 5 integriert). Außerdem zeigen zahlreiche Übereinstimmungen mit Planchés Manuskript, dass diese Übertragung noch auf der Frühfassung des Librettos beruht, die im Nachhinein von Winkler nicht umfassend revidiert wurde – ob dies den Intentionen Webers für die deutsche Version des Textbuches entsprach, muss dahingestellt bleiben.

Zudem erbringt das Autograph des Klavierauszuges mit englischem Text und der Übersetzung Winklers (A^k-kl) aufgrund der zahlreichen Eintragungen Webers in der deutschen Textunterlegung aufschlussreiche Erkenntnisse über die Einflussnahme des Komponisten auf die Übersetzung. Die erhaltene Stichvorlage des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text (K^A/sv-kl) bildet eine Zwischenstufe zu dem von Adolph Martin Schlesinger in Berlin publizierten Klavierauszug (D+-kl), der wiederum einige Unterschiede zu den Klavierauszug-Autographen aufweist (die möglicherweise auch Einflüsse des Verlages erkennen lassen). Schließlich liefern das Partiturautograph der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text (A-pt, Nr. 5 Alternativfassung) sowie der Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text (ED⁺-kl, Nr. 5 Alternativfassung) zwei hinsichtlich der deutschen Textunterlegung auffällig voneinander abweichende Textfassungen, deren Entstehungsanlass nicht völlig geklärt werden konnte².

Über die hier genannten Haupt- und Vergleichsquellen hinaus konnten mit Hilfe von Webers Tagebuch und seinen Briefen einige verschollene Manuskripte erschlossen werden, die innerhalb der Rekonstruktion eines umfassenden Quellen-Überblickes wichtige Bindeglieder zwischen den erhaltenen Quellen bilden.

2 Einzelne Quellen geben die Texte beider Fassungen wieder, wie z. B. das Partiturautograph und der Erstdruck der nachkomponierten Arie für Braham oder teilweise die Autographen des Klavierauszuges. Diese Quellen wurden jedoch nur für die deutsche Textüberlieferung herangezogen, ihre überwiegend marginalen Varianten und Lesarten für die englische Fassung jedoch vernachlässigt.

b) Zur Textgestaltung bzw. Anlage des Edierten Textes

Die originale Textgestalt der jeweiligen Hauptquelle wurde einschließlich ihrer Orthographie und Interpunktion übernommen. Lediglich die unterschiedlichen Varianten bei der Einrückung der englischen Verstexte und der teils vorangestellten, teils in einer separaten Zeile aufgeführten Personenangaben wurden im Druckbild der Neuedition vernachlässigt und in vereinheitlichter Form wiedergegeben, wobei (wie in der deutschen Fassung) die Personennamen stets in Kapitälchen auf einer neuen Zeile und die Szenenanweisungen in kleinerer Type dargestellt sind. Die Großschreibung zu Beginn jeder neuen Zeile innerhalb der Verse wurde bewahrt.

Die Schreibung der Personennamen folgt der jeweiligen Form in den beiden Hauptquellen (englisch/deutsch: Reiza/Rezia, Huon/Hüon, Sherasmin/Scherasmin, Roshana/Roschana, Fatima/Fatime, Namouna/Namuna, Nadina/Nadine, Harouin/Harun).

Im Edierten Text wurden alle Eingriffe Webers in den englischen Originaltext mittels Fußnoten kenntlich gemacht; die Änderungen sind im Variantenverzeichnis detaillierter erläutert. Auch einige Abweichungen der autorisierten Vergleichsquellen von den Hauptquellen sind auf diese Weise im Edierten Text markiert und im Variantenverzeichnis ausführlicher behandelt.

Die nach der Londoner Dirigierpartitur übernommenen Überschriften der musikalischen Nummern wurden als Herausgeberzusätze ohne Beachtung von deutscher und lateinischer Schreibung vereinheitlicht in Fettdruck und Kapitälchen wiedergegeben³.

Einschübe im Text (z. B. ursprüngliche Nr. 5 in der englischen Fassung) sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet.

Einige besondere Probleme entstanden bei der Wiedergabe durch Abweichungen zwischen den reinen Text- und den musikalischen Quellen bzw. der englischen und deutschen Version: Zum einen differieren die Texte im Erstdruck zur UA und in Webers Partitur-Autograph bzw. in seiner damit im wesentlichen übereinstimmenden Dirigierpartitur. Da sich hier zwei gleichwertige autorisierte Fassungen gegenüberstehen, wurde mit Fußnoten im Edierten Text auf Abweichungen hingewiesen; ebenso auf vergleichbare Abweichungen zwischen dem Druck des Librettos von Winkler und dem gleichfalls von Weber autorisierten deutschen Klavierauszug. Dabei wurden offensichtliche Fehler der Hauptquelle, wie z. B. Satzfehler oder die fehlerhafte Szenennummerierung im II. Akt korrigiert, aber vermerkt.

³ Der in der Partiturquelle mit 12 1/2 bezifferte Einschub der *Preghiera* für Braham wurde von Jähns in seinem Werk-Verzeichnis mit 12A benannt, beide Nummern werden in der vorliegenden Neuedition als gleichwertig nebeneinander, dem jeweiligen Quellenkontext entsprechend, verwendet.

Ferner entstanden Probleme durch die Abweichung der beiden Textfassungen der Arie des Huon im I. Akt, Nr. 5. In der englischen Hauptquelle ist die von Weber nachkomponierte Arie für den Sänger John Braham enthalten, wohingegen die deutsche Übersetzung die ursprünglich von Weber vorgesehene Arie aufweist, sodass hier als Vergleichsquelle der englische Text aus Planchés Manuskript (der bis auf eine Ausnahme mit Webers Partiturautograph übereinstimmt) herangezogen werden musste, der hier auch als Ersatzquelle für die Wiedergabe der englischen Ausgangsfassung diente.

Bei der nachkomponierten Version der Arie ist die Lage komplizierter, denn keiner der beiden auffällig voneinander abweichenden Übersetzungen dieser Ersatz-Nummer (zum einen der Text in Webers Partitur-Autograph, zum anderen der im separat erschienenen Klavierauszug-Erstdruck dieser Arie) konnte eindeutige Authentizität zugesprochen werden. Da beide nicht im Kontext des Libretto-Drucks von Winkler einzuordnen sind, wurden sie nicht im Edierten Text, sondern separat wiedergegeben⁴.

Die zwei, durch Planchés Manuskript und Webers Abschrift der Gesangstexte überlieferten, von Weber aber schließlich nicht vertonten Arientexte zur Arie der Fatima (Nr. 16) und zum *Rondo* des Huon (Nr. 20) wurden der Vollständigkeit halber in den Anhang zum Werktext (S. 227f.) aufgenommen.

Detaillierte Ausführungen zu den oben genannten Quellen finden sich in der Quellenbeschreibung ab S. 229 und Quellenbewertung S. 268.

Unterschiede innerhalb der von Weber und Planché autorisierten Quellen (ausgenommen nicht sinntragende Abweichungen in Orthographie, Grammatik und Interpunktion) sind im Varianten- und Lesartenverzeichnis ab S. 275 dargestellt.

Sonstige überlieferte, nicht autorisierte, aber rezeptionsgeschichtlich interessante Textveröffentlichungen, wurden für diese Edition vernachlässigt.

4 Vgl. Kapitel II.1.3, S. 95f.

Werktext
deutsche Übersetzung /englische Originalfassung

Oberon

König der Elfen.

Romantische Feenoper

in

drey Aufzügen.

Nach dem englischen, der Tondichtung des Herrn Kapellmeister Freyherrn Karl Maria von Weber untergelegten, Originale

von

J. R. Planché,

für die deutsche Bühne übersetzt

von

Theodor Hell.

Dresden und Leipzig,
in der Arnoldischen Buchhandlung.
1826.

The British Theatre.

OBERON:
A ROMANTIC AND FAIRY OPERA,

IN THREE ACTS,

BY J. R. PLANCHÉ.

AS PERFORMED, WITH THE

Music
OF

THE BARON CARL MARIA VON WEBER,
AT THE
THEATRE-ROYAL, COVENT-GARDEN.

LONDON: -1826.
PUBLISHED BY HUNT AND CLARKE, 38, TAVISTOCK-STREET,
COVENT-GARDEN.

PERSONEN.

OBERON, König der Elfen.
TITANIA, seine Gemahlin.
PUCK, sein dienender Geist.
FEEN.
ELFEN.
MEERMÄDCHEN.

HARUN AL RASCHID, Kalife von Bagdad.
REZIA, dessen Tochter.
FATIME, deren Sklavin und Gespielin.
NAMUNA, der Fatime Base.
BABEKAN, persischer Prinz.
ALMANSOR, Emir von Tunis.
ROSCHANA, seine Gemahlin.
NADINE, deren Sklavin.
ABDALLAH, ein Seeräuber.
ERSTER UND ZWEITER SARAZENE.

KAISER KARL DER GROSSE.
HUON VON BOURDEAUX, Herzog von Guienne.
SCHERASMIN, sein Knappe.

GROSSOFFIZIANTEN DES KALIFEN.
GEFOLGE KAISER KARLS.
WEIBLICHES GEFOLGE DER REZIA.
SARAZENEN.
SEERÄUBER.
Schwarze und weiße Haremsdiener.
TÄNZER UND TÄNZERINNEN.

CHARACTERS.

CHARLEMAGNE, Emperor of the Franks
SIR HUON OF BOURDEAUX, Duke of Guienne
SHERASMIN, his Squire
HAROUIN ALRASCHID, Caliph
BABEKAN, a Saracen Prince
ALMANZOR, Emir of Tunis
FIRST SARACEN
SECOND SARACEN
THIRD SARACEN
FOURTH SARACEN
ABDALLAH (A CORSAIR)
OBERON, King of Fairies
PUCK
FAIRY
NEGRO SLAVE
CAPTAIN OF A VESSEL
SEA NYMPH
TITANIA
TWO CUPIDS
REIZA, Daughter of Haroun
FATIMA, her Attendant
ROSHANA, Wife of Almanzor
NAMOUNA, Fatima's Grandmother
NADINA, a female of Almanzor's haram

Mr. Austin.
Mr. Braham.
Mr. Fawcett.
Mr. Chapman.
Mr. Baker.
Mr. Cooper.
Mr. Evans.
Mr. Atkins.
Mr. Ryals.
Mr. Tinney.
Mr. Horrebrow.
Mr. C. Bland.
Miss H. Cawse.
Mr. Henry.
Mr. Griffiths.
Mr. Isaacs.
Miss Goward.
Miss Smith.

Miss Paton.
Madame Vestris.
Miss Lacy.
Miss Davenport.
Mrs. Wilson.

ERSTER AUFZUG.

ERSTE SCENE.

(Halle in Oberons Pallaste. Die goldenen Säulen sind mit silbernen Lilien umwunden und haben oben gleiche Kränze und Kapitälér. Im Hintergrunde sieht man durch goldnes Gitterwerk in einen Garten mit Springbrunnen u.s.w. Das Ganze strahlt im reichen Lichte eines Sonnenuntergangs östlicher Gegenden. - Wenn sich der Vorhang erhebt, erblickt man mehrere pitoreske Gruppen und Feen, welche folgendes Chor singen.)

CHOR.

(ganz leise)

Leicht wie Feentritt nur weht,
Durch den Saal Ihr Elfen geht!
10 Viel zu laut die Quelle tönt,
Viel zu laut der Zephyr stöhnt,
Jagt die wirre Mücke fort,
Laßt die Bien' nicht summen dort!
Auf dem Lilienlager liegt
15 Oberon in Traum gewiegt,
Schlummer schloß sein Augenlied
Das so lang der Schlaf schon mied,
O! brächt' er Ruh' und sanfte Lust
In unsers trauernden Königs Brust.
20 (Während dieses Chors treten andre Elfen ein und tanzen.)

PUCK.

(tritt ein)

Heda, – Heda! – Was steht ihr müssig hier?
Giebt's denn gar nichts zu thun? – Die Sonne sinkt
25 Und hat kaum noch ein Stündchen bis zum Meere,
Und hart bedünkt's Euch dann, – ich wette d'rauf –
Wenn Sternenschein die Zeit zum Spiel verkündet,
Und man den Tanz Euch weigert. – Oberon –

EINE FEE.

30 Wir hielten blos hier Wacht, damit nichts störe
Des Meisters Schlummer –

OBERON.

ACT I.

SCENE I.

– Oberon's bower. At the rising of the curtain, several picturesque groups of Fairies are discovered, who sing the following

NO. 1 INTRODUZIONE. ¹

5 CHORUS.

– Pianissimo.

Light as fairy foot can fall,
Pace, ye Elves, your master's hall;
All too loud the fountains play,

10 All too loud the zepyr's sigh;

Chase the noisy gnat away,
Keep the bee from humming by
Stretch'd upon his lily bed,
Oberon in slumber lies;

15 Sleep, at length, her balm hath shed

O'er his long-unclosed eyes.
O, may her spell as kindly bring
Peace to the heart of the fairy king!

[During the chorus, other Fairies and Spirits enter and dance.

20 Enter PUCK.

How now? How now? Why do you loiter here?
Are there not tasks to do? The sinking sun
Is not an hour's journey from the sea,
And you will deem it hard, I warrant me,

25 When winking stars proclaim the time for sport,
To be denied the dance. Should Oberon –

FAIRY.

We did but watch, that nothing might disturb
Our master's slumber.

1 Die ergänzten Nummernangaben folgen der Londoner Partiturkopie (KA-pt).

PUCK.

Schwatzest Du noch lang!

Fort! oder bey dem Siegel Salomo's – (die Feen ab)

35 So schläft er noch – Es ist das erstemal

Seit seiner Trennung von Titania.

Geringrer Grund hat Mann und Weib gewiß

Noch nicht entzweyt als hier vorhanden ist. –

Wer unbeständ'ger sey, ob Weib, ob Mann?

40 Ha, ha! Die Königin vertheidigte

Natürlich ihr Geschlecht. – Der Streit ward heft'ger

Im Zorne stoben sie, so wir vordem,

Nach Ost und West, und schwuren dann bey allem

Was Feen heilig ist, in Liebe nimmer

45 Sich wiederum zu finden, als bis irgend

Ein zärtlich Pärchen, felsenfest in Wohl

Und Weh, in Fluth und Gluth, gelobte Treue

Bewahre unverletzt, von Freuden nicht verlockt

Von Leiden nicht gebeugt! – Und jetzo gäbe

50 Der mürr'sche König seine Krone d'rum

Wenn solch' ein Turteltauben=Paar er fände

Sein übereiltes Wort damit zu lösen.

Und ob er schon recht gut weiß, daß unmöglich

Solch' Ding, so spart er doch nicht Witz noch Zauber

55 Um das Mirakel noch zu Stand zu bringen.

Doch still jetzt – er erwacht – er kommt hieher –

Freund Puck, zieh Dich ein wenig nun zurück

Und wart' auf günst'ge Zeit für Dein Gespräch.

(er zieht sich zurück.)

60 OBERON.

(tritt in großer Bewegung auf.)

Schreckens=Schwur!! – Dein wildes Quälen

Selbst im Schlummer niemals ruht!

Leiden weckst Du, nicht zu zählen,

65 Fachst nur an die inn're Wuth.

Immer Angst und immer Schmerzen!

Doppelt, wenn der Traum verweilt,

Dringt die Qual zu meinem Herzen,

Doch kein Balsam der es heilt.

30 PUCK.

Dost thou prate, vile scum?
Skip hence! or by the seal of Solomon –

[Exeunt Fairies.

He sleeps then still. 'Tis the first time his lids

35 Have closed since he and fair Titania parted.

Mere wife and husband could not well have wrangled
On slighter grounds, – which was most inconstant,
Woman or man? Ha! ha! The queen of course
Champion'd her sex, – debates rose high, – in anger,

40 One east, one west, – they speeded as of yore,

Swearing by all that fairies reverence,
Never to meet in love, till some fond pair,
Through weal and woe, 'mid flood, and chains, and fire,
Should keep their plighted faith inviolate,

45 Unmoved by pleasure, and unbent by pain!

And now the moody king would give his crown
To find this pair of turtles, and redeem
His hasty pledge. And, – for the knows 'tis vain
To trust to chance, – he spares nor sprite nor spell

50 To bring about the miracle. But hold, –

He wakes! He moves this way: I will retire
And mark his mood, ere I do speak with him.

Enter OBERON.

NO. 2 ARIA.

55 **SONG.**

Fatal oath! not even slumber
Can thy victim's torture tame!
Of my woes it swells the number,
Of my wrath it feeds the flame.

60 Still I burn, and still I languish,

Doubled in my dream I feel
All my rage, and all my anguish;²
But no balm their wounds to heal.

2 Der Klavierauszug-Erstdruck (sowie der Druck der Gesangstexte) stimmen in dieser Zeile im Unterschied zu allen anderen Quellen textlich mit dem Textbuch-Erstdruck überein; vgl. Variantenverz.

70 PUCK.

Heil, Meister, Dir!

OBERON.

Bist Du's, saumseel'ger Geist?

Wo warst Du seit dem Hahngeschrey?

75 PUCK.

Rings um

Den Erdkreis streifte ich, durch Indien

Und Cathay, über's Meer das zwischen dieser

Und jener Welt im Westen rollt, bis jetzt

80 Dem Franken wie dem Sarazenen fremd,

Berührte jede Insel die sich hebt

Aus Südens Fluth, holt ein das Dromedar

In seiner sand'gen Wüste, überflog

In seinem Flug den starkbeschwingten Adler,

85 Und blickte über das geschäftige

Europa, Wetterleuchten gleich, von Pol

Zu Pol, um das zu finden, was zum Trost

Für meinen großen König dienen könne.

OBERON

90 Mein treuer Puck! – Wie konnt' an Deinem Eifer Ich zweifeln! – Nun, so rede, wack'rer Diener.

PUCK.

Ach, das, was Du so gern wohl hörtest, kann

Ich doch nicht sprechen! – Treue fand ich auf,

95 Die von Gefahren nicht erschüttert ward,

Und Liebe sah ich, nicht gekühlt von Trennung,

Und Leidenschaft, die selbst den Tod besiegte,

Doch keine die der schwereren Versuchung

Des stolzen Glücks nicht unterlag. – Doch, theurer

100 Gebieter! – traure nicht – komm, komm, – ich habe

Dir ein Geschichtchen zu erzählen, das

Dich wundern soll.

PUCK.

65 [Advancing.]

Hail, master!

OBERON.

Tardy Spirit, is it thou?

Where hast thou been since cock-crow?

70 PUCK.

Round the globe;

Through India and Cathay, across the sea

Which rolls between them and that western world

Unknown as yet to Frank or Saracen;

75 Touched at each isle that studs the southern wave;

On his own sands outraced the dromedary;

Pass'd the strong-pinioned eagle in his flight

O'er busy Europe; glanced like summer-light'ning

From pole to pole, – in hopes of finding that

80 Which might console my king.

OBERON.

My faithful Puck!

How could I doubt thy zeal? Speak on, true servant!

PUCK.

85 Alack! I cannot speak what thou wouldst hear.

Faith I have found, which peril could not shake,

Love I have seen, which absence could not cool,

Passion, which triumph'd over mortal pain;

But none that spotless Pass'd the harder trial

90 Of proud prosperity! Nay, good my master,

Droop not: – Come, come, I have a tale for thee,

Will wake thy wonder.

OBERON

Ich wund're über Dich

105 Mich blos – denn wohl gäb's wohl etwas, worüber
Der Elfenkönig sich verwund're, außer,
Was Du umsonst gesucht, ein treues Weib?

PUCK.

Nun dann. Vor ein paar Stunden stand ich an

110 Dem Throne Karls des Großen und vernahm
Den sonderbarsten Spruch den je ein Fürst
In seinem Zorne über einen Ritter
Gefällt. – Sein Sohn, Prinz Karloman, verlegte
Dem Ritter Huon von Bourdeaux vor kurzem
115 Den Weg, und hätte tückisch ihn erschlagen,
Wenn dieser sich nicht ritterlich gewehrt
Und jener dann im offenen Gefecht
Mit seinem Leben den Verrath an Treue
Gebüset hätte. Schuldlos ward Herr Huon
120 Einstimmig von ganz Frankreich nun erklärt.
Die Edlen und die Ritter alle fielen
Dem Könige zu Füßen, ihm um Gnade
Für Huon flehend, doch es triumphirte
Der tiefgekränkte Vater über den
125 Gerechteren Monarchen, und er rief:
"Geschenkt sey Dir Dein Leben, aber höre,
Nur unter der Bedingung. Eile flugs
Nach Bagdad, tritt in des Kalifen Saal,
Und wenn zum Festgelage dort versammelt
130 Der ganze Hof am Tisch gelagert ist,
So tödte den der ihm zur Rechten¹ sitzt
Und küsse seine Tochter dann als Braut."

OBERON.

Und zieht er aus zum schweren Unternehmen?

135 PUCK

Ja, Meister.

OBERON.

Und allein?

1 An dieser Stelle auffällige Abweichung vom englischen Erstdruck (s. Z. 114 in ED-tx)..

OBERON.

Thou dost wake it now:

95 For where's the thing shall make the elf-king wonder,
Save that thou'st sought in vain, a constant woman?

PUCK.

Some two hours since I stood beside the throne
Of Charlemagne, and heard the strangest sentence

100 Pass'd on a Paladin, that ever tongue
Of wrathful monarch spake. His son, prince Scharlot,
Waylaid the young Sir Huon of Bourdeaux,
And foully would have slain him; but, defeated
In the attempt, paid with his own vile life,
105 In open fight, the forfeit of his treason.

France with one voice declared Sir Huon guiltless:
Noble and knight around the monarch kneeling
Sued for his grace; but o'er the juster king
The partial father triumphed. – "Hence!" he cried:

110 "Thou hast thy life, but mark on that conditions!
Speed thee to Bagdad: seek the caliph's hall;
And there on some high festival, before
The assembled court, e'en at the banquet board,
Slay him who sits upon Haroun's left hand;
115 Then kiss, and claim his daughter as thy bride!"

OBERON.

And rides he forth upon this perilous quest?

PUCK.

Ay, master.

120 OBERON.

And alone?

PUCK.

140 Ein einz'ger Knappe,
Ein lust'ger treuer Bursche, zieht mit ihm.

OBERON.

Zurück enteile über Land und See,
Gedankenschneller, bis Du sie gefunden,
145 Dann laß' sich Schlaf auf beyde niedersenken
Und bring' hieher sie, eh' der Athem kalt,
Der Dir's befahl.
(Puck verschwindet.)

OBERON.

150 So sey's. Der Feenkönig
Wird Huon schützen, und der treue Ritter
Zum Dank dafür sein herbes Leiden enden.
(Die Bühne öffnet sich, und eine Rasenbank steigt herauf, auf welcher man Huon und Scherasmin in Schlaf
versunken erblickt. Puck steht neben ihnen.)

155 PUCK.

Es ist geschehen, mein König, hier erblickest
Den Ritter und den treuen Knappen Du.

OBERON.

Du bist ein wack'er Geist!
160 (erblickt Huon.)
Ha! bei den Sternen!
Ein in diese Mannes=Brust
Zog noch niemals Liebeslust,
Doch mein Blick sieht es zuvor
165 Daß wenn sie sein Herz erkohr,
Glück, Gefahr, und Glanz und Noth
Es vergebens dann bedroht.
(Während des Folgenden verhüllen Wolken die Bühne.)
Laß vor seinen Augen schnell
170 Ihm erscheinen strahlendhell
Des Kalifen schönes Kind,
Die zu suchen er beginnt,
Und zu gleicher Zeit auch schier
Mag in Bagdads Harem ihr
175 Sich im Schlafe sanft und mild
Zeigen dieses Ritters Bild,

PUCK.
A single squire,
A foolish, faithful varlet, follows him.

125 OBERON.
Hie thee back, Spirit, over land and sea,
Swifter than thought, till thou dost meet with them;
Cast a deep sleep on both, and bring them hither
Before the breath be cold that bids thee.

130 [Puck vanishes.]

Yes!
The fairy king Sir Huon shall befriend,
And the true knight in turn his woes may end.

[The stage opens, and a flowery bank rises, on which Sir Huon and Sherasmin are seen asleep; Puck standing
135 beside them.

PUCK.
[Runs to Oberon.]
King of fairy land, 'tis done;
Knight and 'squire thou lookest on.

140 OBERON.
That's my good goblin!
[Observing Sir Huon.
Ha! by starry night!
In this mailed breast, I ween,
145 Love a guest hath never been!
But my piercing eye can see,
Should he once installed be,
Pleasure, peril, pomp, or pain,
Him to shake may strive in vain!
150 Quickly to this charmed eyes
Let a pleasing vision rise
of the caliph's lovely child
Whom now he seeks on errand wild.

[Clouds envelope the stage.
155 And within the same short hour,
In far Bagdad's haram bow'r,
To the sleeping lady's sight
Shall the image of the knight

Das sie Gleiches fühlen läßt,
Herz an Herz so kettend fest.
Geister! hört des Herrn Geheiß,
180 Auf! vollbring'ts zu meinem Preis!

(Musik. – Die Scene öffnet sich und man sieht das Innere eines persischen Kiosks. Rezia sitzt auf einem Lager in tiefe Gedanken versunken mit einer Laute in der Hand. Sie steht auf und singt.)

REZIA.
Warum mußt Du schlafen? Held voll Muth!
185 Ein Mädchen sitzt weinend an Babylons Fluth.
Auf! rette sie Dir, eh als Opfer sie sinkt!
Guienne! zu Hülfe! die Schönheit Dir winkt!

OBERON.
Genug – genug der Zaubermacht!
190 Ihr Erdenkinder! Auf! Erwacht!
(Die Erscheinung verschwindet.)

SCHERASMIN.
(erwachend)
Eh! – oh! – mein Herr – he! – edler Ritter!
195 (er schüttelt Huon.)

HUON.
(erwachend)
O Schönste! – Himmel! – Fort! – Wo bin ich? – Ha!
(er erblickt Oberon.)

200 OBERON.
Befürchte nichts! Herr Huon von Bourdeaux!
Du siehst hier einen Freund vor Dir, der Dich
Und Deinen Auftrag kennt. – Ich bin
Ich bin des Feenlandes König, Oberon.

205 SCHERASMIN.
(sich immer mehr fürchtend.)
Feen – Feen – Wehe! O!

Be shown, and equal love impart,
160 Linking firmly heart to heart.
Spirits, hear your master's spell:
Up! and do my bidding well.

[Music.

[The clouds open, and discover the interior of a Persian kiosk. Reiza is seen seated on an couch in a melan
165 choly attitude, with a lute in her hand. She rises and sings.

NO. 3 ANDANTINO.

Song.

O, why art thou sleeping, Sir Huon the brave?
A maiden is weeping by Babylon's wave.
170 Up, up, gallant knight, ere a victim she falls.
Guienne to the rescue! 'tis beauty that calls.

[The vision disappears; clouds again enclose the kiosk, and then draw off to the Fairies' hall, as at first.

OBERON.

Enough! Enough! the spell I break,
175 Children of the Earth, awake!

SHERASMIN.

[Waking.]

Eh! Oh! O dear! Sir! Master!

[Shakes Sir Huon.

180 SIR HUON.

[Waking.]

Stay, loveliest! For pity's sake!

Gone! – Where am I? Ha!

[Seeing Oberon.

185 OBERON.

Fear not, Sir Huon of Bourdeaux! Thou seest
A friend who knows thee and thine errand. I
Am Oberon, the king of fairy land.

SHERASMIN.

190 [Still more frightened.]

Fairy! O! O! O! O!

OBERON.

Schweig' Knappe, höre mich mein edler Ritter!

- 210 Nach Deinem Blute dürstet mitleidslos
Der Kaiser Karl, Du aber sollst, was er
So grausam Dir befohlen, doch vollbringen.
Und in Dein theures Frankreich im Triumph
Die schöne Braut zurücke führen, bleibst
215 Bey den Versuchungen, die Dir das Schicksal
Beschieden hat, Du treu und unverdorben.
Darum so nimm, dies Horn von Elfenbein:
Wie auch Gefahren Deinen Pfad umstehen
Ein leiser Ton, und Hülfe eilt herbey.
220 Bedürftest Du selbst meiner Gegenwart
So bringt ein stärk'rer Hauch mich hin zu Dir,
Und wenn Planeten kreisten zwischen uns.
Und jetzt zu Dir, Freund Scherasmin – Komm näher –
Noch näher – fasse Muth! – Hier!
- 225 (er giebt ihm einen goldnen Becher.)
Trink und lass'
Die Furcht ertrinken im Gascogner=Weine.

SCHERASMIN.

(zitternd)

- 230 Inkommodiren Sich Euer Luftgeboren ja nicht! Ich bin ganz und gar nicht durstig –
und wenn ich's auch wäre, besäße ich doch keinesweges die Geschicklichkeit aus einem
leeren Becher zu trinken. (bey Seite)
Gascogner=Wein! Ja, Prosit – so eine Gasconade für einen ehrlichen Menschen –

OBERON.

- 235 Noch Mißtraun – noch so furchtsam – schnell zum Munde. –

SCHERASMIN.

I – a – i – a – (bey Seite.)

Nun, lieber Himmel, steh' mir bey!

(er bringt den Becher an die Lippen.)

- 240 OBERON.

Vertraue nur Dir selbst, und es wird Dir

Nicht fehlen. Nun? – was sagst Du nun?

(Der Becher füllt sich mit Wein.)

OBERON.

Peace, varlet! Hear me, Paladin.

Relentless Charlemagne would have thy blood;

195 But thou shalt execute his dread command,

And to thy native France triumphantly

Bear back thy beauteous bride, rest thou but true

Amidst the trials fate prepares for thee.–

Therefore receive, Sir Duke, this iv'ry horn;

200 Whatever danger may thy path beset,

Its slightest sound will bring me sudden aid;

Need'st thou the presence of the fairy king,

A bolder blast will bring me to thy side,

Tho' planets roll'd between us.

205 [Brings the cup.

Now to thee,

Friend Sherasmin, I turn. Approach – nay, nearer –

Take courage, man! Here. – [Giving him the golden cup.

Drink, and drown thy fears in Gascon wine.

210 SHERASMIN.

[Trembling.]

An' it please your fairyship, I'm not at all thirsty; and if I were, I have no skill to drink
from an empty cup. [Aside.]

Gascon wine, indeed! A pretty Gascon tale to tell a man!

215 OBERON.

Still faithless – still afraid! Quick – to thy mouth –

SHERASMIN.

Ye – ye – yes. [Aside.]

Heaven preserve me!

220 [Puts the cup to his lips.

OBERON.

Be to thyself but true, it will not fail.[The cup fills with wine.]

How sayst thou now?

SCHERASMIN.

245 (nach einem tüchtigen Zuge.)

Aechter, reiner Gascogner! Bey meiner Seele! – Man wird gleich ein anderer Mensch darnach. Ich habe Muth, wie ein Löwe! Vivat, die Feerey!

OBERON.

Behalt' ihn nur – es wird sein goldner Raum

250 Dir reinen Wein, aus tausend Quellen fliegend,

Gewähren, wenn schuldlose Lippen ihn

Berühren, doch wenn eines Buben Mund

Den Rand entweicht, so bleibt er leer und brennet

Wie fließend Bley den Schuld'gen der ihn faßt.

255 Jetzt eile, Huon, dahin, wo dich Ruhm

Und Liebe ruft, – sey kühn, – sey treu – sey glücklich.

(Oberon bewegt seinen Zauberstab. Feen erscheinen.)

CHOR VON FEEN.

Ehre und Heil dem der treu ist und brav,

260 Ja, Oberon zeigt sich ihm stets ein Freund,

Doch Weh! für den Feigling, Verräther und Sklav

Die Rache der Feen bereit erscheint.

HUON.

(zu Oberon)

265 Sey ein Führer mir, holder Geist!

Zu dem Thron des Ungläubigen leite mich,

Dort sey der Arm, sey das Herz bewährt,

Dort zeig' die Treu' Deines Huons sich.

OBERON.

270 Es küßt die Sonne den Purpursaum

Der um Feenlauben fließt,

Oft muß sie sinken in jene Fluth,

Eh, sterblicher Ritter! vergönnet Dir ist

Zu nahen Bagdads Schloß. – Mein Lilienscepter weht,

275 Und Bagdad liegt vor Dir.

(Die Bühne verwandelt sich in das Ufer des Tigris mit der Stadt Bagdad im Hintergrunde.)

SHERASMIN.

225 [After a hearty draught.]

Right Gascon, by the mass! S'life! I feel quite another creature; I'm as bold as a lion! O sweet fairy!

OBERON.

Keep thou the cup; its golden round will yield

230 Pure wine, fresh springing from a thousand veins,

If touch'd by guiltless mouth; but if base lip

Profane its sacred brim, 'tis void, and burns

Like molten lead the guilty wretch who grasps it.

Now, Huon, haste where love and beauty call:

235 Be bold, be constant, and be happy.

[Oberon waves his wand; Fairies appear to the symphony.]

NO. 4 ENSEMBLE.

CHORUS. FAIRIES.

Honour and joy to the true and the brave,

240 A friend! they shall find in the elfin king;

But, oh! to the traitor, the coward, the slave,

For ever the fairy's curse shall cling.

SIR HUON.

[To Oberon.]

245 Deign, fair spirit, my steps to guide

To the foot of the unbeliever's throne;

There let my arm and my heart be tried,

There be the truth of thy Huon known.

OBERON.

250 The sun is kissing the purple tide

That flows round my fairy bowers;

Oft must he set in those waters wide,

Ere mortal knight from their shore could ride

To Bagdad's distant tow'rs.

255 But, lo! I wave my lily wand,

SCHERASMIN.

Tausend! Was ist da zu schaun!

HUON.

280 Kann ich meinen Augen traun?

Ja, auf goldne Zinnen hier

Sich das Abendroth noch gießet,

Und der Strom in reicher Zier

Schnell zu seinem Meere fließet.

285 Doch ach! wo find' ich sie,

Die mir Liebe im Schlummer hat gespendet,

Floh sie denn auf ewig mich?

Hat der Klang denn ganz geendet?

OBERON.

290 Getrost, mein Held! – Nach Ruhme strebe kühn

Nur fort, die Liebe wird Dir in Babylon erblüh'n.

Once, twice, three times o'er thee,
On the banks of the Tigris thou dost stand,³
And Bagdad is before thee.⁴

[The scene changes to the banks of the Tigris, with the city of Bagdad in the distance.

260 SHERASMIN.

By St. Denis, but he's right!⁵

SIR HUON.

Can I trust my startled sight?
Yes, the gilded domes are there,

265 In the last bright sunbeams glowing;
And the river broad and fair
Swiftly to the sea is flowing!⁶

But where, alas! is she who shed
Love's own light upon my slumbers?

270 Is that form for ever fled,
Hush'd for aye those magic numbers?

OBERON.

Grieve not, Sir Knight; but bold in glory's chase,
Go forth; the living maid in Babylon embrace.

3 Die beiden letzten Zeilen wurden in Planchés Handschrift durchgestrichen. Da sie in Webers beiden handschriftlichen Abschriften der Texte noch regulär enthalten sind, geht die Streichung höchstwahrscheinlich auf Weber zurück. In der Komposition wurden die beiden Zeilen jedenfalls nicht vertont, d.h. sie sind weder im Partiturotograph noch in der Abschrift für die UA enthalten. Seltsamerweise sind jedoch in ED (auch in der Kopie für Lord Chamberlain's Office sowie dem Druck der Gesangstexte) die beiden Zeilen noch enthalten, was vermuten lässt, dass ED nach einer unbekanntenen Textquelle kopiert wurde (Webers autographe Niederschriften sind aufgrund der Übereinstimmungen mit Planchés Handschrift als Vorlage ausgeschlossen).

4 Zu dieser Zeile fehlt in Webers Partiturotograph die Textunterlegung, im Klavierauszug-Manuskript (Singstimmen und englischer Text stammen vom Kopisten Kretzschmar) wurde diese Zeile eigenhändig von Weber nachgetragen, woraus sich schließen lässt, dass als Vorlage für den KLA das Partiturotograph diente.

5 Diese Zeile ergänzte Weber in seiner Niederschrift der Gesangstexte nachträglich (in seinem Entwurf zur Nummer fehlt sie noch), dort allerdings vor die Szenenanweisung. Im Klavierauszug-Manuskript sind bei dieser Zeile ursprünglich die Textsilben den Noten nicht korrekt zugeordnet (ebenso im Partiturotograph); Weber korrigierte mittels Streichung und eigenhändiger neuer Unterlegung.

6 Die folgenden vier Zeilen des Huon-Textes und auch die anschließenden zwei Zeilen des Oberon sind in der Kopie für Lord Chamberlain's Office nicht enthalten. In Planchés Manuskript fehlten sie ursprünglich auch, wurden dann jedoch von ihm selbst geändert in die vorliegende Form, die auch Weber in seine Abschriften (Gesangstexte und Textfragment) so übernahm.

CHOR DER FEEN.

Eil, o Held! – Liebe und Ruhm
Sie werden bald Dein schönes Eigenthum.

295 (Die Feen verschwinden.)

(Oberon bewegt den Zauberstab. Die Bank verwandelt sich in einen Wagen, welcher von Schwänen gezogen wird. Oberon steigt in denselben, schwebt empor und verschwindet.)

SCHERASMIN.

(nach einer Pause, während welcher er und Huon ganz in den Wundern verloren erscheinen.)

300 Herr Ritter! – Seyd Ihr denn wach, Herr Ritter? Wenn Eure Augen weit offen stehen, so bitte ich Euch, schüttelt mich ein wenig stark, damit ich meine auch aufmachen kann.
– Ich möchte doch gern recht ordentlich wissen, ob ich wirklich behext bin oder nicht.

HUON.

Ich höre das Geräusch von Wellen. – ich fühle den Hauch des Abendwindes an meiner
305 Wange. – Aber wird dieser schäumende Fluß, werden diese glänzenden Minarets auch nun wieder verschwinden?

SCHERASMIN.

Ich wollte meinen ganzen Verstand darum wetten – und das wäre gar kein Unglück
– denn ich weiß sonst gar nicht wie ich ihn in Sicherheit bringen soll, und die Feen
310 spielen uns gewiß noch ein Paar solcher toller Streiche. – Da sollte doch nun jedermann zum Beyspiel darauf schwören, daß das ein Becher wär', den ich da in der Hand habe – und eben jetzt erst träumt' ich, ich tränke daraus – es wär' mir angenehm, wenn ich noch einmal so etwas träumen könnte! (er setzt den Becher an den Mund.)
O, Ihr holden Feen! – o prächtiger Oberon! – Die Feen sollen leben, theurer Herr! Das
315 sind rechtschaffene Leute, einen bessern Wein habe ich in meinem Leben noch nicht getrunken.

BABEKAN.

(innerhalb der Bühne)

Rettung! Hülfe! Hülfe! Wer rettet?!

320 HUON.

Horch! – Was für ein Geschrey? – Ha, sieh Scherasmin!

SCHERASMIN.

(in die Scene blickend.)

Ein Reuter, der von einem Löwen angefallen wird.

275 FAIRIES.

Speed, Huon, speed; love and renown
Soon shall thy courage and constancy crown.

[Fairies disappear.

[Oberon waves his wand; the bank changes to a car, drawn by swans; Oberon gets into it, ascends, and

280 disappears.

SHERASMIN.

[After a pause, during which Sir Huon and he appear lost in wonder.]

Master! are you awake, master? If your eyes be wide open, I pray you shake me, that I
may open mine, too. I would fain be assured whether I be really bewitched or no.

285 SIR HUON.

I hear the murmur of the waves; I feel the evening breeze upon my cheek. Will that
foaming river, those glittering minarets, vanish in their turn?

SHERASMIN.

I would wager my wits that they do, and no bad stake neither; for I know not how I
290 shall save them otherwise, an' the fairies serve me another trick of this kidney. Now any
one would, swear this were a cup I hold in my hand; and I dream'd but now I drank out
of it; I should like to dream that dream again – but 'tis empty; – see, see, it fills, master,
it fills! [Puts it to his mouth.]

O kind fairy! dainty Oberon! Better wine was never tasted.

295 BABEKAN.

[Without.]

Oh save me! Help! help! save me!

SIR HUON.

Hark! what cry was that? Ha! look, Sherasmin!

300 SHERASMIN.

[Looking out.]

A single horseman attacks by a lion!

325 HUON.

Das wilde Thier reißt das Pferd nieder, es fällt zu Boden. – Zieh' und laß uns den Reuter retten.

(Scherasmin wirft den Becher weg und geht mit Huon ab. Babekan kommt dann herein geschwankt und sinkt vor Schrecken zu Boden. Scherasmin und Huon treten bald nachher wieder ein. Sie eilen zu ihm und

330 heben ihn auf.)

SCHERASMIN.

Seyd Ihr verwundet? – Nur stille, stille – Du hast da mit einem garstigen Burschen zu thun gehabt – (bey Seite zu Huon.)

335 Herr Ritter, der Mann hat ein ganz verwünscht heydnisches Ansehen, wenn wir aus dem Feenlande heraus sind, so sind wir gewiß in allem Ernste nicht weit von Bagdad. (zu Babekan.)

Was? – Du kannst Dich noch nicht erholen – da hast Du etwas, das Dir gleich auf die Beine helfen wird. – Trink', und danke dem Christen=Gotte, daß er uns zu Deiner Rettung hieher sandte.

340 (hält ihm den Becher vor die Lippen.)

BABEKAN.

(aufschreyend und den Becher an den Boden werfend.)

Ha! – Höll' und Teufel! – Sklave von Eblis – Du brennest mir die Lippen zu Asche! – Verflucht seyst Du und –

345 HUON.

Halt ein, Du Gotteslästerer! – Der Knappe meynte es gut. – Deine eig'ne Schuld ist es, die den Wein in Feuer verwandelt.

BABEKAN.

Hund von einem Franken! – Da kommt mein zerstreutes Gefolg – ihre Schwerdter

350 sollen Dich Sitte lehren –

(es treten vier bewaffnete Saracenen ein.)

Sklaven – bohrt sie nieder.

(Die Saracenen greifen Huon und Scherasmin an.)

HUON.

355 Ha, Frankreich! Ha! Saint Denis!

SCHERASMIN.

Guienne! Guienne! Für Deinen edlen Herzog!

(während Huon und Scherasmin sich gegen die Saracenen vertheidigen, schleicht sich Babekan hinter den erstern und sucht ihn rückwärts zu durchbohren. Scherasmin wird es gewahr, und schlägt ihm die Waffe aus

360 der Hand. Babekan und die Seinen fliehen, von Huon und Scherasmin verfolgt.)

SIR HUON.

He has fastened on the steed – it falls! – Draw, knave, and save the rider.

305 [Sherasmin puts down the cup and exit with Sir Huon. Babekan enters and sinks terrified on the ground.
Sherasmin and Sir Huon re-enter, hasten to him, and raise him.

SHERASMIN.

Art hurt, man? Cheerly, cheerly! Marry, thou hadst an ugly customer to deal with there. [Aside to Sir Huon.]

310 Master, this man has a most villainously looking heathen habit. If we be out of fairy land, I trow we be near Bagdad in good earnest. [Aloud to Babekan.]

What! shaking still? Nay then, here's what will cure thee, [takes up the cup,]

I warrant me. Drink man, and praise the power who sent us here to save thee. [Putting the cup to his lips.]

315 BABEKAN.

[Screaming and dashing the cup on the ground.]

Ha! Tortures! Slave of Eblis, my lips are scorched to cinders. – Curse thee, and –

SIR HUON.

320 Hold, blasphemer! The knave meant well; – 'tis thine own guilt hath turned the wine to fire.

BABEKAN.

Dog of a Frank! here come my scattered train: their scimitars shall teach thee manners.

Enter Four Saracens, armed.

Upon them, slaves!

325 Saracens attack Sir Huon and Sherasmin.

SIR HUON.

Ha! France! Ha! St. Denis!

SHERASMIN.

Guienne! Guienne for the noble duke!

330 [While Sir Huon and Sherasmin defend themselves against the Saracens, Babekan steals behind the former and attempts to stab him in the back, Sherasmin perceives him, and strikes the weapon from his hand. Babekan and his attendants fly, pursued by Sir Huon and Sherasmin.]

ZWEITE SCENE.

(Das Innre von Namuna's Hütte. Dämmerung.)

NAMUNA

(kommt)

- 5 So, so, so, so, – das ist ein herrliches Päktchen Neuigkeiten, das ich diesen Abend im Schlosse aufgelesen habe – nun, da wird morgen Bagdad in ein schönes Schrecken gerathen, wenn der Wind noch aus demselben Loche bläuft. – Uh, uh, uh! – Was doch junge Mädchen für tolle Gedanken in ihren Köpfen haben! – Ey, was, Köpfe – solch junges Volk hat gar keine Köpfe – sie denken mit den Herzen – sie werden von ihren
10 Herzen geleitet, und wenn die lieben Herzchen verloren geh'n, so ist's auch mit dem Verstande am Ende. – Da haben wir hier das Beyspiel, – und was für ein Beyspiel! – Heil'ger Prophet, wenn ich da von Köpfen spreche, so muß einen ja einfallen, daß morgen deren nicht wenige in Bagdad in Gefahr gerathen werden. Denn bleibt die Prinzessin bey ihrer jetzigen Laune, so wird der Kalif, ehe die Sonne wieder untergeht,
15 die Köpfe so wohlfeil machen, als ob's Steckrübchen wären. (man hört klopfen.)
Wer da? Wer kann denn das seyn?

(sie öffnen die Thüre.)

(Huon und Scherasmin treten ein.)

SCHERASMIN.

- 20 Ein Wörtchen, Mütterchen, wenn's Dir beliebt.

NAMUNA.

Allah steh uns bey! Was wollt ihr denn? ihr Fremden!

SCHERASMIN.

- Fürchte Dich nicht, Mütterchen. Wir sind ein Paar arme Reisende, die blos bescheiden
25 anfragen, wo sie in dieser ihnen ganz fremden Stadt Wohnung finden können. Wir haben eine weite Reise hieher gemacht, (für sich.) einen weiten Sprung vielmehr, (laut.) und bedürfen daher der Ruhe und Erquickung.

NAMUNA.

- Bis zum nächsten Caravanseraï ist's noch ein gutes Eckchen, und auch noch die Frage,
30 ob Ihr es nicht bereits besetzt findet. Wenn Ihr aber nicht zu stolz seyd und mit dieser meiner niedern Hütte fürlieb nehmen wollt, so steht Euch die zu Diensten, und seyd Ihr mit einem einfachen Abendessen und reinlichen Stroh bis morgen früh zufrieden, so könnt Ihr Euch dann bey Tageslichte nach einem bessern Quartiere umsehn.

HUON.

- 35 Wohl gesprochen, gute Frau: wir bleiben also diese Nacht Deine Gäste.

SCENE II.

– The interior of Namouna's cottage.

Enter Namouna.

NAMOUNA.

- 5 So, so so, – a fine piece of news I've picked up at the palace this evening. – A pretty panic Bagdad will be in to-morrow, if the wind still blows from the same quarter. – Ul! Ul! Ul! What freaks young women take in their heads, – their heads, forsooth! young women have no heads! they think in their hearts! they are led by their hearts! and when they lose their hearts, their wits are gone into the bargain. – A plain proof – a
10 plain proof. – Holy Prophet! talking of heads, some will be in jeopardy to-morrow, I fancy. Should the princess keep in her present mood, the caliph will make heads as cheap as turnips, before the sun goes down again.

[A knocking without.

Who is there, I wonder? [Opens the door.

- 15 Enter Sir Huon and Sherasmin.

SHERASMIN.

A word, good mother, an' it like you.

NAMOUNA.

Allah guard us! What would ye, strangers?

- 20 SHERASMIN.

Don't be frightened, good mother. – We are only two poor travellers, who would fain inquire where we may lodge in this strange town. We have had a long journey, – [Aside] jump, I should say – [Aloud] and need rest and refreshment.

- 25 NAMOUNA.

'Tis a good step to the nearest caravanserai, and I question then if you don't find it full. But, if you are not too proud, this is my humble dwelling; and if a plain, wholesome supper may content you, and clean straw till the morning, you can then look for a better lodging by daylight.

- 30 SIR HUON.

Thou sayst well, dame: we will be thy guests this night.

SCHERASMIN.

(für sich.)

Ein besseres Quartier, und eine schönre Wirthin, will ich hoffen! Sonst sind wir eben um nicht viel Besonderm willen ziemlich weit hergekommen.

40 NAMUNA:

Gut, gut, mein lieber Fremder! Ich will nun gleich fürs Abendessen sorgen.

(Geht ab.)

SCHERASMIN.

45 Herr Ritter, ich wollte, die gute Dame könnte uns sagen, wer das schäbige Ungeheuer gewesen wäre, das Euch aus bloßer Dankbarkeit, dafür, daß Ihr ihm sein schlechtes Leben gerettet hattet, hinterrücks ermorden wollte, und dann eben so feig vor uns davonlief, als er's vorher vor der wilden Bestie gethan hatte.

HUON.

50 Kleidung und Gefolge nach, schien er von hohem Range zu seyn, sein Benehmen aber würde dem elendesten Sklaven zur Schande gereicht haben.

(Namuna kommt mit einer Lampe.)

NAMUNA.

55 Wenn's Euch nun gefällig ist, mit mir zu kommen, so steh'n Euch ein paar Feigen, eine Schüssel Reis und eine Schale Milch zu Diensten. Das ist alles was ich Euch geben kann. Ihr müßt damit indeß zufrieden seyn, bis das morgende Fest –

HUON.

Ein Fest? – was für ein Fest?

NAMUNA.

60 Wie Ihr nur so fragen könnt! seyd Ihr denn nicht des Festes wegen nach Bagdad gekommen? – Nun ja, zum Vermählungsfeste! – Wird denn nicht des Kalifen Tochter morgen vermählt? –

HUON.

Des Kalifen Tochter! – Und mit wem? O, sagt mir's, gute Frau!

NAMUNA.

65 Was habt Ihr denn für einen Weg hieher genommen, daß Ihr das nicht schon lange erfahren habt? Die ganze Gegend umher spricht ja von nichts anderem.

SHERASMIN

[Aside.]

A better lodging! ay, and a prettier landlady; or we're come a long way to little purpose.

35 NAMOUNA.

Enough, Sir Stranger; I'll spread for supper directly.

[Exit.

SHERASMIN.

40 Master, I would this good dame could tell us who the craven caitiff might be, that would have murdered you out of pure gratitude for saving his worthless life from the lion, and then fled as nimbly from us, as he did from the beast before.

SIR HUON.

His dress and attendants bespeak him of rank, but his deeds had shamed the poorest serf that ever tended swine.

45 Re-enter Namouna, with a lamp.

NAMOUNA.

Now, an' it please you, walk this way. Some milk, and a few figs, with a plate of rice, or so, is all I have to offer you; but you must make up for it at the feast to-morrow.

SIR HUON.

50 The feast! what feast?

NAMOUNA.

What feast? Why, was it not for the feast ye came to Bagdad then? The wedding feast, to be sure. Is not the caliph's daughter to be married to-morrow?

SIR HUON.

55 The caliph's daughter! to whom, good mother, I pray you?

NAMOUNA.

Why, by what road came you hither, Sir Stranger, that the tidings have not reached your ears? The whole country round rings with them.

SCHERASMIN.

Wir haben einen ganz kurzen Weg eingeschlagen – so einen Seitenweg – wir reißen zu schnell, um unterwegs etwas zu erfahren. Also vorwärts mit Eurer Geschichte!

70 NAMUNA.

Nun, so hört. Der Bräutigam ist der Prinz Babekan. Er ist so reich wie das Meer und spielt Schach wie kein Mensch in ganz Bagdad.

SCHERASMIN.

(für sich.)

75 Spielt er? Nun, wenn unser guter Springer hier ihn nicht Schachmatt macht, so verstehe ich vom ganzen Spiele nichts.

NAMUNA.

Und recht hübsch sieht er aus – kurz, er ist ein Prinz, von dem Alle sagen, daß er wie für unsere Rezia geschaffen sey, aber – unter uns gesagt – die Prinzessin heyrathete
80 lieber einen Drachen.

HUON.

Wie? was sagst Du?

NAMUNA.

Ja, wie ich gesagt habe – einen Drachen! – Kann mir's wohl denken, daß Ihr Euch
85 darüber wundert, aber, ich weiß, was ich weiß. – Es könnte möglich seyn, daß morgen gar nichts aus dem Feste würde – ich – ich – erfuhr das so im Vertrauen, und versprach es heilig, kein Wörtchen davon auszuplaudern, da Ihr aber Fremde seyd, und mir so ehrlich ausseht, will ich Euch wohl die Sache haarklein erzählen. – Ihr werdet Euch freylich wohl wundern, wie so eine arme alte Seele, wie ich bin, hinter solche Staatsge-
90 heimnisse gekommen sey – denn das merkwürdigste dabey ist dies, daß der Beherrscher aller Gläubigen es selbst noch nicht weiß – aber ein Wort wird Euch das alles begreiflich machen – meine Enkelin ist der Prinzessin Lieblings=Sklaavin.

HUON.

Gut, gut, aber erzählt, erzählt nur –

95 NAMUNA.

Wird gleich geschehen, habt nur ein klein wenig Geduld. Jedermann weiß, daß der Kalife sich schon seit einiger Zeit nach einem Gemahl für die schöne Rezia umgesehen hat. Eine ganze Menge boten sich dazu an, aber die Prinzessin behandelte jeden ihrer Anbeter mit der ausgesuchtesten Gleichgültigkeit. Unter diesen befand sich denn

SHERASMIN.

60 We came by a short cut – a by-road: we travelled too fast to pick up much intelligence.
On with thy tale.

NAMOUNA.

Marry then, stranger, the bridegroom is Prince Babekan. He's as rich as the sea, and plays at chess better than any man in Bagdad.

65 SHERASMIN.

[Aside.]

Does he? An' our knight's move do not puzzle him, say I know nothing of the game, that's all.

NAMOUNA.

70 Ah! and a good-looking man too; in short, a prince whom all confess born for our Reiza; but, between you and I, the princess would rather marry a dragon.

SIR HUON.

Ha! sayst thou?

SHERASMIN.

75 Marry a dragon! S'death! that would be getting a check mate.

NAMOUNA.

I say it again, sir, a dragon. Ay, ay, you may well stare; but I know what I know. There may be no feast to-morrow after all. I – I had it in confidence, and promised not to breathe a syllable; but as you are strangers, and look as if you might be trusted, I'll tell
80 you all about it. You wonder, no doubt, how a poor old fool, like me should learn such state secrets, for the Commander of the Faithful himself knows it not as yet. One word will explain all. My granddaughter is the princess's favourite attendant.

SIR HUON.

'Tis well; but your story.

85 NAMOUNA.

Well, well, I'm coming to it. Every body knows that, for some time past, the caliph has been looking out for a husband for the beautiful Reiza. Offers were made in plenty, but the princess treated every suitor with the most perfect indifference. Among them came Prince Babekan, who fared no better than the rest but the caliph, taking a great fancy to

100 nun auch der Prinz Babekan, dem es übrigens aber nicht besser ging als den andern.
Da jedoch der Kalif einen großen Geschmack an ihm gefunden hatte, so erklärte er
der Prinzessin, daß, da sie sich selbst nicht einen Gemahl erwählen wolle, sie ihm, als
ihrem Vater, es überlassen müsse, ihr einen auszusuchen, und da sie sonst niemand
105 besonders in's Herz geschlossen habe, so könnte sie eben so gut den Prinzen Babekan
heyratheren als jeden andern. Anfangs schien sie nicht sehr viel dagegen zu haben, aber
seit ein paar Stunden hat sich die Sache ganz wunderbarlich geändert, und warum? –
ja, Ihr werdet mir's nicht glauben – alles bloß wegen eines Traum's.

HUON UND SCHERASMIN.
Eines Traum's!

110 NAMUNA.
So ist's! wegen eines Traum's! – Sie träumte nämlich, daß sie in ein weißes Reh ver-
wandelt worden sey, und Prinz Babekan ihr durch den Wald nachjage, als plötzlich ein
junger Ritter, dessen fremde Waffen und weiße Gesichtsfarbe anzeigten, daß er nicht
aus dem Oriente abstamme, erschien, und sie vor den Pfeilen des Jägers rettete. Und ob
115 nun gleich jetzt alles zum Hochzeitsmale bereits zugerüstet ist, und die Feyerlichkeit
morgen vor sich gehen soll, so hat sie doch geschworen, daß sie nie jemandes andern
Braut werden wolle, als des Ritters, den sie im Traume gesehen hat. Und, heil'ger Allah!
wenn das der Kalif hören wird. –

HUON.
120 (lebhaft)
Sey's darum – die Prinzessin wird ihren Schwur halten – der Ritter wird das Fest nicht
begehen lassen – das verspreche ich Dir.

NAMUNA.
Da behüte und bewahre uns der Prophet! – Was muß ich hören! – (sie hält die Lampe in die
125 Höhe, und betrachtet Huon von oben bis unten.)
Und was muß ich sehn! – Auch ein bewaffneter Ritter – weißes Antlitz! – Kleid und
Sprache fremd – Allah il Allah! – nehmt mir es nicht übel – ich – ich bin gleich wieder
da – das Abendessen steht da draußen. – (für sich.)
Ich muß ins Schloß, so schnell als meine alten Glieder mich nur fortbringen.
130 (Sie stellt die Lampe auf ein Gesims und eilt ab.)

SCHERASMIN.
Die alte Hexe wird uns die ganze Stadt auf den Hals hetzen.

HUON.
Sey unbesorgt. Das Schicksal wirkt durch sie, und es ist uns günstig. – O, Scherasmin,
135 so war also die reizende Erscheinung, welche mir die Fee vorzauberte, keine Täu-
schung! – Ein solches Wesen lebt! – Und lebt für mich!

90 him, told the princess that, as she would not chose for herself, he must èen choose for her, and , as she loved nobody better, she might as well marry Prince Babekan; to this, at first, she made no violent objection, but within these few hours a wonderful change has taken place, and – would you believe it? all on account of a dream.

SIR HUON AND SHERASMIN.

95 A dream!

NAMOUNA.

Ay, a dream. She fancied she was transformed to a hind, and that Prince Babekan hunted her through a forest, when suddenly a young knight, whose strange arms showed him not of eastern birth, appeared, and saved her from the darts of the huntsmen. And
100 now, though the preparations are completed for the banquet, and the ceremony is to take place to-morrow, she has sworn never to be the bride of any one but this phantom knight; and, holy Allah! when the caliph shall hear –

SIR HUON.

[With ardour.]

105 It matters not! The lady shall keep her vow; the knight will mar the feasting else, I promise thee!

NAMOUNA.

The Prophet preserve us! What do I hear? [Viewing Sir Huon from head to foot.]

And what do I see? An armed knight, too! – Habit as strange as his speech! Allah il
110 Allah! Your Pardon for a moment, – I – I'll be back anon. – You'll find supper laid within. – (Aside.)

I must to the palace as fast as my old limbs will carry me.

[Exit hastily.]

SHERASMIN.

115 The old hag will raise the city on us!

SIR HUON.

Fear not! She works the will of fate, and fate is friendly to us! O Sherasmin, the beautiful vision which the fairy raised was no delusion. – Such a being lives, and for me!

SCHERASMIN.

Ja, ja, des Kalifen Tochter – die Frauensperson selbst, die der Kaiser Euch als Eure Braut nannte! – Lieber Herr, da würde ich doch die Sache so geschwind als möglich
140 abmachen. – Es ist Euch anbefohlen, den Mann zu tödten, der zur Linken des Kalifen sitzt, und dann die Prinzessin zu heyrathen – Thut das Letztere, und laßt das Erste bleiben, lieber Herr. – So ein Halsabhauen ist eine schlechte Einleitung zu einer Brautwerbung – laßt den Ungläubigen frey davon kommen und greift nach der Braut – indeß will ich alles zur Flucht vorbereiten, und –

145 HUON.

Ich habe mein Ritterwort an Karl dem Großen verpfändet, und muß es buchstäblich halten. – Mehr noch als sein Leben, mehr noch als seine Liebe gilt Huon seine Ehre.

Von Jugend auf im Kampfgefeld
Die Lanze hoch und vor das Schild,

150 Stets da wo sich der Mann erprobt,
Am wildesten Schlacht und Kampflost tobt,
Führend des Vaters Schwerdt,
Stolz, daß sein Name mich ehrt,
Im Herzen noch die Liebe schwieg,
155 Mein einziges Streben – Sieg!

Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz
Auf meines Lebens Wogentanz,
Der Schönheit Lächeln mildert zart
Des Ruhmes wilde Männerart.

160 Süß wie des Abends Wehn,
Stern in der Nacht so schön,
Nichts reizenders Dir je verblieb,
Um mich zu fesseln, – Lieb'!

Ob aber auch neues Gefühl mich durchbebt,
165 Doch stets noch wie früher die Gluth mich belebt.
Seyn ohne Liebe – welch düst'rer Trauerflor;
Doch Seyn ohne Ehre! – den Tod zög' ich vor.

SHERASMIN.

120 The calliph's daughter too! the very woman the emperor named for your bride! An' a
fool might advise, Sir, I would cut the matter as short as possible. – You are comman-
ded to kill the man who sits an the left of the caliph, and marry the princess. – Stick to
the latter part of the promise, and forget the rest, master mine! Slicing off a head is but
a bad preface to courtship. – Let the infidel 'scape free, and cleave to the lady. – I'll have
125 every thing prepared for flight, and –

SIR HUON.

Knave, I have pledged my knightly word to Charlemagne, and must redeem it to the
letter. – Huon beyond his life, – beyond his love, – esteems his honour!

NO. 5 GRAND SCENA –

130 Sir Huon.⁷

[From boyhood trained intended field
The Lance to lift – the mace to wield
And still with Banner broad to ride
Where wildest roared the Battle tide

135 Girt with my Fathers sword –
Proud of my Fathers name –
The only mistress I adored –
My only passion – Fame!

A milder light a gentler beam
140 Is shining o'er lifes broader stream
For Beautys smile is softning now
The crimson glare of Glorys brow! –
Sweet as the breath of eve –
Bright as its star above! –

145 A fairer form may never weave
Thy rosy fetters – Love!

But though with new feelings my bosom may shrill
Its first born emotion reigns paramount still! –
Life without Love – were a desert to me! –
150 But Life without Honor! – I live not to see!]

7 Planchés Manuskript, Webers Niederschrift der Gesangstexte, Webers Textfragment sowie das Partiturautograph (Gesamtpartitur) enthält die ältere, ursprünglich von Weber gedachte Fassung der Arie. Die neue Fassung (Arie für Braham zur UA, s. folgende Seite) findet sich in ED, in Webers Partiturautograph der Arie und in der Abschrift für die UA (Dirigierpartitur).

[Zur Übersetzung der nachkomponierten Arie für John Braham, s. Kapitel III.3,
S. 95f.]

NO. 5A GRAND SCENA ED ARIA FOR MR. BRAHAM.

Recitative.

Yes! even Love to Fame must yield;

No carpet Knight am I:

155 My home it is the battle field –

My song the battle cry!

Air.

O 'tis a glorious sight to see

The charge of the christian chivalry,

160 When thundering over the ground they go,

Their lances levell'd in long, long row!

One shock, and those lances are shiver'd all,

But they shiver not in vain –

They have raised for the foe a rampart wall

165 With the bodies of the slain!

On they spur over dying and dead –

Swords are flashing round ev'ry head –

They are raised again, but they glitter no more,

Ev'ry blade is dimm'd with gore!

170 The fight is done! – The field is won! –

Their trumpets startle the sinking sun!

As the night winds whirl the red leaves afar,

They have scatter'd the might of the Moslemah!

Mourn ye maidens of Palestine,

175 Your lovers lie stark in the cold moonshine

The eyes ye kiss'd ere ye bade them go,

Are food for the kite, and the hooded crow!

Joy to the high born dame of France!

Conquest waits on her warrior's lance!

180 Joy to the girls of fair Guienne!

Their lovers are hast'ning home again!

Hark! they come! the brave ones see,

Who have humbled the pride of Paynimrie,

Twine the wreath, the feast prepare,

185 Fill to the brim the goblet fair;

Strike the harp; – and loud and high,

Swell the song of Victory!

Exeunt.

DRITTE SCENE.

(Zimmer im Harem. Im Hintergrunde sieht man durch eine Balustrade die Gärten des Pallastes, vom Mondlicht erhellt. Aus den Gärten kommt Rezia. Fatime folgt ihr.)

REZIA.

5 Nenne mir den Prinzen nicht, liebe Fatime. – Ich hasse – ich verabscheue ihn! – Die Seinige werden – lieber einer Schlange mich opfern. – Seit dieser Verworfenen hier am Hofe weilt, kenne ich meinen Vater nicht mehr. O Fatime! Welch ein trauriges Loos ist uns gefallen! Eingeschlossen sind wir in dieses prunkende Gefängniß – keine Freiheit ist uns gelassen, als die der Gedanken, welche sie uns nicht rauben können, die aber
10 nur dazu dient, das Gefühl unseres Elendes zu schärfen. – Sklaven, Spielwerke sind wir eines Geschlechts, das uns verachtet. – Selbst unser Leben hängt von den Launen eines Tyrannen ab! – Gewiß, gewiß ist das Schicksal der Frauen in jenen westlichen Landen, zu welchen die Sonne jeden Abend eilt, als sehne sie sich sie zu erblicken, milder als bey uns. – O, Freundin, raube mir nicht den einzigen Hoffnungsstrahl, der mich noch
15 vor Wahnsinn rettet. – Traue auf meines Herzens frohe Ahnungen. – Der Ritter meines Traumes, der mir bestimmte Gemahl ist nahe, und wird diese schrecklichen Ketten lösen.

FATIME.

Wie kann die Tochter des großen Harun sich nur durch eine wesenlose Erscheinung so
20 verlocken lassen? – Gebieterin, hört auf die treugemeinten Worte Eurer Sklavin.

REZIA.

Fatime – theure Fatime – wie oft muß ich Dich bitten, nicht in diesen Ausdrücken sklavischer Unterwerfung mit mir zu sprechen! – Du bist meine Gefährtin – meine Freundin! – Die kriechenden Redensarten waren mir von Kindheit an zuwider, und
25 jetzt scheinen sie mir noch häßlicher zu klingen als vordem. – Der Erwählte meines Herzens ist ein Franke – ein Christ – dieselbe Macht welche seine Gestalt vor meine Augen brachte, hat mir auch Wahrheiten in's Ohr gelispelt, welche ich selbst Dir, meine theure Fatime, zu wiederholen mich scheue. – Und Du kannst von einer solchen Erscheinung sprechen, als sey es ein bloßer Traum! – Nein, nein, sey versichert, daß es
30 die Hand des Schicksals war, die hier waltete. – Die Stunde rückt immer näher – schon klirren meine Ketten – aber glaube nicht, daß ich sie tragen werde. – Sollte sich mein Herz wirklich täuschen? – Und doch habe ich noch eine Fülle von Hoffnung in mir, die nicht zu Schanden werden kann. – Ja, Fatime, (leis, aber entschlossen, mit halbentblößtem Dolche.) Liebe oder Tod, ein's von beyden macht mich frey!

SCENE III.⁸

– Vestibule in the haram, looking on the Tigris, which is seen by moonlight through a balustrade in the back ground.

Enter Reiza, followed by Fatima.

5 REIZA.

Name not the prince, dear Fatima – I hate, I loathe him! Wed him! I would wed a serpent sooner! Since the wretch hath harbour'd in this court, I scarcely recognise my father. – O Fatima! what a hapless lot is ours! – shut up in this splendid prison, – no liberty but that of thought, which cannot be debarred us, but which only serves to
10 aggravate the sense of our misfortune. – The slaves, the toys, of a sex that despises us. – Our very lives dependant upon the caprice of a tyrant! Surely, surely, in those western climes, to which the sun hastens every evening, as though he loved to look on them, woman's fate must be a fairer one! Ah! do not, I beseech thee, friend, strive to crush the solitary hope, which saves me from madness! Trust to my heart's fond bodings. –
15 The knight of my dream! – my destined lord – is near me, and will break this dreadful bondage.

FATIMA.

How can the daughter of the mighty Haroun suffer an idle vision to get the better of her judgment? Let my mistress listen to the words of her slave.

20 REIZA.

Fatima, dear Fatima! – How often must I pray thee not to address me in the language of servitude. Thou art my companion, my friend! The slavish phrases of our eastern tongue were from childhood unpleasing to me, and now, methinks, they sound more vilely than ever. – The elected of my heart is a Frank – a Christian. – The same power
25 which raised his form to my sight, hath also whispered truths in mine ear, which I fear to repeat even to thee, my Fatima! And canst thou speak of such a vision, as of an ordinary dream? No, no; be sure it is the work of fate. The hour draws nigh! The chains already sound! – But think not I will wear them. If this heart be indeed deceived, I have yet a hope in store, which cannot fail. – Yes, Fatima! [In a low but determined tone, and half
30 drawing her dagger.] Love or death shall free me!

8 In Planchés Manuskript (sowie Webers Textfragment) beginnt hier die 5. Szene. In der Kopie für Lord Chamberlain's Office beginnt hier die 4. Szene.

35 FATIME.

Barmherziger Allah! – Steckt diese schauerliche Waffe in die Scheide. (man hört klopfen)
horcht! – Prinzessin, horcht! – Man klopft an der kleinen Thüre, welche zu dem geheimen Eingange führt – in dieser verzweiflungsvollen Stimmung darf ich Euch aber nicht verlassen.

40 REZIA.

Fürchte nichts, Freundin! – Noch ist es nicht Zeit – ich handle fest, aber nicht übereilt.
– (es klopft wieder)

Man wird ungeduldig. Geh' und sieh' wer es ist. (Fatime geht ab.)

Nein, nein, noch ist die Hoffnung auf Glück zu stark in mir, nur in der höchsten Noth

45 werde ich zu jenem Mittel meine Zuflucht nehmen.

Eil', edler Held – befreye Dir
Die Braut, die Deiner wartet hier.
Eh' soll die Hand mir Tod verlei'h'n
Als werden eines Andern denn Dein!

50 Ja – o Herr! mein Heil! mein Leben!

Rezia ist für ewig Dein,
Liebe wußte wohl zu prägen
Meiner Brust Dein Siegel ein.
Tief im Herzen ruht Dein Bildniß,

55 Dort bestimmt es ganz mein Loos,

Wie der Tropfen in der Tulpe
Thaugetränktem Liebesschooß.

(Fatime tritt eiligst wieder ein.)

FATIME.

60 Glück – Freude! gerettet sind wir in der Noth!

Auf! – er ist da – und trotzet kühn dem Tod.

REZIA.

Da! – Wo? – Süße Fatime, rede weiter – fort –

FATIMA.

Merciful Allah! sheathe that dreadful weapon! [Knocking without.]

Hark! hark, lady! some one knocks at the little door that opens on the private passage, but I dare not leave you in this desperate mood.

35 REIZA.

Fear nothing, girl! The time hath not yet arrived. – I will act firmly, but not rashly. [Knocking again.] They are impatient, – away, and see who knocks. [Exit Fatima.]

No, no; – my hope of happiness is yet too strong for me, to rush undriven, on so stern an alternative!

40 **NO. 6 FINALE.**

FINALE.

Recitative.

Haste, gallant knight! Oh, haste and save
Thy Reiza from the yawning grave!

45 For round this hand the worm shall twine,
Ere linked in other grasp than thine!

Air.

Yes, – my lord! – my joy! – my blessing!
Reiza lives for thee alone!

50 On this heart his signet pressing,
Love hath claimed it for thine own!

Yes, its core thine image beareth,
There it must for ever burn,
Like the spot the tulip weareth

55 Deep within its dewy urn!

Re-enter Fatima, hastily.

Recitative.

FATIMA.

Joy! – we are rescued in the hour of need!

60 Joy! he is found! – the knight is ours indeed!

REIZA.

Found? where? Sweet Fatima, ah, quickly tell!

FATIME.

65 Heut' Abend führt zu Namuna ihn
Der Zufall – nein, das Schicksal, fürwahr,
Dort Wort vor Wort hört er was Dir im Traum erschien,
Und schwur zu retten aus den Fesseln Dich,
Wo nicht – den Tod für sich.

70 REZIA

(voll Wonne).

Sagt ich's nicht?

FATIME.

O, welches Glück!

75 BEYDE.

Seine Nähe (trag' ich) / (trägt sie) kaum!
Hoffnung gab ihn (mir) / (ihr) zurück,
Liebe hat erfüllt den Traum!

FATIME.

80 Horch, Herrin, horch! Auf der Terrasse Bahn
Hört man schon des Harems Wachen nah'n,
Und sieh, die Sklaven kommen sacht,
Weil schon zur Ruhe ruft die Nacht.

(Rezia und Fatime geben sich ein Zeichen des geheimen Einverständnisses.)

85 (Eine Schaar von schwarzen und weißen Sklaven kommt vom Garten her, an ihrer Spitze Mesru. Aus den Nebenzimmern das weibliche Gefolge der Prinzessin.

CHOR.

Dunkel ist es schon und spät,
Und von jedem Minaret

90 Stimmen zum Gebet schon riefen,
Selbst die Lüftchen sanft entschliefen.
Länger bleibt (nicht hier) / (man nicht) am Ort,
Fort, zur Ruh – nur fort – nur fort!

FATIMA.

To old Namouna's cot, as evening fell,

65 He came, by fate directed: there he heard
Thy dream, as I had told her, – word for word, –
And vowed, with glowing cheek and flashing eye,
To rescue thee or die.

REIZA.

70 [Exultingly.]
Said I not?

FATIMA.

Ah! happy maid!⁹

DUO. – REIZA AND FATIMA.

75 REIZA. [FATIMA].¹⁰
Near (me) / (thee) is (my) / (thy) own true knight!
Hope hath not (my) / (thy) heart betray'd!
Love hath read the dream aright!

FATIMA.

80 Hark, lady, hark! On the terrace near,
The tread of the Haram guard I hear –
And lo! thy slaves that hither hie,
Show that the hour of rest is nigh.

Reiza and Fatima interchange signs of secrecy. A band of black and white slaves enter from the gardens,
85 headed by Mesrou, and female slaves of the princess.

CHORUS.

Now the evening watch is set,
And from ev'ry minaret
Soon the Muezzin's call to prayer
90 Will sweetly float on the quiet air.
Here no later must (ye) / (we) stray,
Hence, to rest – Away! Away!

9 In der Partitur singt auch Reiza diesen Text.

10 Der Zusatz des Namens ist eigentlich überflüssig, da als Überschrift das Duo angezeigt wird, in ED steht aber anach fälschlicherweise nur Rezas Name.

REZIA.

95 (bey Seite)

Seele, froh in Jubelklängen,
Wie soll ich zurück Dich drängen?
Nur zu laut thut Dich ja kund
Das glühende Aug', beredter Mund!

100 Daß Dich nicht verrath' ein Wort,
Fort, zur Ruh' – nur fort – nur fort!

ENDE DES ERSTEN AUFZUGS.

REIZA.¹¹

Oh my wild, exulting soul!

95 How shall I thy joy controul?

My kindling eye, my burning cheek,

Far, oh! far too plainly speak.

Ere thy tumult they betray,

Let me hence! – Away! Away!

100 END OF ACT I.

11 Die folgende von Rezia gesungene Strophe fehlte ursprünglich in Planchés Manuskript und wurde dort von Weber eigenhändig unter die abschließende Chor-Strophe nachgetragen. In A-tx₁ wurde die Strophe ebenfalls nachträglich mittels eines angeklebten Streifens ergänzt, allerdings ohne Personenangabe (in A-tx₂ ist sie bereits im normalen Textfluss enthalten). In dieser Textform ist sie auch in A-pt sowie in K^A-pt übernommen. In ED sowie in der Kopie für Lord Chamberlain's Office allerdings ist die Strophe in abweichender Form enthalten (3. bis 5. Zeile verändert), in allen Quellen außer ED und D_Gesänge ist sie (wie in der Komposition angelegt) nach dem Chor platziert.

ZWEYTER AUFZUG.

ERSTE SCENE.

(Ein prächtiger Speisesaal in dem Pallaste des Harun. Auf einem Divan im Hintergrunde sitzt der Kalife und neben ihm links der Prinz Babakan. An jeder Seite des Divans sieht man einen reichen Vorhang, hinter welchem die Frauengemächer sich befinden. Vor dem Kalifen und dem Prinzen sind gestickte Tücher ausgebreitet und gold'ne Gefäße mit Früchten, Kaffee, Scherbet u.s.w. darauf. Auf jeder Seite bilden die Großoffizianten des Kalifen, schwarze und weiße Sklaven und Verschnittene eine Reihe.)

CHOR.

Ehre sey dem großen Kalifen und Preis!
Beugt Euch Gläub'ge tief in den Staub vor seiner Macht,
10 Fluch treff' den Ungläüb'gen, der es wagt zu trotzen ihm,
Wenn er am Morgen wehen sieht,
Den Schatten und die Nacht.

KALIFE.

(Zu dem Chore)
15 Schweigt!
(zu Babekan)
Prinz, die Stunde ist da, welche mir meine Astrologen auf der Tafel des Lichts als diejenige bezeichnet haben, die von Allah zu der Vermählung uns'rer Tochter Rezia bestimmt ist.

20 BABEKAN.

Beherrscher der Gläubigen! – Auch Babekans Ungeduld ist auf's Höchste gestiegen. O! habt die Gnade und befiehlt, daß die Hochzeit=Feyerlichkeiten auf der Stelle beginnen.

KALIFE.

Bringt die Braut herbey.
25 (Musik. Die Vorhänge zur rechten Hand des Kalifen werden hinweggezogen und eine Schaar tanzender Mädchen geht der Prinzessin voraus, welche verschleiert und hochzeitlich gekleidet eintritt. Neben ihr Fatime und hinter ihnen weibliche Sklaven des Harems.)

REZIA.

(zu Fatime)
30 Er ist nicht hier! – Hätte er mich verlassen?! – Jetzt in meiner höchsten Noth?!
(sie blickt voll Angst rings umher, und faßt den Griff ihres Dolchs.)

FATIME

(sorglich)
Nein, Fürstin, das wird er nicht! – habt Muth, holde Gebieterin.

ACT II.

SCENE I.

– A magnificent banquetting-hall in the palace of Haroun – On a divan at the back of the scene, the Caliph is discovered seated. On his left hand is Prinz Babekan. – On each side of the divan hangs a rich veil, behind which are supposed to be the apartments of the females. – Embroidered carpets are spread before the Caliph and the Prinz, and on them gilt trays are seen, filled with fruit, coffee, sherbets, & – The great officers of the Caliph's court, black and white eunuchs, & form a line on each side of the stage.

No. 7.

CHORUS .

Glory to the caliph! to Haroun the Just!

10 Bow, ye true believers, before him to the dust.

Woe betide the infidel who dares the caliph's might,

When on the breeze he floating sees

"The shadow and the night!"

CALIPH.

15 [To attendants.]

Peace, Prince, [to Babekan]

the hour is arrived, which, my astrologers have assured me, is marked upon the table of light as the one destined by Allah for the marriage of our daughter Reiza.

PRINCE.

20 Commander of the Faithful! The impatience of Babekan is at its height. May it please you to give order for the instant solemnization of our nuptials?

CALIPH.

Bring forth the bride –

NO. 8 ALLEGRETTO GRAZIOSO. [Music. – The veil on the right of the Caliph is withdrawn, and a
25 train of dancing girls enter, preceding the Princess, who, veiled, and richly attired for the ceremony, advances, supported by Fatima, and followed by the female slaves of the haram.

REIZA.

[Aside to Fatima.]

He is not here! Should he desert me now –

30 [Gazes round her in great agitation, and grasps the hilt of her dagger.

FATIMA.

[Alarmed.]

Lady, he will not. Be of good cheer, sweet mistress –

35 KALIFE.

Komm näher, meine Tochter! – (innerhalb hört man Schwerdtergeklirr)

Ha! – Schwerdtergeklirr! – Bey meinem Barte – Was für Verwegenheit!

([Huon und Scherasmin treten mit gezogenen Schwerdtern ein.)

HUON.

40 Wo ist meine Geliebte? meine Braut?!

REZIA.

Ha! er ist's! Rette mich, rette mich!

(sie flieht in Huons Arme.)

HUON.

45 (küßt sie)

So meine Geliebte, so erklärt Dein Huon Dich für die Seine.

KALIFE.

Wache ich, oder ist's ein Traum? Sklaven! – Hunde! – haut ihn in Stücken!

BABEKAN.

50 (zu den Wachen)

Halt! – Mächt'ger Kalif! Mein sey diese That.

(er zieht seinen Säbel und stürzt auf Huon.)

HUON.

(läßt Rezia los und parirt den Hieb.)

55 Ha! Bist Du es, der zu des Kalifen Linken sitzt? – O Glück, ich danke Dir! Stirb, ungläubiger Verräther!

(er haut ihn nieder.)

KALIFE.

(voll Wuth aufstampfend)

60 Allah il Allah! – Reißt ihm das Herz aus der Brust!

(Die Sklaven, welche bey Huons Kühnheit wie vom Blitz getroffen, bewegungslos dastanden, stürzen nun auf ihn los.)

SCHERASMIN.

(schnell zu Huon)

65 Herr! – das Horn! – das Horn!

(Huon stößt sanft in das elfenbeinerne Horn. Alle, ausgenommen er und Scherasmin bleiben bewegungslos in der eben angenommenen Stellung.)

CALIPH.

35 Daughter, approach!

[Clashing of swords without.

Hah! the clash of swords! Head of my father!

What desperate slaves are these?

Enter Sir Huon and Sherasmin, sword in hand.

40 SIR HUON.

Where is my love? my bride,

REIZA.

Ah! 'tis he! save me! save me!

[Rushes into Sir Huon's arms.

45 SIR HUON.

[Kissing her.]

Thus, thus thy Huon claims thee for his own!

CALIPH.

Am I awake? Slaves! Dogs! Hew him in pieces!

50 BABEKAN.

[To the Guards.]

Hold! mighty caliph! be mine that task.

[Drawing his scimitar, and rushing an Sir Huon.

SIR HUON.

55 [Disengaging himself from Reiza .]

Ha! Is it thou that sittest upon the caliph's left? Fortune, I thank thee! Die, unbelieving traitor!

[Cuts him down.

CALIPH.

60 [Stamping with fury.]

Allah il Allah! Tear out his heart!

[The slaves, who have stood as if thunderstruck by the temerity of Sir Huon, at this command rush towards him.

SHERASMIN.

65 [To Sir Huon, quickly.]

Master! the horn! the horn!

[Sir Huon winds the horn : all except himself and Sherasmin stand motionless in their various attitudes.

HUON.

Dank, Oberon! – Kaiser Karl! Ich habe mein Versprechen erfüllt. – Eile nun, Scher
70 asmin! – Die Macht des Zaubers erstreckt sich durch den ganzen Pallast. Laß uns, so
lange er dauert, die Prinzessin retten.

(er trägt Rezia hinaus.)

SCHERASMIN.

Und die Zofe obendrein, wenn es Euch gefällig ist, edler Ritter. – Ja, vorwärts und
75 fort von hier, meine schöne Heydin! – Wie der Herr, so der Knecht! Und ein netteres,
zierlicheres Päckchen als Dich hat noch nie ein fränkischer Knappe zu tragen gehabt.
– Seyd so gut, meine Herren, und bleibt noch ein Weilchen stehen – Ihr braucht Euch
gar nicht zu inkommodiren.

(er trägt Fatimen ab).

ZWEITE SCENE.

(Garten im Pallaste.)

(Vier Sarazenen, (dieselben wie im ersten Akte) treten ein.)

ERSTER SARAZENE.

5 Sage mir nur nichts mehr von solchen Tollheiten, Amru! Die Schläge, die Du ges-
tern Abends von dem Christenhunde erhieltst, haben Dir ein solches Ohrensausen
zugezogen, daß Du die einfachste Erzählung nicht begreifst, und das Hundertste ins
Tausendste mengst. Wie kann denn nur zwischen jenen elenden Ungläubigen und der
Tochter des Gebieters der Gläubigen der geringste Zusammenhang statt finden?

10 ZWEITER SARAZENE.

Das weiß ich freilich nicht. Alles was ich weiß und sagen kann, ist dieß, daß in der gan-
zen Stadt sich ein Gerücht von einem fränkischen Zauberer verbreitet hat, durch den
die Prinzessin behext worden ist, und der das Gelübde gethan, sie auf einem feurigen
Drachen zu entführen.

15 ERSTER SARACENE.

Still! – Sieh dorthin! – Wer sind denn die Beyden die hierher eilen, jeder eine Frauens-
person in den Armen?

ZWEYTER SARACENE.

Bey'm Barte des Propheten! Die beyden Ungläubigen! –

SIR HUON.

Thanks, Oberon! Cæsar, I have fulfilled my promise! – Haste, Sherasmin, – the power
70 of the spell extends throughout the palace! While it lasts, let us secure the princess.

[Exit, bearing out Reiza.

SHERASMIN.

And the waiting maid into the bargain – Up and away, my pretty pagan! Like master,
like man, say I – and a nicer little armful never fell to the lot of a Frank. – Don't stir, my
75 good friends, I entreat – I couldn't think of troubling you.

[Exit, bearing out Fatima.

SCENE II.

– The Palace Gardens.

Enter Four Saracens. (the same as in 1st Act.)

FIRST SARACEN.

5 Prithee, no more of the foolery, Amrou; – the blows thou didst take from those Chris-
tian dogs last night, have left such a singing in thine ears, that thou art incapable of
understanding a plain tale, and dost confound accounts most vilely. – What possible
relation can exist between those miserable infidels, and the daughter of the Comman-
der of the Faithful?

10 SECOND SARACEN.

That I know not. All I say is, that there is a rumour throughout the city, of a Frankish
enchanter who has cast a spell upon the princess, and has vowed to carry her off on a
fiery dragon, and –

FIRST SARACEN.

15 Peace – Look yonder – what be they, hurrying hitherward, with each a woman in his
arms?

SECOND SARACEN.

The two infidels, by the beard of the Prophet!

20 ERSTER SARACENE.

Amru! Ali! Wir wollen uns hinter das Gebüsch hier verbergen. Und wär' er der Eblis selbst, so will ich mich doch an dem langen Hunde dort für das Schrecken rächen, das er mir gestern in die Glieder gejagt hat.

ZWEYTER SARACENE.

25 Geschwind, geschwind! Wir sind vier gegen zwey, und da drinn auch noch die Wachen. Sie können nicht entkommen, wenn sie nicht wirklich eingefleischte Teufel sind. (sie ziehen sich in die Coulissen.)

(Huon und Scherasmin kommen eilig indem sie Rezia und Fatime auf den Armen tragen. Die Vorigen.)

HUON.

30 (bleibt stehen)

Wir sind auf dem falschen Wege. Dieser führt uns wieder in den Pallast.

SCHERASMIN.

Nein, nein, Herr, wir sind ganz recht gegangen. Nur fort, fort!

(Die Saracenen stürzen aus ihrem Schlupfwinkel hervor und greifen Huon und Scherasmin an.)

35 ERSTER SARACENE.

Haben wir Euch, Sklaven!? Wie? Ihr widersetzt Euch? – Wachen! Wachen!

ZWEYTER SARACENE.

Haltet ihn fest.

(reißt das Horn von Huons Seite)

40 Halt! dieses hier wird uns Beystand herbeyrufen.

(Er bläst wüthend in's Horn. Die Bühne wird plötzlich finster. Heftiger Donner und Blitz. Die Saracenen fliehen voll Schrecken. Die Scene füllt sich mit Wolken an, welche sich öffnen und Oberon sehen lassen. Rezia und Fatime erwachen aus ihrer Bezauberung)

OBERON.

45 (zu Huon.)

Du hast erfüllt Dein Ritterwort, mein Huon! –

Ich bin zufrieden. – Rezia ist Dein. –

Doch, eh' Du sie zur Heymath jetzo führst,

Sprich, Rezia! – entsagst Du willig auch

50 Dem Reichthum, und dem angebor'nen Throne,

Um dieses Abentheurers Braut zu seyn?

FIRST SARACEN.

20 Amrou! Ali! let us behind these bushes. Be he Eblis himself, I'll be revenged on that foremost dog for the panic he put me in yesterday –

SECOND SARACEN.

Quick! Quick! We are four to two, and the guard within call. They cannot escape – unless they be devils indeed.

25 [They retire .

Enter Sir Huon and Sherasmin hastily – bearing Reiza and Fatima.

SIR HUON.

[Stopping.]

We have taken the wrong path. This leads us back to the palace.

30 SHERASMIN.

No, no, Sir. We are right enough – forward! forward!

[The Saracens rush from their hiding-place, and seize Sir Huon and Sherasmin.]

FIRST SARACEN.

We have the slaves! What ho! there – a guard! a guard!

35 SECOND SARACEN.

Hold him fast – [Snatching the magic horn .]

Here's that shall bring assistance.

[Blows a furious blast.

40 **NO. 9./A.**/[Violent thunder and lightning – the Saracens fly in terror – the stage fills with clouds, which open in the centre, and Oberon appears – Reiza and Fatima start from their trance.

OBERON

[To Sir Huon.]

Huon, thou hast redeem'd thy knightly pledge,
And I am well content. The maid is thine!

45 Yet ere thou waft her from her native shore, –

Speak, Reiza! Dost thou willingly forego
Pomp, riches, pow'r, thy native court and throne,
To be the bride of a young wand'ring knight,

Liebst Du nur ihn, und willst mit ihm sein Loos,
Wie es auch fallen möge, liebend theilen?
Bedenk', eh es zu spät! – Erschreckt Dich dies,
55 So sprich, daß dieser Liebe Täuschung schwinde,
Und auf mein Wort, Vergang'nes ist vergessen,
In seine Arme schließt Dich der Kalif
Und Rezia wird glorreich wie zuvor,
Die Königin der Schönheit und Arabiens.

60 REZIA.

König der Genien! denn mind'res kannst Du nicht seyn! Dein forschendes Auge kann eindringen bis in mein tiefes Herz, und erkunden, ob meine Zunge Wahrheit spricht. – Komme Heil oder Wehe, Rezia wird diesen tapfern Ritter lieben und ihm folgen durch die ganze Welt. – Wird er ihr aber auch treu seyn?

65 HUON.

Ehe möge mich Gott verwerfen.

OBERON.

Genug!

(er schwingt seinen Lilienstengel. Die Wolken schwinden, und man erblickt die Seeküste mit dem Hafen von

70 Askalon. Ein Schiff liegt vor Anker.)

Seht hier den Hafen Askalon.

Dies Schiff, nach Griechenland ist es bestimmt.

Eilt auf dasselbe. Was Euch auch geschehe,

Erinnert Euch, daß Oberon Euch Freund

75 Verbleibt, so lange Ihr der Freundschaft würdig.

Lebt wohl! – Sey treu, und Du wirst endlich siegen!

(er verschwindet. Huon geht mit Rezia ab.)

SHERASMIN UND FATIMA.

SCHERASMIN.

80 Fürchte Dich nicht, meine kleine Ungläubige. Du siehst, Deine Gebieterin thut's auch nicht. Er ist ein alter guter Freund von uns. Er hat Dich freilich nicht gefragt, ob auch Du mich liebst oder nicht, aber das hat nichts zu bedeuten, das wird sich gewiß von selbst geben, wenn wir nur erst ein wenig näher mit einander bekannt seyn werden. Du sollst ein ganz wunderhübsches Ehegespons abgeben, das versichere ich Dich.

To love but him alone, and with him share
50 Each stern vicissitude his fate may know?
Reflect, ere yet too late. If this alarm thee,
Bid love's delusive visions melt away,
And at my word, the past no longer known,
The caliph shall again his child embrace,
55 And Reiza, great and glorious as before,
Shall reign the queen of Fars and Araby.

REIZA.

King of the Genii! for sure thou art no less! thy piercing eye can read my heart, and
witness to the truth of my tongue. Come weal, come woe, Reiza will love and follow
60 this valiant knight throughout the world, so he will prove as true!

SIR HUON.

Else may all good desert me.

OSBERON.

Enough!

65 [Waves his wand. The clouds disperse, and discover the sea-shore, with the port of Ascalon: a vessel lying at anchor.

No. 9./B./ ANDANTE.

Behold the port of Ascalon!

Yon bark is bound for Greece. Hie thee on board.

70 Whate'er may hap, remember Oberon

Befriends ye, whilst his friendship you deserve.

Farewell! Be true, and triumph!

[Oberon vanishes.

No. 9./C.

75 [Exeunt Sir Huon and Reiza.

SHERASMIN.

[To Fatima.]

Don't be frighten'd, my little unbeliever. He's an old friend, bless you. He didn't ask you
if you'll love me; but there's little doubt of that when we come to be better acquainted.

80 I'll make thee a marvellous fond husband, I warrant thee.

85 FATIME.

Ich muß Dir wohl trauen, da ich sonst keine Hoffnung habe, meiner Gebieterin zu folgen, und ich wollte doch lieber, es ginge mir mit Dir recht herzlich schlecht, als daß Du mich von ihr trenntest.

SCHERASMIN.

90 Ey, Du bist ja die Allergetreueste aller Abtrünnigen! – Du Christenherzige kleine Mahometanerin! Du sollst mich, sollst mich heut' noch zum Manne haben, denn Du verdienst es. – Und glaube nur nicht etwa, daß ich so für jedermann gleich zu haben bin.

FATIME.

95 Kannst Du aber auch ein Mädchen lieben, daß einen andern Glauben bekennt als den Deinen?

SCHERASMIN.

Ey, wenn sie mich lieben kann, kann ich ihr auch glauben. – Liebe hat immer Glauben.

FATIME.

100 Und doch in Arabien oft ganz und gar nicht. Freylich weiß ich nicht, ob im Frangistan die Männer treuer sind.

SCHERASMIN.

Frangi – O – Ha, ha, nun begreife ich's – Du meynst damit mein Vaterland. – Ey, meine
105 Süße – was das betrifft – Mann bleibt Mann, das ist in der ganzen Welt einerley – ausgenommen, wenn ein Mann ein liebendes Wesen betrügt, das sein ganzes Vertrauen auf ihn setzt, ja, dann – hol' ihn der Henker, dann ist er kein Mann.

FATIME.

Ja, ja, so sprecht ihr Anfangs alle. Keiner von Euch denkt daran ein liebendes Weibchen zu betrügen, bis ihr merkt, daß es euch wirklich lieb hat, und dann findet ihr gar leicht
110 eine Entschuldigung. Aber was werden Deine andern Weiber zu Hause sagen, wenn Du eine Fremde unter sie bringst?

SCHERASMIN.

Meine andern Weiber? – O Schätzchen, deshalb zerbrich Dir den Kopf nicht. Wir Franken halten ein Weib auf einmal für gerade hinreichend.

115 FATIME.

Ein Weib! O wie bösl!

FATIMA.

I must needs trust thee, for I have no other hope to follow my lady, and I would rather thou shouldst prove a bad one than part me from her.

SHERASMIN.

85 Why then, most faithful of infidels! thou Christian-hearted little Mohammedan! thou shalt have me by this light, for thou deserv'st me; and I am not for every woman's market, I promise thee.

FATIMA.

But canst thou love one of another faith?

90 SHERASMIN.

'Faith can I, if she can love me; love is of all faiths.

FATIMA.

And sometimes of none, in Araby. I know not if the men be truer in Frangistan –

SHERASMIN.

95 Frangi – O – ah – I know – you mean my country. Why, my dear, for the matter of that, a – a man's a man, you know, all the world over, except when he betrays an affectionate woman; and then, curse him, he's no man.

FATIMA.

100 Ay, that's the way you all talk at the beginning. None of you ever dream of betraying an affectionate woman, till you find the woman is affectionate, and then an excuse is easily found for the action. But what will your other wives say when you bring a stranger amongst them?

SHERASMIN.

105 My other wives! O, never trouble your head about that, my love. We Franks find one wife at a time enough in all conscience.

FATIMA.

One wife! how odd!

SCHERASMIN.

Bös! Ja, nach Eurer Heyrathsrechenkunst vielleicht, aber in unserm Lande würden wir zwey Weiber für die böse Zahl halten, da wir noch überdies eine widerspenstige Frau
120 nicht so leicht loswerden können, wie Eure Ehemänner in Osten.

FATIME.

Steckt ihr Franken denn nicht auch Eure Weiber in Säcke und werft sie ins Wasser.

SCHERASMIN.

Bewahre, auch schicken wir ihnen keine seidnen Schnuren mit einem schönen Emp
125 fehle ihres Mannes und der Bitte zu, gefälligst damit selbst zu stranguliren. Indeß wür-
den viele meiner Landsleute gewiß sehr damit zufrieden seyn, wenn dieser Gebrauch
dort eingeführt würde.

FATIME.

Ey, aber ich ganz und gar nicht. Es ist mir außerordentlich erfreulich in einem Lande
130 künftig zu leben, wo ich nicht nöthig habe, jeden Augenblick meinen Kopf zu befüh-
len, ob er wirklich noch auf meinen Schultern steht.

SCHERASMIN.

Nein, nein, meine kleine Heydin, in unserm Lande hast Du für ihn nichts zu fürchten.
Ich habe nun fünf und dreyßig Jahre lang, trotz aller zärtlichen Blicke und alles freund
135 lichen Lächelns sämmtlicher Mädchen in Gascogne als ein rechtschaff'ner Hagestolz
gelebt, aber es liegt so etwas Gewisses in Deinen kleinen heydnischen Gluthäugelchen,
daß ich mir einbilden könnte, ich müßte mich rasend in Dich verlieben.

FATIME.

Und kann ich denn dort auch Besuche machen und Feste geben, wie die andern ver
140 heyratheten Frauen in Bagdad?

SCHERASMIN.

Du sollst spazieren gehn, bis du müde bist, und essen, so lange Du nur kannst. An den
Hof sollst Du geh'n und den Kaiser sehen, ja, nach Rom sogar, und den Papst erblicken.
Sage nun den Gittern und Riegeln und Schössern Lebewohl, Lebewohl den Palästen,
145 die wie Gefängnisse, und den Ehemännern, die wie Kerkermeister aussehen! Was hier
durch einen Cadi zusammengegeben wird, sollst Du zu Hause durch einen Mönch
vermählt sehen. In weniger als einem Jahre wirst Du Wein trinken, und den Koran
weglegen, und dann kannst Du Dich mit Deinem ersten kleinen Jungen zugleich
taufen lassen. – Nun, was sagst Du dazu, mein Schätzchen! Könntest Du mich denn,
150 wenn Deine Gebieterin auch dabey nicht mit in's Spiel käme, dennoch lieben? – Willst
Du mir folgen? Und willst Du nachher niemand anderem mehr folgen? – Denn solche
gottlose Dinge pflegen wohl auch alle Jahrhunderte einmal oder so ungefähr, sich in
Frankreich zuzutragen.

SHERASMIN.

110 Odd! Ay, according to your matrimonial arithmetic, perhaps; but in my country we should call two wives the odd number; besides, we couldn't so easily get rid of a refractory spouse as your Eastern husbands.

FATIMA.

Do you Franks then never tie your wives up in sacks, and fling them into the river?

SHERASMIN.

115 No; nor send them bow-strings with their husband's compliments, and beg they'll be strangled immediately. But many in my country would be happy, I dare say, if you could introduce either of the customs.

FATIMA.

120 Not I, for the world: I shall be too glad to live in a country where I need not be every moment putting my hand to my head, to feel if it be still on my shoulders.

SHERASMIN.

Well, well, my little Pagan, you have nothing to fear on that score; I have lived a stout bachelor these five-and-thirty years in despite of all the simpers and ogles of all the girls in Gascony. But there's something in those little heathen twinklers of thine which
125 makes me fancy I shall love thee most furiously.

FATIMA.

And shall I pay visits, and make feasts, as the married women do in Bagdad?

SHERASMIN.

130 You shall walk till you're tired, and eat as long as you're able; you shall go to court, and see the emperor; you shall go to Rome, and see the pope; bid adieu to locks, bolts and bars, palaces that are prisons, and husbands that are goalers. We'll be contracted here by a *cadi*, and married at home by a monk. In less than a year you'll drink wine, and abjure the Koran; and then you and your first boy may be christened together. What sayest thou, my girl; dost think thou canst love me? Wilt thou follow me? And wilt
135 thou follow nobody else afterwards? For such things do happen in France, once in a century or so.

FATIME.

155 O wehe, das sind gar zu viele Fragen auf Einmal! Da weiß ich gar nicht, was ich antworten soll. Aber ich glaube doch, daß ich Dir es versprechen kann.

Arabiens einsames Kind,
Der Wüste Mädchen blos,
Die Künste nicht bekannt mir sind

160 Zu ziehn der Liebe Loos.
Gleich abgeplücktem Blatt bin ich,
Das auf dem Bache schwimmt,
Ein Weilchen, – dann verliert es sich,
Spurlos, wie's ihm bestimmt.

165 Doch wenn mich Freundes Hand
Dem Wellenspiel entriß
Und trägt mich in ein fernes Land,
Blüh' ich ihm neu gewiß.
Und Nachtigall wohl trennt man eh'r

170 Von ihrer Rose ab,
Als ich des Herzens Ruhe stör
Wo Lieb' mir Heymath gab.

SCHERASMIN.

Genug, meine kleine Sängerin! – Du bist die meine! – Dieser Kuß besiegle unsern
175 Bund. – Bey meiner Treu, Du bist die Rose und die Nachtigall selbst, von der Du so
lieblich singst – Ist mein Herr eben so entzückt als ich es bin, so giebt's in der ganzen
Christenheit nicht zwey glücklichere Männer als uns Beyde.

HUON UND REZIA.

(treten wieder ein.)

180 HUON.

Jetzt Scherasmin laß uns zu dem Hafen eilen! Der Wind weht gerade nach Griechenland hin. Theure Rezia! Es drängt mich, mit Dir vor Kaiser Karl des Großen Throne niederzuknieen. Diese süße Rache ist alles, was ich vom Himmel verlange.

FATIMA.

Bless me, what a many questions you ask at a time; I hardly know how to answer you.
But, I think I may promise.

140 **No. 10. ARIETTA.**

SONG. FATIMA.

A lonely Arab maid,
The desert's simple child,
Unskilled in arts, by which, 'tis said,

145 Man's love may be beguil'd
Like some uprooted flow'r am I,
Upon a river flung,
To float a little hour, then die,
Unheeded as I sprung.

150 But if thy friendly hand
Should lift me from the tide
And bear me to some distant land,
To bloom, thy bosom's pride;
O, sooner from his darling rose
155 The nightingale shall roam,
Than I disturb that heart's repose,
Which love hath made my home.

SHERASMIN.

Enough, my little warbler, thou art mine. This kiss to seal the bargain. By my faith, thou
160 art the rose and the nightingale blended that thou sing'st of. An' my master be as well
pleased as I am, there are not two happier fellows in Christendom.

Re-enter Sir Huon and Reiza, with the Captain of the vessel.

SIR HUON.

Now, Sherasmin, to the port. The wind is fair for Greece. The captain here stays for us.
165 Dear Reiza, I burn to kneel with thee before the throne of Charlemagne! That sweet
revenge is all I ask of heaven!

HUON UND SCHERASMIN.

185 Ueber die blauen Wogen
Ueber die Fluten hier
Stern von Arabiens Töchtern,
Sprich, willst Du ziehn mit mir?

REZIA UND FATIME.

190 Hätten die Wogen nicht Gränzen
Nicht Küste die Meerfluth hier,
Doch zöge Arabiens Tochter
Furchtlos dahin mit Dir.

ALLE VIER.

195 An Bord denn! an Bord, da der Himmel rein,
Der Wind uns treibt so schnell,
Die Herzen sind so treu wie unser Boot, und hell
Von Hoffnung, wie Segel im Sonnenschein.
(sie gehen ab.)

DRITTE SCENE.¹

(Felsen.)

PUCK.

(tritt auf)

5 Her auf Oberons Geheis
Flog ich aus dem Feenkreis,
Schneller als ein Thau, der blinkt,
Rosendiadem entsinkt.
Rufen muß ich jeden Geist
10 Dem gehorcht das Element
Ob er hell ob finster heißt,
Ob man seine Wohnung kennt,

1 Die Nummerierung der Szenen ist (wie auch im ED) fehlerhaft, d.h. es fehlt die dritte Szene. Diese und alle daraus folgenden falschen Szenennummern im II. Akt wurden vom Hg. korrigiert.

NO. 11 QUARTETTO. –

SIR HUON, CAPTAIN, REIZA, AND FATIMA.¹

HUON UND CAPTAIN.

- 170 Over the dark blue waters,
Over the wide, wide sea,
Fairest of Araby's daughters,
Say, wilt thou sail with me?

REIZA AND FATIMA.

- 175 Were there no bounds to the water,
No shore to the wide, wide sea,
Still fearless would Araby's daughter
Sail on through life with thee.

ALL.

- 180 On board then, on board, while the skies are light,
And friendly blows the gale;
Our hearts are as true as our bark, and bright
Our hopes as its sun-lit sail!

[Exeunt.

SCENE III.²

– Rocks.

Enter Puck.

PUCK.

- 5 Here, by Oberon's command,
Have I flown from fairy land,
Ere to earth a dewy gem
Could drop from a rose's diadem;
Gifted with his power to call
10 Those whose art may raise a squall,
Which shall make old ocean roll,
Foaming in his rocky bowl,

1 Nur im Erstdruck ist im Quartett die Besetzung mit dem Captain angegeben, wie sie zur UA gewesen ist (im Druck der Gesänge sogar mit Namen: "Hassan"); in den anderen Quellen singt Sherasmin (die Rolle des Sherasmin wurde zur UA von drei Darstellern interpretiert), vgl. Kapitel I.3.2, S. 79.

2 Sowohl im ED als auch in Planchés Handschrift (sowie in der darauf basierenden Quelle, dem Textfragment Webers) fehlt die 3. Szene, d.h. nach der 2. Szene kommt gleich die 4. Szene. Diese und alle nachfolgenden falschen Szenennummern wurden vom Hg. korrigiert.

Hieher in dies schmutz'ge Loch,
Wo kein Mensch verweilte noch,
15 Denn es braucht sie allesamt
Puck, damit ein Sturm entflammt,
Der den alten Ocean
Treibt aus der gewohnten Bahn,
Bis er bricht in Stücken gar
20 Jenes Schiff auf dem das Paar,
Und sie wirft an festes Land:
Erste Probe vor der Hand.
(er singt.)

Geister der Luft und Erd' und See,
25 Geister der Gluth in heilger Höh',
All die gebieten Fluth und Wind
Kommt hieher, Ihr Geister, geschwind!
Ob ihr gebannt in die Höhlen ein
Karg nur beleuchtet von Diamant=Schein,
30 Oder in den Wässern tief,
Wo die Perle gefesselt schlief,
Oder dort in Himmeln weit
Wo kein Auge Beistand leiht,
Oder im Bauch eines Felsen dort,
35 Wo die Lava kocht noch immer fort –
Geister, wo immer auch Euer Revier,
Kommt hieher, kommt hieher zu mir.
Es ruft Euch, Geister! nah und fern,
Durch mich, Gebot Eures Oberherrn.
40 (Auf verschiedenen Theilen der Bühne erscheinen Geister.)

CHOR DER GEISTER.

Wir sind hier! Wir sind hier!
Sprich! was soll gescheh'n?
Soll'n wir spalten den Mond?
45 Soll'n verfinstern die Sonn'?
Soll'n wir trinken den Ozean von Grund aus leer?
Sprich! wir thun's, und noch viel mehr.

Till in wrath he piecemeal tear
The bark which bearest yonder pair;
15 And fling them on the island nigh;
First trial of their constancy.

Sings.

NO. 12 ANDANTE MARCATO

Spirits of air, and earth, and sea,
20 Spirits of fire, which holy be,
All that have power o'er wind and wave,
Come hither, come hither, my spirits so brave.
Whether ye be in the cavern dark,
Lighted alone by the diamond spark,
25 Or beneath the waters deep,
Where the prisoned pearl doth sleep,
Or in skies beyond the one
Mortal eyes do look upon,³
Or in the womb of some groaning hill,
30 Where the lava stream is boiling still, –
Spirits, wherever ye chance to be,
Come hither, come hither, come hither to me;
I charge ye by the magic ring
Of your faithful friend, the fairy king.
35 [Spirits appear in various parts of the stage.

CHORUS OF SPIRITS.

We are here! we are here!
Say, what must be done?
Must we cleave the moon's sphere?
40 Must we darken the sun?
Must we empty the ocean upon its own shore?
Speak! speak! we have pow'r to do this and more!

3 Die folgenden vier Zeilen sind nicht in ED enthalten, waren ursprünglich in Planchés Handschrift und in Webers Gesangstexteniederschrift enthalten, wurden dort jedoch gestrichen und von Weber nicht vertont. In Webers Textfragment sowie in der Kopie für Lord Chamberlain's Office sind sie ebenfalls noch enthalten, wurden aber nicht gestrichen.

PUCK.

Nein! nein! Ihr braucht nur vor der Hand

50 Ein Boot zu schleudern an den Strand;
Da Feenmacht dies thun nicht kann,
Sucht' ich bey Euch um Beystand an.

CHOR.

Nichts als das? Ha, ha, ha, ha!

55 Leicht're Arbeit nie man sah.
Wog' und Wind! – Hoch auf und hohl!
Horch! – gescheh'n – Leb' wohl, leb' wohl!
(Donner und Blitz. Puck und die Geister verschwinden.)

VIERTE SCENE.

(Höhle an der Seeküste. Durch die Oeffnung derselben erblickt man das Meer. Andere Oeffnungen darin führen in das Innere der Insel. Sturm. Finsterniß. Trümmer von Schiffen werden auf die Bühne geschleudert. Huon tritt mit Rezia auf, und stützt die fast ganz erschöpfte.[])

5 HUON.

Schlag' Deine Augen auf, mein geliebtes Leben, mein Weib. – O Gott, sie stirbt. – meine Rezia stirbt! – und ich – ich bin ihr Mörder! – Um meinetwillen verließ sie alles – Thron – und Vater – Allgütiger Himmel, o! rette sie!

Vater! höre mich flehn zu Dir!

10 Schon', o schon' die Blüthe hier!
Und muß es seyn, so treff' Dein Donnerschlag allein
Nur mich, nur mich, der Schuld hat dieser Pein.

REZIA.

(sich erholend)

15 Huon!

Recitative. – PUCK.

Nay, nay, your task will be, at most,
45 To wreck a bark upon this coast,
Which simple fairy may not do,
And therefore have I summon'd you!

CHORUS OF SPIRITS.

Naught but that? Ho, ho, ho, ho!
50 Lighter labour none we know.
Winds and waves obey the spell:
Hark! 'tis done! Farewell! farewell!
[Thunder and lightning. Puck and Spirits vanish.]

SCENE IV.

Cavern on the sea beach. The ocean seen through the mouth of it. Other perforations lead through the rock to the interior of the island. Storm continued. Stage very dark: fragments of wreck are thrown upon the Stage.

5 Enter Sir Huon, supporting Reiza, who is nearly exhausted.

SIR HUON.

Look up, my love! my wife! O heaven, she dies! my Reiza dies! And I – I am her murderer! – "Twas for my sake she gave up every thing – a throne! – a father! – O spare her, gracious heaven!

10 **12 1/2 PREGHIERA.** –

Air.⁴ – Sir Huon.

Ruler of this awful hour,
Spare! oh, spare yon tender flow'r!
If thou must strike, oh, let thy thunder fall
15 On me! on me! the wretched cause of all!

REIZA.

[Recovering.]

Huon!

4 Das folgende Air fehlt in folgenden Quellen: Planchés Handschrift, in Webers Gesangstexten, in Webers Textfragment sowie in der Kopie für Lord Chamberlain's Office.

HUON.

Ha! – sie spricht, – sie erholt sich. – Aber – o, ich Elender – wo soll ich Nahrung, wo Obdach für sie finden, hier an dieser furchtbaren Küste!? – O, meine süße Braut! – Dich so unglücklich und verlassen zu sehen, in dem Gefühle, daß ich die Ursach' all' dieses Jammers bin. – Ach! es bringt mich zur Verzweiflung!

REZIA.

Mein theurer Huon! O, sprich nicht so! – Muß ich hier sterben, so bin ich ja schon glücklich, wenn ich nur meinen letzten Hauch an Deiner Brust ausathmen kann.

HUON.

O, Du süßes, treues, himmlisches Wesen! – Diese Liebe, diese Milde vermehrt nur noch meine Qual! – Und eine Liebe wie diese, sollte so belohnt werden! – Grausamer Geist – keine Hülfe – keine Rettung, keine! –

(die Wellen spülen den Zauberbecher an's Ufer.)

– Wär's möglich! – (er erfaßt ihn und setzt ihn an den Mund.)

Er ist's! – es ist der Zauberbecher! – Vergieb mir schützender Freund! – Trink, trinke, meine süße Rezia – Dir wird sein erquickender Strom in reicher Fülle fließen.

REZIA.

(nachdem sie getrunken)

O, erquickender Trank! Deine Macht ist groß! Schon fühl ich neue Stärke. Neue Hoffnung strömt durch meine Adern. – Theurer Huon! Ein Wunder vereint uns're Herzen, und Wunder umgeben uns noch – Alles dieses ist ja wohl nur eine Prüfung, und sey sie auch hart, so wird sie doch enden in Glück.

HUON.

Ja, dies hoffe auch ich – doch ach – dieser Becher! – Wo ist der treue Freund, der ihn trug? – Mein armer Knappe – mein wack'rer Scherasmin? – Untergegangen – tief im Meere!

REZIA.

Und Fatime! – Meine treuergeb'ne Fatime! Auch sie, auch sie ist gewiß verloren! – Nur Du und ich sind aus diesem fürchterlichen Schiffbruche gerettet.

45 HUON.

Nein, Rezia! Der hartherzige Capitain und seine Matrosen flohen in die Böte, und ob ich gleich sie auf meinen Knien beschwor, Dich mit sich zu nehmen, da Du schon ohnmächtig in meinen Armen lagst – so schleuderten sie Dich dennoch zurück, verfluchten uns und uns're treuen Freunde als Ungläubige und Renegaten, ruderten hinweg und überließen uns in dem lecken Schiffe der Gewalt des Sturms. Da faßte mich Verzweiflung, ich stürzte mich mit Dir in die Wogen, Scherasmin und Fatime mir nach, und von diesem Augenblicke an sah ich sie nicht mehr.

SIR HUON.

20 Ah! she speaks! she speaks! But wretch that I am! Where shall I find food and shelter for her on this frightful shore? O my sweet bride! To see thee thus forlorn and desolate, and know myself the cause, drives me to madness!

REIZA.

25 Dearest Huon, do not speak thus. If I must die, it is enough that I breathe my last upon thy bosom.

SIR HUON.

My fond, true girl! – this kindness but augments my agony! That such should be the fate of love like thine! O Oberon! is this thy friendship? Cruel spirit! no help! no –

[The waves cast the magic cup on shore.]

30 Hah! can it be? [Snatching it up, and putting it to his lips.]

It is! It is the magic cup! Forgive me, fairy! Drink, drink, sweet Reiza; for thee its richest stream will surely flow?

REIZA.

[After having drank.]

35 O cheering draught! thy power is great indeed; I feel new strength; new hope thrill through my veins. Dear Huon, a wonder chained our hearts together, and wonders still surround us. Yes, these are but trials surely, and though severe they be, will end in happiness.

SIR HUON.

40 I must needs think so, but alas! this cup! where is its faithful bearer? my poor varlet! my trusty Sherasmin! drowned! drowned!

REIZA.

And Fatima, the kind, devoted Fatima, she, too I fear, hath perished. Thou and I alone have 'scaped the general wreck!

45 SIR HUON.

Not so. The heartless captain and his crew took to the boats. Despairing then, I plunged with thee into the waves, followed by Sherasmin with Fatima; and from that moment I saw them no more.

REZIA.

Die Unglücklichen!

55 HUON.

Aber, was beginnen nun wir? – Der Sturm läßt nach, als sey er nun gesättiget von der Verwüstung, die er angerichtet – und sieh, o Theure! – hier ist eine Höhle! – trocken und mit Moos bewachsen. – Wenn Du nun hier verweilst, während ich jene Hügel besteige, und mich umschaue, ob irgend eine menschliche Hülfe hier in der Nähe ist?

60 REZIA.

Ja, das will ich – aber bleibe nicht lange von mir!

HUON.

Nein, meine Geliebteste! – Ach! wo ist doch jetzt das elfenbeinerne Horn? dies würde uns im Augenblicke Hülfe gebracht haben in uns'rer Bedrängniß. Leb' wohl, mein

65 Leben!

(er geht in's Innere der Insel ab.)

REZIA.

(allein)

Ozean! Du Ungeheuer! Schlangen gleich

70 Hältst Du umschlungen rings die ganze Welt.

Dem Auge bist Anblick voll Größe Du,

Wenn friedlich in des Morgens Licht Du schläfst,

Doch wenn in Wuth Du Dich erhebst, o Meer,

Und schlingst die Knoten um Dein Opfer her,

75 Malmend das mächtige Schiff , als wär's ein Rohr,

Dann, Ozean, stellst Du ein Schreckbild vor.

Noch seh' ich die Wellen toben,

Durch die Nacht ihr Schäumen schleudern,

An der Brandung wild gehoben

80 Jede Lebens=Hoffnung scheitern! –

Doch still! seh' ich nicht Licht dort schimmern

Auf der fernen Tiefe Nacht?

Wie des Morgens blasses Flimmern

Wenn er aus dem Schlaf erwacht?

85 Heller schon empor es glühet

In den Sturm, deß Nebelzug

Wie zerrißne Wimpeln fliehet,

Wie flücht'gen Zelters Mähnenflug.

REIZA.

50 Unfortunates!

SIR HUON.

But what must now be done? The storm is abating, as if satisfied with the destruction it hath made: this cavern is dry and overgrown with moss. What if thou shouldst rest thee here while I ascend the cliffs, and look around to see if aught like human aid be

55 near us?

REIZA.

Be it so. But stay not long from me.

SIR HUON.

I will not, sweetest. Ah! where is now the ivory horn that would have brought us suc

60 cour instantly?

[Exit Sir Huon.]

NO:13 SCENA ED ARIA

GRAND SCENA.

Recitative. REZIA.

65 Ocean! Thou mighty monster that liest curled,
Like a green serpent, round about the world!
To musing eye thou art an awful sight,
When calmly sleeping in the morning light;
But when thou risest in thy wrath, as now,
70 And fling'st thy folds around some fated prow,
Crushing the strong-ribbed bark as 'twere a reed.
Then, Ocean, art thou terrible indeed!

Air.

Still I see thy billows flashing,
75 Through the gloom their white foam flinging,
And the breaker's sullen dashing
In mine ear hope's knell is ringing!
But lo! methinks a light is breaking
Slowly o'er the distant deep,
80 Like a second morn awaking,
Pale and feeble from its sleep!
Brighter now, behold, 'tis beaming
On the storm whose misty train
Like some shatter'd flag is streaming,
85 Or a wild steed's flying mane!

Und nun – die Sonn' geht auf! – die Winde lispeln leis,
90 Gestillter Zorn wogt nur im Wellenkreis.

Wolkenlos strahlt jetzt die Sonne
Auf die Purpurwellen nieder,
Wie ein Held nach Schlachtenwonne
Im Triumph sein Zelt sucht wieder.
95 Ach! vielleicht erblicket nimmer
Wieder dieses Aug' ihr Licht.
Lebe wohl! Du Glanz! für immer!
Denn für mich erstehst Du nicht.

Doch was glänzt dort schön und weiß?
100 Hebt sich mit der Wellen Heben?
Ob ein Vogel schwebt im Kreis,
Wo die Fluth geraubt ein Leben?
Nein! – kein Vogel ist's – Es naht!
Heil! es ist ein Boot – ein Schiff!
105 Und ruhig segelt's seinen Pfad,
Ungestört durch das Riff.
O Wonne! – Mein Huon! zum Ufer herbey!
Schnell! Schnell! dieser Schleyer! Er weht! o Gott! mach' uns frey!
Sie sehn mich! – Schon Antwort! Sie rudern mit Macht!
110 Huon! – Mein Huon! – Mein Gatte! – Der Retter wacht!

(Während dieses Gesanges hat der Sturm, wie darin gedacht, aufgehört. Die Sonne strahlt vor dem Untergange noch einmal in vollem Glanze. Man erblickt ein kleines Boot mit Segel, und Augenblicks darauf ein großes Schiff. Gegen das Ende des Gesanges verschwindet das Boot hinter den Felsen als nahe es sich der Küste.)

115 Huon! mein Huon! – Was zögerst Du noch? – Sieh! – Sie nahen sich dem Ufer – sie
springen aus dem Boote – sie kommen!
[(]Abdallah tritt mit Seeräubern auf.[)]

ABDALLAH.

120 Ha! – Eine schöne Beute, bey Mahomet! – Ergreift sie, Burschen, und dann schnell
wieder zur See. – Die soll uns etwas eintragen.
(Die Piraten ergreifen Rezia.)

Recitative.

And now the sun bursts forth!
the wind is lulling fast,
And the broad wave but pants from fury past!

90 Air.

Cloudless o'er the blushing water,
Now the setting sun is burning!
Like a victor red with slaughter,
To his tent in triumph turning!

95 Ah! perchance these eyes may never
Look upon his light again!
Fare thee well, bright orb, for ever!
Thou for me wilt rise in vain!

But what gleams so white and fair,
100 Heaving with the heaving billow?

'Tis a sea-bird wheeling there
O'er some wretch's wat'ry pillow!
No! it is no bird I mark.

Joy! it is a boat! a sail!
105 And yonder rides a gallant bark
Uninjured by the gale!

O transport! my Huon! haste down to the shore!
Quick, quick, for a signal this scarf shall be waved!
They see me! they answer! they ply the strong oar!

110 My husband! my love! we are saved! we are saved!

[During this Scena the storm clears off as described; the setting sun breaks forth in full splendour; a small boat is seen, and immediately afterwards a large vessel. Towards the conclusion of the Scena, the boat disappears as making in for the shore.

REIZA.

115 Huon! Huon! why tarriest thou? See, they near the beach! they leap into the surf – they come!

Enter Abdallah and Pirates.

ABDALLAH.

120 Hah! a fair prize, by Mahomet! Seize her, my lads, and away to sea again: she's worth a fortune to us!

[They seize her.

REZIA.

Was wollt Ihr, Fremdlinge? – Ich kann nicht allein von hier fort – Ein Wesen, das theurer mir ist als das Leben ist noch dort oben auf dem Felsen – aber er wird schnell
125 wieder zurückkommen. – Huon! – Huon!

ABDALLAH.

Er wird zurückkommen, – also ist's ein Mann. – Nein, nein, reizende Peri! Wir haben weder Zeit auf seine Rückkehr zu warten, noch sehnen wir uns nach seiner Gesellschaft. Die Märkte sind mit männlichen Sklaven überhäuft – Du bist gerade die Art
130 von Waare, nach der wir uns umgesehen haben. Fort, in's Boot mit ihr!

REZIA.

Ah! – Huon! Huon! Rette mich! – Hülfe! Hülfe!

Huon (stürzt mit einem Baumaste in der Hand die Klippe herab.)

HUON.

135 Entsetzen! – Verderben! – Bösewichter! Laßt sie los!

ABDALLAH.

Nieder mit dem Hunde!

(Huon wird besinnungslos niedergeworfen.)

ABDALLAH.

140 (hebt sein Schwerdt, um es ihm in die Brust zu stoßen.)

Stirb!

REZIA.

(reißt sich von den Piraten los, und stürzt sich über Huon.)

Gnade! Gnade!

145 ABDALLAH.

Bittest Du für ihn? – Wohl! – Wir wollen einmal Mitleid walten lassen, und es wäre auch wahrhaftig Schade, eine gute Damascener=Klinge mit dem Blute eines so verworf'nen Sklaven zu besudeln. Bindet ihn, und überlaßt ihn dann seinem Schicksale. – Er wird hier verhungern und verlechzen. – Schön, das erspart uns eine Abwaschung. – Mit der Dirne aber fort in's Boot.
150

REZIA.

Schauerhaft! Gräßlich! – O, laßt ihn nicht hilflos hier verderben! – Seyd Ihr Menschen, so habt Mitleid mit uns Beyden – laßt uns Sklavendienst thun, aber trennt uns nicht.

REIZA.

What mean ye, strangers? I cannot go alone! One dear to me as life is ranging o'er the cliffs; but he will return speedly. Huon – Huon!

125 ABDALLAH.

He will return! It's a man then. No, no, my Peri! we have neither time to wait his return, nor wish for his company. The market's overstocked with male rubbish. Thou art just the bale of goods we were looking for. To the boat with her! –

REIZA.

130 Ah! Huon! Huon! save me! help! help!

[Sir Huon rushes in.

HUON.

Madness and misery! villains, release her!

ABDALLAH.

135 Down with the dog!

[Sir Huon is struck to the ground senseless.

ABDALLAH.

[Raising his sword to plunge into his bosom.]

Die!

140 REIZA.

[Breaking from the grasp of the Pirates, and flinging herself before Sir Huon.]

Mercy! Mercy!

ABDALLAH.

145 Dost thou plead for him? Well, 'twere almost a pity to stain a good Damascus blade with the blood of so sorry a slave as this. So I'll be merciful for once. Bind him and leave him to his fate. He'll starve and rot; and there's an ablution saved. Away with her to the boat.

REIZA.

150 O horrible! Leave him not to perish here alone! If ye be men, have pity on us both: sell us for slaves, but do not separate us!

155 ABDALLAH.

In's Boot, befehle ich.

(sie schleppen Rezia fort, indeß Andere Huon's Arme binden. Dieser ist noch besinnungslos.)

(Sobald sämtliche Seeräuber abgegangen sind, hört man Musik. Oberon schwebt auf einem von Schwänen gezogenen Wagen herab.)

160 OBERON.

(steigt aus dem Wagen.)

Du armer Sterblicher! Wie schmerzt es mich

Daß ich auf solche harte Probe muß

Des Staubgebor'nen bange Seele setzen,

165 Die frey doch ist von Schlacken seiner Gattung.

Doch bleib' nur treu! – und wenn vorbey die Prüfung

Wird Dir Dein Freund, von dem Gelübd' befreyt,

Für jeden Augenblick des herben Leidens

Mit Jahren Ruhms und süßer Liebe zahlen.

170 (er tritt auf den Boden.)

Puck, – mein wack'rer Geist!

PUCK.

(erscheint)

Hier, großer Oberon!

175 OBERON.

Diener! hier ist mehr zu thun!

Hüte jenes Kind aus Staub,

Daß es kann im Schatten ruhn,

Nicht sey nächt'gen Thaues Raub,

180 Bis die Sonne siebenmal

Sich in Thetis Arme stahl.

Denn wenn sieben Tag' vorbey

Ankern fern in Tunis Bay,

Die Piraten. Trage dann

185 Dorthin schnell auch diesen Mann,

Und leg' ihn gemächlich, vor

ABDALLAH.

To the boat I say!

[They drag off Reiza, while another party bind the arms of Sir Huon, who remains insensible.⁵

As soon as they have quitted the stage, a symphony is heard. Oberon descends in a car drawn by swans.

155 **NO:14. ANDANTE CON MOTO.**

OBERON.

[Descending from the car.]

Alas! poor mortal! Oberon deplores
The cruel fate which bids him to the quick

160 Probe the hurt spirit of a child of clay,
So free from all the leaven of his race!
But keep thou true; and once thy trials o'er,
Thy fairy friend, released from his rash vow,
Shall pay thee, for each moment past of pain,

165 Years of high honour and unfading love!

[Stamping.]

Puck! my brave spirit!

PUCK.

[Appearing.]

170 Here, great Oberon!

OBERON.

Servant, here is more to do;
Thou must guard this child of clay
From the night's unwholesome dew,

175 From the scorching beams of day,
'Till yon sun, about to set,
Hath seven times the waters met;
For when seven days have past,
The Pirate shall his anchor cast

180 In Tunis' bay. Then through the air,
As quick as light this mortal bear,
And lay him gently down before

5 Den in Planchés Manuskript an dieser Stelle noch vorgesehenen Piraten-Chor notierte Weber auch noch in seiner Niederschrift der Gesangstexte, hatte also anfangs offenbar noch vor, diesen Text zu komponieren. Während seiner Arbeit am Werk entschied er sich dann dagegen. In beiden Quellen (Planchés Manuskript und Gesangstexte) geht daher die Streichung auf Weber zurück. Der Text des Chores findet sich noch in der Textbuchkopie für Lord Chamberlain's Office (dort nicht gestrichen), aber nicht mehr in ED sowie den Partituren.

Ibrahims des Gärtners Thor.
Still! ich goß auf's Augenlied
Schlaf ihn, als ob er verschied,
190 Daß ihn störet nichts, noch neckt,
Bis in Tunis Du ihn geweckt.

PUCK.

Großer Herr vom Feenland,
Dein Gebot vollbringt die Hand,
195 Daß ihn Sonn' nicht stört noch Thau'n,
Will ich eine Laub' ihm bau'n,
Hier auf wüstem durren Strand,
Wo noch nie ein Blümchen stand.

(er schwingt seinen Stab und eine Blumenlaube steigt empor, welche Huon umschließt. Die Sonne geht
200 indeß unter, und die Sterne werden sichtbar.)

Sieh! – vollbracht! – kein Thau nun mehr,
Kein Sonnenbrand dringt zu ihm her,
Obschon für milden Strahl und Hauch
Wohl immer frey der Eingang auch.
205 Doch, Herr! – Sieh' wie am Himmel fern
Sein Aug' schon öffnet jeder Stern
Als Herold für des Mondes Nah'n,
Versilbernd bald der Fluthen Bahn,
Und horch – es schallt der Zauberton
210 Meerfräuleins durch die Stille schon.

GESANG (der Meermädchen innerhalb der Scene.)

ERSTES MEERMÄDCHEN.

O! wie wogt es sich schön auf der Fluth,
Wenn die müde Welle im Schlummer ruht,
215 Leise verschwand der letzte Sonnenschein,
Und sich die Sterne dort hoch oben reih'n,
Und sich der Nachthauch hebt so sanft und mild
Düfte entathmend aus fernem Gefild.
O! wie woget und singt sich es sich hold
220 Trocknend der nassen Locken Gold.

Old Ibrahim the gard'ner's door.
Lo! upon his lids I shed
185 Sleep like that which binds the dead.
Sound nor shock the spell shall break,
'Till thou in Tunis bid him wake.

PUCK.

Mighty king of fairy land,
190 Be it as thou dost command,
Him to shield from sun and shower,
Puck will build a fairy bow'r
Here upon this desert shore,
Where never flow'ret bloomed before.

195 [Waves his wand. A pavilion of flowers rises and encloses Sir Huon. The sun sets, and the stars appear.

See – 'tis done: nor noxious dew
Nor scorching ray shall pierce it through,
Though ev'ry gentle beam and air
May freely find an entrance there.
200 But master! mark where in the sky
The night star opes its silver eye,
The herald of the lady moon,
Whose light will gladden the waters soon!
And hark! – The mermaids 'witching strain⁶
205 Steals o'er the lull'd and list'ning main!

NO:15. FINALE.

FINALE.

FIRST MERMAID SINGS, (WITHIN.)

O 'tis pleasant to float on the sea,
210 When the wearied waves in a deep sleep be,
And the last faint light of the sun hath fled,
And the stars are mustering over head,
And the night-breeze comes with its breath so bland,
Laden with sweets from the distant land!
215 O! 'tis pleasant to float and sing,
While ever our dripping locks we wring!

6 Die Musik zum Finale des II. Aktes setzt laut Partiturautograph und Abschrift für die UA schon bei den letzten beiden Zeilen von Puck ein.

ZWEITES MEERMÄDCHEN.

O, wie schwimmt sich's so schön auf der Fluth,
Wenn nichts als wir an der Brust ihr ruht,
Der Wächter lehnet im Dämmerungschein
225 Ueber dem Thurm, den die Zeit stürzt ein,
Bekreuzet sich, brummt ein frommes Gebet
Und horcht auf das Lüftchen das zauberisch weht.
O! wie schwimmt sich's und singt sich's so hold,
Trocknend indeß der Locken Gold.

230 PUCK.

Meister! Sprich! Es ist gethan!
Soll'n wir tanzen auf dem Plan?
Und ein lust'ges Stückchen schrey'n
In der Mädchen Sang hinein.

235 OBERON.

Bessern Lohn verdienst Du,
Ich verweil' und seh' ihm zu.

OBERON UND PUCK.

Hieher, hieher, Ihr Elfen all!
240 Kommt, tanzt nach der Nymphen melod'schem Schall.
Eilt und beweißt den Mädchen der Fluth
Daß die Geister der Erde auch froh und gut.
Kommt so flüchtig und seyd so schön
Wie Blüthen im Hauche des Sommers weh'n.
245 Hieher, hieher, Ihr Elfen all,
Tanzt nach der Nymphen melod'schem Schall.

(Während des Duetts erhellt sich durch das Mondlicht die Bühne, Meermädchen und Wassernymphen erscheinen auf der See, und Elfen und Feen tanzen bey folgendem Chor.)

MEERMÄDCHEN.

250 Wer blieb im korallinen Schacht
Wenn der Mond auf stillen Wogen lacht,
Und die Sterne schmücken das blaue Haus
Wo nächtlich sie wandern ein und aus?
Flink und leicht!
255 Froh und flink
Segelt fort,
Ueber die See glüh'n so mild sie dort.

SECOND MERMAID SINGS.

O! 'tis pleasant to float on the sea,
When nothing stirs on its breast but we!

- 220 The warder leans at the twilight hour
Over the wall of his time-worn tow'r.
And signs himself, and mutters a pray'r,
Then listens again to the 'witching air!
O! 'tis pleasant to float and sing,
225 While ever our dripping locks we wring!

Recitative. – PUCK.

Master! say – our toil is o'er,
May we dance upon this shore?
And a merry burden bear

- 230 To the mermaids' ditty rare?

OBERON.

Better boon thy zeal hath won;
I will stay and see it done.

DUETTO.

- 235 OBERON AND PUCK.
Hither! hither! ye elfin throng,
Come dance on the sands to the mermaids' song;
Hasten and prove to the nymphs of the sea,
That the spirits of earth can as jocund be,
240 Come as lightly, and look as fair,
As blossoms that sail on the summer air.
Hither! hither! ye elfin throng,
Come dance on the sands to the mermaids' song.

- [During the duet the stage becomes illuminated by the light of the moon. Mermaids and Water Nymphs
245 appear on the sea, and Fairies enter, and sing the following

CHORUS.

Who would stay in her coral cave,
When the moon shines over the quiet wave,
And the stars are studding the dark blue arch,
250 Through which she speeds on her nightly march.
Merrily, merrily, let us sail
Over the sea by her light so pale!

OBERON. PUCK. ELFEN.

Wer schlief in der Lilie Schoos,

260 Wenn der Mond scheint über Wald und Moos,

Und die Sterne schmücken das blaue Haus,

Wo nächtlich sie wandern ein und aus.

Leichten Sinn's tanzen wir,

Uferentlang, bey der hellen Zier.

265 ENDE DES ZWEITEN AKTS.

OBERON, PUCK, AND FAIRIES.

Who would sleep in the lily's bell,

255 When the moon shines over each wood and dell,

And the stars are studding the dark blue arch,

Through which she speeds on her nightly march.⁷

Merrily, merrily, dance we here

Over the sands by her light so clear.

260 END OF ACT II.

7 Die folgenden beiden Zeilen finden in Webers Vertonung keinen Niederschlag (zumindest in den englischen Quellen: A/ew, A-pt, K^A-pt; ED-kl und ED). Weber verwendet für Oberon, Puck und Fairies den gleichen Text wie für die Meermädchen. In D-tx sowie in D-kl (sowohl handschriftlich als auch gedruckte Quellen) erscheint der ursprüngliche Text des Textbuches in der Übersetzung.

DRITTER AUFZUG¹.

ERSTE SCENE.

(Vor dem Hause des Gärtners Ibrahim. Sonnenaufgang.)

FATIME.

(tritt in Sklavenkleidung aus dem Hause)

- 5 Arme, arme Fatime! Wie traurig hat sich Dein Schicksal verändert! Die Sonne, die Dich noch vor kurzem als die begünstigste Dienerin einer mächtigen Prinzessin beschien, erblickt Dich jetzt bey ihrem Aufgehen als die niedrige Sklavin Ibrahims, des Gärtners des Emir von Tunis. Und meine geliebte Gebieterin – wo mag jetzt diese seyn? sie, die schöne, mächtige, angebetene Rezia! Ist sie in dem mitleidlosen Ozean
10 versunken, oder an einem wüsten Strande umgekommen mit dem Heißgeliebten ihres Herzens, dem tapfern aber unglücklichen Huon? – Doch nein! der mächtige Geist, der mit einem einzigen Worte uns durch die Wüsten Arabiens führen konnte, und selbst sich so kräftig ihren Beschützer nannte, kann sie nicht so grausam verlassen haben. Nein! Ich will die Hoffnung nicht aus meiner Brust verbannen, daß wir uns bald
15 wieder vereint finden werden. Meine eig'ne so ganz wunderbare Erhaltung giebt mir kräftigen Muth zu diesem Gedanken. Uebrigens hatte ich auch vergangne Nacht einen Traum, der gutes Glück prophezeien soll.

Arabien! mein Heymathland!

Du Land, so theuer mir!

- 20 Mir war's, als flög ich über's Meer,
Wär wiederum in Dir.
Und sah dort meines Vaters Zelt
Dicht unterm Dattelbaum;
Und der Klang der Töne der Fröhlichkeit
25 Erschallte mir wie im Traum.
Da hört ich beym leisen Zitterschlag,
Ein Mädchen singen einmal,
Von Zinab die dem Serdar entfloh
Mit dem Jüngling ihrer Wahl.

- 30 Al, al, al, al, al, al! Sey's auch finstere Nacht,
Doch der Morgen für mich und für Jussuf erwacht.
Ob die Blume des Gartens geschlossen sich auch,
Blüht doch Rose des Herzens im Liebeshauch.

1 Im deutschen Druck des Librettos (D-tx₂) Überschrift „Dritter Akt“; vom Hg. in Angleichung an das Titelblatt und die beiden vorhergehenden Aufzüge korrigiert.

ACT III.

SCENE I.

– Exterior of Ibrahim the gardener's house. – Sun-rise.

Enter Fatima, in a slave's dress, from the house.

FATIMA.

- 5 Alas! poor Fatima, how changed is thy lot! The sun, which so lately beheld thee the favourite attendant of a mighty princess, now rises upon the lowly slave of Ibrahim, the gardener of the emir of Tunis. And that beloved mistress, where now is she? – the beautiful, the powerful, the worshipped Reiza? sunk in the merciless ocean, or perishing upon some barren rock, with the chosen or her heart, her gallant but ill-fated
- 10 Huon? Yet surely that powerful spirit who professed himself so strongly their protector, cannot thus barbarously have deserted them. No, – I will cherish the hope, that we shall shortly meet again. My own unlooked for preservation may well encourage the idea. Besides, I had a dream last night, which should prognosticate good fortune.

16 SONG.

- 15 SONG. ¹

FATIMA.

- O Araby! dear Araby!
My own, my native land!
Methought I cross'd the dark blue sea,
20 And trod again thy strand.
And there I saw my father's tent
Beneath the tall date-trees,
And the sound of music and merriment
Came sweetly on the breeze.
25 And thus to the lightly-touch'd guitar
I heard a maiden tell
Of one who fled from a proud Serdar,
With the youth she loved so well.
- Al, al, al, al, al, al! though the night-star be high,
30 'Tis the morning of joy for my Yusuf and I;
Though the flow'rs of the garden have closed ev'ry one,
The rose of the heart blooms in love's rising sun.

1 In Planchés Handschrift sowie in Webers Niederschrift der Gesangstexte hat diese Arie noch einen anderen Text, der nicht verbessert wurde! Der Text der UA-Fassung wurde nicht hinzugefügt, keinerlei Streichungen. In der Kopie für Lord Chamberlain's Office ist schon der neue Text enthalten.

Al, al, al, al, al, al! Bald vorbei die Gefahr!

35 Hinter uns Anderun und der harte Serdar.

Al, al, al, al, al, al! Horcht! es wiehert sein Roß!

Beweise mein Berber dich treuen Genoß!

Durch die salzige Wüste geht's schnell wie ein Blick;

Es bleibt die Angst mit den Thürmen zurück.

40 Al, al, al, al, al, al! Auf der Grenze wir nun!

Und wir lachen des Herrn und des Anderun.

(Scherasmin tritt in der Tracht eines Gärtners auf. Er hat einen Spaten in der einen und ein Blumenkörbchen in der andern Hand. Fatime.)

SCHERASMIN.

45 Fatime! – Liebchen! Bist Du's denn? hier siehst Du mich nun in der Kleidung meines neuen Standes, den ich unter so günstigen Umständen als möglich angetreten habe. Hast Du unsern Herrn schon heut' früh gesehen?

FATIME.

Nein – denn er ist bereits in Geschäften nach der Stadt gegangen.

50 SCHERASMIN.

Es ist eine alte, gute, treuherzige Haut. – Ich sah wie ihn das Wasser in die Augen kam, als der Schiffspatron, der uns aufgefischt hatte, ihm erzählte wie nahe es uns am Halse wegging, daß wir nicht Futter für die Fische wurden, und ich werde den Ton nie vergessen, mit dem er sagte: "Ihr armen Teufel! Die Wellen ließen Euch bey einander
55 – soll ich denn grausamer seyn als sie? – nein, – es zwickt mich allerdings ein wenig im Beutel – aber, was thut das? – Hier, Kapitain, habt Ihr Eure Bezahlung – und jetzt marsch mit Euch zusammen fort! – Rührt Euch – nährt Euch gut – und seyd fröhlich."

FATIME.

Ja, Scherasmin, es war allerdings sehr freundlich von ihm, uns nicht zu trennen. Unser

60 Loos wäre gewiß höchst elend gewesen, wenn wir selbst den Trost hätten entbehren müssen, es gemeinschaftlich zu beweinen. Wollte doch der Himmel auch, daß uns'rer arme Herrschaft –

SCHERASMIN.

Ach, Fatime, das ist eine garstige Geschichte – aber doch, wie ich hoffe, nicht so

65 schlimm als sie aussieht. Ich kann die feste Ueberzeugung gar nicht aus dem Sinne bringen, daß sie gerettet sind. Freylich, freylich, das Zauberhorn haben wir wahrscheinlich in den Harems Gärten zu Bagdad liegen lassen, und der magische Becher ist jetzt voll Salzwasser! Aber mögen auch die Gaben verloren seyn, der Geber derselben ist gewiß noch so mächtig wie vorher. Darum sey nicht so niedergeschlagen, mein
70 holdes Kind, sondern küsse Deinen treuen Gatten und dann frisch an unser Werk, das auch gewiß nicht zu verachten ist. – Freylich, wenn ich an meine frühern Jahre denke!

Al, al, al, al, al, al! soon will Zeenab be far
From the drear Anderun of the cruel Serdar.

35 Al, al, al, al al, al, 'tis the neigh of his steed!
O, prove, my good barb, thou art worthy thy breed!
Now o'er the salt desert we fly like the wind;
And our fears fade as fast as the turrets behind.
Al, al, al, al al, al, we the frontier have won,
40 And may laugh at the lord of the drear Anderun.

Enter Sherasmin, in a gardener's dress, with a spade in one hand,
and a basket of flowers in the other.

SHERASMIN.

Ah! Fatima, art there, my girl? Here am I, in the garb of my new occupation, you see,
45 which I have taken to as kindly as possible, considering circumstances. Hast seen master this morning?

FATIMA.

No, but he is up, and gone into the city on some business.

SHERASMIN.

50 He's a kind-hearted old soul, Fatima. I marked his eye twinkle, when he heard the captain of the vessel, who picked us up, say, how narrowly we escaped being food for fish; and I shall never forget the tone in which he said. "Poor devils! the waves didn't separate you, and shall I be more cruel than they? – No, there's your price, captain; and now get you two along together; work hard, feed well, and be merry!"

55 FATIMA.

Ay, Sherasmin, it was kind indeed of him not to part us. Our lot would have been truly miserable, if destitute of that last consolation, the opportunity of deploring it together. Heaven grant that our poor lord and lady were –

SHERASMIN.

60 Ah! that's a bad business, indeed, Fatima; but not so bad, I hope, as it seems. I cannot suppress the strong conviction, that they are safe. The magic horn, I fear, was left in the Haram gardens at Bagdad, and the fairy cup is full of salt-water. – But, though the gifts be lost, the giver is as powerful as ever. – So kiss thy fond husband, my girl, and a fig for misfortune. Let's make up our minds to be happy – there's a good deal in that, I can
65 tell you. – Gad, what merry days I have seen in my time, and I hope to see some more yet, Fatima.

Was für frohe Tage habe ich da erlebt; nun, ich denke, ich will auch noch künftig dort wieder welche erleben, mein Fatimchen!

An dem Strande der Garonne ²

- 75 Mich im Lenz des Lebens freuend
Als allein ich laufen konnte,
Knuff und Puff und Stoß nicht scheuend,
Arbeit meidend, liebend Spas,
Wasserfeind, nicht Weinverächter,
80 Prügelnd jedes Nachbars Sohn,
Doch küssend alle Nachbars Töchter,
O wie flohen die Tage schön
Dort an der Garonne Höh'n.

FATIME.

- 85 An dem Strom des Bund=Emir
Sah zuerst das Licht ich glänzen
Dort verlebt ich Jahr vor Jahr
Bey der Wellen leichten Tänzen,
Wanderte mit meinem Stamm
90 Wo der Dattelbaum sich neigte,
Oder grüner Weideplatz
Für der Heerde Schaar sich zeigte.
Gram war unbekannt stets mir
An dem Strom des Bund=Emir.

- 95 SCHERASMIN.
Sich geändert hat die Zeit.

FATIME.

Ausgelöscht der Freude Flammen!
Wir sind Sklaven –

- 100 SCHERASMIN.
Was kümmert das?
Sind wir Sklaven doch zusammen.

2 Diese Zeile fehlt im deutschen Druck (im benutzten Exemplar, Mus. ms. TO 477, 2a , von Hand nachgetragen, vom Hg. ergänzt.

No:17 DUETTO.

DUET. –SHERASMIN AND FATIMA.

SHERASMIN.

- 70 On the banks of sweet Garonne,
I was born one fine spring morning.
Soon as I could run alone,
Kicks, and cuffs, and tumbles scorning,
Shirking labour, loving fun,
75 Swigging wine, and hating water,
Fighting ev'ry neighbour's son,
And kissing ev'ry neighbour's daughter,
O how fast the days have flown
On the banks of sweet Garonne?

80 FATIMA.

- On the waves of Bund-emir
First I saw the day-beam quiver;
There I wander'd, year by year,
On the banks of that fair river;
85 Roaming with my roaming race,
Wheresoe'er the date-tree lured them;
Or a greener resting-place
Pasture for their flocks ensured them.
Never knew I grief or fear
90 On the banks of Bund-emir!

SHERASMIN.

Times have alter'd, mistress mine!

FATIMA.

- Fled is fortune's summer weather.
95 We are slaves –

SHERASMIN.

- Yet why repine
While, my dear, we're slaves together!
Let's be merry as we're true,
100 Love our song, and Joy the chorus,
Dig and delve, and bill and coo,
As Eve and Adam did before us.

BEYDE.

Darum fröhlich wie treu!

- 105 Laß uns jubeln, singen, lieben;
Graben erst, und schnäbeln dann,
Wie's Adam schon und Eva trieben.

(Scherasmin und Fatime gehen ab, ersterer in's Haus.)

(Puck läßt sich mit Huon aus den Wolken herab.)

- 110 PUCK.

Siebenmal der Mond erblich,
Seit Dein Lieb' verlassen Dich,
Siebenmal die Sonn' erstand
Und Dein Aug' ihr Licht nicht fand,

- 115 Jetzt zum Hafen schiff das Boot
Drinn das Bräutlein lang' bedroht.
Erwache! Freunde nahen sich –
Hin zum Feenland kehr' ich.

(verschwindet.)(Huon giebt Kennzeichen des zurückkehrenden Bewußtseyns.

- 120 Scherasmin kommt aus dem Hause.)

SCHERASMIN.

So! – nun ist alles in Ordnung. – Nun wollen wir – (erblickt Huon)

Alle Wetter! – Was ist das? – He! – Nein – Wahrhaftig! – Wär's möglich? – Mein Herr!
mein theurer Herr! – Ich – ich werde närrisch vor Freude – (er hilft ihm aufstehen.)

- 125 Herr! – Herr Ritter! – Sprecht doch ein Wörtchen! – Kennt ihr mich denn nicht? – Ich
bin ja Scherasmin – Euer treuer Scherasmin!

HUON.

(staunt ihn verstört an)

Scherasmin! – Wo bin ich?! – Wie kam ich hieher? – Was für ein neues Wunder? – Ist

- 130 dies ein Traum – oder träumte ich bis jetzt?

SCHERASMIN.

Bey Saint Denis, guter Herr, ich bin eben so erstaunt darüber als Ihr selbst – nur so viel
weiß ich – Ihr seyd hier – hier in Tunis – vor der Thüre Ibrahims, des Gärtners vom
Emir, welcher Fatime und mich auf dem Sklavenmarkte vor drey Tagen kaufte.

- 135 HUON.

Auch Fatime hier?

BOTH.

Let's be merry, &c.

105 [Exeunt Fatima and Sherasmin.

Puck descends with Sir Huon.

PUCK.

Seven times hath blush'd the morn,
Since thy love was from thee torn;

110 Seven times the sun hath set,
Since thine eyes his light hath met.

Now in port the bark doth ride,
Which contains thy captive bride.
Wake! a faithful friend is nigh!

115 Back to fairy land I fly!

[Puck disappears. Sir Huon shows signs of returning animation.

Re-enter Sherasmin.

SHERASMIN.

So, that's all right. – Now for – [seeing Sir Huon]

120 Hollo! What have we here? – Eh! – No! – Yes! – It is possible? my master! my dear
master! I shall go mad with joy. [Helping him to rise.]

Sir, sir! speak to me – don't you know me? It's Sherasmin, your faithful Sherasmin.

SIR HUON.

[Gazing about him wildly.]

125 Sherasmin! where am I? How came I here? What new miracle is this? Is it a dream, or
did I dream till now?

SHERASMIN.

By St. Denis, master, I am as much puzzled as yourself; but this I know, that you are
here in Tunis, before the door of old Ibrahim, the emir's gardener, who bought both

130 Fatima and I in the slave-market two days ago.

SIR HUON.

Fatima here too!

SCHERASMIN.

Ja, lieber Herr! Als wir eben auf der See den letzten Athemzug nur noch übrig hatten, fischte uns glücklicherweise ein Tunesischer Korsar auf. – Aber wo ist uns're theure
140 Gebieterin? Doch hoffentlich frisch und gesund, wohl gar bey Euch?

HUON.

O, Scherasmin! – Jetzt reißest Du mir die tiefe Wunde wieder auf! – Kaum können zwölf Stunden vorüber seyn, seit eine Schaar Seeräuber sie von dem wüsten Ufer, wohin die Wellen uns geschleudert hatten, und aus diesen waffenlosen Armen rissen,
145 welche sie nicht länger vertheidigen konnten! Wohin sie sie geschleppt haben, das weiß allein der Himmel!

SCHERASMIN.

Erst zwölf Stunden? – O nein, nein, lieber Herr, das wüste Eiland, an dem unser Schiff scheiterte, kann man bey'm frischesten Winde hier von Tunis aus, erst in vier Tagen
150 erreichen. –

HUON.

Es kann möglich seyn. – Die Schaar der Bösewichter streckte mich besinnungslos zu Boden, und wie lange ich dort so gelegen haben mag, weiß ich eben so wenig als wie ich hieher gekommen bin – Aber unstreitig ist Oberon noch mein Beschützer geblie
155 ben, und dieser Gedanke erfüllt mich mit neuer Hoffnung und neuer Kraft, gegen das Schicksal anzukämpfen.

SCHERASMIN.

Ich sagt's ja auch – sagt's nur eben zu Fatime, wir werden alle noch wieder zusammenkommen, und froh und fröhlich seyn. Da, lieber Herr, – da kommt sie auch. – Ach!
160 was wird die für eine Freude haben, wenn Sie Euch erblickt.
(Fatime kommt schnell herbey.)

FATIME.

Scherasmin! Scherasmin! Was für Neuigkeiten – Was für Wunderdinge! (erblickt Huon)
Mein Himmel! – Was seh ich?!

165 SCHERASMIN.

Nun ja – unsern theuern Herrn bey Leben und Gesundheit, Fatime! – Dank sey dem Himmel und dem freundlichen Schutzgeiste. – Das wußt' ich wohl, daß das so kommen würde – das lag mir schon lange in den Gliedern. – Darum konnte ich auch gar nicht gehörig traurig seyn, ob ich's gleich versuchte. – Und jetzt! – Ich – ich weiß nicht
170 wie's zugeht – ich muß laut heulen, und wenn's mir Leib und Seel' kosten sollt! – Ist doch mein Kopf zu einer wahren Gießkanne geworden.

SHERASMIN.

Yes, Sir, we were picked up at sea by a corsair of Tunis, just as we were at the last gasp.
135 But where's my lady, Sir? Safe and sound, I hope, if not with you.

SIR HUON.

O Sherasmin! how you rend open my wound again! Twelve hours have scarcely passed, since a band of pirates tore her from the rude rock on which the waves had cast us, and these weaponless arms, which could no longer defend her. Whither they have borne
140 her, heaven only knows.

SHERASMIN.

Twelve hours ago! – Why, master, the desert shore on which our vessel struck, is full four days' sail from Tunis with the fairest wind, and –

SIR HUON.

145 Well! it may be so – I was felled to the earth by the ruffian crew, and how long I lay senseless, I know as little as the means by which I was wafted to this spot. But doubtless Oberon hath stood my friend – and from that thought I gather new hope and courage to struggle with my fate!

SHERASMIN.

150 I said it! I said but now to Fatima, we shall all meet again, and be merry! See, Sir, here she comes. Lord, lord, how glad she will be to see you!
Re-enter Fatima, hastily.

FATIMA.

Oh Sherasmin! such news! such news! [Seeing Sir Huon.]
155 Ah! mercy on me! what do I see?

SHERASMIN.

See! Why, you see my noble master alive and well, Fatima! – Praised be the kind fairy! I knew it, I felt it all along. I couldn't be melancholy, though I tried, and now I somehow, – I can't help crying for the life and soul of me: this turning gardener has made my
160 head like an old watering-pot.

FATIME.

Und bringt denn unser edler Herr meine theure Gebieterin mit?

HUON.

175 Sie? – Ach, Fatime! Ich weiß nicht, wo und in wessen Gewalt die Unglückliche sich jetzt befindet.

FATIME.

Nun, das sind doch Wunder auf Wunder! – Ich wollte ja so eben etwas von ihr erzählen! – Denkt nur, meine gute Herrschaft lebt – ist jetzt in Tunis!

180 HUON UND SCHERASMIN.

In Tunis!

FATIME.

Im Pallaste.

HUON.

185 Hast Du sie gesehen, Fatime? – Sprich – um des Himmelswillen, rede!

FATIME.

Nein, mein lieber Herr, gesehn habe ich sie nicht, doch heut' früh ist ein Schiff in Tunis eingelaufen, und da hat sich denn das Gerücht verbreitet, daß der Kapitain des Schiffes dem Emir ein wunderschönes Frauenbild vorgestellt habe, das er auf einem wüsten

190 Eilande gefunden. Almansor sey gleich bey'm ersten Anblicke entzückt gewesen, habe den Kapitain mit reichen Geschenken entlassen, und der Dame einen Pavillon in den Gärten des Harems zur Wohnung angewiesen, der bis jetzt seiner Gemahlin zugehörte. Das Schiffsvolk hat den Ruf von ihrer Schönheit durch die ganze Stadt verbreitet, und der Beschreibung nach kann es niemand als die Prinzessin seyn.

195 HUON.

Sie ist's! sie ist's! – Mein klopfendes Herz sagt mir, daß es meine Rezia ist. Jetzt aber Euren Rath, theure Freunde! Was ist nun zu thun?

SCHERASMIN.

200 Menschliche Kräfte werden uns da gar nicht helfen, und wir haben hier kein Zauberhorn zu uns'rer Hülfe, wie damals in Bagdad. Uns're erste Sorge muß jetzt seyn, Euch, edler Ritter, hier verdachtlos in der Nähe zu behalten. O! ich will mir schon so eine Geschichte ausdenken. Seyd nur außer Sorge. Und dann will ich Ibrahim bitten, daß er Euch auch in seine Dienst nimmt, und gelingt mir das, so müßt Ihr Euch schon darein finden, an der Seite Eures treuen Scherasmins ein wenig die Erde umzugraben, bis Zeit
205 und Glück uns're erste Unternehmung begünstigen. – Jetzt kommt in's Haus. – Der

FATIMA.

And came my noble lord with my lady?

SIR HUON.

Your lady! Alas! Fatima, I know not where or in whose power she pines!

165 FATIMA.

Wonder on wonder then! – For 'twas of her I came to tell. – My lady lives – my lady is in Tunis!

SIR HUON AND SHERASMIN.

Here! in Tunis!

170 FATIMA.

At the palace.

SIR HUON.

Hast seen her, Fatima? Speak! speak, for heaven's sake!

FATIMA.

175 No, my dear lord, I have not seen her; but this morning a bark put into Tunis, and the rumour runs, that within this hour the captain has presented to the emir a most beautiful female, found on a desert island. Almanzor was enchanted at the first glance, dismissed the captain with a magnificent present, and has lodged her in a pavilion in the Haram gardens, which till now, belonged to his wife Roshana. The crew of the
180 vessel have blazoned her beauty through the city; and from their description I have no doubt of its being the princess.

SIR HUON.

'Tis she! – my conscious heart assures me 'tis my Reiza! Your counsel, my kind friends: what's to be done?

185 SHERASMIN.

Mortal force will avail nothing, and we have no magic horn to aid us as at Bagdad. – Our first care must be to establish you, unsuspected, in this neighbourhood. Oh! we'll patch up a story never fear – I will pray Ibrahim to take you also into his service, and if I succeed, you must e'en be content to dig beside your poor Sherasmin, till time and
190 fate shall favour our enterprize. Come in, Sir; – the old man is from home at present – and ere he return, we must manage to equip you in a less suspicious habit than that. But stay – yonder comes a Greek – a fellow servant of hours, who is as anxious to get

Alte ist nicht da, und ehe er wieder zurückkommt, müssen wir suchen, Euch ein wenig unverdächtigere Kleidung zu schaffen, als die da ist, welche Ihr jetzt tragt.

HUON.
So muß ich mich verstellen?

210 SCHERASMIN.
Dies führt zum Ziel allein.

HUON.
Doch der Tyrann mag zittern,
Der Rache will ich ihn weih'n.

215 FATIME.
Unsichtbarer, voll Macht und Licht,
Spendend für Tugend und Liebe Glück!
O sende dem bravsten der Ritter bald
Die Schönste der Schönen nun auch zurück.

220 ALLE.
Geist, uns verehret,
Stehe uns bey,
Schütze (mein) / (sein) Schwert
Und (mein) / (sein) Herz so treu.

225 (Alle gehen ab.)

ZWEITE SCENE.³

(Zimmer in des Emirs Harem.)

(Almansor tritt ein. Ihm folgt ein schwarzer Sklav[e].)

ALMANSOR.

5 Hat man der liebenswürdigen Fremden Erfrischungen und Wohnung angewiesen, wie ich's befahl?

3 In Akt III gibt es hier fälschlich zweimal eine dritte Szene. Diese Nummerierung wurde vom Hg. korrigiert.

out of the clutches of the infidels as we are. The varlet has all the cunning of his country
– I'll just let him into as much of your situation as 'tis fit he should know, and he'll help
195 me to patch up a story, I warrant you!

Enter Arcon.²

Sherasmin takes him aside, and during the commencement of the Trio converses with him in dumb show.

NO:18 TERZETTINO.

TRIO

200 SIR HUON.

And must I then dissemble?

FATIMA.

No other hope I know –

SIR HUON.

205 But let the tyrant tremble –

Unscathed he shall not go!

FATIMA.

Viewless spirit of pow'r and light!

Thou who mak'st virtue and love thy care,

210 Restore to the best and the bravest knight

The fondest and fairest of the fair!

ALL.

Spirit adored!

Strike on our part!

215 Bless the good sword,

And the faithful heart!

SCENE II.

– An apartment in the haram of the Emir.

Enter Almanzor, followed by a Black Slave.

ALMANZOR.

5 Has the lovely stranger been refreshed and habited, as we commanded?

2 Arcon, ein griechischer Sklave, erscheint bei der UA an dieser Stelle als dritter Sänger für die Rolle des Sherasmin; vgl. auch Brief von Weber an Winkler vom 21. April 1826.

SKLAVE.

Der Befehl meines Herrn ist von seinem Sklaven auf's genauste vollzogen worden.

ALMANSOR.

10 So bringe sie hierher. –

SKLAVE.

(verbeugt sich und geht.)

ALMANSOR.

Ja – ich will diese Augen noch einmal sehen – dunkel und zärtlich wie die des Rehs
15 des Gebirgs. – Will diese Stimme noch einmal hören – sanft wie die Abendglocken des
Paradieses. – Gesegnet die Wellen, die ihr Schiff an jener wüsten Insel zerschellten! –
Sie bergen keine so herrliche Perle mehr – sie trugen nie einen köstlichern Schatz auf
ihrem Rücken. – Sie kommt – sie kommt! – Ungesehn will ich einige Zeit ihre Schön-
heit anstaunen, und dann ihrer Allgewalt fürstlich huldigen. (er zieht sich zurück.)

20 (Rezia reich gekleidet, Almansor verborgen.)

REZIA.

Traure mein Herz um entschwundenes Glück
Thränen, entströmt für das Hoffen, das floh,
Kummer ist jetzt noch mein einziges Gut,
25 Wie Peri's von Duft leb' von Seufzern ich so:
Und sey auch für andre wohl trübe ihr Quell,
Mir ist er wie Gelums Gewässer so hell.

Ihr, die Ihr sonnt euch im Strahle der Lust,
Segler auf goldener Hoffnungen Fluth,
30 Ein Wölkchen kann Euch nahn, die Woge Euch droh'n,
Die Zukunft Euch schildernd voll Dunkel und Wuth,
Doch die Geißel der Wüste traf mein Herz schon so schwer:
Abgestorbner Baum scheut den Gifthauch nicht mehr!

ALMANSOR.

35 (vortretend)

Reizendes Wesen – warum dieses traurige Lied? süß und schwermuthsvoll wie die
Klage der Taube über der vom Blitze zerschmetterten Cypresse. Nenne mir Deinen
Kummer, daß ich Dir den Balsam gebe, der ihn heilt. Viel steht in Almansors Macht.

REZIA.

40 Kann er auch Todte erwecken?

SLAVE.

The will of my lord has been faithfully executed by his slave.

ALMANZOR.

Conduct her hither.[Exit Slave.]

10 Yes – I will again behold those eyes, dark and tender as the mountain roe's; again listen to that voice, sweet as the breezering bells of Paradise! Thrice blessed be the waves which flung her back upon that desert shore! They cover not so fair a pearl, they never bore a richer treasure. She comes! – she comes! – Unseen, awhile I'll gaze upon her beauty; then pay a prince's tribute to its power! [Retires.]

15 Enter Reiza, richly habited.

19 CAVATINA. ³

SONG. REIZA.

Mourn thou, poor heart, for the joys that are dead;
Flow, ye sad tears, for the hopes that are fled:

20 Sorrow is now the sole treasure I prize;
As Peris on perfume, I feed on its sighs:
And bitter to some as its fountain may be,
'Tis sweet as the waters of Gelum to me.

Ye that are basking in Pleasure's gay beam,
25 Ye that are sailing on Hope's golden stream,
A cloud may come o'er ye, – a wave sweep the deck,
And picture a future of darkness and wreck;
But the scourge of the desert o'er my heart hath past,
And the tree that is blighted fears no second blast.

30 ALMANZOR.

[Advancing.]

Beautiful being! wherefore that plaintive lay, sweet and sad as the moan of the dove over the fallen cypress? – Tell me thy grief, that I may bring to thee the balm will cure it. – Almanzor can do much.

35 REIZA.

Can he awake the dead?

ALMANSOR.

Nein – aber die Lebenden kann er mit solchen Entzückungen umgeben, daß sie nicht länger um die Todten weinen.

REZIA.

45 Kannst Du das? – O! dann verschwende sie nicht an mir, denn ich würde doch noch schmerzlicher weinen. – Meine Hoffnungen sind verschwunden vor mir, wie Gebilde der Phantasie, die den ermatteten Wand'rer in der Wüste täuschen, und gleich ihm möchte ich mich niederlegen und sterben.

ALMANSOR.

50 Und besäße denn Almansor nicht die Macht, Dir eine neue Quelle in der Wüste aus-sprudeln zu lassen? – Giebt es keine grünende Oase, zu welcher Dich seine Hand leiten könnte? – Bedenke es, Reizendste! – Alles was Frauen ergötzt, heit're Zimmer, köstliche Kleider, rauschende Feste und sanfte Musik, alles biete ich Dir an, und –

REZIA.

55 Alles das besaß ich, und verließ es ohne einen Seufzer, kann daran ohne einen Seufzer denken, daß ich es einst besaß – Alles das vermehrte nicht mein Glück, als ich noch glücklich war, und kann jetzt mein Elend nicht um ein Haar mindern. Ein köstliches Gewand drückt den matten Geist nur noch mehr nieder, und wenn die Nachtigall starb und der Wurm in dem Herzen der Rose wühlt, denkt sie nicht mehr an das Lächeln
60 der Sonne, oder das Murmeln der Quelle.

ALMANSOR.

Höre mich an, holdestes Wesen. – Ich weiß nicht, wer Du bist, oder woher Du kommst, außer was diejenigen, welche Dich hieher brachten, mir davon sagten, aber dieß weiß ich, daß Deine Schönheit über allen Preis erhaben ist. Selbst der Kalif, mein hoher
65 Gebieter, vor dem die ganze Welt das Knie beugt, würde Dich nicht von mir wieder erkaufen können. – Nein, – bey Allah! Kann Rang und Macht Dein Herz zur Liebe be-wegen, so sprich nur ein Wort, und ich werde die Meinen rüsten und Harun bekriegen, um mit Dir den unabhängigen Thron von Tunis zu theilen.

REZIA.

70 Wähne das nicht. – Almansor, zwischen uns ist ein tiefer Abgrund – eine finst're Küste ist mit den Trümmern meiner Hoffnungen, meines Glücks bedeckt, – Komm' ihr mit Deinem vergoldeten Schiffelein nicht zu nahe, wenn Du Dich selbst retten willst.

ALMANSOR.

Du bist Almansors Gebieterin – aber höre mich jetzt. – Ich werde Deinen Kummer
75 ehren – keine rauschende Freude soll seinen Zauber stören, kein rohes Eindringen sein Heiligthum entweih'n. Aber zarte Sorge soll täglich einen unmerklichen Theil Deiner Schwermuth verscheuchen, bis das Licht der Freude durch deren letzte dünne

ALMANZOR.

No: – but he can surround the living with such delights, that they will weep the dead no longer.

40 REIZA.

Indeed! Then waste them not on me – for I would still weep on. – My hopes have passed from me, like the phantom streams which mock the fainting traveller in the desert; and, like him, would I lay me down and die.

ALMANZOR.

45 Hath Almanzor then no power to bid a spring gush forth for thee in the wilderness? Is there no green oasis, to which his hand may lead thee? Bethink thee, loveliest, – all that charmeth woman, – gay chambers, – costly robes, – high feasting, and sweet music, these are mine to offer thee, and –

REIZA.

50 All these I had, and I left them without a sigh! Without a sigh I can remember that I had them. They increased not my happiness when I was happy, and they can take no jot from my wretchedness! – A costly robe but adds to the weight of a sinking spirit; and when the nightingale is dead, and the canker in the heart of the rose, she careth not for the smile of the sun, or the song of the fountain.

55 ALMANZOR.

Hear me, fair creature! I know not whom thou art, or whence thou comest, beyond what they could tell, who brought thee hither! – But this I know, thy beauty is above all price. The caliph, my great master, before whom the whole world falls prostrate, should not buy thee from me! – Nay, by Allah! if rank and power can move thy heart to love,
60 speak but the word, I will fling off allegiance, defy Haroun, and share with thee the independent throne of Tunis.

REIZA.

Dream it not! – Almanzor, there is a gulf between us: its dark shore is strewn with the wreck of happiness: come not thou near it with thy gilded bark, if thou wouldst save
65 thyself.

ALMANZOR.

Thou art Almanzor's sovereign; but yet hear me. Thy grief shall be respected: no boisterous mirth shall break its spell, – no rude intrusion profane its sanctuary; but gentlest cares shall daily steal away some unmarked pierce its last thin shadow. – Nay, reply not!
70 – For thine own sake, do not wake me from, this vision, even though it be delusive.

Wölkchen dringt, – Antworte mir nicht. – Um Dein selbst willen, wecke mich nicht aus dieser Hoffnung, wäre sie auch täuschend. – Laß mich Dein Sklav seyn, wie ich jetzt
80 mich fühle – noch ein Augenblick und ich könnte leicht mich daran erinnern, daß ich auch Dein Herr bin.

(Rezia geht ab.)

Als Almansor ebenfalls auf der entgegengesetzten Seite abgehen will, tritt Roschana ein.)

ALMANSOR.

85 Roschana!

ROSCHANA.

Licht meiner Augen! – Was ergreift meinen Gebieter so heftig? – Deine Wangen glüh'n
– Dein Blick, Almansor, ist wild! – Warum schauerst Du vor mir? – Habe ich Dich
beleidigt? –

90 ALMANSOR.

Dein Anblick ist mir zuwider. – Entferne Dich aus meinem Wege.

ROSCHANA.

So sprach bisher der Emir von Tunis nicht zu Roschana. – Das Blut des Propheten
fließt in ihren Adern. – Vergießen kann es mein Gebieter, aber nicht sein Weib be

95 schimpfen.

ALMANSOR.

Mein Weib? – Meine Sklavin! – Bey Allah, noch ein Wort mehr, und Tunis soll keinen
verworfenern Sklaven kennen, als die stolze Roschana durch mich werden soll. Hinweg
aus meinem Wege, ehe mein Fuß Dich zertritt. Hinweg! – Schütte Deine Galle in

100 Vorwürfen gegen Deine Sklavinnen aus, aber so lieb Dir Dein Leben ist, wecke nicht
Almansors Wuth!

(er geht ab.)

ROSCHANA.

105 Heiliger Prophet! – Warum mußte ich leben, um diesen Tag zu sehn! – Warum lebe ich
noch, und ertrage diese wahnsinnige Ungnade? – Warum? – Nur um mich zu rächen.

Ja, bey Allah, Rache, fürchterliche Rache! – Weggeworfen – verachtet – verhöhnt, um
dieses neuen Spielwerks willen – um dieser aufdringlichen Fremden willen! – Roscha-
na, erwache! Hast Du denn keine Gewalt in Tunis? – Ja, noch heute – aber wird sie
morgen noch Dein seyn? – Nimmermehr, wenn dieses Puppchen den Wünschen Dei

110 nes treulosen Gebieters sich ergiebt. – Wohlan denn. – Heut' noch ist die Macht mein,
also gilt es, sie zu benutzen. Ist das Maas der Rache voll, so weiß Roschana zu sterben,
und die Bosheit ihrer Feinde zu verspotten.

(geht ab.)

Leave me, while yet I fell myself thy slave. A moment longer, and I may remember I am also thy master.

[Exit Reiza.

As Almanzor is rushing out on the opposite side,

75 Enter Roshana.

ALMANZOR.

Roshana!

ROSHANA.

Light of my eyes! what shakes my lord so strongly? – your cheek is flushed, your look is
80 wild, Almanzor! – Why do you frown on me? – have I offended?

ALMANZOR.

Your sight offends me – stand from out my path.

ROSHANA.

The emir of Tunis was not wont to speak thus to Roshana. The blood of the Prophet
85 runs in these veins; let my lord shed it, but not insult his wife.

ALMANZOR.

My wife! my slave! By Allah, one word more, and Tunis shall not hold a slave so wretched as I will make the proud Roshana. Out of my path, before I spurn thee! Hence, and vent thy spleen upon thy woman; but for thy life, wake not Almanzor's fury!

90 [Exit Almanzor.

ROSHANA.

O holy Prophet! why have I lived to see this day? – Why do I live to bear this foul disgrace. – Why, but for vengeance! Yes, by Allah! terrible vengeance! Cast off, – despised, – insulted, – for this new toy, – this pining stranger. – Roshana, awake! Hast thou
95 no power in Tunis? – Yes, to-day. – But wilt thou have to-morrow? Not if this minion listen to the suit of the faithless lord. Well then, to-day, while I have power, let me use it. – Her vengeance glutted, Roshana knows how to die, and foil that of her enemies.

[Exit.

DRITTE SCENE.

(Ein Myrthengebüsch in den Gärten Almansors.)

FATIME.

(tritt auf)

- 5 Gut – das war also abgemacht. – Unser Herr, der Gärtner, willigt ein, unsern Herrn, den Ritter, in Dienst zu nehmen, und der letzt're hat bereits seinen Operationsplan angefangen, – Scherasmin hat dem alten Ibrahim eine merkwürdige Lüge aufgeheftet von seines schüchternen Neffen Geschicklichkeit in Behandlung der Tulpen. Der Him-
10 mel gebe, daß der ihn nicht auf die Probe stelle, denn da bleibt gewiß keine Blume im ganzen Garten am Leben, da wollte ich drauf schwören. – Er kann ja kaum eine Tulpe von einer Sommerblume unterscheiden. – Er geht mit einer Hacke um, als ob es eine Lanze wäre, und haut mit seinem Gartenmesser um sich, als wolle er Köpfe abhauen, statt Schößlinge! – Ha! da kommt er!

HUON.

- 15 (kommt eilig. Er ist als Gärtner gekleidet. In der Hand hat er einen Blumenstrauss, den er genau untersucht.) Diese Blumen müssen von meiner Rezia seyn! – Gehört habe ich, daß in diesen Ländern jede Blume ihre Bedeutung hat, und daß Liebende ihre Gefühle und Gedanken oft in dieser süßen Schrift ausdrücken. – O! besäß' ich nur den Schlüssel um dies Räthsel zu lösen! (er erblickt Fatime.)
20 Ha! Fatime! – Du kömmt ganz nach Wunsch. – Sag' mir, liebes Mädchen, was muß dies zu bedeuten haben? – Eben stand ich dort, und stierte auf jene grausamen Mauern, die mich von Rezia trennen, da sah ich eine kleine schöne Frauenhand aus der einzigen Oeffnung schlüpfen, welche nach dem Garten hier geht, und in demselben Augenblicke fiel dieser Blumenstrauss mir zu Füßen.
25 (giebt ihn ihr.)

FATIME.

- Es sind ausgesuchte, bedeutungsvolle Blumen. – (sie untersucht den Strauss, und erklärt ihn Huon.) Sehet doch! eine Jonquille; die bedeutet – "Habe Mitleid mit meiner Liebe zu Dir." – Diese Zimtblüthe – "mein Glück liegt in dem Deinen." Aber was ist das? – da
30 sind Züge auf das Lorbeerblatt hier eingegraben – "Nach Sonnenuntergang – die Thür in der Myrthenlaube – Liebe und Rache an einem Tyrannen." – Es ist von meiner theuern Gebieterin – sie hat gewiß einen Sklaven gewonnen, der Euch zu ihr führen wird. – Aber ach – die große Gefahr. –

SCENE III.

– Myrtle grove in the garden of Almanzor.

Enter Fatima.

FATIMA.

5 Well – thats settled – our master the gardener has consented to employ our master the
Paladin; and the latter has already commenced operations. Sherasmin told the old man
a famous story about his sham kinsman's skill in raising tulips! – Heaven send he put it
not to the proof, for there'll not be a plant left alive in the whole garden, I'm sure. – He
doesn't know a tulip from a sun-flower! He handles a hoe as if were a lance, and slashes
10 about with his pruning knife, as tho' he were lopping heads instead of branches. – Hah!
here he comes.

Enter Sir Huon, dressed as a gardener, hastily: in his hand is a bouquet, which he examines minutely.

SIR HUON.

It must be from my Reiza! I've heard that in these climes, each flower hath a meaning,
15 and that lovers often express their passionate thoughts in such sweet letters! O for some
clue to read this riddle! [Seeing Fatima.]

Hah! Fatima! tell me, my kind girl, what may this mean? Standing but now, gazing
upon the cruel walls which bar me from my Reiza, I saw the small fair hand of a female
issue from the only lattice which opens on these gardens, – and presently this bunch of
20 flowers fell from it at my feet.

[Giving them to her.

FATIMA.

Ha! they are token-flowers. A Turkish girl taught me to read such riddles. [Examining the
bouquet, and explaining its meaning to Sir Huon.]

25 See, my lord, a jonquil, – that means "Have pity on my passion." These cinnamon blos-
soms, – "My fortune is yours." – Stay, what is this? – these flowers puzzle me – I have
it – no – I cannot make that out. The gold wire that binds them should mean, "I die for
thee – come quickly!" – And look – here are some characters scratched upon this laurel
leaf, – "At sun-set, the gate in the myrtle grove – love, and vengeance on a tyrant." It's
30 from my lady, – she has doubtless gained some slave, who will direct your steps to her;
but ah! the danger[.]

HUON.

35 Sprich nicht von Gefahr, wenn es ein Ziel gilt wie dieses! – Eile und sage Scherasmin, daß er alles zu der schnellsten Flucht vorbereiten soll. – Der Tag geht zu Ende, und es ist keine Zeit mehr zur Berathung übrig. – Erwartet Ihr Beyde mich an dem Brunnen hinter des Gärtners Hause. – Dorthin will ich, wenn das Glück meinem Unternehmen günstig ist, Rezia bringen.

40 FATIME.

Und wenn das Glück uns nicht günstig ist, so werden sich morgen Scherasmin und ich in der Tiefe der See finden, denn wie würden wir den Verlust unsrer theuern Gebieter überleben?

(geht ab.)

45 HUON.

(allein)

Wenn die Sonne untergegangen – die Thüre zur Myrthenlaube – das ist hier in der Nähe – und der Augenblick ist auch nicht mehr fern. – Meine theure geliebte Rezia – Nur noch wenige kurze Sekunden, und ich drücke Dich wieder an dies Dir ewig theure

50 Herz!

Ich juble in Glück und Hoffnung neu!
Ein Glanz ergießt auf die Ketten sich,
Strahlt wie der Leuchtthurm durch finstre Nacht
Und führt den Pfad zur Geliebten mich.

55 Ich bin wie der Bergstrom, der befreit
Von des Frostes Herrschaft, kalt und bang,
Rauschet abwärts von steiler Höh,
Hüpfend und schäumend in Lust und Drang.

Ich juble in Glück und Hoffnung neu!

60 Sie such ich, so wie das Meer der Fluß:
Eh soll wehren der Fluth ein seidnes Band
Eh den Weg sie sperren zum Hochgenuß.
(er geht ab.)

SIR HUON.

Talk not of danger in a cause like this! Hasten to Sherasmin: tell him to prepare for instant flight. – Day is closing fast, and there is no time for consultation. Do thou and he
35 await me at the well behind the gardener's house. There, if fate smile upon my enterprise, will I bring thy mistress.

FATIMA.

And if fate does not smile upon us, to-morrow morning will find Sherasmin and I at the bottom of the well; for never will we outlive the loss of our dear lord and lady.
40 [Exit Fatima.

SIR HUON.

At sun-set! the gate in the myrtle grove! 'Tis here at hand, and the moment is almost as nigh. My own true Reiza! A few brief seconds, and I shall clasp her again to this devoted bosom.

45 **20 RONDO**

SONG.– SIR HUON.⁴

I revel in hope and joy again;
A ray shines over my breaking chain,
Beams like a beacon the gloom above,
50 And lights my path to my lady love!

I feel like a mountain stream set free
From the stern frost-spirit's mastery,
Rushing down from its rocky height,
Leaping and sparkling in wild delight.

55 I revel in hope and joy again!
I seek my love as that stream the main:
They shall turn the tide with a silken glove,
Ere they bar my way to my lady love!

4 Huons Rondo hatte in Planchés Manuskript ursprünglich einen anderen Text (2 Strophen à 6 Zeilen), so auch noch in Webers Abschrift der Gesangstexte und in der Kopie für Lord Chamberlain's Office enthalten. Der neue Text, der von Weber dann vertont wurde, wurde in Planchés Manuskript auf kleinerem Format der Seite mit dem alten Text vorgeheftet; s. Werktext/Anhang.

VIERTE SCENE.

(Roschana's Zimmer. Im Hintergrunde eine mit reichen Tapeten verhangene Nische. Die Bühne ist ganz dunkel.)

[(Nadina führt Huon herein.)]

5 HUON.

Wo ist sie? – zarte Führerin – wo ist meine Geliebte?

NADINA.

Bleibe nur hier – bald sollst Du sie sehn.

(geht ab.)

10 HUON.

Mein Herz klopft ängstlich – wozu dieses sonderbare Zaudern? – Sie konnte eben sowohl als die Sklavin zu mir gelangen und dann wären wir schon bey unsern Freunden. – Sie kommt noch nicht. – Wie martervoll ist dieses Zögern!

(Die Vorhänge der Nische werden zurückgezogen, und man sieht in einem milderleuchteten Raum, in dem

15 Roschana, mit einem reichen Schleyer bedeckt, auf einem Sessel ruht.)

Ha! Dort ist sie! – Meine Geliebte! – mein Leben! (er eilt auf sie zu, und schließt sie in seine Arme.) Warum weilst du noch hier? – Laß uns fliehn – der Morgen soll uns schon fern von Tunis finden.

ROSCHANA.

20 (den Schleyer zurückschlagend.)

Nein, Christ – nicht so – der Morgen soll Dich auf dem Throne von Tunis erblicken, wenn Du ihn mit Roschana theilen willst.

HUON.

Allmächtiger Himmel, ich bin betrogen!

25 ROSCHANA.

Fürchte Dich nicht – hör' mich an Christ! – Du siehst die Gemahlin Almansors, des stolzen Emirs von Tunis vor Dir. Ich sah, wie Du unter Ibrahims Aufsicht im Garten arbeitetest, und bemerkte wohl, wie Dein höherer Sinn dieses knechtische Geschäft verabscheute. Du bist kein gemeiner Sklave. – In Deinen Augen strahlt ein Feuer – in

30 Deiner Haltung liegt ein Stolz – der Deinen Adel laut verkündet. – Genung, ich sah

und liebte Dich. – Laß Deine kältere Natur nicht vor diesem offenen Geständnisse zurückschauern. Die Leidenschaften der Töchter Afrika's glühen eben so heiß, wie die Sonne, welche über ihnen brennt. – Zwey der heftigsten Gefühle toben jetzt in meinem Busen – Rache und Liebe. – Stärke Deinen Arm, Christ, um die erst're zu befriedigen,

35 dann soll die letzt're Dich über alle Deine unbeschränktesten Wünsche belohnen.

SCENE IV.

– Saloon in the kiosk of Roshana: in the flat an arch closed with rich curtains. The stage is quite dark.
Enter Nadina, leading Sir Huon.

SIR HUON.

5 Where is she? Gentle guide, – where is my love?

NADINA.

Rest thou here – anon thou shalt behold her.

[Exit Nadina.]

SIR HUON.

10 My heart misgives me! – why this strange delay? – the passage was free for her as for the slave, and by this time we should have joined our friends. She comes not – how torturing is this suspense! [The curtains of the arch fly open and discover a recess illuminated, in which Roshana is reclining, covered with a rich veil.

Ah! she ist there! My love! my life! [Rushing to her, and clasping her in his arms.]

15 Why dost thou loiter here? Let us away! the morn shall see us far from Tunis!

ROSHANA.

[Throwing off her veil.]

Nay, Christian, not so. The morn shall see thee on the throne of Tunis, if thou wilt share it with Roshana!

20 SIR HUON.

Merciful heaven! I am betrayed!

ROSHANA.

Thou hast no cause for fear: – listen to me, Christian. Thou seest before thee the wife of Almanzor, the proud emir of Tunis. I mark'd thee toiling in the garden beneath the eye
25 of Ibrahim, and could see thy spirit spurned the menial task. Thou art no common slave – there is a fire in thine eye, a pride in thy port, which speak thee noble: – suffice it to say, I saw and loved thee. – Let not thy colder nature start at this plain avowal. – The passions of the daughters of Africa burn as fiercely as the sun which blazes over them. Two of the wildest now rage within my bosom – vengeance and love. Nerve thine arm,
30 Christian, to gratify the first – the latter shall reward thee beyond the most sanguine wishes!

HUON.

(bey Seite)

Wohin hat mich meine Unbesonnenheit geführt! – Was soll ich diesem ungestümen Weibe antworten?

40 ROSCHANA.

Du schweigst – Kannst Du noch zögern das Kleinod anzunehmen, das ich Dir biete.
– Erkläre Dich, Christ! – Ist's nicht Dein höchster Ruhm den Muselmann zu erlegen?
– Noch in dieser Nacht führe ich Dich zu Almansors Lager. Wenn sein Gehirn taumelt vom verbothen Weine und seine Augenlieder matt herniedersinken vom Rauche der zahllosen Speisen – dann durchbohr' ihm das Herz. – Seine Sklaven werden dann
45 wie Staub Dir zu Füßen fallen – die Wachen des Harem gehorchen meinem Winke
– Reichthum, Rang und Macht – Freyheit und Liebe sind Dein für einen Stoß dieses Armes.

HUON.

50 Nie, nie! – Erhab'ne Fürstin – hat Almansor Dich beleidigt, so gieb mir ein Schwerdt, und laß mich Mann gegen Mann mit dem Tyrannen fechten. Gern will ich mein Blut vergießen, um ein gekränktes Weib zu rächen; aber ich bin kein Mörder, und meuchle nicht den Schlummernden.

ROSCHANA.

55 Ist er nicht der Feind Deines Volks und Glaubens? Muß denn die Trompete schallen und die Fahne wehen, müssen die Lanzen glänzen in der Sonne und das gewaltige Streitroß die Erde stampfen, ehe Dein Blut kocht und Dein Stahl aus seiner Scheide fliegt? Denke an Deine Landsleute, die rings um Dich her in Ketten wimmern, und mit dem Schweiß ihres Angesichts den Boden des Ungläubigen tränken. – Ihr Befrey
60 er sollst Du seyn, und ich will mich von Dir leiten lassen zu Deinem Glauben. – Den Ruhm sollst Du haben fünfhundert Franken die Freyheit zu schenken, und eine Fürstin aus Mahomeds Blut zu bekehren. – Was soll mir ein Fürst der mich beschimpft, oder ein Prophet, der mir die Vorrechte meiner Mitgenossen versagt? – Christ! – edelmüthiger Christ! – Räche Dich und mich! – Tödt den Tyrannen, vernichte den
65 Ungläubigen, und stürze dann den Kalifen von seinem fernen Throne.

HUON.

Dringe nicht länger in mich, Fürstin, denn wisse, ich liebe schon eine and're, und indem ich frey bekenne, wie hinreißend schön Du bist, und wie unwürdig ich Deiner, muß ich Dir eben so offen erklären, daß nichts meine Treue erschüttern kann.

70 ROSCHANA.

(bey Seite)

Jede Hoffnung dahin! – Unglückliches Weib! – Wo ist denn nun die stolze Macht Deiner Augen?! wo sind die Reize, welche Dichter besungen und nach denen Fürsten

SIR HUON.

[Aside.]

Whither hath my rashness led me? How shall I answer this impetuous woman?

35 ROSHANA.

Thou art silent. Canst thou hesitate to accept the good I offer thee? – Arouse thee, Christian. Is it not thy glory to smite the Moslem? Listen – I will lead thee this night to the couch of Almanzor. When his brain swims with the forbidden wine, and his lids are heavy with the fumes of the banquet, stab him to the heart! His slaves shall fall like
40 dust at thy feet. The haram yields obedience to my nod. Wealth, rank, and power – liberty and love – reward thee for one blow!

SIR HUON.

Never, mighty princess! If Almanzor has wronged thee, give me a sword, and let me hand to hand strive with the tyrant! I will shed my blood freely to right an injured
45 woman; but I am no assassin to stab a sleeping man!

ROSHANA.

Is he not the enemy of thy race and creed? Must the lances glitter in the sun, and the mighty steed paw up the earth, before thy blood can boil, and thy steel spring from its scabbard? Think on thy countrymen who pine in chains around thee, and nourish with
50 the sweat of their brows the soil of the infidel! Thou shalt be their liberator, and I will be thy proselyte! Thou shalt have the glory of giving freedom to five hundred Franks, and of converting a princess of the blood of Mohammed! What care I for a prince who spurns me, or a Prophet who denies me the privileges of my fellow clay? Christian! gallant Christian! revenge thyself and me – strike the tyrant and the unbeliever, and defy
55 the caliph on his distant throne.

SIR HUON.

Urge me no more, lady. I love another; and while I freely own thy dazzling beauty, and my unworthiness, I must declare as plainly, that naught can shake my honour or my faith.

60 ROSHANA.

[Aside.]

Destruction to my hopes! Wretched Roshana! where is the boasted power of thine eyes? where are the charms that poets have sung, and princes have sighed for? A slave,

geseufzet haben? Ein Sklav, dessen Leben an einem Winke von Dir hängt, weißt ruhig
75 Deine Hand zurück, selbst wenn sie ein goldnes Scepter trägt. – Aber, dulde ich das?
– lasse ich mich so demüthigen? – Herbey, all' Ihr weiblichen Künste, herbey, um mir
beyzustehen; – Du, Gefühl, das den Weisen verblendet! – Er muß weniger oder mehr
als Mensch seyn, wenn er das Netz zerreißen will, das ihn umspinnen soll.

(Sie klopft in die Hände. Augenblicklich wird die ganze Bühne mit gemalten und mit Blumen umwund'nen
80 Laternen erleuchtet, welche weibliche reichgeschmückte Sklaven tragen. Eine Schaar tanzender Mädchen
tritt ein, und umgiebt Huon mit Blumengewinden. Eine bietet ihm einen Becher Wein.)

CHOR.

(der tanzenden Mädchen und Sklaven.)

Für Dich hat Schönheit ihr Gemach geschmücket,
85 Für Dich ist Lust in den Pokal geflossen,
O, schlürf' ihn aus, die Blume sey gepflücket,
Eh die Rose welkt, eh' der Wein vergossen.

HUON.

Fort! – Fort! – Die Blumen die Ihr preißt,
90 Gift in ihrem Kelche kreißt,
Und des Bechers Purpurfluth,
Scheint mir ein Getränk von Blut.

(er reißt sich aus den Blumengewinden los, Roschana umschlingt ihn aber und hält ihn zurück.)

CHOR.

95 Wenn Frauenaugen liebend glühn,
Kannst Du scheu'n dies Zauberlicht?
Hast Du noch das Herz zu fliehn,
Wenn Dich weißer Arm umflieht?

HUON.

100 Im Frauen Auge kein Glanz mehr blüht,
Wenn's in sträflichen Feuer brennend glüht,
Dem Aug' des Todten dann gleicht's nur so,
Wenn die Seel', die's belebt, daraus entfloh.
Nicht wohnt der Reiz noch der Freude Preis,
105 In der Buhlerin Hand, sey wie der Schnee sie weiß,
Eher, führwahr, mir die Hand behagt,
Wenn der Wurm das Fleisch davon abgenagt.

(er entreißt sich nun auch Roschanen, und eilt nach dem Eingange zurück, wo er hereinkam. Die tanzen-
den Mädchen und Sklaven sehen aber dies voraus, kommen ihm zuvor, und gruppiren sich so, daß er nicht

110 entfliehen kann.)

whose life hangs on thy breath, calmly rejects thine hand, even with a jewel'd sceptre
65 in its grasp! – But shall this be? shall I be baffled thus? Come all ye arts of woman to
my aid! the touch that disarms the mighty – the look that blinds the wise! He must be
more or less than man if he break through the net I cast around him.

[She claps her hands. – A troop of dancing girls and female slaves, richly attired, enter and surround Sir
Huon with garland. One presents him with a cup of wine.

70 **NO: 21 ALLEGRETTO**

GRAND SCENA AND CHORUS.

SIR HUON, &C. – CHORUS.

For thee hath beauty decked her bower,
For thee the cup of joy is filled:

75 O drain the draught and cull the flower,
Ere the rose be dead and the wine be spilled!

SOLO. – SIR HUON.

Hence! The flow'rs ye proffer fair,
Poison in their fragrance bear!

80 And the goblet's purple flood
Seems to me a draught of blood!

[He breaks from the garlands, and is met by Roshana, who clings to him and prevents his flight.

CHORUS.

When woman's eye with love is bright,

85 Canst thou shun its 'witching light?
Bearest thou the heart to flee
When her white arms circle thee?

SOLO. – SIR HUON.

There is no beauty in woman's eye,

90 When it burns with unholy brilliancy!
'Tis like the glare of the sightless dead,
When the soul which should kindle their orbs hath fled!
There is no charm that can yield delight
In the wanton's hand, be it never so white –

95 Sooner its fingers should o'er me stray,
When the worm hath eaten the flesh away!

[Disengages himself from Roshana, and rushes to the wing by which he entered. – The dancing girls and
slaves anticipate his intention, and group themselves so as to oppose his exit.

CHOR.

O wende Dich nicht von dem Mahle der Lust,
Verlier' nicht Momente, nur Seel'gen bewußt.
Des Weisen gedenk', der sprach und schrieb:

115 "Wie froh wär das Seyn, wenn ein Schatten nur blieb."
Drum Sterblicher, freu' Dich! Verlach' den, der sieht,
Daß Leben ein Schatten, und harrt bis er flieht.

HUON.

120 Laßt mich fort! laßt mich fort! – Nicht gern möchte ich unzarte Hände an Weiber legen
– aber auch die Geduld hat ihre Gränzen. – Aus einander, sag' ich!
(indem er im Begriff steht, sich mit Gewalt den Weg zu bahnen, schreien die Sklaven laut auf, und zerstreuen
sich, da Almansor mit bewaffneten Negern erscheint. Huon wird sogleich ergriffen.)

ALMANSOR.

Unerhörte Schmach! – Ein Mann in diesen Mauern!

125 ROSCHANA.

(bey Seite)

Almansor! – und noch dazu von Weine trunken – Wohl! – so sterbe der Sklav, wie
seine Thorheit es verdient. (laut, indem sie Almansor zu Füßen fällt.)

130 Allah sey gelobt! Ich danke Dir mehr als mein Leben. – Dieser Christenhund hatte sich
auf mir unbegreifliche Weise und um schnöden Vorhabens willen Zugang zu diesem
geheiligten Aufenthalte zu verschaffen gewußt. Meine Sklavinnen entdeckten ihn, und
er wollte entflieh'n. Ihr Geschrey und ihre schwachen Arme suchten ihn zurückzuhal-
ten, da kam glücklicherweise mein Gebieter, als sey er vom Himmel abgesendet, uns
zur Hülfe.

135 ALMANSOR.

Fort mit ihm zum Tode. – (Huon wird von der Bühne hinweggeschleppt.)

Weib! (zu Roschana)

Deinen Worten glaube ich nicht – aber sey dem wie ihm wolle, er muß sterben. – Was
Dich betrifft – (er hält eine Weile inne, und beobachtet sie, dann wendet er sich zu einem der noch anwe-

140 senden Neger, und zeigt schweigend auf Roschana.)

ROSCHANA.

(bey Seite)

Ha! – steht es so! – Dann ist keine Zeit zu verlieren.

(als zwey Neger sich ihr nahen, weicht sie ihnen aus, stürzt auf Almansor zu, und will ihm den Dolch in's

145 Herz stoßen. Man fällt ihr in den Arm, und entreißt ihr die Waffe.)

CHORUS.

100 O turn not away from the banquet of bliss!
O lose not a moment so precious as this!
Remember the sage who sang o'er his repast
"How pleasant were life, if a shadow could last."
Then, mortal, be happy, and laugh at the wise
105 Who know life's a shadow, yet wait till it flies!

SIR HUON.

Off! let me pass. I would not willingly lay an ungentle hand upon a woman, but patience hath its bounds! Give way, I say!

[As he is about to force his way through them, the slaves disperse, and Almanzor enters, followed by some armed negroes. Sir Huon is instantly seized.]
110

ALMANZOR.

Eternal curses! a man within these walls.

ROSHANA.

[Aside.]

115 Almanzor! flushed with wine too – 'tis well, the slave shall die the death his folly merits! [Aloud, and falling at Almanzor's feet.]
Allah be praised! I owe thee more than life! This Christian dog, for some vile purpose, and by unknown means, gained access to this sacred spot. My slaves discovered him, and he would have fled. Shrieking, they strove with their weak arms to bar his passage;
120 when happily my lord arrived, as sent by heaven to our assistance!

ALMANZOR.

Drag him away to death. In the palace court let him be burned alive, within this hour!

[They force Sir Huon from the stage.]

Woman, [to Roshana] I doubt this tale, but be it as it may, he dies! For thee –

125 [Pauses awhile and observes her: then, turning to one of the remaining negroes, he silently motions him towards Roshana.]

ROSHANA.

[Aside.]

Hah! it is so? There is no time to lose then.

130 [As two of the negroes approach her, she evades their grasp; and rushing on Almanzor aims a blow at him with her dagger: her arm is caught, and the weapon wrested from her, by a third slave.]

ALMANSOR.

(im kalten Tone.)

Du bist allzulange gefährlich gewesen – Lebe wohl, Roschana – Du hast einen hochstrebenden Sinn, aber der Tigris ist tief genug, ihn zu bedecken.

150 ROSCHANA.

(eben so)

Und wäre er so tief als Gehenna, er sollte uns doch nicht trennen, Almansor. In dem Festsale und dem Gemache des Harems – in dem Lichte des Mittags und der Finsternis der Nacht, wird Roschana bei Dir seyn. Ihre blaue Lippe wird der Deinigen begegnen am Rande des Bechers – ihr erloschnes Auge auf das Deine starren aus dem Kelche der Rose, – das Rauschen der Fluth und den Todesschrey ihres Schlachtopfers wird man hören, laut hinweg über den Gesang der Freude und die Trompete des Triumphes. Schlafend und wachend soll es in Deine Ohren tönen, und wenn der Engel des Todes am Fuße Deines Sterbelagers stehet, wird Roschana auch dort stehen, und bey dem letzten Zucken ihres verzweifelnden Mörders noch ihm Hohn lächeln.

ALMANSOR.

(giebt den Negern ein Zeichen, Roschana fortzuführen.)

(Der Hintervorhang fällt vor.)

FÜNFTE SCENE.

(Garten hinter Ibrahims Hause. Besonders bemerkt man einen Rosenstrauch. Mondschein.)

Scherasmin. Dann Fatime.

SCHERASMIN.

5 Wahrhaftig – noch niemand zu sehn! – Unglück über Unglück! Ich fürchte, ich fürchte, die Sache geht schlecht. – Mein Herr müßte längst schon hier gewesen seyn, wenn sein Vorhaben gelungen wäre. – Haben sie ihn entdeckt, so ist sein Tod unvermeidlich. – Sie werden ihm dann den Hals mit eben so wenigen Umständen umdrehen, als ob er eine Taube wäre. – Auch Fatime kommt nicht wieder. – Hat sie nichts erfahren? – oder
10 gar zu viel? – Herr Oberon! – Herr Oberon! Ich fürchte, ich fürchte, Du wirst wohl auch am Ende so ein treuloser Geist seyn, wie alle übrigen. (eine Hand kommt aus dem Rosenstrauche, und sticht ihn in die Beine.)

O weh, o weh! Alle Wetter – was ist denn das? – Ich habe gewiß auf eine Schlange getreten, und die hat mir das ganze Bein abgebissen. – O! Ach! – ich bin ein verlor'ner
15 Mann. – Ja, ja, ich sehe noch, wie sie sich da unter dem Rosenstrauche bewegt – (man sieht das elfenbeinerne Horn sich im Busche bewegen.)

Da ist sie – nein, das ist keine Schlange – das ist – nein – ist's möglich? (er naht sich vorsichtig, und sieht immer nach dem Horne.)

ALMANZOR.

[In a calm low tone.]

135 Thou hast been danceroous too long. Farewell, Roshana. Thine is a towering spirit, but
the Tigris is deep enough to cover it.

ROSHANA.

[In the same tone.]

140 Were it as deep as Gehennem, it should not seperate us, Almanzor. In the banquet hall
and the haram bower, in the blaze of noon and the darkness of night, Roshana shall
be with thee, her blue lip shall meet thine on the brim of the goblet, her glassy eye
glare on thee from the midst of the roses. The rushing of waters and the shriek of their
victim shall be heard above the song of joy and the trumpet of triumph. Sleeping and
waking shall they ring in thine ears; and when the angel of death shall stand at the foot
of thy couch, there shall Roshana be also, to smile on the last struggle of her despairing
145 murderer!

[Almanzor signs to the negroes to remove Roshana.

The scene closes.

SCENE V.

– Garden behind Ibrahim's house – a rose-bush particularly prominent – Moonlight.

Enter Sherasmin.

SHERASMIN.

5 No, I can see nobody. Mischief! mischief! I greatly fear thou art afoot! my master must
have been here long ago, had he succeeded in his project! If they have discovered him,
they'll twist his neck with as little compunction as if it were a pigeon's! Fatima returns
not, neither! Has she heard nothing? Or has she heard too much? Sir Oberon! Sir Obe-
ron! I begin to fear that thou wilt turn out a scurvy fairy, after all. – O murder! what
10 the devil's that? I've trode on a snake, and it has bitten my leg through! O! I'm a dead
man! [A lily rises through the stage, and the ivory horn is seen swinging upon it.] There it is! – No – it
isn't – It's a – no – why – [Approaching cautiously, and looking at it.]

The horn! the horn! the fairy horn! [Snatching it from the lily, which sinks again, and dancing
about delightedly.]

15 We're all right! we're all safe – we're all – Lira, lira la! lira, lira, la! Ah, Fatima!

Das Horn! – Das Horn! – Das Zauberhorn! (er holt es aus dem Gebüsch, und tanzt voll Entzücken damit herum.)

Nun ist alles gut – nun sind wir gerettet – alle, alle! – Lalalira, lirim! – Ach, Fatime! – liebe Fatime!

FATIME.

(kommt eilig)

O, Du mein Himmel! – O, welches Elend! – Alles, alles verloren! – Wir sind hintergangen worden. – Die Blumen waren von der Gemahlin des Emirs. – Almansor überraschte unsern Ritter im Harem, und sie wollen ihn eben jetzt lebendig verbrennen.

SCHERASMIN.

Lebendig verbrennen? – Meinen Herrn? – Ha, ha, ha, ha! Das ist ein schöner Spas!

FATIME.

Ein schöner Spas? – Du bist wohl verrückt. – Ich sage Dir ja, daß sie eben jetzt den Scheiterhaufen in dem Hofe des Harems aufbauen.

SCHERASMIN.

Vortrefflich! – Das wird eine schöne Jagd geben. – Komm nur mit, Fatime.

FATIME.

Er ist wirklich wahnsinnig. Die schrecklichen Nachrichten haben ihm den Kopf verkehrt!

SCHERASMIN.

Nein, das haben sie nicht, ganz und gar nicht. – Fürchte Dich nur nicht – bin ich verrückt, so bin ich's bloß des Horns wegen, und das weißt Du, Fatime, daß dies gar nichts außerordentliches bey einem verheyratheten Manne ist. –

FATIME.

Wie! das Zauberhorn ist wieder unser? Weißt Du aber auch gewiß, daß es das Zauberhorn ist? Kann es nicht vielleicht bloß eine Neckerey seyn?

SCHERASMIN.

Wahrhaftig! – wie? – ja, ja – es muß es seyn – wenigstens – sieht es gerade so aus. (er bläset einen sanften Ton, Fatime bricht in lautes Gelächter aus.)

Da siehst Du. – Komm, komm! – Was stehst Du denn da und lachst? Jeder Augenblick ist kostbar.

FATIME.

Oho haha, haha! Ich kann mir nicht helfen! Ha, ha, ha, ha!

Enter Fatima, hastily.

FATIMA.

Misery! misery! all's lost! all's ruined! We were deceived! The token came from the wife
20 of the emir! Almanzor surprised Sir Huon in the haram, and they are going to burn
him alive!

SHERASMIN.

Burn him alive! – My master – ha! ha! ha! that's a good joke!

FATIMA.

A good joke! art thou mad? I tell thee even now they are raising stake and pile in the
25 court of the haram.

SHERASMIN.

Excellent! 'twill be rare sport – follow me, Fatima!

FATIMA.

He's frantic! the dreadful tidings have turned his brain.

30 SHERASMIN.

No, they haven't. Don't be frighten'd. If I am mad, I'm only horn-mad, and that's
nothing very extraordinary for a married man, you know, Fatima.

FATIMA.

What! the fairy horn restored to us? But are you sure it's the fairy horn? It may be some
35 trick, perhaps.

SHERASMIN.

Sure! why, – yes, – it must be – it – at least, it looks very much like it. – [Blows a soft
note. Fatima bursts into a loud laugh.] Oh yes. I can swear to the notes – come – come,
don't stand laughing there – every moment is precious now.

40 FATIMA.

Oh! oh! oh! ha! ha! ha! I can't help it! ha! ha! ha!

SCHERASMIN.

Was zum Teufel steckt denn in dem Mädchen? Fatime! – Fatime! – Alle Wetter! das macht das Horn! – das ist gewiß wieder so ein Zauberstückchen. – Was aber nun
55 anfangen? – Blase ich noch einmal, so könnte es noch schlimmer werden – Es hilft nichts, Du mußt jetzt nun einmal fortlachen, bis ich dort drinn mit dem Feinde zusammenkomme, und es wieder ans Blasen geht, dann sieh Du, wie Du dabey mit durchkommst. – Aber jetzt komm doch mit, Du lachendes Gänschen du! – Auf denn! Guienne! zu Hülfe dem edlen Herzog.

60 FATIME.

Ha, ha, ha!

(sie gehen ab, Fatime stets lachend.)

SECHSTE SCENE.

(Hof im Harem.)

(In der Mitte der Bühne ist ein Scheiterhaufen aufgerichtet. Eine Schaar Neger stehen mit angezündeten Fackeln umher. Almansor tritt mit andern Negern ein, dann Rezia.)

5 ALMANSOR.

Bringt nur den verbrecherischen Sklaven herbey.

(Neger gehen ab. Plötzlich hört man einen lauten Schrey und Rezia stürzt aus dem Harem zu Almansors Füßen.)

ALMANSOR.

10 Du? schöne Fremde!

REZIA.

Zu Deinen Füßen Almansor, beschwöre ich Dich, um eine erste und einzige Gnade.

ALMANSOR.

Was kannst Du, reizendes Wesen, fordern, das Almansor versagte? – Sprich, sie ist Dir
15 gewährt.

REZIA.

Verzeihung für den, dessen grausamen und schuldlosen Tod Du eben anbefahlst.

ALMANSOR.

Wie? Du bittest für den niedrigen Sklaven, der meinen Harem entehrte? Warum
20 nimmst Du dieses Hundes Dich an?

SHERASMIN.

What the deuce ails the girl! Fatima! – Fatima! – Oh murder! it's the horn – that's for
doubting the fairy, you know – what's to be done now? – If I blow again, I shall do
45 more mischief. – So, you must e'en laugh on, till I get within hearing of the enemy, and
then take your chance with the rest. – Follow me, you grinning goose, do – "Guienne
for the noble duke!"

FATIMA.

Ha! ha! ha!

50 [Exeunt – Fatima laughing.]

SCENE VI.

– The court of the haram. In the centre of the stage is a stake, surrounded by faggots. A band of negroes are
discovered, with lighted torches.

Enter Almanzor, attended.

5 ALMANZOR.

Bring forth the guilty slave!

[Exeunt Negroes.

[A shriek is heard within: Reiza rushes from the haram, and flings herself at the feet of Almanzor.

The lovely stranger!

10 REIZA.

At thy feet, Almanzor, I crave a first and only boon.

ALMANZOR.

What canst thou ask, fair creature, that Almanzor can deny? Speak; it is thine.

REIZA.

15 Pardon for him thou hast but now condemned to a most cruel and unmerited death.

ALMANZOR.

How? for that vile slave who dared profane the haram! What is that dog to thee?

REZIA.

Er ward betrogen, und ist unschuldig. – Ich habe alles gehört. – Frage Deine Sklaven selbst – die Sklaven der unseeligen Roschana, die jetzt mit den Wellen des Tigris kämpft – Rette ihn, schone ihn!

25 ALMANSOR.

Das kann ich nicht. – Er hat die Gesetze übertreten. – Verschwende keinen Gedanken an einen Verworfenen, gleich diesem –

REZIA.

Almansor – höre mich – er ist mein Gemahl.

30 ALMANSOR.

Ha! Dein Gemahl! – Er, den die Piraten gebunden an der Küste zurückließen, und den Du selbst für todt hieltst. – Gelobt sey der Prophet! – Jetzt Reitzende, jetzt höre Almansor. – Du flehst mich um Mitleid an – gieb mir selbst ein Beyspiel davon. – Habe Mitleid mit meinen Leiden. – Lächle meiner Liebe entgegen, und ich will ihn nicht
35 allein das Leben schenken, sondern ihn auch mit Reichthümern überhäufen – und ihn sicher und ehrenvoll in sein Land zurück geleiten lassen.

REZIA.

(aufstehend)

Nein, dies nie!

40 ALMANSOR.

Bedenk'! – Der allzu gespannte Bogen könnte brechen.

REZIA.

Barbar, sey so grausam als Du kannst, ich fürchte Dich nicht mehr. – Der Mann, den ich liebe, würde sich schämen, erbettelte ich auf solche Art sein Leben, und lieber
45 theile ich sein schreckliches Loos, als daß ich ihn durch solche Schändlichkeit davon befreyte.

ALMANSOR.

(voll Wuth)

Nun denn – so sey es. – Du hast Dich selbst verurtheilt. – Allah möge mich selbst stürzen in ewiges Feuer, wenn Du nicht entweder nachgiebst oder den Scheiterhaufen mit ihm besteigst. – Bindet sie an den Pfahl, und bring den Christenhund herbey!
50 (Sklaven binden Rezia und Neger kommen mit Huon.)

HUON.

Rezia! – O schrecklicher Augenblick!

REIZA.

20 He was deceived, and he is innocent. I have heard all. Ask thine own slaves, the slaves
of that wretched princess now struggling with the waters of the Tigris. Spare him! O
spare him!

ALMANZOR.

It cannot be! He hath transgressed the law. Waste not a thought upon a wretch like that.

REIZA.

25 Almanzor, hear me – he is my husband.

ALMANZOR.

30 Hah! thy husband! He whom thy captors left bound upon the beach, and thou didst
deem dead? Praised be the Prophet! Now, lady, hear Almanzor; you ask me to be mer-
ciful – do thou set the example. Pity my sufferings, smile upon my love; and I will not
only spare his life, but load him with riches, and give him safe and honourable conduct
to his native land.

REIZA.

[Rising.]

Never!

35 ALMANZOR.

Beware! the bow, o'erstrained, may break.

REIZA.

40 Barbarian, do thy worst; I fear thee not. The man I love would shame to live on terms
so base; and I would rather share his dreadful fate, than free him from it by such infa-
my.

ALMANZOR.

[Furiously.]

Then be it so. Thou hast condemned thyself; for yield thou shalt, or mount the pile with
him. Bind her to the stake, and bring the Christian forth.

45 [Slaves seize and bind Reiza.

Negroes enter with Sir Huon.

SIR HUON.

Reiza! O heavy hour!

55 REZIA.

O Augenblick voll Wonne! – Huon! wir sterben vereint!

ALMANSOR.

Genug! – An den Pfahl mit ihm, und Feuer in den Scheiterhaufen.

(So wie die Neger den Scheiterhaufen anzünden wollen, hört man die Töne eines Horns. Almansor steht

60 bewegungslos. Die Neger aber und Sklaven tanzen nach folgendem Chor.)

CHOR.

Horch! Welch Wunderklingen!

Woher kommt der Ton?

Jeder Fuß muß springen

65 In lustgen Tanz hier schon.

(Scherasmin tritt mit dem Horne herein, Fatime folgt ihm.)

HUON, REZIA, SCHERASMIN, FATIME.

O Dank! O Dank! für des Hornes Macht!

Sie tanzen im Hof, und dort im Pallast,

70 Sie tanzen im Garten, sie tanzen im Saal,

Was das Meer begränzt, was die Stadt umfaßt.

Es bringe ein zweyter und stärk'rer Hauch,

Den Elfenkönig uns selbst nun auch.

(Scherasmin bläst stärker in's Horn. Die Bande Huon's und Rezia's fallen ab. Der Scheiterhaufen versinkt.

75 Die Bühne füllt sich mit Wolken wie im zweyten Akte. Die Neger fliehen voll Schrecken mit Almansor. Die Wolken öffnen sich. Oberon und Titania erscheinen.)

REIZA.

50 O happy hour! Huon, we die together.

ALMANZOR.

Enough! To the stake with them, and fire the pile!

REIZA.

[As they are dragging him to the stake.]

55 Tyrant, beware! Thou killest the caliph's daughter; Haroun will rend thee piecemeal.

ALMANZOR.

[Laughing scornfully.]

Ha! ha! ha! that lie will scarcely serve thy turn. But, were it true, she hath wedded with a vile Christian, and deserves to die. Slaves, fire the pile, I say!

60 [As the negroes are about to set fire to the pile, the faint sound of a horn is heard. – Almanzor becomes motionless. – The negroes and other slaves dance to the following chorus.

NR. 22 FINALE.

FINALE.

CHORUS.

65 Hark! what notes are swelling?

Whence that wondrous sound,

Ev'ry note compelling

In merry dance to bound?

Enter Arcon, and Sherasmin with the horn, followed by Fatima.

70 QUARTETTO. – SIR HUON, REIZA, SHERASMIN AND FATIMA.

Rejoice! Rejoice! 'tis the horn of power!

They dance in the court and they dance in the tower!

They dance in the garden, they dance in the hall,

On the ocean beach and the city wall.

75 A second and louder blast shall bring

The donor himself – the elfin king!

[Sherasmin blows a louder blast; the bonds of Sir Huon and Reiza are burst asunder; the faggots and stake sink. – The stage fills with clouds as in 2d act. The negroes and Almanzor fly in terror.

The Clouds open: Oberon and Titania appear.

OBERON.

Heil, treues Paar! – Vorüber Leiden! –
Es danket Euer Freund euch Beyden.

80 Durch Euch ward ihm des Siegs Gewinn,
Und neu umarmt er seine Königin. –
Schnell wie der Blitz entflieht
Bring' ich Dich, Kampfgenoß,
Hin in Frankreichs beglücktes Gebiet

85 In des Kaisers hohes Schloß;
Fall' ihm zu Fuß mit der Dir errung'nen Braut:
Preis tönt Dir durch die Welt, voll und laut.
Doch! der Zauber endet hier,
Lebewohl! mein Dank bleibt ewig Dir.

90 (Die Wolken hüllen Oberon und Titania ein. Als sie sich wieder zerstreuen, erblickt man Karls des Großen
Pallast. Wachen, Edle und Damen zum Hofe des Kaisers gehörig, treten ein. Zuletzt Karl der Große selbst.
Er besteigt den Thron. – Tusch. – Huon, Rezia, Scherasmin und Fatime, welche bey der letzten Wolkendeko-
ration die Bühne verließen, treten wieder ein. Huon ist bewaffnet wie im ersten Bilde. Er führt Rezia zu den
Füßen des Throns, wo beyde niederknien.)

95 HUON.

Sieh, Herr! seinem beschwornen Eid getreu,
Kniet Huon vor Deinem Thron auf's neu!
Durch Himmels Beystand hat er nun vollbracht
Was Du gebotst, und vom Kalif gebracht

100 Die holde Maid – der nicht vor'm Tod gegraut,
Die Erbin seines Throns, und jetzt Vasallen=Braut.

(Carl der Große hebt Huon und Rezia auf, und heißt sie willkommen.)

CHOR.

Heil sey dem Helden und seinem Schwerdt,

105 Das vom Sarazen ihm hat die schöne Braut gewährt.

Heil sey der Jungfrau die über's Meer
Gefolgt ist dem Ritter getreu hieher.
In Bardengesängen die Mähr' soll erblüh'n
Von Rezia der Schönen und Huon kühn.

110 ENDE.

80 OBERON.

Recitative. –

Hail, faithful pair! your woes are ended!
Your friend in turn you have befriended!
His pledge redeemed by you hath been:

85 Again in love he clasps his fairy queen!

Air.

Swift as the lightning's glance,
Brave knight, behold, I bring
Thee and thine to thy native France,

90 And the palace of thy king.

Kneel at his feet with the bride thou hast won;
Europe shall ring with the deed thou hast done:
Now for ever I break the spell
With the grateful fairy's last farewell.

95 [The clouds envelope Oberon and Titania, then rise and discover the Palace of Charlemagne. – Grand march.
Enter guards, nobles, and ladies of the Emperor's court, and lastly Charlemagne. He ascends the throne.
Flourish.

[Sir Huon, Reiza, Sherasmin, and Fatima, who have left the stage at the change of scene, re-enter, Sir Huon
armed as in first scene – He leads Reiza to the foot of the throne – They kneel.

100 SIR HUON.

Recitative.

Behold! Obedient to the oath he swore,
Huon is kneeling at thy feet once more.
For, by the help of heaven, his hand hath done

105 The daring deed, and from the caliph won

This lovely maid, – by ev'ry peril tried,
The heiress of his throne, and now thy vassal's bride.

[Charlemagne raises and welcomes Sir Huon and Reiza.

CHORUS.

110 Hail to the knight with his own good brand,
Who hath won a fair bride from the Saracen's hand!

Hail to the maiden, who over the sea
Hath followed her champion so faithfully!
By bards yet unborn oft' the tale shall be told

115 Of Reiza the lovely and Huon the bold!

THE END.

**ÜBERSETZUNG WEBERS ZUR URSPRÜNGLICHEN NR. 16 AUS
DER AUTOGRAPHEN ABSCHRIFT DER GESÄNGE (A-TX₁)**

FATIMA.

O Arabien, mein Heymathland
ein langes Lebewohl, Dir,
mit klopfendem Herzen verließ ich deine Küsten
zu kreuzen die dunkelblaue See.
Ich weinte, als schwach die Sonnenstrahlen fielen
auf deine entschwindende Küste.
aber obwohl, mein Land, ich dich liebte sehr
ich liebte meine Herrin mehr.
Ohne Freunde in ein fremdes Land
konnte ich nicht sehn sie fliehn
So Arabien mein Heymathland
ich sagt dir Lebewohl.

O Arabien, mein Heymathland
noch dünkt es mich, ich sehe
des Vaters Zelt, auf dem Sand
neben dem hohen Dattelbaum.
Den Quell deßen Waßer rein und gut
ich täglich holend gieng.
des Harems Garten durch welchen mein Fuß
noch kürzlich pflegte zu irren.
und oh! obgleich daß Schiksal uns trennt
und befiehlt mir ferner zu fliehn.
Doch Arabien du Heymathland
Unvergeßlich sollst du bleiben.

URSPRÜNGLICHE FASSUNG DER NR. 16 (ARIE DER FATIMA)

AUS PLANCHÉS MANUSKRIFT (L^A-TX)

FATIMA.

O Araby my native land
a long adieu to thee
with beating heart I left thy strand
To cross the dark blue Sea
I wept a faint the sunbeams fell
Upon thy fading shore
But though my land I loved thee well
I loved my Lady more
Unfriended 'mid a foreign land
I could not mark her flee
So Araby my native land –
I bade Adieu to thee

O Araby my native land
Still, still, methinks I see
My Fathers tent upon the sand
Beside the tall date Tree –
The well whose waters pure and sweet
I daily bore away
The Haram bowers through with my feet
Of late were wont to stray
And oh though Fate between us stand
And bid me farther flee
Still Araby my native land
Remember'd shalt thou be!

ÜBERSETZUNG WEBERS ZUR URSPRÜNGLICHEN NR. 20

HUON.

Tageslicht sinkt.

Der Abendhauch seufzt.

Über die Blumen die sich schließen eine nach der andern
gleich Hoffnung die uns betrügen
oder falsche Freunde die uns verstoßen
so bald entschwindet des Glückes Sonne.

Aber doch ist eine Blume

in jener Laube

schöner als eine rund um sie her

die heller noch scheint

einem das Glück sinket

und spendet ihre besten Düfte in mitten Dunkel und Grauß.

URSPRÜNGLICHE FASSUNG DER NR. 20 (RONDO DES HUON)

HUON.

Daylight is dying
Eve's breath is sighing
Over the flowers that clore one by one
Like hopes that deceive us –
Or False Friends who leave us,
Soon as descendeth Prosperity's Sun!¹

But there's a Flower
In yonder Bower
Fairer than any around it that grow
Which brighter still shineth
As Fortune declineth
And sheds its best fragrance mid darkness & woe!

¹ Die letzte Zeile der ersten Strophe ist in Planchés Manuskript von Webers Hand nachgetragen, geht also wahrscheinlich auf ihn zurück.

Quellenbeschreibung

(innerhalb der Rubriken chronologisch geordnet)

1. Handschriftliche und gedruckte Textbuch-Quellen

(verlorene Quellen in eckigen Klammern und Grausatz)

L^A-tx (D-DI)

Planchés Niederschrift des Textbuches mit Eintragungen von Weber; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung; Mscr. Dresd. App. 183

PROVENIENZ: 1892 MD Riccius, Dresden <> Kgl. Privat-Musikaliensammlung Dresden

DATIERUNG: I. Akt zeitnah vor dem 30. Dezember 1824; II. Akt vor dem 5. Januar 1825 ; III. Akt zeitnah vor dem 1. Februar 1825

Das Manuskript umfasst ein unfoliiertes Titelblatt mit dem Titel von fremder Hand „*Oberon | Planchés Original Handschrift | mit Notizen von Weber’s Hand | Act Ist*“; ein Personen-Verzeichnis [von weiterer fremder Hand!] auf dessen unfolierter Rückseite, das nicht mit dem Verzeichnis zur UA in ED-tx übereinstimmt. Es folgen 63 foliierte Bl., meist nur recte beschrieben (Ausnahme Bl. 63v mit dem Schlusschor), in Einzelfällen finden sich Korrekturen auf den Verso-Seiten (Bl. 1v, 7v, 41v, 44v), Bl. 51 = zusätzlich eingehaftetes Blatt in kleinerem Format, Follierung anfänglich mit Tinte, Bl. 1–18 = I. Akt, Bl. 19–63 mit Blei = II. und III. Akt . Der II. Akt enthält eine zusätzliche Follierung, neu beginnend mit 2 (= Bl. 20) und endend mit 20 (= Bl. 38).

Das Format des Manuskriptes variiert zwischen ca. 18x23,5 cm, ab Bl. 47 dann 22,5 cm, Papier mit Falz als Randmarkierung (links nach 2,5 cm) und teilweise mit Prägung und Goldrand.

Laut TB erhielt Weber das Textbuch zum *Oberon* jeweils in Briefen von Planché in drei Teilen: den I. Akt am 30. Dezember 1824, den II. Akt am 18. Januar 1825 und den III. Akt am 1. Februar 1825.

Nur im Falle des II. Aktes ist ein Empfangsvermerk (auf Bl. 19) vorhanden: „Abg[e]gang[en] von *London* d 5^t *Januar* 1825, erhalt[en] *Dresden* d: 18^t eodem/.“, wodurch dieser genau datiert werden kann. Die Fertigstellung der beiden anderen Akte ist vermutlich in ähnliche zeitliche Nähe zu den im TB jeweils notierten Empfangsvermerken zu setzen.

Planchés Niederschrift erweckt sehr den Eindruck eines Arbeitsmanuskripts, denn es enthält zahlreiche Korrekturen von seiner Hand, die den Textentstehungsprozess verdeutlichen, z. B. im I. Akt den nachträglichen Einschub der Arie Oberons (Bl. 1v) bzw. eine Änderung im Ensemble Nr. 4 (Bl. 7v) sowie im III. Akt die Textergänzungen im Duett Nr. 17 (Bl. 41v) und im Terzett Nr. 18 (Bl. 44v). Der endgültig von Weber vertonte Text zu Nr. 20, ebenfalls von Planchés Hand auf kleinformatigem Papier (ca. 10,5x18,5 cm) notiert, wurde vermutlich zeitnah zur Entstehung im März 1826 eingefügt (die Foliierung muss zeitlich danach erfolgt sein, denn das Blättchen ist in die Zählung regulär aufgenommen = Bl. 51), währenddessen zur Arie der Fatima Nr. 16 nur der ursprüngliche von Weber nicht vertonte Text vorhanden ist. Außerdem nicht enthalten sind die Texte zur nachkomponierten Arie (Nr. 5 Alternativfassung) sowie zur Preghiera für Braham (Nr. 12A).

Im Manuskript finden sich mehrere Eintragungen Webers, die seinen Einfluss auf die Textgenese während des Kompositionsprozesses nachvollziehbar machen und teilweise durch die Briefe Webers an Planché belegt werden; vgl. Kpt. I.2.3, ab S. 59.

- auf Bl. 7 im Ensemble Nr. 4 Streichung von zwei Zeilen Text von Oberon
- auf Bl. 18 Ergänzung der Strophe der Reiza im Finale des I. Aktes
- auf Bl. 28 in Nr. 12 Streichung von vier Zeilen Text von Puck
- auf Bl. 35 Streichung des ursprünglich vorgesehenen Piratenchores (vier Zeilen)
- auf Bl. 52 Ergänzung der sechsten Zeile des ursprünglich vorgesehenen Textes von Nr. 20.

Die Unterstreichungen der Überschriften, Namen und Szenenanweisungen in I. und II. Akt wurden mit anderer Tinte als die der Textniederschrift ausgeführt (I. Akt braune Tinte, evtl. identisch mit zweitem Korrekturvorgang, III. Akt braune Tinte, Korrekturen aber alle schwarz)

Im Großen und Ganzen ist der Librettotext in L^A-tx wesentlich umfangreicher als in ED-tx, nur vereinzelt kommt es dagegen in ED-tx zu Erweiterungen gegenüber L^A-tx, z. B. in Szene II/2 im Dialog von Sherasmin und Fatima.

Die Abfolge der Szenen im Textbuch ist fehlerhaft: im I. Akt sind die Szenen fälschlich nummeriert mit 1., 3. bis 5. Szene und außerdem weicht die Szenenanzahl von ED-tx ab (dort eine Szene weniger und nummeriert mit 1–3); im II. Akt sind die Szenen mit 1., 2., 4. und 5. Szene nummeriert (mit ED-tx übereinstimmend).

WZ, Bl. 51: „J GREE[...] | 18 [...]“, das Bl. ist 2x quer und 1x längs geknickt, evtl. als Brief verschickt?; Bl. 26 Prägung „BATH“, Bl. 1, 6, 9, 14, 18, 30/31, 37 sowie 41 „OTHAMMILL | 1822“.

K-tx (*GB-Lbl*)

Kopistenabschrift für Lord Chamberlain's Office (Zensur-Kopie); London, The British Library; Add. MS. 42876 [ff. 225–308)

SCHREIBER: zwei unbekannte Kopisten; erster Schreiber (Akt I und II), zweiter Schreiber (Akt III)

DATIERUNG: im Zeitraum von etwa Mitte Dezember 1824 bis zur Datierung in der Kopie 10. Februar 1826

TITELBLATT: „[...] *Oberon | an | Opera in three Acts*“

Das nur rectoseitig beschriebene, innerhalb der Sammlung „Plays submitted to the Lord Chamberlain“ mit 225–308 foliierte Zensurexemplar (die ursprüngliche Follierung beginnend mit 2 auf dem zweiten Bl. des I. Aktes bis 81 wurde gestrichen) umfasst ein Titelblatt (Bl. 225), die von Kemble signierte Aufführungserlaubnis „With permission of the Right Honorable, the Lord Chamberlain, this Opera will be performed at the Theatre Royal Covent Garden[.] I am Sir your very obed.^t Serv.^t C. Kemble. Theatre Royal Covent Garden February 10.th 1826.“ (Bl. 226), das Personenverzeichnis „Characters“ (Bl. 227) und den Librettotext (Bl. 228 bis Bl. 308).

Die Abschrift ist irreführend mit 10. Februar 1826 datiert. Teile der reinen Textabschrift (ohne Korrekturen) sind jedoch aufgrund ihres Inhalts wesentlich früher anzusetzen: Davon ausgehend, dass L^A-tx die Vorlage bildete, müsste der I. Akt von K-tx noch vor den Änderungen Planchés in diesem Akt kopiert worden sein (also weit vor dem 30. Dezember 1824), da die Arie des Oberon (Nr. 2) sowie die Änderungen im Ensemble Nr. 4, die als Korrektum in L^A-tx bereits enthalten sind, hier noch fehlen; dagegen spricht jedoch das hier bereits vollständige Finale mit der von Weber (erst im Brief vom 6. Januar 1825 an Planché) angeregten Strophe der Reiza, welches möglicherweise aber erst nachträglich ausgetauscht worden sein könnte (die Strophe wurde vom gleichen Kopisten auf einem gesonderten Bl. notiert und ist in einer sowohl von L^A-tx als auch den Partiturquellen abweichenden Form notiert, die höchstwahrscheinlich auf Zensur-Einfluss zurückgeht und so auch Eingang in ED-tx fand).

Im II. Akt sind die Unterschiede zwischen L^A-tx und K-tx nur gering. Höchstwahrscheinlich wurde auch der II. Akt vor dem Versand, spätestens aber vor Februar 1825, kopiert, da der Text in K-tx den von Weber gestrichenen Piratenchor noch enthält; vgl. dazu S.63.

Als Vorlage für den III. Akt von K-tx kommt Planchés Niederschrift (L^A-tx) nur noch bedingt in Betracht, denn inhaltlich weist der Text zu Beginn schon auffallende Ähnlichkeiten mit ED-tx auf, wie z. B. den neuen Text der Arie der Fatima (Nr. 16) mit umschließendem gekürzten und modifizierten Dialog. Hingegen bleibt K-tx im weiteren Verlauf des Aktes der Fas-

sung in L^A-tx treu – so sind noch der ursprüngliche Auftritt Sherasmins (Szene III/3) sowie der ursprüngliche Text zum Rondo Huons (Nr. 20) vorhanden. Als Datierung für den III. Akt ist der Zeitraum nach dem Versand Planchés an Weber (1. Februar 1825) bis zur Komposition der Arie Fatimas (28./29. März 1826) anzusetzen, vgl. dazu ebenso S. 64f.

Im I. Akt weicht die Abfolge der Szenen in K-tx von der Fassung in L^A-tx und ED-tx ab; die Szenenanzahl ist im Gegensatz zu L^A-tx korrekt nummeriert mit 1. bis 4. Szene, enthält aber ebenfalls eine Szene mehr als in ED-tx; im II. Akt Nummerierung wie in L^A-tx und ED-tx ohne 3. Szene.

In K-tx wurden Streichungen einzelner Wörter und Wortgruppen in markanter Kästchenform vorgenommen, die aber keinen Eingang in ED-tx gefunden haben. Die Korrektur auf Bl. 239 oben allerdings wurde in ED-tx umgesetzt (Szene I/1 Text von Sherasmin, Streichung von „Christian’s God“, ersetzt durch „power“).

[M-tx]

Manuskript zur weiteren Bearbeitung in Planchés Besitz

DATIERUNG: Dezember 1824 bis April 1826

Es ist schwer vorstellbar, dass Planché sein Arbeitsmanuskript (s. L^A-tx), noch dazu in einzelnen Teilen, aus den Händen gab, um es Weber zur Verfügung zu stellen, ohne sich eine Abschrift des Textes vor dem Versand anzufertigen bzw. anfertigen zu lassen. Dass er Weber nicht die Abschrift, sondern sein Arbeitsmanuskript schickte, geschah vielleicht schon in Hinblick auf den geplanten Druck, für den das bei ihm verbleibende Manuskript zweifelsohne als Vorlage dienen sollte.

K-tx kommt als Druckvorlage für ED-tx nicht in Frage. Zum einen war es ungebrauchlich, dass Zensurhandschriften für Kopierzwecke weiter verwendet wurden – sie blieben meist unter Verschluss –, zum anderen spricht der Inhalt von K-tx dagegen. Besonders auffällig zeigt das der Befund des I. und II. Aktes, der in K-tx noch eine Frühfassung des Werkes widerspiegelt. Aber auch der III. Akt weist noch zu viele Ähnlichkeiten mit L^A-tx auf, z. B. ist der ursprüngliche Text von Nr. 20 enthalten, kommt also als Vorlage auch nicht bzw. nicht komplett in Betracht.

Aufgrund der zahlreichen signifikanten Abweichungen zwischen ED-tx und L^A-tx fällt auch L^A-tx als Vorlage für ED-tx aus, d. h. hier käme M-tx ins Spiel. Den Ausgangspunkt für den weiteren Textgenese-Prozess bildete vermutlich dieses Manuskript, in welches alle Änderungen nach dem Versand von L^A-tx (Planchés eigene Korrekturen, Webers Streichungen und Er-

gänzungen während des Kompositionsprozesses als auch die Vorgaben durch die Zensurbehörde) schließlich einfließen und das die Grundlage für den Textuch-Erstdruck (entweder direkt oder mit dem Zwischenschritt einer weiteren Abschrift) bildete.

[L-tx]

Niederschrift der Gesangstexte in französischer Sprache

DATIERUNG: vor dem 6. Januar 1825

Höchstwahrscheinlich ist noch von einer weiteren verloren gegangenen Quelle auszugehen, nämlich einer Abschrift der Gesangstexte in französischer Sprache, da Weber sich bei Planché dafür bedankte: „I thank you obligingly for your goodness of having translated the verses in french but it was not so necessary, because I am tho yet a weak however a diligent student of the English language.“; vgl. Brief vom 6. Januar 1825 (Entwurf *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XVII, Bl. 90a; Reinschrift *GB-Lbl*, Add. 47843, fol. 55 u. 56). Aller Wahrscheinlichkeit nach waren die Gesangstexte in dieser Abschrift sowohl in französisch als auch englisch wiedergegeben, evtl. genauso gegenübergestellt, wie es Weber dann in seiner Abschrift übernahm. Es ist nicht auszuschließen, dass Webers Abschrift A-tx₁ nach dieser Vorlage erfolgte.

Dafür spricht die Tatsache, dass Weber in Planchés Manuskript (L^A-tx) in der ursprünglichen Nr. 20, die er dann nicht vertonte, die fehlende sechste Zeile („Soon as descendeth Prosperity's Sun!“) der ersten Strophe ergänzte, was sicherlich nicht eigenmächtig geschah, sondern darauf beruht, dass er noch eine zweite Vorlage besaß.

A-tx₁ (*D-B*)

Autographe Abschrift der englischen Gesangstexte (mit deutscher wörtlicher Übersetzung von Weber); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Weberiana Cl. II A g 9

PROVENIENZ: Sammlung Jähns, seit 1881 in der Bibliothek

DATIERUNG: I. Akt nach dem 30. Dezember 1824, vor dem 6. Januar 1825; II. Akt nach dem 18. Januar 1825, vor dem 19. Februar 1825; III. nach dem 1. Februar 1825

Die autographe Abschrift Webers in Hochformat umfasst ein DBI. mit 4 b. S. (35,2 x 21,3 cm), ein beidseitig beschriebenes Bl. und ein Bl. mit 1 b. S. und leerer Rückseite (33,3 x 20,7 cm), insgesamt 7 b. S ohne Paginierung oder Follierung.

Die beschriebenen Seiten sind zweispaltig und mittig gefalzt: In der rechten Spalte notierte Weber die englischen Gesangstexte (gelegentlich unterbrochen durch Szenenanweisungen), gegenüber in die linke Spalte schrieb Weber jeweils seine deutsche Übersetzung der Texte.

Webers Prosa-Übersetzungen sind weitgehend wörtlich getreu, enthalten etliche Korrekturen mittels Streichungen und Ergänzungen, vereinzelt auch Wort-Alternativen.

Teilweise versah Weber die Gesangstexte bereits mit Nummern, Nr. 1–7 wie im Partiturotograph, allerdings ab Nr. 8 nicht mehr mit der Partitur übereinstimmend, da die Instrumentalnummern fehlen: die Ariette der Fatima ist hier Nr. 8, Quartett Nr. 9, Puck und Geisterchor Nr. 10, Ozean-Arie Nr. 11, der später gestrichene und nicht vertonte Piratenchor Nr. 12, Finale II. Akt Nr. 14. Im III. Akt blieben die Nummern gänzlich weg.

Den I. Akt muss Weber noch vor dem 18. Januar 1825 abgeschrieben haben, da die von ihm angeregte Strophe der Reiza im Finale noch nicht regulär enthalten ist, sondern mittels eines Papierstreifens (ca. 9 x 3 cm), auf dem die Strophe von Weber eigenhändig notiert ist, an betreffender Stelle (Bl. 2r oben rechts) nachträglich angeklebt wurde. Sie erscheint allerdings nicht in der Form wie in ED-tx, sondern in der Fassung der musikalischen Quellen (A-pt, K^A-pt und ED-kl); vgl. Edierten Text, S. 185 und Variantenverzeichnis S. 285.

Zusätzlich markierte Weber mit Bleistift folgende Korrekturen innerhalb der englischen Texte:

- Bl. 2r im Chor der Geister (Nr. 12, hier Nr. 10) Streichung von vier Zeilen Text Puck und Markierung der Verse mit Ziffern 1–4
- Bl. 2v Streichung Piratenchor (hier Nr. 12)
- Bl. 3v Streichung des ursprünglichen Textes von Huons Rondo (ohne Nummer).

A-tx₂ (D-B)

Autographe Abschrift des Textbuches (Fragment); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz; Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6 (Abt. 18 f. 93–96) und Weberiana Cl. II A g 10

PROVENIENZ: 1. Signatur: bis 1986 in Familienbesitz, seit 1956 Depositum in der Bibliothek; 2. Signatur: Sammlung Jähns, seit 1881 in der Bibliothek

DATIERUNG: auf jeden Fall nach dem 6. Januar 1825, höchstwahrscheinlich erst nach dem 18. Januar 1825

Die in der Staatsbibliothek unter zwei unterschiedlichen Signaturen aufbewahrten Dokumente bilden eine gemeinsame Quelle, eine von Weber auf Oktavformat (19,2 x 11 cm) notierte

Textbuch-Abschrift, die jedoch mitten in der Ozean-Arie (Nr. 13) nach der Zeile im Air „and the breakers sullen dashing“ abbricht. Es handelt sich um fünf ineinander gelegte DBL., wobei davon auszugehen ist, dass ursprünglich noch ein 6. DBL. die fünf vorhandenen umgab, da der I. Akt mit S. 3 beginnt (die Paginierung stammt von Weber, der die Seitenzahlen erst mit Blei andeutete und dann mit Tinte nachzog, Ausnahme S. 8 u. 9 nur mit Bleistift); die Seitenzahl auf S. 3 ist nicht zu erkennen, erst ab S. 4 schwach, danach gut lesbar, nach Abbruch am Seitenende S. 15 sind die Seiten mit Blei weiter paginiert (S. 16–22). Die vier äußeren DBL. (S. 3–10 sowie S. 15–22) erhielten die Signatur Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6 (Abt. 18 f. 93–96), das innere DBL. (S. 11–14) Weberiana Cl. II A g 10.

Der Text stimmt bis auf wenige Lesefehler Webers grundsätzlich mit dem Text von Planchés Niederschrift (L^A-tx) überein, einschließlich der dortigen Korrekturen des Librettisten, aber ohne die während der Komposition von Weber vorgenommenen Änderungen (vgl. Quellenbeschreibung L^A-tx, A-tx₁ und S. 62), enthält jedoch bereits die von Weber im Brief an Planché vom 6. Januar 1825 angeregte Strophe der Reiza im Finale I. Akt im Gegensatz zu A-tx₁ im regulären Fließtext. Dies bedeutet, dass Weber die Abschrift höchstwahrscheinlich erst nach Erhalt der Strophe (vermutlich durch den Brief von Planché, den Weber am 1. Februar 1825 erhielt) begann. Warum er sie nicht beendete, bleibt ungewiss. Die Bemerkung von Jähns in seinem Werkverzeichnis, S. 397, Weber hätte das „ganze Original-Manuskript des Dichters, incl. alles Dialogs“ kopiert, beruht vermutlich auf falscher Erinnerung, da der Abbruch der Niederschrift am Ende einer Recto-Seite und die weiterlaufende Paginierung der folgenden leeren Seiten gegen eine Vollständigkeit der Abschrift spricht.

Auf S. 11 am oberen rechten Blattrand notierte Jähns mit Tinte: „Ein Stück der Oper *Oberon* von C. M. v. Weber's Hand geschrieben, nach dem englischen Original, wahrscheinlich zu sprachlicher Übung.“

ED-tx

Erstdruck des Textbuches für die UA in London

AUSSENTITEL: „The British Theatre, | EDITED BY THOMAS DOLBY. | OBERON: | AN OPERA, IN THREE ACTS, | BY | J. R. PLANCHÉ, ESQ. | As now performing, WITH THE | MUSIC OF WEBER, | At the Theatre-Royal, Covent-Garden. | With a PORTRAIT OF THE BARON VON WEBER, Engraved | by THOMAS LANDSEER, after an excellent likeness. | LONDON: - 1826. |

PUBLISHED BY HUNT AND CLARKE, 38, TAVISTOCK- | STREET,
COVENT-GARDEN. | (PRICE ONE SHILLING.)“

INNENTITEL: „The British Theatre. | OBERON: | A ROMANTIC AND FAIRY OPERA, | IN
THREE ACTS, | BY J. R. PLANCHÉ. | AS PERFORMED, WITH THE | Music | OF | THE
BARON CARL MARIA VON WEBER, | AT THE | THEATRE-ROYAL, COVENT-GAR-
DEN.: | LONDON: - 1826. | PUBLISHED BY HUNT AND CLARKE, 38, TAVI-
STOCK-STREET, | COVENT-GARDEN.“

DATIERUNG: 10. bis 12. April 1826

ANZEIGE: *The Examiner: a weekly paper on politics, literature, music and the fine arts*, Lon-
don, Nr. 950, 16. April 1826, S. 256

BENUTZTES EXEMPLAR: D-B, Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 1, Nr. 8 [= Exemplar aus dem
Besitz Webers, von Caroline an Jähns verschenkt, lt. Außentitel mit Weber-Portrait – liegt se-
parat Weberiana Cl. VIII, H. 1, Nr. 46]

Das Textbuch in Oktavformat umfasst 52 S: Innentitel, Rückseite leer, S. 3 (paginiert mit A2)
„COSTUME.“, S. 4 unpaginiert: „CHARAKTERS.“, S. 5 paginiert mit A3 und S. VI [eigent-
lich Vi] „PREFACE.“, S. 7–51 Librettotext, S. 52 unpaginiert und leer, hinten eingelegetes und
gefaltetes Werbe-Bl. des Verlages in etwas größerem Format. Die aufschlussreichen Angaben
Planchés zur Kostümierung sind in Kapitel I.3.3. S. 74 Anm. 12 vollständig wiedergegeben:

Gedruckt wurde das Textbuch, ausgehend vom datierten Vorwort von Planché mit „April 10,
1826.“, unmittelbar vor der UA. Dies bekräftigt außerdem der Umstand, dass der Text der am
10./11. April nachkomponierten *Preghiera* für den Sänger Braham (Nr. 12A), der zeitnah zur
Komposition entstanden sein muss (vgl. TB und Brief von Weber an seine Frau vom 8. bis 11.
April 1826), im Libretto regulär enthalten ist.

Der Librettotext ist gegenüber der Form in Planchés Handschrift, die Weber bei der Komposi-
tion zugrunde lag (L^A-tx), wesentlich gekürzt und moduliert, stimmt aber auch nicht mit der
Zensur-Kopie (K-tx) überein, so dass davon ausgegangen werden muss, dass als Vorlage für
ED-tx ein weiteres unbekanntes Textbuch gedient hat; vgl. Quellenbeschreibungen zu [M-tx₁
und M-tx₂], L^A-tx und K-tx.

In den musikalischen Teilen sind Abweichungen von den Partiturquellen (sowohl A-pt und
K^A-pt) vorhanden, z. B. im Ensemble Nr. 4 und im Finale II. Akt (Nr. 15) jeweils zwei Zeilen,
die Weber nicht vertont hat, in Nr. 2 eine Zeile bzw. im Finale I. Akt zwei Zeilen Textunter-
schied. Diese Unterschiede wurden im Edierten Text durch Fußnoten gekennzeichnet.

Weiterhin trägt das Libretto den Bedingungen der UA Rechnung: enthalten ist der Text der für die Londoner Inszenierung neu komponierten Arie für Braham (Nr. 5 Alternativfassung anstelle von ursprünglicher Nr. 5), außerdem eine abweichende Besetzung des Quartettes (Nr. 11) mit dem „Captain“ anstelle von Sherasmin; vgl. S. 79.

Die Szenenzählung im I. Akt ist hier korrekt und weicht mit nur drei Szenen von L^A-tx (1., 3.–5. Szene) und K-tx (1. bis 4. Szene) ab, bleibt aber (ebenso wie in L^A-tx und K-tx) im II. Akt mangelhaft; es fehlt die Nummerierung von Szene 3 (stattdessen 1., 2. sowie 4. und 5. Szene).

D-tx₁

Druck der englischen Gesangstexte

TITELBLATT: „SONGS, | DUETS, CHORUSES, &c. | IN THE | NEW ROMANTIC AND FAIRY | Opera, | IN THREE ACTS, CALLED | OBERON: | OR, | THE ELF-KING'S OATH: | FIRST PERFORMED AT THE | THEATRE ROYAL, COVENT-GARDEN, | Wednesday, April 12, 1826. | THE MUSIC COMPOSED BY | CARL MARIA VON WEBER. | London: | PRINTED BY W. REYNOLDS, 9, DENMARK-COURT, | STRAND. | (Price Ten-pence.)“

DATIERUNG: 1826

BENUTZTES EXEMPLAR: *GB-Lbl*, Hirsch IV. 1432a [2]

Der Druck der Gesangstexte in Oktavformat umfasst das Titelblatt (ungezählt, verso leer) und 16 S. Auf S. 1 befindet sich das Vorwort von Planché (datiert mit 10. April 1826, identisch mit dem „Preface“ in ED-tx), auf S. 2 das Personenverzeichnis, S. 3–16 sind die Gesangstexte abgedruckt. Der Titel hat im Gegensatz zu ED-tx den Zusatz „The Elf-king's Oath“, so auch in ED-kl. Das Personenverzeichnis „Dramatis Personæ“ weist erhebliche Abweichungen zu dem in ED-tx auf. Der „Captain“ heißt hier „Hassan“ wie auch auf dem Theaterzettel, aus dem „Negro Slave“ wurde ein „Slave“ mit abweichender Besetzung (der in ED-tx ausgewiesene Mr. Griffiths, hier unter den zum Schluss aufgeführten „Fairies“ zu finden, wurde durch Mr. Tinney ersetzt wie auf dem Theaterzettel, welcher laut ED-tx den 4. Sarazenen spielt, der völlig fehlt), auch Titania ist nicht mehr vorhanden (die Darstellerin laut ED-tx, Miss Smith, erscheint erst unter den „Fairies“).

Stellenweise fehlen genaue Rollenbeschreibungen, wie z. B. bei Hassan und Fatima. Der laut Planchés Manuskript für den Puck vorgesehene Master Longhurst, der dann aufgrund seines Stimmbruchs die Rolle nicht mehr übernehmen konnte, spielte laut D-tx₁ eine der Feen. Über ED-tx hinaus sind zahlreiche Darsteller/Darstellerinnen der Feen namentlich erwähnt.

Die Fassung der Gesangstexte stimmt im Wesentlichen mit ED-tx überein, beinhaltet also auch die Fehler gegenüber den Partiturquellen (die nicht vertonten Textzeilen in Nr. 4 und Nr. 15) und die Abweichungen von den musikalischen Quellen, die vermutlich auf Einflüssen der Zensur beruhen; vgl. Edierten Text. Ungeklärterweise fehlt Nr. 19, die *Cavatine* der Reiza. Ein auffälliges Merkmal ist außerdem, dass D-tx₁ die Apostrophierung einzelner Wörter ähnlich häufig wie der Erstdruck des Klavierauszuges (ED-kl) anwendet.

D-tx₂

Druck des Librettos in deutscher Sprache, Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler (Theodor Hell)

TITELBLATT: „Oberon, | König der Elfen. | Romantische Feenoper | in | drey Aufzügen. | Nach dem englischen, der Tondichtung des Herrn Ka= | pellmeister Freyherrn Karl Maria von Weber | untergelegten, Originale | von | J. R. Planché, | für die deutsche Bühne übersetzt | von | Theodor Hell. | Dresden und Leipzig, | in der Arnoldischen Buchhandlung. | 1826.“

DATIERUNG: Ende April 1826 (vgl. Brief von Caroline von Weber an Weber vom 24./25. Mai 1826 (Mus. ep. Caroline von Weber 29): „Winkler schickte mir den gedruckten Oberon – So unendlich lieb es mir ist ihn nun noch einmal recht lesen zu können, so kömte es mir doch vor als wäre es viel zu früh ihn zu drucken es wird den Dieben so gar zu leicht gemacht. beym Freischütz, dünkt mich, war es nicht der Fall? warum kann es den[n] Winkler nicht erwarten?“

ANZEIGE: *Wiener Theaterzeitung* Jg. 19 (1826), Nr. 51 (29.4.), S. 208: „In der Ostermesse d. J. 1826 sind folgende neue dramatische Werke erschienen. [...] ‚Oberon König der Elfen,‘ Text zu Webers Tondichtung.“; *Dresdner Abendzeitung* (Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften), Nr. 42 (27. Mai 1826), S. 168; Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung) Nr. 164 (17. Juli 1826); Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spenersche Zeitung) Nr. 168 (21.7.1826): bei Schlesinger für 20 Sgr. zu haben

BENUTZTES EXEMPLAR: D-B, Mus. ms. TO 477, 2a (durchschossenes Exemplar mit handschriftlichen Korrekturen für die Berliner EA am 2. Juli 1828)

Der Libretto-Druck in deutscher Sprache in Oktavformat ist folgendermaßen aufgebaut: nach dem Titelblatt (verso leer) 1 Bl. mit Widmung: „Der verehrten | Frau Elisabeth Schütz, geb. James | auf Schweta &c.“ (verso leer); danach 1 Bl. = 2 S. mit Gedicht von Hell; 4 Bll. = 8 S. mit Vorrede des Übersetzers; 1 Bl. = 2 S. mit Vorrede des Originals von Planché); anschlie-

Band Libretto mit 108 S. (S. 1 mit Kurztitel: „Oberon. | Romantische Feenoper | in drei Aufzügen.“; S. 2 leer; S. 3/4 Personenverzeichnis ohne Besetzungsangaben; S. 5ff. Text), 1 ungez. Bl. (recto leer; verso: „Dresden, | gedruckt in der königl. privilegirten Hofbuchdruckerei von | C. C. Meinhold und Söhnen.“, fehlt im benutzten Exemplar).

Inhaltlich basiert das deutsche Textbuch überwiegend auf dem englischen Erstdruck (ED-tx) – mit der Ausnahme, dass hier der Text der ursprünglichen Fassung von Huons Arie im I. Akt (Nr. 5) enthalten ist – was besonders die gegenüber L^A-tx vorgenommenen Kürzungen verdeutlichen. Allerdings gibt es dagegen signifikante Übereinstimmungen mit L^A-tx, die den Schluss nahelegen, dass die Übersetzung der Dialoge ursprünglich nach Planchés Textbuchvorlage vorgenommen wurde und Winkler nach Einsicht in das gedruckte englische Libretto nicht alle Korrekturen daraus übernahm, sondern teilweise bei seiner Erstübersetzung blieb; vgl. S. 93ff.

Die falsche Szenennummerierung im II. Akt aus ED-tx wurde nicht korrigiert, hinzu kam noch eine falsche Zählung im III. Akt; dort fehlt die zweite Szene, dafür ist zweimal die dritte Szene vorhanden.

Der Text der musikalischen Nummern weicht stellenweise auffällig von der Fassung in den deutschen Klavierauszügen ab (sowohl den handschriftlichen A^K-kl und K^A-kl als auch dem gedruckten D⁺-kl), was teilweise mit der musikalischen Struktur kollidiert (siehe Bogensetzung und Silbenverteilung auf Noten). Beispiele dafür sind: Nr. 2 Arie Oberon „Traum verweilt“ anstelle „verweilt“; Nr. 3 Vision Rezia „Held“ anstelle „o Held“; Nr. 4 Ensemble Text Oberon „Liebe“ statt „Lieb“; Nr. 6 Finale I. Akt „das glühende Aug“ anstelle „das glühe Aug“; Nr. 10 Ariette Fatima „Arabiens einsames Kind“ anstelle „Arabiens einsam Kind“; Nr. 13 Ozean-Arie am Schluss „Der Retter wacht“ anstelle „die Rettung sie naht!“; Nr. 15 Finale II. Akt Strophe der Meermädchen 1. „O! wie woget und singt es sich hold“ und 2. „O! wie schwimmt sich’s und singt sich’s so hold,“ Text Oberon und Puck „beweißt“ anstelle „beweis- set“.

2. Musikalische Quellen

2.1 Skizzen und Entwürfe

A/sk (*EV -Tal EAM*)

Autographe Skizzen (bzw. teilweise Entwürfe) zu Ouvertüre und Nr. 1, 4, 13, 15 und 20; Tallin, Eesti Ajaloomuseum (Estnisches Geschichtsmuseum; D [= Autographen-Sammlung] Nr. 101 [Konvolut „Autographen berühmter Componisten und Sängerrinnen“, Nr. 99ff., darin Nr. 3])

PROVENIENZ: Anton Bernhard Fürstenau (bis 1848) <> Frau von Baird (ab 1848) <> Katharina Elisabeth Gernet, geb. von Krehmer, Waimel [heute Vaemla] / Hapsal [heute Haapsalu] (1829–1896), Schülerin von Adolf Henselt, geb. in St. Petersburg (bis 1864) <> Estländisches Provinzial-Museum Tallin (Reval) Konvolut mit „Autographen berühmter Komponisten und Sängerrinnen“

DATIERUNG: Januar 1825

Dieses Autograph bildet vermutlich Webers allererste Ideen zum *Oberon* ab, die er laut TB am 23. Januar 1825 niederschrieb (weitere unspezifische Arbeiten zum Werk entstanden am 6. und 13. Februar). Es umfasst 1 Bl. mit 2 b. S. im Querformat (18,5 x 32 cm). Die Kopfzeile stammt von der Hand von Anton Bernhard Fürstenau: „Handschrift von *C. M. von Weber*. | *London im Mai 1826.*“, rechts daneben: „*Frau von Baird* aus Hochachtung ergebenst überreicht von *A. B. Fürstenau. Dresden Januar 1848.*“ Die Datierung von Fürstenau bezieht sich wohl auf den Zeitpunkt, an dem er das Skizzenblatt von Weber erhielt (vermutlich persönlich während des gemeinsamen Aufenthalts in London).

Auf der Rectoseite befinden sich Skizzen zu Nr. 1, 15 und 4; auf der Versoseite zu Nr. 4, 13, 20 und zur Ouvertüre, teilweise schon mit Text unterlegt in Entwurfsform.

[A/ew (5, 12, 14)]

Autographe Entwürfe zu Nr. 5, 12 und 14

DATIERUNG: 27. Februar 1826 (Nr. 5)

Bei dem verschollenen Entwurf handelte es sich um 1 Bl. aus den *Oberon*-Entwürfen der in Dresden entstandenen Nummern, das Max Maria von Weber aus dem zusammenhängenden Konvolut herausgetrennt hatte und welches Jähns noch einsehen konnte; vgl. A/ew (1–4, 6–12, 13, 15, 17 und 18).

Im Jähns-Werkverzeichnis S. 391 unter Nr. 2 beschreibt Jähns das Bl., das sich seinerzeit im Besitz des Dresdner Kapellmeisters Julius Rietz befand, folgendermaßen: „einen halben auf beiden Seiten beschriebenen Bogen; derselbe ist in Papier, Zeilenzahl, Schrift und Art der Notierung den übrigen gleich und enthält die Scizze von Hüon's Arie N. 5 „From boyhood“ („Von Jugend auf“) vollständig; dabei von W.'s Hand mit Bleistift: „5 M“(inuten Dauer). Auf. p. 2 befinden sich auf Zeile 1 u. 2 die ersten 6 Tacte des Sturms, jedoch in C moll; ausserdem unten noch 6 unbekannte Tacte, von W. mit Bleistift notirt. P. 1 trägt als Ueberschrift eine Dedication dieses Stückes Autograph an den K. Sächs. Hofsänger Tichatschek von Seiten des Freiherrn. Max v. Weber.–“

In einem Brief an Musiol vom 8. März 1878 berichtete Jähns vermutlich über dasselbe Blatt, das er am 7. März erworben hatte: „Entwurf von *Hüon's No 5 im Oberon* „Von Jugend auf im Kampfgefeld“ [...]. Das Blatt enthält auch die No 14 des Oberon so wie die ersten 6 Tacte des Sturms daraus.“

Die Arie des Huon war das erste Stück, an dem Weber zum *Oberon* arbeitete, laut TB entwarf er es am 27. Februar 1825. An der Nr. 12 arbeitete er erst im Herbst (22. Oktober 1825), für die Nr. 14 gibt Schroer, S. 267 Ende Oktober oder Ende November 1825 an.

A/ew (1–4, 6–12, 13, 15, 17 und 18) (D-B)

Autographe Entwürfe zu Nr. 1–4, 6–12, 13, 15, 17 und 18; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 2 (3)

PROVENIENZ: bis 1986 in Familienbesitz, seit 1956 Depositum in der Bibliothek

DATIERUNG: März 1825 bis Januar 1826

Die durchaus als Konvolut zu bezeichnenden, zusammengehörigen autographen Entwürfe zum *Oberon* (laut TB einzeln datierbar; vgl. S. 68–71) umfassen 15 Bll. mit 30 b. S. (= 1 Bl., 1 DBl., 5 Bl., 1 DBl., 1 Bl., 2 DBl.). Das Papier im Format 24 x 32 cm ist 20-zeilig rastriert. Die Notation erfolgte mit Blei und Tinte. Die Paginierung mit roter Tinte stammt von Jähns (S. 1–30, untenstehende Inhaltsaufschlüsselung richtet sich nach dieser Zählung). Teilweise sind Webers Bleistiftpaginierungen erhalten und Angaben zur Dauer der Stücke in M[inuten] vorhanden.

Den Taktzahlen nach handelt es sich um die (teilweise unvollständigen) Entwürfe mit Textunterlegung zu den Nummern 1 (S. 1 plus angeklebtem Blättchen mit vier Notenzeilen), 2 (S. 2), 3 (S. 5, ohne die beiden Schlusstakte, 4 (S. 2–5), 6 (S. 6–10, ohne T. 167), 7 (S. 11), 8 (ohne Nummer, S. 12), 9A und 9B (ohne Nummer, S. 12), 10 (ohne Nummer, S. 13), 11 (hier Nr. 9,

S. 15–16), 12 (hier Nr. 10, S. 17–19, ohne T. 212f.) 13 (ohne Nummer, S. 20–22), 15 (ohne Nummer, S. 24–27, ohne T. 104f.), 17 (ohne Nummer, S. 28–29) und 18 (ohne Nummer, S. 30). Auf S. 23–24 oben befindet sich der vollständige mit Blei gestrichene Entwurf zu den zu Spontinis *Olimpia* 1825 komponierten Rezitativen. S. 14 ist wohl eher noch den Skizzen zuzuordnen, denn sie enthält verschiedene taktweise Skizzen ohne Textunterlegung zu Nr. 6, 12 und 15 (vermutlich benutzte Weber hier ein bereits einseitig beschriebenes Skizzenblatt, um rückseitig den Entwurf zu Nr. 10 zu notieren).

Durch Schlängellinien entlang der Taktstriche markierte Weber in den Entwürfen bereits die Seiteneinteilung bzw. -umbrüche seines geplanten Partiturotographs, d. h. er legte anhand der Entwürfe fest, wie viele Takte pro Seite im Autograph notiert werden sollen.

Die Nummerierung von Jähns folgt nicht den Blattseiten, sondern richtet sich nach dem Zusammenhang der Kompositionsentwürfe (auf der Rückseite vom Bl. mit S. 17 mit dem Beginn von Nr. 12 (hier 10) befindet sich S. 22 mit einem Teil von Nr. 13).

A/ew (21) (Privatbesitz)

Entwurf zu Nr. 21

PROVENIENZ: Slg. Jähns (1836 von Caroline von Weber erhalten) <> 10. August 1847 von Jähns der Weber-Gedenkstätte Hosterwitz gestiftet, später in Familienbesitz verblieben, nachdem die Erben das Haus (bis 1868 Familie Felsner, 1868–1923 Familie A. Haase) während der Inflationszeit verloren hatten <> seit 1993 als Depositum in der Sächsischen Landes-Bibliothek (2004: Depositum gekündigt) <> 2004 bei Stargardt, Kat. 680, S. 404, Nr. 991 (= Skizzenblatt; Brief und Porträt als Nr. 993, Gästebuch als Nr. 995)

DATIERUNG: 13. Januar 1826

Bei vorliegender Quelle handelt es sich um 1 Bl. mit 2 b. S. in ungleichmäßig beschnittenem Querformat (32–32,5 x 23,5–24 cm) mit 20-zeiliger Rastrierung. Es beinhaltet den vollständigen Entwurf zu Nr. 21 mit englischem Text. Form und Inhalt des Blattes legen den Schluss nahe, dass der Entwurf – ebenso wie auch A/ew (5, 12, 14) – vor der Schenkung Caroline von Webers an Jähns ehemals zu dem Konvolut von Entwürfen gehörte, das heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird; vgl. A/ew (1–4, 6–12, 13, 15, 17 und 18). Damit wären die Entwürfe der in Dresden entstandenen Nummern zum *Oberon* vollständig.

[A/ew (Ouvvertüre, 20)]

Autographe Entwürfe zur Ouvvertüre und Nr. 20

DATIERUNG: Ende Januar/Anfang Februar und vor bzw. am 23. März 1826

Der Entwurf, dessen Verbleib unbekannt ist, und der durch ein „nachgemaltes“ Faksimile in *Apollo' Gift, or the Musical Souvenir*, hg. von Muzio Clementi und Johann Baptist Cramer, Jg. 1 (1830), ohne Seitenzahl (nach S. 93), betitel mit „First sketches for the Opera of Oberon.“, überliefert ist, beinhaltet den Beginn der Ouvvertüre (T. 1–22) und den hinteren Teil von Nr. 20 (zuerst drei durchstrichene T., danach 6 Takte, die später wohl von Weber verworfen wurden, da sie nicht mit der endgültigen Fassung übereinstimmen, ab T. 10 Entwurf identisch mit T. 107–133 der Arie, ohne die letzten 8 Takte (möglicherweise auf der Versoseite notiert). Laut TB arbeitete Weber an der Ouvvertüre am 30. Januar und 2. Februar (*Allegro*) 1826 (Ouvvertüre vollendet am 9. April) und Nr. 20 am 23. März 1826. Aufgrund der Taktzahlen wäre es möglich, dass dieser Entwurf mit dem weiteren Entwurf zur Nr. 20 zusammenhängt; vgl. unter A/ew (16, 19, 20, 22) = T. 1–43 und A/ew (20, 22) = T. 44–106. Dagegen spricht allerdings der Umstand, dass Webers Notation nicht weiterführend mit T. 107 beginnt, sondern einige T. vorher einsetzt, die von der Endversion abweichen, was eher darauf schließen lässt, dass dieser Entwurf dem anderen vorausging.

A/ew (16, 19, 20, 22) (GB-Lbl)

Autographe Entwürfe zu Nr. 16, 19, 20 und 22; London, The British Library; Zweig MS. 127

PROVENIENZ: 1869 im Besitz von Felix Moscheles, London [Ignaz Moscheles erhielt die Skizzen bereits am 6. Juni 1826 bei der Nachlass-Sichtung, vgl. *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872, Bd. 1, S. 124] <> 1911 bei Liepmannsohn Verst. 39 Sammlung Moscheles), Nr. 161 (S. 52–53) <> Sammlung Stephan Zweig (erworben April 1924 bei Maggs Brothers, London)

DATIERUNG: 11. Februar (Nr. 22), 23. März (Nr. 20), 25. März (Nr. 19), 28. März (Nr. 16) 1826
Die Entwürfe mit englischer Textunterlegung umfassen 3 Bl. mit 6 b. S (Format unregelmäßig 32,5 x 24 cm, 20-zeilig rastriert). Von Bl. 3 ist die untere Hälfte abgetrennt worden, daher beinhaltet dieses Blatt nur noch 8 Zeilen; zum abgetrennten Teil vgl. A/ew (20, 22) und Beschreibung bei Jähns, S. 391 Nr. 4.

Auf Bl. 1r notierte Weber den Entwurf zu Nr. 16, auf Bl. 1v zu Nr. 19 mit weiteren 7 Takten zur Ouvvertüre. Auf Bl. 2r bis 3r findet sich der Entwurf zum Finale der Oper Nr. 22; auf Bl.

3v ein Teil der Nr. 20. Beide Nummern sind aufgrund des Beschnitts unvollständig (Nr. 22 ohne Schlusschor, Nr. 20 T. 1–43).

A/ew (20, 22) (D-B)

Autographe Entwürfe zu Nr. 20 und 22; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber 13

PROVENIENZ: Ignaz Moscheles, London [Moscheles erhielt die Skizzen bereits am 6. Juni 1826 bei der Nachlass-Sichtung, vgl. *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872, Bd. 1, S. 124] < Pierre Joseph Guillaume Zimmermann, Paris (als Geschenk von Moscheles) < erworben 1943 von Dr. Fuchs, Paris [Autographen-Ankauf während der deutschen Besatzung]

DATIERUNG: 11. Februar (Nr. 22), 23. März 1826 (Nr. 20)

Das mit Tinte notierte Autograph umfasst 1 Bl. (2 b.S.) im Format 13,5 x 32 cm.

Das Blatt stellt das fehlende Viertel zu dem von Jähns in seinem Werkverzeichnis (S. 391 unter Nr. 4) beschriebenen, 1869 im Besitz von Felix Moscheles gewesenen Dreiviertelblattes dar. Die oberste Rastrierung (insgesamt 12 Zeilen) ist durch Zertrennen des Blattes beschädigt und unvollständig.

Auf der Rectoseite ist der Schlusschor Nr. 22 ohne die beiden Schlußakte notiert, auf der Versoseite T. 44–106 (T. 107–108 durchstrichen) der Nr. 20, beides mit englischer Textunterlegung.

Auf der Rectoseite befindet sich außerdem der Echtheitsvermerk von Ignaz Moscheles:

„*M. S. de C. M. de Weber (Fragment d'Esquisse d'Oberon) offert à son ami Zimmermann par I. Moscheles*“ am unteren Rand.

2.2 Partituren

A-pt (ohne 5 und 12A) (RF-SPsc)

Partiturautograph Webers ohne nachkomponierte Teile (Nr. 12 A, Nr. 5 Alternativfassung); St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek; Nem. F, XII, 41

PROVENIENZ: 1855 von Max Maria von Weber an den Zaren Alexander II. geschenkt

DATIERUNG: September 1825 bis April 1826 (s. u.)

TITEL: „*Originalpartitur* | zu | *Oberon*“ [Anführungsstriche verkehrt, erst oben, dann unten] Romantische Oper in drei Akten von *Carl Maria von Weber* | *Seiner Majestät* | *dem* | *Allerdurchlauchtigsten, Grossmächtigsten, Allergnädigsten* | *Kaiser und Herrn, Herrn* | *Alexander* | *Kaiser von Russland* | *etc. etc. etc.* | in tiefster Ehrfurcht überreicht | vom Sohn des Componisten | *Max Maria Frhern. von Weber* | 1855 | [unten rechts von anderer Hand: *Ouverture*]“

Es handelt sich um die über einen längeren Zeitraum entstandene Partiturniederschrift von der Hand Carl Maria von Webers, die den Arbeitsprozess der Komposition der einzelnen Nummern zum *Oberon* abschließt und der einzelne noch erhaltene Entwürfe vorausgingen; s.o. und S. 68–71.

Das aus 25 Lagen zu 124 Bl. (Bl. 18v, 32v, 46v, 47r, 86v, 96v, 100v, 106v, 114r/v, 124r/v leer, aber rastriert) bestehende Autograph in Querformat liegt ungebunden in einer repräsentativen mit rotem Leder bezogenen Kassette mit Goldprägung (ornamentaler Schmuck sowie Titelprägung „*OBERON | VON | CARL MARIA VON WEBER.*“). Dem eigentlichen Autograph ist ein nachträglich geschriebenes Schmucktitelblatt (ohne Wasserzeichen und Stege) vorge setzt: „*OBERON | Romantische Oper in III Akten | von | Carl Maria von Weber. | Des Componisten eigenhändige Partitur | geschrieben 1826. | Unterschrift auf Pag. 18.*“ (verso leer, nur links oben Vermerk zur Signatur). Das folgende Titelblatt (s. o.) anlässlich der Schenkung an den Zaren 1855 stammt von der Hand von Max Maria von Webers, teilweise finden sich Seiten- bzw. Blattzählungen von Carl Maria von Weber in Blei oder Tinte, verschiedentlich auch Lagenzählungen in roter Tinte.

Einige der Nummern der Partitur wurden von Weber, jeweils am Ende der Komposition vertikal entlang des Schlussstriches, datiert:

- Ouvertüre: „Vollendet *London* d: 9^t *Aprill* 1826. Vormittags 3/4 auf 12 Uhr. | Und somit die ganze Oper *Oberon.* CMvonWeber. | *Soli Deo gloria*!!!“ (Bl. 10v)

- Elfenchor Nr. 1: „Geendigt d: 11^t *September* 1825 im *Koselschen Garten* CMvWeber.“ (Bl. 14v)

- Ensemble Nr. 4: „beendet d: 11^t November 1825. Dresden.“ (Bl. 26r)
- Finale I. Akt: „Den ersten Act beendet Dresden d: 18^t November 1825. CMvWeber.“ (Bl. 46r)
- Arie Fatima Nr. 16: „beendet London d: 29^t März 1826.“ (Bl. 88v)
- Cavatina Reiza Nr. 19: „Geendet London d: 26^t März 1826.“ (Bl. 100r)
- Rondo Huon Nr. 20: „Geendet London d: 24 [ohne t] März 1826. Nachts 11 Uhr. | CMvWeber.“ (Bl. 106r)
- Huon mit Chor Nr. 21: „beendet Dresden d: 25^t [überschrieben aus 26^t] Januar 1826. CMvWeber.“ (Bl. 113v)

Die übrigen Nummern sind durch TB-Eintragungen Webers ebenfalls datierbar; vgl. S. 68–70. In Nr. 8 und Nr. 9 sowie vor Nr. 3 und Nr. 10 fügte Weber zusätzlich Szenenanweisungen aus dem Libretto ein.

Webers Partiturotograph diente – ausgenommen die Arie Huons Nr. 5, die hier in der ursprünglichen Fassung, nicht in der Fassung für Braham (vgl. A-pt Nr. 5 Alternativfassung) vorliegt und die *Preghiera*, die nicht enthalten ist (vgl. A-pt Nr. 12 A) – als Vorlage für die Partitur-Kopie zur UA, aus der Weber dirigierte (K^A-pt).

Wie der Quellenvergleich zeigt, gibt es markante Unterschiede zwischen der Überlieferung der musikalischen Texte in ED-tx, die nachhaltig von der Londoner Zensur beeinflusst wurden, gegenüber der Fassung im Partiturotograph bzw. in den übrigen Partiturquellen, die auf die ursprüngliche Form in L^A-tx zurückgeht; diese Differenzen wurden im Edierten Text durch Fußnoten gekennzeichnet und bei Bedarf im Variantenverzeichnis näher erläutert.

K^A-pt (GB-Lbl)

Abschrift der Partitur für die UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur); London, The British Library; Add. MSS. 27746–27748

PROVENIENZ: Nachlass George Smart (1834 von Smart an Covent Garden zurückgegeben, später jedoch zurückerhalten), 1867 durch F. M. Smart dem British Museum übergeben

SCHREIBER: Kretzschmar und Fürstenau (Ouvertüre, Nr. 5 (Alternativfassung), Nr. 12 A, Nr. 16, Nr. 19, 20 und 22)

DATIERUNG: Teile von Kretzschmar: I. und II. Akt (außer Finale) vor 6. Januar 1826, Finale II. Akt vor dem 27. Januar 1826, Nr. 17, 18 und 21 vor dem 3. Februar 1826; Teile von Fürstenau: März/April 1826

TITEL: „[1. Zeile mit Tinte nachgetragen:] *T. R. C G.* [Theatre Royal Covent Garden] | [hier beginnt der eigentliche Titel:] *Overture | Oberon | 1826 | Composed by | Carl Maria Von Weber |* [darunter roter ovaler Stempel des British Museum, darunter mit Blei:] *1st Act*“

Die Partiturnachschrift für die Londoner UA basiert auf Webers Partiturnachschrift (A-pt, A-pt Nr. 5 Alternativfassung und A-pt Nr. 12A), d. h. sie überliefert den Text der Gesangsnummern in der gleichen Fassung. Sie ist in rotes Halbleinen mit Lederrücken und -ecken gebunden und besteht aus drei Bänden (durchgehend mit Blei foliiert [Achtung: stimmt nicht mit der neuen Zählung überein!], alte Paginierung durch Beschneiden unvollständig):

- Bd. 1/I. Akt mit 94 Bll. (2 Vorsatzblätter: 1r nur Signatur-Stempel, 1v leer, 2r mit Tinte: „Presented to The Trustees / of the British Museum, Recording to the devise of the / late Sir George T. Smart, by F. M. Smart. Executres / 1867.“; darunter ein kleiner blauer Zettel aufgeklebt (quer 11 x 18 cm): „This score was used by the Composer / Carl Maria von Weber, when the Opera / was brought out at Covent Garden / Theatre in 1826 – and has Notes / in his own handwriting – “; 2v leer); Bl. 3r Titelblatt (s.o.); Bl. 3v–18 sowie Bl. 49–62 Londoner Papier im Querformat (24 x 28,5 cm) mit Wasserzeichen „J WHATMAN / 1824“; Bl. 19–48 sowie Bl. 63–93 Dresdner Papier im Querformat (23,5 x 31 cm) mit Wasserzeichen „DRESDEN“; Bl. 94r Bibliotheksvermerk, 94v leer

- Bd. 2/II. Akt mit 101 Bll., Bl. 1r Titel Vorsatzblatt unrastriert; durchgängig Dresdner Papier im Querformat (24 x 31,5 cm) mit Wasserzeichen „DRESDEN“ außer Bl. 52–53 Londoner Papier (24 x 29,5 cm) mit Wasserzeichen „J WHATMAN / 1822“, Bl. 53v leer, Bl. 101r Bibliotheksvermerk, 101v leer

- Bd. 3/III. Akt mit 72 Bll., 1 ungezähltes Vorsatzblatt vorne und hinten ohne Rastrierung; Bl. 1–7, 28–40 (Bl. 32v leer) sowie Bl. 69–72 (Bl. 72v nur Bibliotheksstempel) teils Londoner Papier mit Wasserzeichen „J WHATMAN / 1822 oder 1823“, Format wie Bd. 2, teils Londoner Papier ohne Wasserzeichen im Querformat (23,5 x 30 cm); Bl. 8–27r (Bl. 27v leer) sowie Bl. 41–58 Dresdner Papier, Format und Wasserzeichen wie Bd. 2.

Die Londoner Bll. wurden für die Bindung mittels Papieranguß vergrößert, wodurch jedoch die Lagenordnung zerstört wurde.

Alle Nummern, die Weber bereits in Dresden komponierte (Nr. 1–4; Nr. 6–15, Nr. 17, 18 und 21) ließ er von dem Dresdner Schreiber Carl Gottlob Kretschmar kopieren und schickte sie danach nach London. Da Weber den Versand der Nummern im TB vermerkte, lassen sich diese Abschriften anhand der entsprechenden Angaben datieren: Versand I./II. Akt (ohne Finale)

am 6. Januar 1826, Finale II. Akt (Nr. 6) am 27. Januar und Nr. 17, 18 und 21 vom III. Akt am 3. Februar 1826.

Die Kopien zu den übrigen erst in London komponierten Nummern (Ouvertüre, Nr. 5 Alternativfassung, Nr. 12A Preghiera, Nr. 16, 19, 20 und 22) stammen von Anton Bernhard Fürstenau und wurden vermutlich jeweils direkt nach Entstehung der einzelnen Nummern kopiert:

- Nr. 22 Finale III. Akt nach dem 19. März
- Nr. 20 Rondo Huon nach dem 24. März
- Nr. 19 Cavatine Reiza nach dem 26. März
- Nr. 16 Romanze Fatima nach dem 29. März
- Nr. 5 Alternativfassung nach dem 6. April
- Ouvertüre nach dem 9. April
- Nr. 12A Preghiera Huon nach dem 11. April; vgl. dazu auch S. 81.

Die Textunterlegung in den Nummern 5 (Alternativfassung), 12A, 19, 20 und 22 erfolgte vollständig von Weber autograph, bei Nr. 16 wechselnd autograph / Fürstenau. An Nr. 22 schließt sich ein Anhang für Banda und Tromboni an, der ebenfalls von Fürstenau kopiert wurde (=Bl. 71v–72r). In A-pt gibt es dazu keine Entsprechung.

In der gesamten Partiturabschrift finden sich neben der erwähnten Textunterlegung zahlreiche Eintragungen in Blei, Tinte oder Röteln von Webers Hand.

[A-pt (16)]

Partiturautograph der Romanze Fatimas (Nr. 16)

DATIERUNG: nach dem 29. März 1826

Das verschollene 6 S. umfassende Autograph mit einigen Korrekturen im Text ist 1905 bei Sotheby (2.–4. März, Slg. Julian Marshall), Nr. 482, 1918 bei Maggs Brothers Cat. 370, Nr. 2102, ebd. 1920 Cat. 394, Nr. 3456 und ebd. 1923 Cat. 441, Nr. 2148 belegt.

A-pt (5 Alternativfassung) (F-Pn)

Partiturautograph der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text; Paris, Bibliothèque Nationale; Ms. 397

PROVENIENZ: Gustav Kunze, Musikdirektor des K. S. Leibgrenadierregiments König Johann \diamond vor März 1870 von der Witwe an den Sohn Herrn Kunze in Rotterdam (Instrumentalist am dortigen Konzertorchester) geschickt (lt. Brief von Moritz Fürstenau an Jähns 9. März 1870

(lt. Werkverz. 1871 in seinem Besitz) <> September 1871 von Wilhelm Künzel, Leipzig, aus dem Nachlaß von Kunze, Dresden, gekauft; danach vertauscht an Carl Meinert (vgl. Weberiana Cl. X, Nr. 346) <> 1872 und 1874 Carl Meinert, Dessau [lt. Mitteilung von Wilhelm Künzel an Jähns vom 18. Januar 1872 (Weberiana Cl. X, Nr. 347) und Jähns' Beschreibung von 1874 (Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 C, Nr. 125) <> Paris Bibliothèque du Conservatoire (Stiftung Charles Malherbe)

DATIERUNG: 6. April 1826

Das Partiturotograph repräsentiert die Fassung der Arie Huons im I. Akt, welche der Tenor John Braham anstelle der ursprünglich von Weber komponierten ersten Fassung der Arie vom Komponisten erbat und die der Sänger in der UA bzw. den folgenden Londoner Aufführungen interpretierte, vgl. dazu auch S. 81f. Im Jähns-Werkverzeichnis (S. 390) erhielt sie die Nummer 23. Diese Fassung ist Bestandteil des englischen Klavierauszug-Erstdruckes der Oper (vgl. ED-kl), während dagegen die Erstfassung der Arie, wie sie in Webers zusammenhängender Partitur (A-pt ohne Nr. 12A und 5 Alternativfassung) erscheint, in dem deutschen postumem Klavierauszug Eingang fand; vgl. D+-kl. Der Erstdruck der Alternativfassung mit englischem und deutschem Text erschien ebenfalls erst nach Webers Tod (ED+-kl).

Webers saubere Niederschrift mit nur wenigen Korrekturen besteht aus 4 ineinander gelegten und gehefteten DBI. in Querformat (24 x 32,5 cm), die mit Blei S. 1–15 paginiert sind (S. 16 = leer), auf S. 3–15 ist am rechten Rand mit Blei eine Folierung von 2–8 zu erkennen. Ein Titelblatt oder Kopftitel sind nicht vorhanden. Im Gegensatz zu den anderen überlieferten Partiturotographen Webers (A-pt, A-pt Nr. 12A) ist unter der englischen autographen Textunterlegung von Winkler hier eigenhändig die deutsche Übersetzung notiert worden. Diese stimmt jedoch nicht mit der Textfassung von ED+-kl überein; vgl. dazu auch S. 95f.

Auf S. 15 befindet sich vertikal entlang des Doppelstriches der Datumsvermerk von Webers Hand: „Beendigt *London* d: 6t *Aprill* 1826. 1/2 4 Uhr Nachmittags.“

A-pt (12 A) (D-B)

Partiturotograph der nachkomponierten Preghiera für John Braham; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 2 (2)

PROVENIENZ: bis 1986 in Familienbesitz, seit 1956 Depositum in der Bibliothek

DATIERUNG: 11. April 1826

KOPFTITEL: „*Preghiera. Adagio.*“

Bei vorliegendem Stück handelt es sich um die letzte Komposition zur Oper, die Weber (ebenefalls auf Drängen Brahams) kurz vor der UA nachkomponierte. Weber notierte die Preghiera mit brauner Tinte auf die erste Seite (Bl. 1r) eines Doppelblattes; Bl. 1v–2v blieben leer. Das erste System (die ersten fünf Zeilen) der Rastrierung wurde vom Komponisten nachträglich verlängert.

Der Datumsvermerk des Komponisten entlang des Doppelstriches auf vertikalen Zeilen: „*London d. 10t. Aprill 1826 | CMv. Weber.*“ betrifft laut TB den Tag des Entwurfs; Tag der Niederschrift dieses Manuskriptes war laut TB der 11. April 1826.

K-pt (12 A) (D-B)

Abschrift in Partitur der nachkomponierten Preghiera für John Braham; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Weberiana Cl. IV B [Mappe XIV], Nr. 1265

PROVENIENZ: Slg. Jähns, seit 1881 in der Bibl.

SCHREIBER: Roth

KOPFTITEL: „*Preghiera.*“

Die Abschrift mit deutschem Text umfasst 1 DBl. mit 3 beschr. S. (Bl. 2v rastriert und leer) in Webers typischem Kleinformat (12 x 18 cm quer) und stammt von Gottlob? Roth(e). Sie enthält zwei Eintragungen von Jähns zur Datierung und den Vermerk am unteren Rand von Bl. 1r: „Die Copie ist nach dem *Original* Manuscript ausgeführt von *Roth, jun.* Kammermusikus in *Dresden* | *Webers* Freunde.“

2.3 Quellen für den Druck des Klavierauszuges (englisch und deutsch)

A^K-kl (1, 2, 4–12, 13–15, 17, 18, 21) (US-Bu)

Autograph des Klavierauszuges unter Beteiligung des Dresdner Kopisten Kretzschmar mit englischem Text und Übersetzung von Winkler; Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Paul. C. Richards Collection

PROVENIENZ: 1871 noch in Familienbesitz <> 1958 (15./16. Dezember) bei Sotheby & Co, Nr. 423

SCHREIBER: Weber (Klavierstimme und Verbesserungen des Textes); Kretzschmar Singstimme mit englischem Text; Winkler (deutscher Text)

DATIERUNG: I. Akt bis zum 16. Januar 1826, II. Akt bis zum 4. Februar 1826; Teile des III. Akts vor dem 16. Februar 1826 (Abreise)

TITELBLATT: „*Clavierauszug vom Oberon*“ [von fremder Hand]; zusätzlicher Vermerk von Jähns s. unter Beschreibung

Die vorliegende Quelle diente Karl Theodor Gottfried Winkler für die im Auftrag von Weber vorgenommene Übersetzung der Textunterlegungen der musikalischen Teile des *Oberon* für den Klavierauszug bei Schlesinger. Sie bildete vermutlich ebenso die Vorlage für die Stichvorlagen, die Weber für den englischen Erstdruck anfertigen ließ.

In seiner Beschreibung in *Weberiana Cl. V* [Mappe XIX], Abt. 5C, Nr. 123a stellte Jähns die Unvollständigkeit des Klavierauszug-Autographs bereits fest, irreführend berichtete er allerdings hier, dass der „ganze 1ste Act“ sowie „Der ganze 2te Act“ vorhanden seien. Sein Vermerk auf dem Vorsatzblatt beschreibt den Inhalt annähernd, wie er sich heute darstellt: „Clavier=Auszug des Oberon | exclusive der Ouverture, des Gebets No 13 [= Preghiera Nr. 12A], | des Finales No 22 und der für England com= | ponirten Arie des Hüon „Ja selbst die Liebe | weicht“ [= Nr. 5 Alternativfassung], so wie aller kleineren Zwischen= | Musiken bei den Verwandlungen pp. | Nur in der Clavier=Parthie | die Handschrift C. Maria's von Weber. | Es fehlt auch ferner die Vision No 4. [= Nr. 3; vgl. A-kl bzw. K^A-kl] (die | Nummern nach dem gedruckten Clav.Auszug sind | hier genannt); ferner No 19 „Traure mein Herz“, | ferner No. 20. Rondo: „Ich juble in Glück u. Hoffnung neu.“ | Der deutsche Text ist von der Hand Winkler's (Th. Hell's)“. Hier vergaß er zwar zu erwähnen, dass auch die Arie der Fatima (Nr. 16) fehlt, im Werk-Verzeichnis ist die Bestandsaufnahme dann aber korrekt.

Vom Dresdner Kopisten Carl Gottlob Kretschmar stammen die gesamten Vorsätze, Schlüssel, Vorzeichen, Taktangaben sowie die Noten der Singstimme mit englischer Textunterlegung; von Weber die Pianoforte-Stimme teilweise auch die Satz- bzw. Tempobezeichnungen inkl. Nummerierung und von Winkler die deutsche Übersetzung des Textes mit zahlreichen Korrekturen von ihm selbst sowie vom Komponisten; vgl. dazu S. 98ff.

Das in den beiden ersten Akten aktweise, im III. Akt pro Nummer paginierte Autograph, welches in der Nummerierung teilweise nicht mit der Partitur übereinstimmt, besteht [laut Jähns] aus 12 einzeln gehefteten Lagen und setzt sich folgendermaßen zusammen:

- I. Akt: S. 1 Vorsatzblatt, S. 2–9 Elfenchor (Nr. 1), S. 9[sic]–13 Arie Oberon (Nr. 2), S. 14–28 Ensemble (Nr. 4), S. 29–36 Arie Huon (Nr. 5), S. 37–59 Finale (Nr. 6)

- II. Akt: S. 1–5 Chor (ohne Nummer), S. 6 instrumental (Nr. 8), S. 6[sic]–9 Ariette Fatima (hier Nr. 9), S. 10–18 Quartett (hier Nr. 10), S. 19–39 Puck und Geister (Nr. 12), S. 31–39 Arie Reiza (hier zweite Nr. 12!!!), S. 40–68 Finale (ohne Nummer)

- III. Akt: S. 1–13 Duett Sherasmin / Fatima (ohne Nummer), S. 1–4 Terzett Huon / Sherasmin / Fatima (ohne Nummer), S. 1–15 Huon und Chor (ohne Nummer).

Von den Nummern, die Weber erst in England komponierte, schickte er Klavierauszüge in einzelnen Teilen (teilweise auch als Abschriften von Fürstenau) von London an Winkler zur Übersetzung bzw. Weitervermittlung an Schlesinger für den Druck. Einige davon sind überliefert, enthalten aber jeweils nur den englischen Text und nicht wie A^K-kl auch die deutsche Textunterlegung; vgl. dazu S. 91ff.

K^A/sv-kl (1 Beginn) (D-B)

Klavierauszug-Abschrift der Nr. 1 (T. 1–12), Stichvorlage für D+-kl; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Weberiana Cl. I, 33

PROVENIENZ: Verlagsarchiv Schlesinger; Slg. Jähns, seit 1881 in der Bibl.

SCHREIBER: Kretzschmar

DATIERUNG: zwischen 16. Januar und 17. Februar 1826

TITELBLATT: „*Oberon* | *romantische Oper in drey Acten.* | *nach dem Englischen des J. Planché* | *von Theodor Hell.* | *Music von* | *Carl Maria von Weber* | *Klavierauszug vom Componisten.*“

Die Abschrift umfasst ein 1 Bl. mit 2 b.S. (Format 24 x 32,5 cm) mit dem autographen Titel auf der Rectoseite und dem Beginn von Nr. 1 (Elfenchor) auf der Versoseite von der Hand des Kopisten Carl Gottlob Kretzschmar. Der Webersche Zusatz „*Sempre tutto pianissimo possibile.*“ – ebenfalls in D+-kl, aber noch nicht in A^K-kl (1, 2, 4–12, 13–15, 17, 18, 21) – weist darauf hin, dass es sich hierbei um einen Teil der Stichvorlage handelt, die Weber noch [Satz unvollständig] . Die Roteleintragungen stammen vermutlich vom Redakteur des Klavierauszuges Carl Merz, denn sie gingen sämtlich in D+-kl ein.

Am linken oberen Blattrand des Titelblattes schrieb Jähns mit Tinte: „Original Handschrift von C. M. von Weber. | Titel zum Klavierauszug des *Oberon.*“

Beilage zur Quelle ist der Klavierauszug der Ouvertüre von der Hand Anton Bernhard Fürstenaus (= 2 Bll. m. 4 b.S., Formate 26 x 21 am und 17,5 x 21,5), der sich laut Jähns (Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 C, Nr. 123 a) in Besitz des Domchor-Direktors von Hertzberg in Berlin befand.

Das kleinere (offensichtlich beschnittene) der beiden Blätter mit dem Klavierauszug der Ouvertüre enthält am unteren Blattrand den Titel von Webers Hand: „*Oberon, romantische Oper in 3 Acten. Dichtung, | frey bearbeitet nach dem Englischen des J. R. Planché von Theodor Hell. Musik | von Carl Maria von Weber. | Klavierauszug vom Componisten.*“ Die Ouvertüre versandte Weber am 18. April 1826 an Schlesinger. Die Versoseite des Blattes enthält die Briefadresse: „*Monsieur [...?] Adolphe Martin Schlesinger | Editeur de Musique | a | Berlin.*“; daneben Poststempel: „HAMBURG 24. APR[il 1826]“; darunter von Fürstenau (?) „*Zacharias Alte Leipzigerstraße | Nr 20. auf dem Hofe.*“ und Siegel.

[K/sv-kl (I. Akt ohne 3, ohne Ouvertüre)]

DATIERUNG: zwischen 16. Januar und 17. Februar 1826

Den Klavierauszug der bis zu Webers Abreise aus Dresden vollendeten Teile der Oper schickte Caroline von Weber am 17. Februar 1826 an Schlesinger, d. h. es müssen sowohl vom I. Akt (ohne Nr. 3) als auch von den Nr. 17, 18 und 21 Abschriften als Stichvorlage für den deutschen Klavierauszug existiert haben. Im Falle des I. Aktes beweist dies das noch erhaltene einzelne Bl. in der Weberiana-Sammlung, vgl. K^A/sv-kl (1 Beginn). Vermutlich stammte die Abschrift des kompletten I. Aktes vom Kopisten Carl Gottlob Kretzschmar.

K^A/sv-kl (7, 8, 10–12, 12A 1. Teil, 13, 15) (US-STu)

Kopie des II. Aktes des Klavierauszuges mit deutschem Text (Stichvorlage für D+-kl); Stanford, Stanford University, Stanford Memorial Library of Music; MLM 1138 (Vorlage für die Hg. Kopie)

PROVENIENZ: 1936 bei American Art Association (30. April), Nr. 440 [lt. *American Book-Prices Current* vol. 42 (1937), S. 702 Auktion: J. Percy Sabin Collection] <> George T. Keating

SCHREIBER: Lauterbach; teilweise Überklebungen der Singstimme von Verlagskopist; Nr. 12A z. T. Kretzschmar und Winkler[?]

DATIERUNG: zwischen 4. und 17. Februar 1826, Nr. 12A vor dem 13. Mai 1826

TITELBLATT: Porträt von Weber mit Namenszug *Carl Maria von Weber*

Bei vorliegender Kopie handelt es sich um die vom Dresdner Kopisten Johann Gottlieb Lauterbach angefertigte Abschrift des II. Aktes im Klavierauszug, in der sich autographe Eintragungen Webers befinden, z. B. im Geisterchor die Ergänzung einer Szenenanweisung und zu Beginn der Ozean-Arie eine Zeile Textunterlegung. Sie umfasst 25 Bll. (unfoliiert) bzw. 49 unpaginierte Seiten im Querformat (32 x 24 cm), nachfolgende Blatt- bzw. Seitenzählung vom Hg.: Vorsatzblatt mit Porträt Webers, Bl. 1r–3r (S. 2–5) Nr. 7 Chor (hier ohne Nummer);

Bl. 3v (S. 6) Nr. 8 (korrigiert aus 9) instrumental; Bl. 3v–5r (S. 6–9) Nr. 10 (hier Nr. 9) Ariette Fatima; Bl. 5v–9v (S. 10–18) Nr. 11 (hier korrigiert aus 10) Quartett; Bl. 10r–15r (S. 19–29) Nr. 12 Puck / Geisterchor; Bl. 15v (S. 30) Nr. 12A Preghiera (unvollständig!); 16r–20r (S. 31–39) Nr. 13 (hier Nr. 12) Ozean-Arie Reiza; Bl. 20v–25r (S. 40–49) Finale ohne Nummer; Bl. 25v bzw. S. 50 leer). Die instrumentalen Nummern 9a,b,c und 14 sind nicht enthalten, sie gingen nicht in den Druck ein.

Die Kopie diente als Stichvorlage für den Klavierauszug-Druck bei Schlesinger (D+-kl) und wurde vermutlich von Weber nach Anfertigung des Klavierauszugs am 4. Februar 1826 (TB) in Auftrag gegeben (eindeutiger Beweis dafür, dass diese Kopie die Stichvorlage bildete, ist der Fehler in der Ozean-Arie (T. 17: „Schicksal“ anstelle „Schiff“), der sich nur hier findet und im Druck, aber nicht in allen anderen Quellen.

Mit Sicherheit existierte eine ebensolche Abschrift des I. Aktes (ohne Ouvertüre), vgl. K^A/sv-kl (1) und evtl. der bereits fertiggestellten Nummern des III. Aktes. Den Klavierauszug der bis dato vollendeten Teile der Oper schickte Caroline von Weber am 17. Februar 1826 an Schlesinger. Die erst in London komponierten Teile versandte Weber an Karl Theodor Gottfried Winkler mit dem Auftrag zur Übersetzung und Vermittlung an den Verlag; vgl. Einzelnachweise zum Klavierauszugversand und S. 91ff.). Die Ouvertüre schickte er direkt an Schlesinger; vgl. K^A/sv-kl (1).

Alle in der Abschrift ursprünglich im C-Schlüssel notierten Singstimmen wurden von fremder Hand (vermutlich Kopist des Verlages) mit einer Übertragung in den Violinschlüssel überklebt; teilweise zog das eine nochmalige Textunterlegung nach sich. Des weiteren sind Eintragungen des Stechers vorhanden, die die Systemumbrüche innerhalb des Druckes (teilweise nachkorrigiert) markieren.

Nachträglich hinzugefügt wurde die Abschrift zur Preghiera (Nr. 12A), die entsprechend später zu datieren ist (im Brief vom 13. Mai 1826 vermeldet Caroline den Versand an Schlesinger) und die mit nur einer Seite unvollständig vorliegt. Die Pianoforte-Stimme stammt hier von Kretzschmar, der auch die Dresdner Teile der Partiturabschrift (K^A-pt) herstellte, die Überklebung der Singstimme von einer weiteren Hand, die vermutlich nicht mit der des Schreibers der übrigen Überklebungen übereinstimmt. Die deutsche Textunterlegung ähnelt sehr dem Schriftbild Winklers, enthält aber zu wenig markante Buchstaben und lässt sich daher nicht eindeutig zuordnen.

K/sv-kl (17, 18 und 21)

DATIERUNG: zwischen 4. Februar und 17. Februar 1826

Den Klavierauszug der bis zu Webers Abreise aus Dresden vollendeten Teile der Oper schickte Caroline von Weber am 17. Februar 1826 an Schlesinger, d. h. es müssen neben dem I. Akt (ohne Nr. 3) auch von den Nr. 17, 18 und 21 des III. Akts Abschriften als Stichvorlage für den deutschen Klavierauszug existiert haben.

[M/sv-kl (I. Akt ohne 3)]

Klavierauszug als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

DATIERUNG: vor dem 16. März 1826

Weber versandte laut TB den I. Akt des Klavierauszug an Robertson am 16. März 1826. Ob es sich dabei um eine Handschrift Webers oder um eine Kopie von Anton Bernhard Fürstenau bzw. einem Kopisten handelte, ist nicht belegt. Sicher ist jedoch, dass dieser Klavierauszug noch nicht die Nr. 3 (Vision der Reiza) enthielt, da Weber diese Nummer ursprünglich nicht in den Klavierauszug aufnehmen wollte, sondern erst auf Drängen des Verlegers nachlieferte; vgl. M-kl (3).

[M/sv-kl (II. Akt ohne 12A sowie Nr. 17, 18 und 21)]

Klavierauszug als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

DATIERUNG: nach dem 16. März 1826

Es ist davon auszugehen, dass Weber die Klavierauszüge für den englischen Erstdruck zu den bereits fertigen Nummern des II. und III. Aktes ohne große Verzögerung anfertigte. Obwohl leider nicht im TB vermerkt, müssten also entsprechende Lieferungen zum II. und III. Akt erfolgt sein.

[M/sv-kl (19, 20, 22)]

Klavierauszug von Nr. 19, 20 und 22 als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

DATIERUNG: zwischen dem 29. März und 26. April 1826

A/sv-kl (12A, 16 Beginn) (US-Wc)

Autograph Klavierauszug von Nr. 12A und Nr. 16 T. 1–14; Washington (D.C.), Library of Congress, Music Division; ML 96.W436

PROVENIENZ: 1922 bei Henrici Kat. 76 (mit Liepmannsohn, 24./25.4.), Nr. 810

DATIERUNG: nach dem 11. April 1826

Der vorliegende Klavierauszug besteht aus 1 Bl. mit 2 b. S. (Format 24,5 x 30,5 cm). Aufgrund der durchgehend vorhandenen Stechereinträge, die die System- bzw. Seitenumbrüche markieren, ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um die Stichvorlage für den Erstdruck des englischen Klavierauszugs der entsprechenden Teile handelt. Über die Lieferungen Webers an den Verlag Welsh & Hawes (Robertson) sind dem TB nur geringe Informationen zu entnehmen (am 16. März 1826 I. Akt, am 15. April Nr. 5 Alternativfassung und am 26. April „letzte Lieferung“ ohne nähere Nummernangaben); vgl. S. 87f.

Nr. 16 komponierte Weber am 29. März 1826, die *Preghiera* (Nr. 12A) am 11. April. Da das vorliegende Autograph höchstwahrscheinlich Vorlage für die Abschrift von Fürstenau bildete, muss es zwischen dem 11. und 21. April 1826 angefertigt worden sein; vgl. K^A-kl (12A, 16, 19 Beginn).

A/sv-kl (16 Forts.) (D-Dl)

Autograph Klavierauszug von Nr. 16 T. 15–69; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung; Mus. 4689-F-62c

PROVENIENZ: 1916 Slg. Heyer <> Autographensammlung des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln <> 1927 bei Henrici Kat. 123 (Verst. Slg. Heyer III mit Liepmannsohn, 29. September), Nr. 427

DATIERUNG: nach dem 11. April 1826

Hierbei handelt es sich um die Fortsetzung von A/sv-kl (12A, 16). Das Bl. m. 2 b. S. im Querformat (22 x 28,5 cm) enthält die T. 15–69 mit englischer Textunterlegung der Romanze Fatimas. Die letzten 20 T. des Stückes fehlen. Es sind durchgängig Eintragungen mit Blei vorhanden, die darauf hindeuten, dass das Autograph als Stichvorlage für den Erstdruck des englischen Klavierauszugs diente. An den Außenrändern sind Reste eines Passepartouts angeklebt.

[M/sv-kl (16 Ende)]

Klavierauszug von Nr. 16 (T. 70 bis Schluss) als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

K^A-kl (12A, 16, 19 Beginn) (CH-Bu)

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographe Textunterlegung (Nr. 12A, 16 und 19 T. 1–38); Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung; Autographensammlung Geigy-Hagenbach, Nr. 2450a (der Hg. lag nur die Kopie im Nachlass Schnoor, Ordner 9 vor)

PROVENIENZ: Autographensammlung Karl Geigy-Hagenbach (gest. 1949) <> 1874 bei Charles Hargitt, London [offensichtlich vor 1. November 1872 bei Sotheby, Wilkinson & Hodge gekauft; vgl. Brief von Jähns an Hargitt 1. November 1872 mit Fragebogen, London BL, Add. MS. 47843, S. 67ff.]

SCHREIBER: Fürstenau, Weber

DATIERUNG: vor bzw. am 21. April 1826

Weber sandte die Klavierauszüge der erst in London komponierten Nummern an Karl Theodor Gottfried Winkler zwecks Übersetzung und Weitervermittlung an Schlesinger. Weber notierte im TB unter dem 21. April: „an Winkler geschrieben nebst 2 Bogen Klavierauszug und Buch vom Oberon“. Um Portokosten zu sparen, verteilte er die Noten, die er an diesem Tag losschickte, auf zwei Sendungen, jeweils ein Bogen (= 1DBl.) pro Sendung.

Die vorliegende Abschrift (1 Bl. mit 2 b. S., mit den vollständigen Nr. 12A und 16 sowie T. 1–38 von Nr. 19)) gehörte mit hoher Wahrscheinlichkeit zur ersten Klavierauszug-Sendung, die mutmaßlich, Webers TB-Notizen zufolge, 1 DBl. umfasste, welches im Nachhinein jedoch (von Winkler?) in zwei Hälften getrennt wurde. K^A-kl (19 Mitte), [K^A-kl (19 Ende, 20 Beginn)] und K^A-kl (20 Mitte) ergeben zusammen die zweite Hälfte des DBl. Auf der Rückseite des Blattes oben befindet sich ein Vermerk von Winkler „*Maria von Webers*, eigene Handschrift. Karl Winkler.“

Winklers Vermerk ist nicht ganz korrekt: Bei allen noch erhaltenen Niederschriften zu den nach Dresden versandten Klavierauszügen stammen die Noten von Anton Bernhard Fürstenau, nur die Textunterlegung von Weber. Das gleiche ist auch für die verschollenen Klavierauszug-Teile, die Weber nach Dresden sandte, anzunehmen.

[A-kl (5 Alternativfassung)]

Klavierauszug der nachkomponierten Arie für Braham

DATIERUNG: vor dem 15. April 1826

Laut TB fertigte Weber am 15. April 1826 den Klavierauszug zur Alternativfassung der Nr. 5 an und versandte ihn am selben Tag an Robertson.

[M/sv-kl (5 Alternativfassung)]

Klavierauszug der nachkomponierten Arie für Braham (Stichvorlage für Welsh & Hawes)

DATIERUNG: vor bzw. am 15. April 1826

Der Versand des Klavierauszuges der Arie ist durch das TB belegt, die Art der Vorlage (ob Autograph oder Kopie) bleibt unklar.

K^A-kl (19 Mitte) (D-B)

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographischer Textunterlegung von Nr. 19 (T. 39–57); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Nachlass 141 (Sammlung Adam), Kapsel 136

PROVENIENZ: 1912 bei Zahn & Jaentsch, Kat. 250, Nr. 574; ebd. Kat. 270 (o.J.), Nr. 64 / 1948 bei Gerd Rosen, Auktion 7 (10.12.), Nr. 645

DATIERUNG: vor bzw. am 21. April 1826

Weber verschickte am 21. April 1826 zwei Sendungen mit Klavierauszügen an Karl Theodor Gottfried Winkler in Dresden zwecks Übersetzung der englischen Textunterlegungen ins Deutsche, angereichert jeweils durch Briefe, die Weber auf die Rückseiten der Klavierauszug-Niederschriften notierte.

Die vorliegende Quelle gehört zur ersten Sendung, die ehemals 1 DBI. umfasste, welches (vermutlich von Winkler) später in zwei einzelne Blätter geteilt, und deren zweites Blatt nochmals in drei Teile zerlegt wurde; zu den beiden übrigen Dritteln des Blattes vgl. K^A-kl (19 Ende, 20 Beginn) sowie K^A-kl (20 Mitte). Auf der Vorderseite des vorliegenden oberen Drittels des Blattes sind die T. 39–57 von Nr. 19 notiert. Auf der Rückseite folgt die Fortsetzung von Webers Brief, dessen Beginn auf der Rückseite von K^A-kl (20 Mitte) notiert ist; zum Inhalt des Briefes vgl. S. 92 Anm. 24.

[K^A-kl (19 Ende, 20 Beginn)]

Klavierauszug zu Nr. 19 T. 58 bis Schluss sowie Nr. 20 T. 1–18

Datierung: vermutlich vor bzw. am 21. April 1826

Die Existenz einer solchen Quelle als Verbindungsglied zwischen K^A-kl (19 Mitte) und K^A-kl (20 Mitte) ist zwingend anzunehmen. Hierbei handelte es sich um das mittlere Drittel des zweiten Blattes der Sendung vom 21. April, das in drei Teile geteilt wurde und auf dessen Rückseite vermutlich die Adresse Winklers notiert war; vgl. K^A-kl (12A, 16, 19 Beginn), K^A-kl (19 Mitte) und K^A-kl (20 Mitte).

K^A-kl (20 Mitte) (F-Pn)

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographe Textunterlegung (Nr. 20 T. 19–36); Paris, Bibliothèque Nationale; Ms. 403

PROVENIENZ: Aloys Fuchs <> 1912 bei Zahn & Jaensch Kat. 250, Nr. 574 <> [evtl. Charavay 19. August 1920?] / Paris Bibliothèque du Conservatoire (Stiftung Charles Malherbe)

SCHREIBER: Fürstenau, Weber

DATIERUNG: vor bzw. am 21. April 1826

TITELBLATT: [Umschlag von Aloys Fuchs mit Tinte:] „Original=Handschrift: / von / Carl Maria v Weber / k. sächs. Hofkaplmstr / in Dresden / Geb. 1786. [Kreuz] 1826. / Brief (mit Notenschrift) aus London, an seinen Freund Hofrath / Winkler /: gen: Theodor Hell :/ über seine Oper: Oberon / „[sic]Webers musikal. Schriften: wurden in 3 Bänden / in 8:v herausgegeben von Theodor Hell. / Leipzig 1827 / 1828. / AF“

[oben links von frd. Hd. mit Blei:] Charavay 89 Auct 1910 / 390 [oder 19. Aout 1920?]

[unten rechts mit Tinte:] Ms. 403

Der in Paris aufbewahrte Klavierauszug-Ausschnitt (Format 6,5 x 20,5 cm) gehörte zu Webers erster Briefsendung vom 21. April an Winkler, diesem für die Übersetzung der Textunterlegungen übermittelt, und bildete das letzte Drittel des zweiten Blattes; vgl. K^A-kl (12A, 16, 19 Beginn); K^A-kl (19 Mitte) und K^A-kl (19 Ende, 20 Beginn). Das Blättchen befindet sich in einem Umschlag im Format 18 x 22 cm.

Auf der Recto-Seite ist ein Teil von Nr. 20 notiert (T. 19–36, 2 x 3 Systeme, am linken Rand von fremder Hand mit Tinte: „Carl Maria v. Weber.“), auf der Verso-Seite befindet sich der Beginn des Briefftextes; zum Inhalt des Briefes vgl. S. 92 Anm. 24. Bei dem in der Überlieferung (ausgehend von A. Fuchs) als reines Autograph bezeichneten *Oberon*-Ausschnitt handelt es sich freilich nur bedingt um eine „Original-Handschrift“, denn die Noten stammen von An-

ton Bernhard Fürstenau. Allein die englische Textunterlegung wurde von Weber eigenhändig eingetragen.

[K^A-kl (20, 22 Beginn)]

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographe Textunterlegung von Nr. 20 (Ende), Nr. 22 (T. 1–31)

DATIERUNG: evtl. vor bzw. am 21. April

Für 1 Bl. mit 2 b. S. (Format 20,3 x 26 cm), dessen Verbleib unbekannt ist, ist folgende Provenienz nachgewiesen: ab 1845 (oder 1843?) im Besitz von Adolf Hofmeister, Altenburg (s. beil. Brief von Winkler, am 31. August übersandt, nur Stargardt 1953 schreibt „1843“, sonst immer „1845“ angegeben) <> 1893 bei List & Francke, Leipzig Kat. 99, Nr. 1306 /1922 bei Henrici Kat. 76, Nr. 809; ebd. 1922 Kat. 77, Nr. 682 <> 1925 bei V.A. Heck Kat. 26, Nr. 140; ebd. 1926 Kat. 33, Nr. 142; ebd. 1927 Kat. 39, Nr. 67 <> ca. 1934/35 bei H. Hinterberger, Wien Kat. 2, Nr. 329 <> 1953 bei Stargardt Kat. 508, Nr. 145 <> 1968 bei Schneider, Tutzing Kat. 136, Nr. 608.

Es handelt sich um das Bindeglied zwischen K^A-kl (20 Mitte) und K^A-kl (22 Mitte), die Fortsetzung der Klavierauszug-Abschriften von Anton Bernhard Fürstenau, in welcher Weber wiederum den Text unterlegte (das in den Katalogen wiedergegebene Faksimile von Bl. 1r zeigt Nr. 20 T. 37–104).

K^A-kl (22 Mitte) (D-B)

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographe Textunterlegung (Nr. 22 T. 32–106); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz; Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber 9

PROVENIENZ: Aloys Fuchs <> Friedrich August Grasnick (erworben 1879)

SCHREIBER: Fürstenau, Weber

DATIERUNG: vor bzw. am 21. April 1826

Das Manuskript (1 Bl. mit 2 b. S., Format 26 x 20,5 cm) stellt die zweite Sendung mit Klavierauszügen von Weber vom 21. April 1826 an Winkler in Dresden dar. Es enthält den Mittelteil der Nr. 22 (T. 32–106, bis zum Beginn des *Allegro furioso*) im Klavierauszug in Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau, den Text unterlegte Weber selbst. Die Rückseite der Notenhandschrift trägt die Adresse „A Monsieur | Monsieur Charles Winkler | Conseille[ur]

pp | a | Dresde. | en Saxe.“ sowie den Brieftext von der Hand Webers, zu dessen Inhalt vgl. (s.o.).

K^A-kl (22 Ende) (D-HVsa)

Klavierauszug-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit autographe Textunterlegung (Nr. 22 T. 107–Schluss); Hannover, Staatsarchiv; K. M. 2302

PROVENIENZ: Friedrich Culemann, Senator in Hannover (Briefe an Jähns 14. Mai 1868, 27. Mai 1868, Weberiana Cl. X, Nr. 150, 151 – vgl. auch Brief von Nohl: Weberiana Cl. X, Nr. 459; Briefe von Jähns an Culemann 9. Mai + 25. Mai 1868 in Hannover StA, Autografensammlung Nr. 2302, Entwurf 8.5.68 Weberiana Cl.X, Nr. 1110) <> Kestner Museum Hannover

SCHREIBER: Fürstenau, Weber

DATIERUNG: vor dem bzw. am 25. April 1826

Die vorliegende Quelle (2 Bl. mit 4 b. S.) umfasst den Klavierauszug zu Nr. 22 ab *Allegro furioso* (T. 106) bis zum Ende der Nummer. Bl. 1r bis 2r Mitte bilden die Noten-Abschrift von Anton Bernhard Fürstenau mit von Weber eigenhändig eingetragener Textunterlegung. Auf Bl. 2r notierte Weber das Begleitschreiben an Winkler vom 25. April 1826, auf Bl. 2v die Adresse „*A Monsieur | Monsieur Charles Th: Winkler. | Conseille[u]r pp | a | Dresde. | en Saxe.*“; zum Inhalt des Briefes vgl. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe online (<https://euranthe.de/wega/de/A002068/Korrespondenz/A042758>).

[M/sv-kl (21)]

Änderungen der Singstimmen der Nr. 21 als Stichvorlage für Schesinger

DATIERUNG: vor bzw. am 25. April 1826

vgl. Webers Brief an Schlesinger vom 25. April 1826: „Habe das Vergnügen hiebei die Änderung der Singstimmen des Chores im 3t Akt zu übersenden, die ich nöthig gefunden.“ Die Noten-Beilage (Provenienz: Sotheby's Kat. zum 4. Dezember 1998, S. 140, Nr. 335) zum Brief ist verschollen.

[M/sv-kl (3)]

Klavierauszug der Nr. 3 als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

DATIERUNG: vor bzw. am 26. April 1826

Wie Weber im Brief vom 2. Mai 1826 an Schlesinger berichtet, hatte auch der Londoner Verlag die Nr. 3, die Weber ursprünglich nicht in den Klavierauszug aufnehmen wollte, nachträglich angefordert. Er muss also den Klavierauszug zur Nummer zeitnah zum erwähnten Brief angefertigt und versandt haben; ist evtl. identisch mit [M/sv-kl ohne Nummer]; d. h. mit der letzten Lieferung Webers von Klavierauszügen an den Londoner Verlag.

[M/sv-kl ohne Nummer]

Klavierauszug als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes

DATIERUNG: vor bzw. am 26. April 1826

Weber versandte eine letzte Lieferung zum Klavierauszug an den Robertson laut TB am 26. April 1826. Über die gelieferte(n) Nummer(n) der Oper und Art der Vorlage(n) ist dem TB nichts zu entnehmen; vermutlich identisch mit [M/sv-kl (3)].

[K/sv-kl (12A 2. Teil, 16, 19, 20, 22)]

Abschriften der Klavierauszüge der Nr. 19, 20 und 22 (Stichvorlage für Schlesinger)

DATIERUNG: Mai 1826

Im Brief vom 13. Mai 1826 berichtete Caroline von Weber ihrem Mann, dass die vermeintlich „letzte Sendung des Oberon“ an Schlesinger bereits am vergangenen Tag abgegangen wäre. Die wirklich letzte Lieferung war dann aber die vom Verleger nachträglich angeforderte Nr. 3; vgl. [M-kl (3)] und [K/sv-kl (3)].

[M-kl (3)]

Klavierauszug der Nr. 3

DATIERUNG: vor bzw. am 2. Mai 1826

Im Brief am 2. Mai 1826 an Schlesinger schrieb Weber, dass er den Klavierauszug zu Reizas Vision (Nr. 3) an Winkler am selben Tag zwecks Übersetzung und anschließenden Weitervermittlung an den Verlag gesendet habe. Ursprünglich wollte Weber die Nummer nicht in den Klavierauszug aufnehmen, weil sie ihm zu unbedeutend erschien; vgl. auch S. 92f.

[K/sv-kl (3)]

Abschrift des Klavierauszuges der Nr. 3 (Stichvorlage für Schlesinger)

DATIERUNG: Mai 1826

Caroline von Weber schrieb an Weber im Brief vom 18. Mai 1826, dass die Nr. 3 bei Winkler angekommen und bereits an Schlesinger versandt worden sei.

ED-kl₁

Erstdruck des Klavierauszugs, London: Welsh & Hawes, PN: „3106–3121, 3126“

TITELBLATT: „*OBERON, / or the Elf King’s Oath. / The Popular Romantic and Fairy Opera, / as Performed with great Success at the / Theatre Royal, Covent Garden. / The Poetry by J. R. Planché, Esq.,^{re} / Composed & Arranged, / with an Accompaniment for the / Piano Forte, / BY / CARL MARIA VON WEBER. / Part. [Akt-Nr. per Hand eingetragen] | Ent. Sta. Hall. Price 15^s/- | London, Published at the Royal Harmonic Institution Argyll Rooms, 246, Regent Str.,^t | BY WELSH & HAWES, MUSIC SELLERS, | (by special Appointment) to his Majesty their Royal Highnesses the | Dukes of York, Clarence, Sussex and the Duchess of Kent, | & to be had at all the Music Warehouses in the United Kingdom. | Berlin by Ad. M.^t Schlesinger (Proprietor for Germany) Paris by Maurice Schlesinger (Proprietor for France)“*

Datierung: Mai 1826

ANZEIGE: I. Akt: *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Jg. 10, Nr. 486 (13. Mai 1826), S. 301; II. und III. Akt: ebd., Nr. 488 (27. Mai 1826), S. 333.

BENUTZTES EXEMPLAR: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 38 a

Der englische Erstdruck des Klavierauszugs in Quartformat gliedert sich folgendermaßen (die Musikstücke sind nicht nummeriert; S. 1, 22, 136–153, 158–197 ohne Plattenummer):

- ungezähltes Titelblatt zum I. Akt (verso leer), S. 1–9 Ouvertüre, S. 10–16 Introduction and Chorus of Fairies [Nr. 1], S. 17–21 a favorite Air [Nr. 2], S. 22 The Vision [Nr. 3], S. 23–35 Trio & Chorus [Nr. 4], S. 36–44 And[sic] Admired Scene [Nr. 5], S. 45–64 [Finale Nr. 6]
- ungezähltes Titelblatt zum II. Akt (verso leer), S. 65–69 a Celebrated Chorus of Slaves [Nr. 7], S. 70 [Nr. 8], S. 71–74 A Song [N. 10], S. 75–85 An Admired Quartett [Nr. 11], S. 86–98 An Air and Chorus of Spirits [Nr. 12], S. 99–100 An Air [Nr. 12A], S. 101–111 A Grand Scene [Nr. 13], S. 112–115 The Mermaid’s Song sowie S. 116–120 Recit. & Duet [Finale Nr. 15], ab S. 121–135 [Forts. Finale mit Choreinsatz ohne neuen Kopftitel]

- ungezähltes Titelblatt III. Akt (verso leer), nächstes Blatt (recto leer, verso = S.136)–142 An Admired Song [Nr. 16], S. 143– 153 A Popular Duet [Nr. 17], S. 154–157 An admired Trio [Nr. 18], S. 158–160 Cavatina [Nr. 19], S. 161– 168 a Celebrated Rondo [Nr. 20], S. 169–180 [Huon und Chor Nr. 21], S. 181–197 [Finale Nr. 22]
 - S. 198 ungezählt und leer).

Jede Nummer ist mit einem eigenen großen Kopftitel versehen (für Einzelausgaben gedacht), die teilweise Textincipits und bei den Solonummern die Namen der Sänger und Sängerinnen enthalten; auf S. 169 und 181 fehlen die Kopftitel, die obere Hälfte der Seite ist jeweils leer.

Die Angaben in den Kopftiteln verdeutlichen, dass die Rolle des Sherasmin in der Londoner Aufführungsserie von drei verschiedenen Interpreten ausgeführt wurde: Nr. 4 Mr. Fawcett, Nr. 11 Mr. Isaacs und Nr. 17/18 Mr. Dureset; vgl. S. 79.

Die Textfassung weicht bei überwiegender Übereinstimmung mit den Partiturquellen gegenüber ED-tx ab, mit der Charakteristik der zwar nicht durchgängigen, aber häufiger auftretenden Apostrophierung, gehäuft bei Verben, vereinzelt bei Substantiven, z. B. „pow’r“ statt „power“, „sav’d“ statt „saved“ und „prison’d“ statt „prisoned“; vgl. dazu Variantenverzeichnis.

ED-kl₂

Erstdruck des Klavierauszugs, London: Welsh & Hawes, PN: „3106–3123, 2133 (S. 154–156), 3125–3127, 2140 (S. 181–189)], 2142 (S. 192–197)“

TITELBLATT: „**OBERON**, | or the Elf King’s Oath. | The Popular Romantic and Fairy Opera, | as Performed with great Success at the | Theatre Royal, Covent Garden. | The Poetry by J. R. Planché, Esq.,^{re} | Composed & Arranged, | with an Accompaniment for the | Piano Forte, | BY | **CARL MARIA VON WEBER**. | Part. [Akt-Nr. per Hand eingetragen] | Ent. Sta. Hall. Price 15^s/- | London, Published at the Royal Harmonic Institution Argyll Rooms, 246, Regent Str.,^t | BY **WELSH & HAWES**, MUSIC SELLERS, | (by special Appointment) to his Majesty their Royal Highnesses the | Dukes of York, Clarence, Sussex and the Duchess of Kent, | & to be had at all the Music Warehouses in the United Kingdom. | Berlin by Ad. M.^t Schlesinger (Proprietor for Germany) Paris by Maurice Schlesinger (Proprietor for France)“

Datierung: nach ED-kl₁

BENUTZTES EXEMPLAR: Wien ÖNB, S. H. Weber 105

Die zweite Ausgabe des Erstdruckes ist im wesentlichen mit ED-kl₁ identisch, mit dem Unterschied, dass hier nur noch S. 1, 22, 143, 157, 190, 191 ohne Plattennummer erscheinen und die Kopftitel zu S. 169 sowie S. 181 ergänzt wurden. Zwischen S. 64/65 und 135/136 sind keine zusätzlichen Titelblätter mehr enthalten (Paginierung durchlaufend).

D+-kl

Klavierauszug mit deutschem Text, Berlin: Schlesinger, PN: „1376“

TITELBLATT: „OBERON. | Romantische Oper in drey Acten. | Nach dem Englischen des J. Planché | von | THEODOR HELL. | Musik | von | CARL MARIA von WEBER. | Klavier-Auszug vom Componisten. | Eigenthum des Verlegers. | Mit allergnäd: Königl: Preussischen, Baierischen, Sächsischen und Grossherzogl: Darmstädtischen Pri= / =vilegien gegen Nachdruck aller Arrangements. | N=°: 1376. Preis: 6 Rthlr: 15 Sg: (12ggl.) | Berlin. | In Ad: Mt: Schlesinger's Buch= und Musikhandlung | Unter den Linden N=° 34.“

DATIERUNG: August (bzw. bereits Juli) 1826 [verz. im Hofmeister-Nachtrag 10, 1827]

ANZEIGE: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung) Nr. 185 (10. August 1826)

BENUTZTES EXEMPLAR: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 38, Nr. 68

Der Klavierauszug mit deutscher Textunterlegung in Quartformat umfasst S. 1–157 (S. 1 = ungezähltes Titelblatt, S. 2 und 158 sind ungezählt und leer). Auf S. 4 unten befindet sich rechts neben der Plattennummer die Angabe: „(Corrector: CARL MERZ, Musiklehrer.)“; S. 68 weist die abweichende PN: 1374 auf.

Der Klavierauszug enthält noch keine Angabe zur Instrumentation.

Die Nummerierung der Stücke stimmt nicht mit der Partitur (A-pt) bzw. der Partiturabschrift (K^A-pt) überein:

- I. Akt: Ouvertüre (hier Nr. 1, S. 3–11), Nr. 1 (hier Nr. 2 Introduzione, S. 12–16), Nr. 2 (hier Nr. 3 Aria, S. 17–19), Nr. 3 (hier Nr. 4 Vision, S. 20), Nr. 4 (hier Nr. 5, S. 21–29), Nr. 5 (hier Nr. 6 Aria, S. 30–35), Nr. 6 (hier Nr. 7 Finale, S. 36–52),
- II. Akt: Nr. 7 (hier Nr. 8, S. 53–56), Nr. 8 (hier Nr. 9), Nr. 9a/b/c nicht enthalten, Nr. 10 (Arietta, S. 57–59), Nr. 11 (Quartetto, S. 60–68), Nr. 12 (Puck und Chor der Elementargeister, S. 69–77), Nr. 12A (hier Nr. 13 Preghiera, S. 78) Nr. 13 (hier Nr. 14 Scena ed Aria, S. 79–87), Nr. 14 nicht enthalten, Nr. 15 (Finale, S. 88–107)

- III. Akt Nr. 16 (S. 108–110), Nr. 17 (Duetto, S. 111–119), Nr. 18 (Terzettino, S. 120–122), Nr. 19 (Cavatina, S. 123–125), Nr. 20 (Rondo, S. 126–131), Nr. 21 (Chor und Ballet mit Hüon, S. 132–143), Nr. 22 (Finale, S. 144–157).

In D+-kl ist im Gegensatz zum englischen Klavierauszug-Erstdruck (ED-kl) die ursprünglich von Weber im I. Akt vorgesehene und auch komponierte Arie des Huon (Nr. 5) enthalten. Die nachkomponierte Arie für Braham (Nr. 5 Alternativfassung) erschien nachträglich separat mit deutschem und englischem Text; vgl. ED+-kl(1) und (2).

Die deutsche Textunterlegung beruht auf der von Winkler vorgenommenen Übersetzung anhand der handschriftlichen Quellen zum Klavierauszug (vgl. A^K-kl und K^A/sv-kl), als direkte Stichvorlage diente K^A/sv-kl, da sich hier in der Ozean-Arie (Nr. 13) ein Fehler eingeschlichen hat, der so auch in D+-kl landete (S. 79 bei „malmend das mächt'ge Schicksal, als wär's ein Rohr:“ wurde das ursprüngliche „Schiff“ zu „Schicksal“ verlesen), der sich in A^K-kl aber noch nicht befindet.

ED+-kl (Nr. 5 Alternativfassung)₁

Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text, Berlin: Schlesinger, PN: „1402“

KOPFTITEL: „Tenor=Szene und Arie | mit deutschem und englischem Texte | aus der Oper | OBERON | für Herrn Braham | Saenger am Theater Coventgarden in London | componirt und | für das Pianoforte arrangirt | von | CARL MARIA von WEBER | Eigenthum des Verlegers Preis 1/2 Rthlr. | Berlin in der Schlesinger'schen Buch= und Musikhandlung | unter den Linden N.º 34. | NB. Herr C. M. v. Weber hat für Deutschland eine andere Arie componirt, welche sich im vollständigen Klavier=Auszuge findet, diese | für England componirte Scene dient als Anhang zum Klavier=Auszuge.“

DATIERUNG: vor Ostern 1827 (verz. im Hofmeister-Nachtrag 10, 1827)

BENUTZTES EXEMPLAR: Frankfurt/M., Lienau-Archiv

Inhalt bis auf den abweichend formulierten Kopftitel vermutlich identisch mit ED+-kl(2).

ED+-kl (Nr. 5 Alternativfassung)₂

Erstdruck der nachkomponierten Arie für John Braham mit englischem und deutschem Text, Berlin: Schlesinger, PN: „1402“

KOPFTITEL: „Tenor=Scene und Arie | mit deutschem und englischem Texte | aus der Oper | OBERON | für Herrn Braham | Saenger am Theater Coventgarden in London | componirt und | für das Pianoforte arrangirt | von | CARL MARIA von WEBER | Eigenthum des Verlegers Preis 1/2 Rthlr. | Berlin in der Schlesinger'schen Buch= und Musikhandlung | unter den Linden N.º 34. | NB. Herr C. M. v. Weber hat für Deutschland eine andere Arie componirt, welche sich im vollständigen Klavier=Auszuge findet, diese / für England componirte Scene dient als Anhang zu demselben.“

Datierung: nach ED+kl(1)

BENUTZTES EXEMPLAR: *D-B*, Mus. 18216

Der Erstdruck der nachkomponierten Arie umfasst 11 S. (S. 12 ungezählt und leer) im Quartformat und enthält unter dem deutschen Text auch die englische Textunterlegung. Er entspricht betreffs des musikalischen Textes genau dem englischen Erstdruck (ED-kl), nur mit abweichendem System- und Seitenumbruch, basiert also mit hoher Wahrscheinlichkeit auf diesem.

Während die Wiedergabe des englischen Textes (identisch mit ED-kl) bis auf zwei Wörter mit der Textfassung in Webers Autograph zur Arie (A-pt Nr. 5 Alternativfassung) und der Fassung in ED-kl übereinstimmt, weicht hingegen die deutsche Textunterlegung erheblich von der Variante in A-pt (5 Alternativfassung) ab; vgl. S. 95ff.

Bewertung der für die Edition maßgeblichen Quellen

I. Handschriftliche und gedruckte Textbuch-Quellen

Der Erstdruck des Textbuches für die Uraufführung am 12. April 1826 in London (**ED-tx**) bildet die Hauptquelle für die englische Textfassung der vorliegenden Edition. Er stellt das Endprodukt der Textgenese des englischen Original-Librettos dar, ausgehend von Planchés ursprünglicher Fassung (**L^A-tx**) unter Berücksichtigung der Einwirkung zum einen von Webers Seite (zu verfolgen anhand von **A-tx₁** und den Partiturquellen), zum anderen der vor der Uraufführung erfolgten Zensur. Vorlage für **ED-tx** muss ein in Planchés Besitz befindliches, heute leider verschollenes Manuskript (**M-tx**) gewesen sein, in welches alle Änderungsvorschläge letztendlich einfließen.

ED-tx weist zwar einige Fehler auf (die falsche Szenenzählung im II. Akt und der Zusatz „Song“ bei dem eigentlich gesprochenen Text von Oberon in Szene I/1 wurden von der Hg. emendiert), doch – und dies prädestinierte ihn zur Hauptquelle – spiegelt er weitgehend die Fassung des Textes wider, die zur UA vermutlich gesprochen und gesungen wurde und enthält somit als einzige Quelle die bei der UA unter dem Dirigat von Weber ausgeführte, vom Komponisten autorisierte Textfassung des kompletten Librettos.

Weber hatte maßgeblich Einfluss auf die Textgestaltung genommen (z. B. mit der Erweiterung des I. Finales Nr. 6 und der Streichung des ursprünglich geplanten Piratenchores; zu sonstigen Änderungen vgl. Kpt. I.2.3) – auf wen die wesentlichen Kürzungen zurückgehen, die **ED-tx** nicht nur gegenüber **L^A-tx**, sondern auch gegenüber dem Zensurexemplar (**K-tx**) aufweist, kann bislang nicht geklärt werden.

ED-tx ist eng mit den speziellen Bedingungen der UA verknüpft und enthält die Merkmale, die kennzeichnend für die UA und die Folgeaufführungen der Saison 1826 in England waren: die zweite Fassung der Tenor-Arie im I. Akt, die Weber für Braham komponierte (Nr. 5 Alternativfassung) und Hinweise auf die Besetzung des Sherasmin durch drei Darsteller; vgl. S. 79.

In den musikalischen Nummern sind einige signifikante Unterschiede zu den für die Textgenese relevanten Partiturquellen (**A-pt** und **K^A-pt**; vgl. Fußnoten im Edierten Text) vorhanden, die höchstwahrscheinlich durch den von den Librettoquellen abgekoppelten Überlieferungsstrang innerhalb der musikalischen Quellen zustande kommen. Die vermutlich auf die Zensur zurückgehenden Änderungen in **ED-tx** (vgl. abweichender Text der Strophe der Reiza in Nr. 6) wurden nicht in die Partiturquellen übernommen und fanden somit auch keinen Eingang in den Klavierauszug-Druck (**ED-kl**). Welche Version auf der Bühne erklang, kann letztlich nur vermutet werden.

Planchés Niederschrift des Textbuches mit Eintragungen von Weber (**L^A-tx**) stellt die älteste überlieferte Fassung des englischen Librettotextes dar, die mit Dezember 1824/Januar 1825 zu datieren ist. Sie trägt den Charakter eines Arbeitsmanuskriptes, was die zahlreichen von Planché selbst vorgenommenen Korrekturen verdeutlichen, und woran sich der Arbeitsprozess des Librettisten bis zum Versand der einzelnen Akte an Weber nachvollziehen läßt.

Allerdings legt die Art der Korrekturen den Schluss nahe, dass Planché den Text zunächst komplett in quasi Reinschrift abschrieb, bevor er erneut Verbesserungen daran vornahm, die er dann über bzw. zwischen den Zeilen oder auf die gegenüberliegende frei gebliebene Verso-Seite notierte.

Zusätzlich zeigt **L^A-tx** die von Weber angeregten Änderungen (wie sie durch die erhaltenen Briefe Webers an Planché bestätigt werden, vgl. S. 62–65), die dieser z. T. selbst in das Manuskript eintrug (Ergänzung der Strophe der Reiza in Nr. 6, Streichung Piratenchor, Streichungen in Nr. 4 und Nr. 12).

Insgesamt ist das Libretto von Planché in seiner Textgestalt noch wesentlich umfangreicher in den Dialogen als **ED-tx**. **L^A-tx** fungierte für die Edition als wichtige Vergleichsquelle, um den Verlauf der Textgenese nachzuvollziehen.

Die beiden von Weber selbst angefertigten Abschriften sind zwar aufgrund ihres autographen Charakters gleichermaßen authentisch zu nennen, in ihrer Bedeutung aber sehr verschieden einzuschätzen. Während es sich bei **A-tx₂** um eine wegen seiner grundsätzlichen Übereinstimmungen mit **L^A-tx** keine neuen Erkenntnisse vermittelnde, noch dazu mitten im II. Akt abrupt abbrechende Abschrift handelt, deren Zweck im Unklaren bleibt, ist **A-tx₁** in vielerlei Hinsicht aufschlussreich für die Textgenese. Als Abschrift der Gesangsnummern gibt sie innerhalb der musikalischen Teile interessante Hinweise auf Webers Arbeitsweise. Er fertigte die Abschrift vermutlich zu zweierlei Zweck an: einerseits für sein Textverständnis (der Wiedergabe der englischen Texte ist eine deutsche Übersetzung in Prosa gegenübergestellt), andererseits um einen Überblick zu gewinnen, welcher Art die zu vertonenden Texte sind. Einige Änderungen, die Weber während des Kompositionsprozesses vornahm, wurden von ihm selbst in **A-tx₁** nachgetragen. Die Ideen dazu müssen zeitlich vor den eigentlichen Kompositionsentwürfen gefasst worden sein, da die Korrekturen bereits in den Entwürfen zum Tragen kommen (z. B. die Streichung von vier Zeilen Text von Puck in Nr. 12).

Die von zwei verschiedenen Kopisten angefertigte Abschrift für Lord Chamberlain's Office, die sogenannte Zensur-Kopie (**K-tx**), gibt Rätsel auf. Sie ist chronologisch schwer einzuordnen, da sie in Einzelteilen (vermutlich aktweise) hergestellt wurde. Als Vorlage für die beiden ersten Akte (erster Schreiber) diente höchstwahrscheinlich **L^A-tx**. Der erste Akt enthält im Wesentlichen die Fassung aus **L^A-tx**, jedoch ohne deren Korrekturen, spiegelt also eine wirklich Frühfassung des Werkes wi-

der. Ausnahme ist nur das Finale, welches bereits die endgültige Form mit der Strophe der Reiza hat, allerdings hier mit von den Partiturquellen abweichendem Text, wie er nur noch in ED-tx erscheint – ein Umstand, der auf die höchstwahrscheinlich nachträglich ausgeführte Ergänzung der Strophe (sie steht einzeln auf einer Seite) zurückzuführen sein dürfte. Im II. Akt stimmen L^A-tx und K-tx grundsätzlich überein, der III. Akt (zweiter Schreiber) hingegen besitzt anfangs schon Ähnlichkeiten mit ED-tx, hier ist bereits der neue, dann auch von Weber vertonte Text zur Nr. 16, enthalten. Zudem enthält die Zensur-Kopie vereinzelte Streichungen, die in keinerlei Zusammenhang mit ED-tx stehen.

Die Abschrift wurde daher zwar als Vergleichsquelle herangezogen, kann aber den Prozess der Textgenese nicht wirklich erhellen.

Der Druck der englischen Gesangstexte (**D+-kl₁**) bringt hinsichtlich des reinen Libretto-Textes keine zusätzlichen Aufschlüsse, da die enthaltene Textfassung der musikalischen Nummern mit der Fassung der Gesangstexte in ED-tx übereinstimmt. Er weist gegenüber ED-tx den gleichen Zusatz im Titel auf, wie er sich auch im englischen Klavierauszug (ED-kl) wiederfindet. Dieses Attribut und auch die Spezifik der Apostrophierung einzelner Wörter, wie sie sich ähnlich häufig in ED-kl findet, lässt auf eine gewisse Verbindung der beiden Quellen schließen.

Erhellend ist dieser Druck insofern, als er zusätzliche Informationen zur UA liefert. Das Personenverzeichnis weicht erheblich von dem in ED-tx ab und bringt darüber hinaus wesentlich umfangreichere und detailliertere Personalangaben.

Der Druck des Librettos in deutscher Sprache in der Übersetzung von Karl Theodor Gottfried Winkler (**D+-kl₂**) bildet die Hauptquelle für die deutsche Textfassung der vorliegenden Edition. Es ist die einzige erhaltene Quelle, die den Text des kompletten deutschen Librettos wiedergibt und noch von Weber selbst in Auftrag gegeben, somit autorisiert wurde.

Winklers Übersetzung eines Teils der Textunterlegungen der musikalischen Nummern findet sich in den Quellen zum (deutschen) Klavierauszug (vgl. unter Quellenbewertung II.c). Die Übersetzung der gesprochenen Dialog-Texte beruhte höchstwahrscheinlich auf der ursprünglichen Planché-Fassung L^A-tx, wurde dann jedoch nach Vorliegen von ED-tx, den Weber nach der UA nach Dresden sandte (vgl. Briefe vom 21. April 1826), von Winkler überarbeitet, aber nicht durchgehend angeglichen. In seiner Anlage gleicht D+-kl₂ somit der Fassung in ED-tx, d. h. D+-kl₂ übernimmt die gegenüber L^A-tx vorgenommenen Kürzungen, enthält aber noch Übereinstimmungen mit Planchés Manuskript.

II. Musikalische Quellen

a) Skizzen und Entwürfe

Die diversen, zu einzelnen Nummern noch erhaltenen Skizzen und Entwürfe (vgl. Quellenbeschreibung) wurden für die Edition hinsichtlich ihrer Textwiedergabe untersucht, als Vergleichsquellen aber nicht herangezogen, d. h. nicht ins Variantenverzeichnis aufgenommen. Die Texte übernahm Weber direkt aus seiner Abschrift der Gesangstexte (A-tx₁), welche auf Planchés Manuskript zurückgeht (L^A-tx), inkl. der von ihm vorgenommenen Änderungen, wobei sich einige Abschreibfehler (bzw. auch Varianten) eingeschlichen haben. Diese dann in die Partitur (A-pt) übernommenen Fehler wurden aber später von Weber in seinen Autographen zum großen Teil korrigiert (Ausnahme: Finale II. Akt fehlender Text, in Nr. 3 „on“ anstelle „by“).

Die Entwürfe bringen somit in Bezug auf die Textgenese keine weiteren Erkenntnisse, sondern sind textlich als rein reproduzierende Bindeglieder zwischen A-tx₁ und Webers Partituren einzuschätzen.

b) Partituren

Webers zusammenhängendes Partiturotograph **A-pt (ohne Nr. 5 und 12A)**, d. h. ohne die nachkomponierten Teile Nr. 5 Alternativfassung und die von Braham zusätzlich erbetene Nr. 12A *Pregiera*, ist inhaltlich durch die einzeln überlieferten Partiturotographen zu diesen beiden Nummern zu ergänzen; vgl. **A-pt (5 Alternativfassung)** und **A-pt (12A)**. Die drei bildeten gemeinsam die Vorlage für die Abschrift der Partitur zur UA in London mit Eintragungen Webers (Dirigierpartitur, **K^A-pt**), in welcher allerdings die ursprüngliche Nr. 5 aus Webers zusammenhängendem Partiturotograph nicht enthalten ist, da diese in der Londoner UA-Serie durch die Nr. 5 Alternativfassung ersetzt wurde. Die Textfassung in K^A-pt folgt daher (bis auf einige wenige Lesefehler) im wesentlichen der Textfassung in den autographen Partituren, bleibt auf die Textgenese bezogen zwar ohne Einfluss, repräsentiert jedoch die von Weber autorisierte Textfassung der musikalischen Nummern, die höchstwahrscheinlich zur UA erklang. Die speziell für die UA geltende Einteilung der Rolle des Sherasmin (vgl. ED-tx und S. 79) findet in der Londoner Dirigierpartitur aber keinen Niederschlag. Alle drei Partiturotographen tragen Reinschrift-Charakter, d. h. sie enthalten ein sehr ordentliches Schriftbild trotz zahlreicher Korrekturen. Weber schrieb sie anhand seiner Entwürfe nieder, was er im TB mit dem Begriff „Instrumentierung“ kommentierte. Die in ihnen enthaltenen englischen Textunterlegungen bilden hinsichtlich der Texte in den musikalischen Nummern ein wesentliches Vergleichsmaterial zu den überlieferten Libretti. Wie sich mit Hilfe der Quellenanalyse herausstellte, gibt es beim *Oberon* signifikante Abweichungen zwischen der Textfassung in ED-tx und der Textfassung in A-pt; alle diese Abweichungen wurden im Edierten Text durch Fußnoten gekenn-

zeichnet und werden ggf. näher im Variantenverzeichnis erläutert. Teilweise gehen diese Unterschiede auf den Einfluss der Londoner Zensurbehörde zurück, so dass die Textform aus ED-tx zwar für die UA Gültigkeit besessen haben mag, für die Überlieferung des Textes in den musikalischen Quellen aber ohne Belang blieb, da die Quellen zum Klavierauszug auf Webers autographen Klavierauszügen, die er anhand der Partitur anfertigte, basieren.

Die Partitur zur Nr. 5 (Alternativfassung) zeigt gegenüber den anderen Partituren eine Besonderheit, da in ihr neben der englischen Textunterlegung auch die deutsche Übersetzung von der Hand Winklers eingetragen wurde. Die in dieser Quelle überlieferte Übersetzung weicht jedoch erheblich von der Textfassung ab, wie sie sich im postumen Erstdruck der Arie findet; vgl. unter Quellenbewertung II.c zu ED+-kl 5 (Alternativfassung).

c) Quellen für den Klavierauszug

Die Herstellung der Klavierauszüge lässt sich aufgrund mangelnder Quellenüberlieferung bzw. Verlust vieler Quellen nur noch lückenhaft rekonstruieren. Erschwert wurde ein geschlossener Anfertigungsprozess durch die Tatsache, dass sowohl für den englischen als auch den deutschen Druck Vorlagen geschaffen werden mussten, im Falle der deutschen Fassung sogar zusätzlich Abschriften für Winkler zur Übersetzung existieren, von denen dieser wiederum die Stichvorlagen für Schlesinger kopieren ließ. Dass diese, und auch die Stichvorlagen für Welsh & Hawes, zum großen Teil verschollen sind, erklärt den großen Anteil an zu ergänzenden grau markierten Quellen in der Quellenbeschreibung, von deren Existenz aber zwingend auszugehen ist.

Von den noch erhaltenen Klavierauszug-Dokumenten sind nicht alle gleichermaßen aufschlussreich bzw. relevant für die Textbuch-Edition, gerade hinsichtlich der englischen Originalfassung des Librettos liefern die Quellen kaum Hinweise, da sie den Text getreu anhand der Partituren wiedergeben. Die wenigen Abweichungen, die zwischen den Klavierauszug-Manuskripten und dem Erstdruck (**ED-kl**) vorhanden sind, beruhen höchstwahrscheinlich auf Lese- bzw. Abschreibfehlern der Kopisten oder Willkür der Stecher und Verlagsangestellten.

Bedeutend für den Textgenese-Prozess der deutschen Libretto-Fassung sind die autographen Klavierauszüge der in Dresden entstandenen Nummern, die Weber noch vor seiner Abreise im Februar 1826 anfertigte und die er an Winkler zur Übersetzung weiterreichte, zusammengefasst heute in dem in Boston aufbewahrten Konvolut **A^K-kl (1, 2, 4–12, 13–15, 17, 18, 21)**. In den von Weber unter Beteiligung des Kopisten Kretzschmar angefertigten Auszügen findet sich unter den englischen Textunterlegungen die eigenhändig eingetragene deutsche Übersetzung Winklers, die er nicht nur selbst mehrfach verbesserte, sondern die nachträglich von Weber an etlichen Stellen korrigiert wurde. An den zahlreichen Korrekturen von Winklers Hand lässt sich daher nicht nur der Entstehungsprozess der Übersetzung nachvollziehen – der unmittelbare Einfluss Webers auf die deutsche Fas-

sung, die durch die Verbesserungen des Komponisten sichtbar an Qualität gewann, wird in dieser Quelle besonders anschaulich.

Die von Fürstenau hergestellten Kopien der erst in London komponierten Stücke hingegen enthalten nur den englischen Text und bringen keine Hinweise für die Textgenese, sie wurden nur der Vollständigkeit halber in die Beschreibung aufgenommen. Vermutlich fand die Übersetzung bei diesen Stücken aufgrund des immensen Zeitdrucks nur innerhalb der Stichvorlagen statt, was die fragmentarisch erhaltene, nachträglich eingelegte Nr. 12A in der Stichvorlage des II. Aktes nahelegt; vgl. **K^A/sv-kl (7, 8, 10–12, 12A 1. Teil, 13, 15)**. Die Abhängigkeit des deutschen Druckes des Klavierauszuges (D+-kl) von der erhaltenen Stichvorlage zum II. Akt zeigt sich deutlich an einem kleinen Fehler: Lauterbach verlas in Rezias Ozean-Arie (Nr. 13) in Takt 17 in der Zeile „Malmend das mächtige Schiff, als wär’s ein Rohr“ „Schiff“ zu „Schicksal“.

Auch in Bezug auf den deutschen Text sind die Abweichungen zwischen den Vorlagen (ausgehend von Webers Autographen bis zum Druck (**D+-kl**) nur gering und wohl auf Verlagseinfluss zurückzuführen. Einzig der postum hergestellte deutsche Erstdruck der nachkomponierten Arie für Braham, der Alternativfassung der Nr. 5 (**ED+-kl**) wirft hinsichtlich des deutschen Textes Fragen auf, denn der dort notierte stimmt nicht mit der Übersetzung Winklers überein, welche dieser eigenhändig in Webers Partiturotograph notierte. Davon ausgehend, dass Weber dieses Stück nicht in den deutschen Klavierauszug aufnehmen wollte, sondern dafür die ursprünglich gedachte Nr. 5 in D+-kl gedruckt wurde, und (wie im Brief vom 21. April 1826 überliefert) bei Winkler auch keine Übersetzung in Auftrag gab, ist es wahrscheinlich, dass der hier enthaltene Text auf Betreiben Schlesingers von einem Verlagsangestellten hergestellt wurde. Wann und aus welchem Anlass Winkler dann selbst noch eine Übersetzung anfertigte, die er eigenhändig in Webers Partiturotograph nachtrug, bleibt ungewiss.

Varianten, Lesarten und Anmerkungen

Nachfolgendes Verzeichnis dokumentiert die Text-Unterschiede zwischen den verschiedenen autorisierten Quellen bzw. verweist auf notwendige Entscheidungen des Herausgebers bei der Anlage des Edierten Textes. Verzichtet wurde dabei auf eine Verzeichnung nicht sinntragender Abweichungen der Quellen in Orthographie, Grammatik und Interpunktion.

Der Angabe der jeweiligen Zeilennummer des Edierten Textes folgen die Textabschnitte in Fettdruck, die in den jeweils aufgeführten Quellen signifikante Textunterschiede beinhalten oder entsprechenden Anmerkungen zu markanten Abweichungen.

Für das Verzeichnis wurden nicht die Quellen-Kürzel der Quellenbeschreibung verwendet, sondern, da einzelne Quellen eines Typs (z. B. bei den Partituren und Klavierauszügen) teilweise auch zusammengefasst werden konnten, die untenstehenden Kurzformen (vgl. Quellenbeschreibung ab S. 229):

# <i>Planché</i>	Planchés Manuskript
# <i>Kopie Chamberlain</i>	Kopistenabschrift für Lord Chamberlain's Office (Zensur-Kopie)
# <i>Gesangstexte_Weber</i>	autographe Abschrift der Gesangstexte
# <i>Textfragment_Weber</i>	autographe Abschrift des Textbuches (Fragment)
# <i>D_Gesänge</i>	Druck der Arien und Gesänge
# <i>Partiturotograph</i>	diverse Partiturotographen
# <i>Partiturabschrift_UA</i>	Abschrift der Partitur zur UA
# <i>Klavierauszug_ms</i>	Manuskript des Klavierauszuges mit engl./deutschem Text
# <i>Klavierauszug_sv</i>	Stichvorlagen zum Klavierauszug
# <i>Klavier_ED</i>	englischer Erstdruck des Klavierauszuges
# <i>Klavierauszug_D</i>	Druck des deutschen Klavierauszuges

VERZEICHNIS (DEUTSCHE QUELLEN)

ERSTER AUFZUG., ERSTE SCENE.

8	weht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: geht
9	geht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: weht
14	dem Lilienlager] #Klavierauszug_D: der Lilien Lager
17	schon mied] #Klavierauszug_ms: schon vermied #Klavierauszug_D: vermied
19	trauernden] #Klavierauszug_D: traurenden
65	Wuth] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Wuth / Gluth # Bei der Wiederholung anstelle "Wuth" "Gluth".
67	verweilt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: verweilet
68	Dringt die Qual zu meinem] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: unnennbare Pein im
69	es] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: sie
184	#Klavierauszug_D: o Held
260	Ja,] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: In
261	Feigling] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Feigen
266	Ungläubigen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Ungläub'gen # Bei der Wiederholung anstelle von "zu dem Thron des Ungläub'gen mehrmals "zu dem Gott verworfenen".
266	Bei der Wiederholung anstelle von "zu dem Thron des Ungläub'gen mehrmals "zu dem Gott verworfenen".
273	vergönnet] #Klavierauszug_D, #Klavierauszug_ms: vergönnt
274	-] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Doch sieh Mein Lilienzepter
274	weht] #Klavierauszug_D: naht

VERZEICHNIS (ENGLISCHE QUELLEN)

ACT I., SCENE I.

2ff.	– Oberon's bower. At the rising of the curtain, several picturesque groups of Fairies are discovered, who sing the following] #Kopie_Chamberlain: A #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Hall in the Pallace of Oberon. The columnes are of gold enturned with, and surmounted by, wreaths and capitals of silver Lillies. In the back ground through golden trellice work, a Garden with Fountains ec. The whole glowing in the rich light of an Eastern Sunset. – At the rise of the curtain several pituresque groupes of fairies are discover'd who sing the following
5	Chorus] #D_Gesänge: of Fairies
15	Druckfehler in ED: hathsh ed
18	the fairy] #D_Gesänge: our fairy
	[During the chorus, other Fairies and Spirits enter and dance.] in #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, nicht enthalten :
Mitte 36	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzliche Zeilen: – Methought he found his vow / When erst they quarrel'd for the Indian Boy / In Theseus' time, too viksome to repeat it / For such a trifle
51	He wakes! He moves this way: I will retire] #Planché, #Textfragment_Weber: He wakes! He moves this way retire awhile #Kopie_Chamberlain: He wakes – he moves this way – Now for my tidings
52	And mark his mood, ere I do speak with him.] #Planché, #Textfragment_Weber: Friend Puck and watch the time to tell thy tidings – retires #Kopie_Chamberlain:
53	#Planché, #Textfragment_Weber zusätzlich: /much agitated/
55	Song.] #Planché: Air Oberon
56	Die folgende Arie ist in der Kopie für Lord Chamberlain's Office nicht enthalten, auch der vorherige Text des Puck ist hier noch in einer Form, die auch Planchés Manuskript aufweist, dann aber von Planché geändert wurde. Daraus folgt möglicherweise, dass der Beginn der Kopie sehr früh entstanden sein muss.

281	goldne] #Klavierauszug_D: goldnen
286	Liebe] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Lieb
291	erblüh'n] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: erglühn

56	oath] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, , #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: vow
60	Diese Zeile hatte Weber in seinem Entwurf vergessen zu übernehmen, stattdessen schon mit dem Text der folgenden Zeile unterlegt, so auch ursprünglich übernommen in das Partiturotograph und den handschriftlichen Klavierauszug mit Winklers Textübersetzung. In seiner Partitur radierte Weber die Zeile und überschrieb sie; im KIA korrigierte er die Zeile (nach der schon erfolgten deutschen Textunterlegung) mittels Streichung samt deren ursprünglicher Übersetzung.
62	All my rage, and all my anguish;] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: Ev'ry pang of waking anguish,
63	their] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: my
64	Puck.] #Kopie_Chamberlain: Name nicht enthalten
65	[Advancing.]] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
79	hopes] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: hope
102	Bourdeaux] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Guenne
114	Planché hatte in seinem Manuskript ursprünglich "right" stehen, was er (vermutlich in Anlehnung an Wieland) korrigierte.
nach 115	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Oberon : The strangest sentence truly! – How replied, / The Paladin! / Puck: Upon his steed he sprung / And cried „I thank thee Cæsar! – Death's the worst / That can befall, and deathless Fame the meed / Which must be mine, frown Fortune as she may's
130	vanishes.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: disappears through the stage
137	[Runs to Oberon.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten

143	In ED ist der folgende Abschnitt fälschlich mit "Song" bezeichnet, obwohl er von Weber nicht vertont wurde; in allen weiteren Textquellen fehlt diese Angabe; vom Hg. emendiert.
154	Clouds envelope the stage.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
164	clouds open] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Scene opens
164	discover] #Planché, #Kopie_Chamberlain: discovers
167	Song.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
169	by] #Partituroautograph, #Partiturabschrift_UA: on
172	[The vision disappears; clouds again enclose the kiosk, and then draw off to the Fairies' hall, as at first.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten (s.u.)
nach 175	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: The vision disappears.
186	Bourdeaux!] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, : Guienne.
nach 198	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain : Not that thy noble spirit I mistrust / But ah! thou art a child of Adam's race / Formed (<i>Kopie_Chamberlain</i> : Form'd) of soft clay and to the future blind
199	Therefore receive, Sir Duke, this iv'ry horn;] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: No more – Receive Sir Knighth this iv'ry horn –
201	me] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: thee
204	Tho'] #Planché, #Textfragment_Weber: Though
205	[Brings the cup.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
214	tale] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten

219	Heaven preserve me!] #Kopie_Chamberlain: Heaven preserve me!
231	touch'd] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: touched
234	beauty] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Glory #Textfragment_Weber: Glory
234	Die Verbesserung des Wortes „beauty“ ist rätselhaft. In Planchés Manuskript und in der Kopie für Lord Chamberlain's Office steht "Glory", in Webers Textfragment schrieb Weber erst "beauty", korrigierte zu "Glory", im ED schließlich steht "beauty".
236	Oberon] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
236	to the symphony.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
238	Fairies.] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Kopie_Chamberlain: Chorus of Fairies #Textfragment_Weber: Chorus.
241	traitor] #Planché: Taytour #Gesangstexte_Weber: F'Taytour #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #D_Gesänge: Faytour #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms: Traytour
248	known] #Planché: kno[?]shown #Gesangstexte_Weber: k shown #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Klavierauszug_ms: shown
251	bowers] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms: bow'rs
256	Once, twice, three times o'er thee,] #Planché: Once – twice – three times o'er thee #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: once – twice – three times o'er thee #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA: nicht enthalten
257	On the banks of the Tigris thou dost stand,] #Planché: On the banks of the Tigris thou dost stand, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: on the banks of the Tigris thou dost stand #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA: nicht enthalten

259	[The scene changes to the banks of the Tigris, with the city of Bagdad in the distance.] #Kopie_Chamberlain: The Scene changes to the Banks of the Tigris.
263	In Planchés Manuskript umfasst der Abschnitt ursprünglich nur die ersten 5 Zeilen, von diesen 5 lauteten die 3. und 5. Zeile abweichend, diese wurden von Planché in die in ED vorhandene Form geändert und um die übrigen 4 Zeilen ergänzt. In der Kopie für Lord Chamberlain's Office ist jedoch noch die fünfzeilige Fassung aus Planché enthalten!
265	sunbeams] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: sunbeam
271	aye] #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: age
272	Oberon.] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
273	Grieve] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: Fear
273f.	Grieve not... embrace.] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
275	#D_Gesänge: Chorus of
278	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Oberon and Faries
279	[Oberon waves ... disappears.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
290	kidney] #Kopie_Chamberlain: kidney
292	dream] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
292	- but 'tis empty; - see, see, it fills, master, it fills!] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, nicht enthalten:
294	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzlich: - Pledge the Fairy, Master, - 'Tis a most noble Fairy! -
nach 294	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzlich: / a cry of terror within

295	Babekan. [Without.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
297	Oh save me! Help! help! save me!] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
305	[Sherasmin puts ... raise him.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Sherasmin draws – Babekan enters purmed by a Lion – Sir Huon transfixes the beast with his lance and with the aid of Sherasmin dispatches it – Babekan sinks terrified on the ground –Sherasmin hastens to him and raises him.
309	there] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
309	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzlicher Text: but he's tame enough now –
310	looking heathen] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: heathen looking
312	[takes up the cup,] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
313	power] #Planché, #Textfragment_Weber: Christian's God #Kopie_Chamberlain: Christian's Godpower
317	Tortures!] #Planché, #Textfragment_Weber: Hell and Tortures! #Kopie_Chamberlain: Hell and Tortures!
319	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzlicher Text: blasphemer! Thou hadst better grapple with another lion than wake my wrath!
323	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: three or four
329	for the noble duke!] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
331	perceives] #Textfragment_Weber: nicht enthalten

ERSTER AUFZUG., ZWEITE SCENE.

148	im] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: in dem
151	wildesten] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: wildsten
156	sanfter] #Klavierauszug_D: sanfter
165	wie früher die] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: die frühere / wie früher die # Im Klavierauszug finden beide Varianten nacheinander Verwendung.
166	Liebe] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Lieb!
166	düst'rer] #Klavierauszug_D: düster

ACT I., SCENE II.

1	Scene II.] #Planché, #Textfragment_Weber: Scene 3d (In Planchés Manuskript beginnt hier fälschlich die 3. Szene. In der Kopie für Lord Chamberlain's Office ist die Nummerierung jedoch richtig.)
2	– The interior of Namouna's cottage.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: A street in Bagdad – Dusk (– Dusk] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten)
13	[A knocking the door.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
nach 16	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Look Master – yonder hobbles an aged crone – she will tell us perchance where we may find food and Lodging in this strange town – Sir Huon: Speak with her, varlet –.
19	Allah guard us!] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
19	would ye, strangers] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: would'st thou Stranger
21f.	Don't be frightened...this strange town.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Can you tell us where we may lodge good Dame –
26	don't] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: do not
27	this is my humble dwelling] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: my humble dwelling is hard by
31	be thy guests this night.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: we will follow thee
nach 31	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Interior of Namounas House.FNIn Planchés Manuskript sowie in der Kopie für Lord Chamberlain's Office erfolgt hier ein zusätzlicher Szenenwechsel, wodurch sich in diesen beiden Manuskripten gegenüber ED eine Szene mehr im I. Akt ergibt. Bei Planché beginnt die 4., in Chamberlain die 3. Szene.

nach 31	<i>#Planché</i> : Enter Namouna followed by Sir Huon & Sherasmin / Namouna: This way – this way Sir Stranger – its very dark here – but I’ll get a light and and
32f.	Sherasmin. [Aside.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : nicht enthalten
34	A better lodging! ... little purpose.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : nicht enthalten
nach 34	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : Exeunt.
36	Enough, Sir Stranger; I’ll] <i>#Planché</i> : nicht enthalten
37	[Exit.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : Namouna.
45	Re-enter Namouna] <i>#Textfragment_Weber</i> : Namouna Reenter
60	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : intelligence. „a rolling stone gathers no moss“ saith the proverb
65–68	Sherasmin. [Aside.] Does he? ... that’s all.]] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : nicht enthalten
70	Ah!] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : nicht enthalten
75	Sherasmin. Marry a dragon! ... a check mate.]] <i>#Planché, #Textfragment_Weber</i> : nicht enthalten
80	fool] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : soul
88	Among] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : Amongst
90f.	he must e’en choose for her] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : she must e’en let her father chose for her
91	<i>#Kopie_Chamberlain</i> : and, that
98	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : arms and fair complexion
108	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : holding up the lamp and viewing

ERSTER AUFZUG., DRITTE SCENE.

49	werden eines Andern] #Klavierauszug_D: eines Andern seyn
49	werden] #Klavierauszug_ms: seyn
54	Tief] #Klavierauszug_ms: Ja
57	Thaugetränktem] #Klavierauszug_D: thaugetränkten
60	Freude!] #Klavierauszug_D: Freunde,
65	führt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: führte

109	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: too! Fair complexion
nach 112	#Planché, #Textfragment_Weber: places #Kopie_Chamberlain: Puts #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: the lamp on a bracket and
129	Grand Scena] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Song #Textfragment_Weber: nicht enthalten
149	#Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: to #Partitुरautograph, #Klavierauszug_ms: for
154	carpet] #Klavierauszug_ED: recreant
162	those] #Partitुरabschrift_UA: their
167	ev'ry] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA: every
168	raised] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA: lefted
168	glitter] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ED: gleam
171	trumpets] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA: trumpet
172	winds] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA: wind
176	ye bade] #Partitुरabschrift_UA: they bade

ACT I., SCENE III.

1	Scene III.] #Planché, #Textfragment_Weber: Scene 5. #Kopie_Chamberlain: Scene 4th.
2	– Vestibule] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: An Apartment
2	looking on the Tigris, which is] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: opening on the Palace Gardens which are
2	through] #Kopie_Chamberlain: thro'

66	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: das Schicksal!
67	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Dort ganz Wort
76	(trägt sie)] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Sie ertägt es
81	man schon] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: schon man
81	Wachen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Wächter
91	Selbst die Lüftchen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: die Lüftchen selbst
91	Lüftchen sanft entschliefen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Lüftchen entschliefen
93	nur fort – nur fort!] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: fort, fort, fort, fort!
99	glühende] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: glühe
101	Ruh’] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Ruhe Bei der Wiederholung dann auch „Ruh’“

4	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Enter from Gardens
7	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain Dialog länger: sooner! What – The cold hearted Monster who could laugh to see one of his train strike a lance through an unoffending Peasant whom accident threw in his path? –/Fatima: In the name of the Prophet Lady when was this done? – / Reiza: This very day Fatima when as he rode forth to hunt. And what think you was his reply when the distracted Mother of his victim bowed in the dust before him and called for justice on the Murderer. / Fatima: Alas! I know not – / Reiza: „When you hear we are mounted beware of our spears.“ And spurred on while the poor-broken hearted Parent rent her garments and tore the white hairs from her head in the bitterness of her agony! – / Fatima:And will the Caliph – he who is surnamed „the Just“ abet such wanton cruelty? – / Reiza:Alas! Some spell methinks hath blinded him to the evil doings of Babekan –
32	dreadful] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: fearful
32	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: a knocking
32	without] #Textfragment_Weber: within
51	claimed] #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: claim'd
54	An dieser Stelle steht in ED eine Fußnote: * "La tulippe est chez eux (les Persans et les Turcs) le symbole d'un amant passioné, a cause que cette fleur a ordinairement ses feuilles rouges, et qu'elle est marquée au fond d'une noirceur qui a quelque ressemblance à la marque que laisse l'application ou l'impression d'un baton de feu. Ainsi, disent ils, l'amant a le feu sur le visage, et la blessure dans le coeur." D'Herbelot: Bib. Orient. Art. Laleh. -->
57	Recitative.] #Textfragment_Weber: fehlt
67	vowed] #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: vow'd
74	Duo.] #D_Gesänge: Duet
83	Show] , #Gesangstexte_Weber, , #Textfragment_Weber, , #D_Gesänge, #Partituraautograph, #Partituraabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: shew

ZWEYTER AUFZUG., ERSTE SCENE.

8	großen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: mächtgen / großen # Bei der Wiederholung der Zeile heißt es dann "gro- ßen"
11	am Morgen wehen sieht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: so wie der Morgen lacht
12	Den Schatten und] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: entfliehen sieht
nach 12	Hier in ED Fußnote: "Zwey schwarze Fahnen der Kalifen aus dem Stamme der Abassiden."

85	slaves] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber: Eunuchs
85	and] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: and from the wing, the
89	prayer] #D_Gesänge: pray'r
nach 93	#Planché, #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber: /aside./
96	My kindling eye, my burning cheek,] #Planché, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: far too well my burning cheek,
97	Far, oh! far too plainly speak.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: and kindling eye thy tumult speak! –
98	tumult] #Planché, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: rapture
100	End of Act I.] , #Planché, #Textfragment_Weber: nicht enthalten

ACT II., SCENE I.

8	#D_Gesänge: of Slaves
nach 13	An dieser Stelle in ED Fußnote: "Two black banners, so called, of the Caliphs of the House of Abbas.
nach 21	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain zusätzlicher: Caliph: Is the Mufti ready? (#Kopie_Chamberlain: Is the Mollah Basti ready?) / Mufti (#Kopie_Chamberlain: Mollah) advancing /: Vicar of the Prophet he ist ready. (#Kopie_Chamberlain: Vicar of the faithful he ist ready.)
30	round her] #Kopie_Chamberlain: around
55	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Reiza and parrying the blow
56	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Ha!– Vile Assassin! –

ZWEYTER AUFZUG., ZWEITE SCENE.

157	einsames] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: einsam
168	ihm] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: ihr
169	eh'r] #Klavierauszug_D: eher
195	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: an Bord. Fort!
186	Der Wind uns treibt so schnell,] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: und günstig weht der Wind.
197	so] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: nicht enthalten
198	im Sonnenschein] , #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: in der Sonne Schein / im Sonnenschein (Beide Varianten kommen im Klavierauszug vor.)

nach 61	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> him. Reiza flinging her arms round him / Back Slaves! to that heart the passage lies through mine! – Spare him my Father! – Spare him! That writhing wretch deserves his fate! – And thou dear Knight spare thou my Father. – In both your lives the blood of Reiza flows! / Caliph with encreasing Rage/: Kill them not Slaves – they must expire in torment’s. But seize them if you would live yourselves! – They advance again.
67	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> ivory horn gently
73	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> bargain an’ it please you Sir Paladin
nach 76	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> – The scene closes. –

ACT II., SCENE II.

8	miserable infidels] <i>#Kopie_Chamberlain:</i> bankrupt dogs
11	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> All I know and all
13	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> and –judging by the way in which those Sons of Perdition fought last evening I think its (<i>#Kopie_Chamberlain:</i> it) far from improbable that they were the Enchanter himself and –
14	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> 1st Sarac.: And the Fiery Dragon incarnate no doubt – ha! ha! let him alone friends hell swear he saw its tail presently –
vor 14	First Saracen.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> 2nd Sarac.
15	Peace –] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> Whatever I saw then I know what I see now! –
17	Second Saracen.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> 1st Sarac.
19	First Saracen.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain:</i> nicht enthalten

21	foremost] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: tallest
25	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: retire behind the Wings.
36	the horn] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
36	magic] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
36	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: horn from Huons side
37	Die letzte Worte des zweiten Sarazenen einschließlich der ersten Worte der darauffolgenden Szenenanweisung notierte Weber in die Dirigierpartitur (= Partiturabschrift zur UA).
nach 38	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: The stage instantly (#Kopie_Chamberlain: immediately) darkens –
39	#Kopie_Chamberlain: Saracens fling away the horn and
47	pow'r] #Kopie_Chamberlain: power
48	wand'ring] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, #Partiturotograph: wandering
71	whilst] #Planché, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph: while
73	Oberon] #Textfragment_Weber, #Partiturotograph: nicht enthalten
75	[Exeunt Sir Huon and Reiza.] #Planché, #Textfragment_Weber: nicht enthalten
78	#Planché, #Textfragment_Weber: unbeliever. you see your Mistress isnt – He
80	marvellous] #Planché, #Textfragment_Weber: marvellously
nach 83	#Planché, #Textfragment_Weber: /Huon and Reiza talk aside
85	then] #Planché, #Textfragment_Weber: thou

85	infidels] #Textfragment_Weber: infidel
86	every] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: any (a -] #Kopie_Chamberlain)
97	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: woman; who places her whole trusts in him and
99–101	Ay, that's the way ...found for the action.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
nach 105	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: We could'nt so easily cut off the head of a refractory me as your Eastern Husbands -
nach 111– 121	Fatima. One wife! how ... if it be still on my shoulders.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
122	Well, well,] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: No – no –
125	makes] #Textfragment_Weber: make
130	bolts] #Textfragment_Weber: bolt
139	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: girl; putting thy Lady out of the question
138f.	Bless me, what ... may promise.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
141	Song] #Textfragment_Weber: Romanza
143	desert's] #Partiturotograph: desert
143	Im Entwurf auch "desert", in allen anderen Quellen "deserts".
145	beguil'd] #Gesangstexte_Weber, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, #Partiturotograph, #Partiturotograph_UA, #Klavierauszug_ms: beguiled
162	Re-enter] #Planché, #Textfragment_Weber: nicht enthalten

ZWEYTER AUFZUG., DRITTE SCENE.

29	Diamant=Schein] #Klavierauszug_ms: Diamantsschein #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: DämantsSchein
30	Wässern] , #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Wassern
31	Perle] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Perl
34	Bauch] #Klavierauszug_ms: Bauch Spalt! #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Spalt
35	Wo] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv: wie o
36	Euer] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Eur
40	Im deutschen Klavierauszug (unvollständig, nur II. Akt, vermutlich Stichvorlage) hier von Weber Szenenanweisung notiert: "Die Geister erscheinen aus der Luft / Erde, von den Seiten pp /"
46	trinken] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: schaffen

162	, with the Captain of the vessel.] #Planché, #Textfragment_Weber: advance
164	Now, Sherasmin,] #Planché, #Textfragment_Weber: Let us hasten
164	The captain here stays for us.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
168	Captain] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain, #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA: Sherasmin #D_Gesänge: Hassan
169	Sir Huon and Captain.] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
169	Captain] #D_Gesänge: Hassan #Planché, #Textfragment_Weber, #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA, : Sherasmin
177	through] #Kopie_Chamberlain: thro'

ACT II., SCENE III.

9	Gifted with his power to call] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: I must summon evry sprite / Whom the elements obey / Be he of the day or night – / Wither to this dreary dell / Where no human thing doth dwell / For the air of east and all
10	Those whose art may raise a squall,] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Puck doth need to raise a squall
21	power] #Klavierauszug_ED: pow'r
24	diamond] #Partiturotograph, #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms: Diamonds
26	prisoned] #Klavierauszug_ED: prison'd
nach 28	#Planché, #Gesangstexte_Weber #Kopie_Chamberlain: Where around the burning stars / Rolling in their golden cars / Armed and crowned an Angel Guard / Ever keepeth watch and ward –
31	Spirits] #Textfragment_Weber: Spirit
31	ye] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: you

46	Grund] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Grunde
52	Sucht'] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv: such
54	Ha, ha, ha, ha!] #Klavierauszug_D: Ho, ho! Ho, ho! (Im Klavierauszug (Stichvorlage und Manuskript) anfangs „ho“, dann „ha“, so dass der Reim gegeben ist, im ED Klavierauszug steht nur noch „ho“.)
55	man] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: ich

ZWEYTER AUFZUG., VIERTE SCENE.

9	höre] #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: hör
12	hat] #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: an
12	Im Klavierauszug (Stichvorlage) fehlt der Schluss des Stückes.
70	rings] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: rund
71	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: ein Anblick
75	Im Klavierauszug mit Winklers deutscher Textunterlegung steht an dieser Stelle wie im Erstdruck des Textbuches "Schiff". Lauterbach hat dies in der Kopie des Klavierauszugs zu "Schicksal" verlesen. Da sich diese fälschliche Form auch im Erstdruck des KIA findet, wäre das ein zusätzlicher Hinweis dafür (zu den Überklebungen, die ebenfalls darauf hindeuten), dass es sich bei Lauterbachs Kopie höchstwahrscheinlich um die Stichvorlage handelt.
76	vor] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: dar
82	Auf der fernen Tiefe] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: ruhend auf der fernen
84	er aus dem Schlaf] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: vom Schlaf er

36	Chorus of Spirits.] #Textfragment_Weber:
41	its] #Partituroautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: his
44	at] #Textfragment_Weber: not
47	I] #Textfragment_Weber: a
47	summon'd] #D_Gesänge: summoned
51	Winds] #Partituroautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: wind
51	Die abweichende Überlieferung beginnt schon im Entwurf.

ACT II., SCENE IV.

2f.	Cavern on ... of the island. Storm continued.] #Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: The Sea Coast – Storm continued –
nach 4	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: Huon and Reiza are shown by the lightning clinging to a piece of a mast – they disappear behind a projecting cliff and presently
5	Enter Sir Huon,] #Planché: Huon enters
7	O heaven,] #Kopie_Chamberlain: O heaven,
7f.	O spare her, gracious heaven!] #Kopie_Chamberlain: O spare her, gracious heaven! Reiza! Reiza!
nach 9	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: – Reiza! – Reiza! –
nach 25	#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain: But the Power whom thou hast thought me to worship will protect us! – see – I am much stronger now – let us further inland and learn what help this isle can furnish us withall. / Huon: It ist impossible – thou canst not walk a foot! – And I, alas, have now no strength to bear thee further – we must both perish here! – Curse me curse me Reiza! – The wretch who has spend the baleful influence of his doom around thee! / Reiza: Never! never! – Happen what may I will not e'en repine – It was my own free choise to share thy fortunes and were my lot to choose again, again I'd leave Friends, Country, all, to follow where thou lead'st through Joy or Misery! –

85	schon] #Klavierauszug_ms: schon / nun #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: nun
85	ursprünglich in <i>Klavierauszug_ms</i> "es", dann "schon", von Weber verbessert zu "nun", "schon" aber nicht gestrichen.
86	den] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: dem
87	Wimpeln] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Wimpel
88	flücht'gen Zelters] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: wilden Rosses
91	jetzt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: dann
94	Im] #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: in
101	Ob ein Vogel schwebt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: 's ist die Möwe – schweift
102	geraubt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: raubt
108	dieser] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: diesen
108	mach' uns frey] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: sende Rath
110	Der Retter wacht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: die Rettung sie naht
216	dort hoch] #Klavierauszug_ms: hoch dort #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: dort
219	woget] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: wogt
219	sich es] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: sichs
219	sich] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: nicht enthalten
222	schwimmt sich's so] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: wogt es sich

nach 32	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : New strength new hope will thrill through every vein. –
35	thy power is great indeed; I feel new strength; new hope thrill through my veins.] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : nicht enthalten
36	wonders] <i>#Kopie_Chamberlain</i> : wonder
37	Yes,] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : nicht enthalten
37	though] <i>#Kopie_Chamberlain</i> : tho'
37	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : and though I prayed them on my Knees but to take thee with them – Fainting as thou wert with terror they flung thee back into my arms and cursing us and our faithful friends for infidels and renegadoes rowed off and left us in their bilging bark to the mercy of the tempest! –
37	though] <i>#Kopie_Chamberlain</i> : tho'
53	this cavern is] <i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : and look dearest – here is a cavern
54	the] <i>#Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : yon
59	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : sweetest. here – keep thou the cup
61	<i>#Planché, #Textfragment_Weber, #Kopie_Chamberlain</i> : Huon up the Cliffs.
65	curled] , <i>#D_Gesänge, #Klavierauszug_ED</i> : curl'd
71	ribbed] , <i>#D_Gesänge, #Klavierauszug_ED</i> : ribb'd
75	Through] <i>#Kopie_Chamberlain</i> : Thro'
76	breaker's] <i>#Gesangstexte_Weber, #Partiturotograph, #Partiturbabschrift_UA, #Klavierauszug_ms</i> : brakers
76	Hier bricht Webers Textfragment ab.

223	an der Brust ihr] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: ihr am Busen
224	Dämmerungschein] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: Dämmrung=schein
225	dem] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: den
226	Bekreuzet] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: bekreuzt
226	brummt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: murmelt
227	zauberisch] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: zaubrisch
228	schwimmt sich's] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: wogt
228	so] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: nicht enthalten
229	indeß der] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: der nassen
232	dem] #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: den
233	Und ein lust'ges Stückchen schreyen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: oder in der Mädchen Sang
234	In der Mädchen Sang hinein.] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: mischen froher Lieder Klang!
236	verdienest] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: verdient hast
241	beweißt] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_sv, #Klavierauszug_D: beweiset
253	sie wandern] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: wandern sie
254	Flink und leicht!] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: nicht enthalten

79	o'er] #Kopie_Chamberlain: on
82	'tis] #Partituroautograph, #Partituroabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: its
96	his] #Partituroautograph, #Partituroabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: this #Klavierauszug_ED: its
96	Die abweichende Überlieferung beginnt bereits mit dem Entwurf.
98	in vain] #Kopie_Chamberlain: again
102	wretch's] #Klavierauszug_ED: wretche's
106	Uninjured] #Gesangstexte_Weber, #Partituroautograph, #Partituroabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: Unimpired #Klavierauszug_ED: unimpair'd
108	waved] #Klavierauszug_ED: wav'd
110	#Partituroautograph, #Partituroabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: Huon! My husband!
110	saved] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: sav'd
112	#Planché, #Kopie_Chamberlain: sailing boat
112f.	#Planché, #Kopie_Chamberlain: disappears behind the Cliffs
123	the] #Planché, : yon
127	just] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
128	#Planché, #Kopie_Chamberlain: looking for. Reiza aside: Oh Horror! – What terrible suspicion flashes on my mind! – O let me rather perish amidst / barren rocks than live to be the thing these (#Kopie_Chamberlain: the) Men would make me! –/aloud / Unhand me for Pity's sake! – I do not ask your succour – I will stay here and die with Huon! –/ Abdallah. / A better fortune is in reserve for thee my bird of Beauty! – Come lads! –
128	boat] #Kopie_Chamberlain: coast
131	rushes in] , #Planché: rushing #Kopie_Chamberlain: rushes

255	Froh und flink] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D:
257	mild #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: blas
nach 260	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Waßernymphen.
262	sie wandern] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: wandern sie / sie gehn
263	Leichten Sinn's] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Wohlgemuth!

nach 131	#Planché, #Kopie_Chamberlain: down the Cliffs with the branch of a tree in his hand.
144	'twere almost] #Planché: then I'll be merciful foronce and faith twen
145	So I'll be merciful for once.] #Planché: nicht enthalten
nach 153	#Planché, #Kopie_Chamberlain ursprünglich „Piratenchor“ an dieser Stelle: Chorus. Abdallah & Pirats. / To Sea! to Sea! – Ere sinks the Sun, / Right for Suns let us run! / To Sea! to Sea! – the prize we hold / s worth its weight in the Emirs Gold! / Exeunt Pirates
180	through] #Kopie_Chamberlain: thro'
212	mustering] #Klavierauszug_ED: must'ring
218	on] #Gesangstexte_Weber: in
229	#Kopie_Chamberlain: many a merry
232	hath] , #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: had
234	Duetto] #D_Gesänge: Duet –
241	summer] #Kopie_Chamberlain: summer's
244	duet] #Planché: Duo #Kopie_Chamberlain: Duetto
245	sing] #Planché, #Kopie_Chamberlain: dance to
246	#Planché: of Mermaids, Fairies &c. #D_Gesänge: of Sea-Nymphs, Fairies, &
246	In Planchés Handschrift sind die folgenden beiden Strophen mit einer Klammer und der Anweisung "together" verbunden.
246	#Planché, #Kopie_Chamberlain: Mermaids & #D_Gesänge: Sea-Nymphs.
248	over] #Klavierauszug_ED: o'er
250	Through] #Kopie_Chamberlain: Thro'

DRITTER AUFZUG., ERSTE SCENE.

20	Mir war's,] #Klavierauszug_D: Ist's doch
25	Erschallte] #Klavierauszug_D: erschallt'
27	Zinab] #Klavierauszug_D: Zenab
32	Blume] #Klavierauszug_D: Blumen
35	Fußnote: Anderun, Benennung für den Harem.
36	Horcht] #Klavierauszug_D: Horch
37	treuen] #Klavierauszug_D: treu dem
39	bleibt] #Klavierauszug_D: bleibt
79	Wasserfeind] #Klavierauszug_D: Waffenfeind
79	nicht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: kein
81	Doch] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: und
82	flohen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: flohn

255	over each wood and] #Klavierauszug_ms:
255	over] #Klavierauszug_ED: o'er
255	Im Klavierauszug-Manuskript fehlt an der ersten Stelle der Text "oer each wood and" anstelle "dell" steht "dill", bei der Wiederholung ergänzte Weber die Worte "oer each wood and"
257	Through] #Kopie_Chamberlain: Thro'
258	dance we here] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: let us sail,
259	Over the sands by her light so clear.] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: over the Sea by her light so pale.

ACT III., SCENE I.

10	#Planché: spirit who with one word could waft us accross the desarts of Arabia and who
11	thus] #Planché: so
13	#Planché: idea and Fatima though she can never cease to love her native land will at least have the consolation of knowing she did not leave it in vain –
14	Besides, I had a dream last night, which should prognosticate good fortune.] #Planché: nicht enthalten
22	trees] #Partitुरabschrift_UA: tree
28	loved] , #D_Gesänge, #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: lov'd
30	joy] #Partitुरautograph, #Partitुरabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: love
31	Though] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: Tho'
31	closed] , #D_Gesänge, #Partitुरautograph, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: clos'd #Partitुरabschrift_UA: close'd

83	der Garonne] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: jenes Flußes (bei der ersten Wiederholung: „der Garonne“)
87	vor] #Klavierauszug_D: für
91	grüner] #Klavierauszug_ms: grünerer
91	Weideplatz] #Klavierauszug_D: Weideplan
93	Gram war unbekannt stets mir] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Unbekannt war Kummer mir,
104	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: fröhlich so wie
213	der Tyrann mag zittern] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: zittern mög der Freche
218	bald] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: nun
219	nun auch] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: auch bald
221	uns verehret] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: hoch verehrt
222	Stehe] #Klavierauszug_D: Steh'
224	Die Alternativen stehen jeweils in runden Klammern untereinander.

34	Anderun] #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA: Anderim
34	Fußnote zu Anderun: "The harem, or women's apartment."
38	turrets] #Kopie_Chamberlain: turret
40	Anderun] #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA: Anderim
48	some] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
53	#Planché: No, – it she takes my purse a little – but no matter for that – there's
61	#Planché: safe. Did I imagine my noble Master was no more I do not think even thy love Fatima could console me for his loss! – but – I know not how it is – The magic
62	though] #Kopie_Chamberlain: tho'
63	#Planché: So dont be down hearted my Girl, but kiss
63	, my girl, and ... more yet, Fatima.] #Planché: and away to thy work as I will to mine with the palliating reflection that Adam himself was a Gardner before me; – But oh the time that I have seen! –
67	Duet. –] #Planché: Duo.
73	tumbles] , #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: tumbler #Klavierauszug_ED: tumble
73	Die abweichende Variante beginnt bereits im Entwurf.
77	neighbour's] #Klavierauszug_ms: neighbour
78	O how fast the days have flown] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: Oh the days that I have known
82	day-beam] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: sunbeams
87	a] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: some

88	ensured] #Klavierauszug_ms: ensared , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: ensur'd
91–106	Der folgende Abschnitt bis zum Abgang von Sherasmin und Fatima ist in Planchés Manuskript erst nachträglich eingefügt worden, auf Rückseite von S. 41, in Webers Niederschrift der Gesangstexte aber normal enthalten, ebenso auch in der Kopie für Lord Chamberlain's Office. .
94	summer] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ED: sunny #Klavierauszug_ms: sumy
97	Yet] #Planché, #Gesangstexte_Weber, #Partiturotograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms: But
105	Fatima and Sherasmin] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
nach 106	#Planché: the latter into House #Kopie_Chamberlain:nicht enthalten
106	descends] #Planché, #Kopie_Chamberlain: rises
117	Re-enter Sherasmin] #Planché: Sherasmin re-enter from House.
121	#Planché: master! – I – I shall
nach 134	#Planché, #Kopie_Chamberlain: and fortunately were purchased by one of the kindest hearted old fellows who ever drank wine in despite of the Koran –
137	rend] #Planché, #Kopie_Chamberlain: tear
145	Well!] #Planché: nicht enthalten
151	Lord, lord,] #Kopie_Chamberlain: – dear! dear!
157	#Planché: heaven and #Kopie_Chamberlain: be heaven and the kind
159	#Planché, #Kopie_Chamberlain: of me: Curse it this
162	#Planché: lady then?
173	for heaven's sake!] #Kopie_Chamberlain: for heaven's sake!

179	Roshana] #Planché: ---
187	#Planche, #Kopie_Chamberlain: neighbourhood. – you must pass for my kinsman – you have been at sea till you're tired of it and are anxious to get employment an shore – on your voyage home you were wrecked near Aleppo and have traveled over land to Tunis – met me accidentally and –
191	#Planché: that you now wear –
192	But stay – yonder comes a Greek – ... patch up a story, I warrant you!] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
197	Sherasmin takes him ... in dumb show] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
199	#Planché: Huon, Fatima & Sherasmin.
202	in ED an dieser Stelle wirklich: Fatima
206	Unscathed] #Partituroautograph, #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms: unscattred #Klavierauszug_ED: Unscath'd
208	pow'r] #Planché, #Gesangstexte_Weber, , #D_Gesänge, #Partituroautograph, #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms: power
209	Verleser im handschriftlichen Klavierauszug: "makot birthe"
211	#Planché, #Gesangstexte_Weber, #Kopie_Chamberlain, #Partituroautograph, #Partiturschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: of all the fair!
212	Der folgende von allen zu singende Abschnitt wurde in Planchés Handschrift erst nachträglich eingefügt, in Webers Niederschrift ist er im Fließtext enthalten.
213	adored!] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: ador'd
215	Im handschriftlichen Klavierauszug an der ersten Stelle "bless yood sword", bei der ersten Wiederholung "bless the yood sword", bei der zweiten Wiederholung korrekt.
nach 215	#Planché, #Kopie_Chamberlain: Exeunt

DRITTER AUFZUG., ZWEITE SCENE.

23	entschwundenes] #Klavierauszug_D: verschwundenes
28	Gelums] #Klavierauszug_D: Gelun's ;Fußnote in D-tx: Wegen seiner Reinheit wird das Wasser der Quelle Gelum, das Wasser des Paradieses genannt.
32	Geisel der Wüste] Fußnote:in D-tx: Der Kamsin, ein alles zerstörender Wind, wird von den Arabern so genannt.
32	schon] #Klavierauszug_D: nicht enthalten
33	Gifthauch] #Klavierauszug_D: gift'gen Hauch (bei der Wiederholung auch: das Gift)

DRITTER AUFZUG., DRITTE SCENE.

59	bei der dritten Strophe in <i>Klavierauszug_D</i> : "in Glück, in Hoffnung"
61	wehren] #Klavierauszug_D: wehr'n
61	#Klavierauszug_D: Fluth nur

ACT III., SCENE II.

7	has] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : hath
9	[Exit Slave.] # <i>Planché</i> : /Slave bows and exit/
12	back] , # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : bark
23	An dieser Stelle in ED Fußnote: "The water of Gelum, on account of its purity, is called the water of Paradise." Dow.
28	Fußnote in ED: "The Kamsin, a devastating wind so called by the Arabs."
70	though] # <i>Kopie_Chamberlain</i> : tho'
89	# <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : spleen in words
98	# <i>Planché</i> : Roshana

ACT III., SCENE III.

2	Myrtle grove in the garden of Almanzor] # <i>Planché</i> : Haram Gardens.
2	garden] # <i>Kopie_Chamberlain</i> : Gardens
4	Fatima] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : Sherasmin
5	our] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : my
6	Sherasmin] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : I
6	the old man] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : old Ibrahim
7	story] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : lie
8	his] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : my
8	raising] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : rearing
9–11	– He doesn't know ... – Hah! here he comes.] # <i>Planché</i> , # <i>Kopie_Chamberlain</i> : – Gad! – Here comes the old Mussulman and not in the best of humours if one may judge by his looks –

nach 11	<i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> Enter Ibrahim / Ibrahim. / Why what in the name of the Prophet did you mean you unbelieving dog by telling me that kinsman of yours whom the Devel confound! – understood the culture of tulips! – By the beard of my Father – he doesn't know a tulip from a Sunflower! – He make a gardner! – Why he handles a hoe as if it were a lance and slashes about with his pruning knife as thou he were lopping heads instead of branches! – / Sherasmin aside/Murder! Murder! – But I expected no less – /aloud/ Ah Master – thats just like him – he always had – a – a flourishing way with him – / Ibrahim: . O he had – had he? – thats more than my plants are likely to have if he's to look after them. – But no – no – that musn't be – I've promised to employ him – and I will do so – but it must be in something that he cant well make a blunder about for he seems to have a mighty rambling brain of his own – Hark ye Slave – The Emir feasts to night with his officers and there will be fruits and flowers wanted in abundance. follow me – I will give you orders as to the quantity and quality and you Fatima and your Kinsman must carry them up to the Palace. / Sherasmin aside/ Something may come of this – /aloud/ I follow you Master. Exeunt Sheras. & Ibra. (<i>#Kopie_Chamberlain:</i> Exeunt.)
16	[Seeing] <i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> Enter
17	<i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> Fatima! – you come upon a wish! –
23	A Turkish girl taught me to read such riddles.] <i>#Planché:</i> nicht enthalten
25	See, my lord, a jonquil, – ... mean, "I die for thee – come quickly!" – And look –] <i>#Planché:</i> "My love" – "I die for you" "hasten to me" – Stay – what is this – this flower puzzles me – I have it! – no – I cannot make that out – But look my Lord! –
36	mistress.] <i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> Lady – what then remains to do must then be thought of – Away – dear Fatima!
37–39	Fatima. And if fate ...and lady.] <i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> nicht enthalten
48	ray] <i>#Planché, #Partiturotograph, #Partiturbabschrift_UA:</i> light
50	lights my] <i>#Planché, #Partiturotograph, #Partiturbabschrift_UA:</i> points the
nach 58	<i>#Planché, #Kopie_Chamberlain:</i> Exit.

DRITTER AUZUG., VIERTE SCENE.

84	ihr Gemach] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: sich
85	Für Dich ist Lust in den Pokal geflossen] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: die Lust den Becher voll ergossen
86	sey] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: nicht enthalten
90	ihrem Kelche] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: ihren Kelchen
92	mir ein Getränk] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: geröthet mir
100	Im] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Dann
100	kein Glanz mehr blüht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: nicht reizend lacht
101	Wenn's in sträflichen Feuer brennend glüht] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: wenn dein sträfliches Feuer angefacht
102	gleich's nur] #Klavierauszug_ms: gleicht #Klavierauszug_D: gleich #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: es
105	Buhlerin] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Buhl'rin
105	der Schnee sie] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Schnee sie so
107	das Fleisch davon ab] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: zum Gerippe sie
114	Fußnote: Abdolmelick, der fünfte Kalife aus dem Stamme der Omminah und der eilfte nach dem Propheten. Während er zu Abend speißte sagte er: „Wie schön wäre doch das Leben, wenn auch nur ein Schatten davon noch übrig bliebe.“
114	sprach und] , #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: von dem Mahle
119	freu'] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: für
119	#Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: Dich! Sey glücklich,
120	er] #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_D: es

ACT III., SCENE IV.

2	– Saloon in the kiosk of Roshana:] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Roshana's Apartment –
6	Nadina] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
12	of the arch] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
12	#Planché: recess faintly
12	illuminated] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
13	covered with a rich veil.] #Kopie_Chamberlain:nicht enthalten
14	and clasping her in his arms.]] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
26	speak] #Planché, #Kopie_Chamberlain: speaks
27	it] #Planché: nicht enthalten
47	#Planché, #Kopie_Chamberlain: creed? Must the Trumpet sound and the Banners wave –
49	#Planché, #Kopie_Chamberlain: scabbard? – Must the shout of "Allah Hu!" ring in thine ears ere thou caust strike and be avenged! –
52	#Planché, #Kopie_Chamberlain: – Mohammed! Look! – beneath my feet I trample the turban whose sacred colour devotes my race! –
nach 55	#Planché, #Kopie_Chamberlain: Huon: Again I say I will not stab the Drunkard and the Sleeper – But give me arms and a horse and with to- morrow's dawn will I defy Almanzor openly – Do battle against him and his Captains and either fall like a true knight or ride through Tunis with their heads at my saddle bow! / Roshana./ No – no – no – Brave Christian hazard not the life which every moment makes more dear to Roshana! – If thy proud spirit revolts at the deed to which I urge thee – this very arm shall strike the blow of Justice so thou wilt share with me the crown it wins!
57	#Planché, #Kopie_Chamberlain: <i>more, lady.</i> Not Caesars crown upon such terms as those even were my heart unfetterd as the winds – But Lady, know,

58	naught] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nought
67	through] #Kopie_Chamberlain: thro'
68	#Planché, #Kopie_Chamberlain: hands. – The stage is instantly illuminated with painted Lanthorns decorated with flowers and borne by female slaves richly attired
68	and female slaves, richly attired,] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
71	Grand Scena and Chorus.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
72	Sir Huon, &c. – Chorus.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Chorus of Dancing Girls. Slaves. #D_Gesänge: of Female Slaves.
73	thee] #Partituraschrift_UA: the
73	decked] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: deck'd
73	bower] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: bow'r
74	filled:] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: fill'd
75	flower] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: flow'r
76	spilled] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: spill'd
78	flow'rs] #Gesangstexte_Weber, #Partituraschrift_UA, #Kopie_Chamberlain, #Klavierauszug_ms: flowers
82	clings to him and] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
94	so] #Partituraschrift_UA, #Klavierauszug_ms: no
97	from Roshana, / by which he entered. –] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
97	dancing girls] #Kopie_Chamberlain: dancers
101	Fehler im handschriftlichen Klavierauszug: "hot" anstelle von "not"

102	sang] #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partiturautograph, #Partiturabschrift_UA, #Klavierauszug_ms, #Klavierauszug_ED: sung
102	Im Erstdruck Fußnote nach sage*: "Abdormelik, the fifth caliph of the house of Ommiyah, and the eleventh from the Prophet: wilt he was at supper, he said, "How sweetly we live, if a shadow would last!" Vide Oakley's Hist. of the Saracens.
104	Fehler im handschriftlichen Klavierauszug: "haugh" anstelle von "laugh"
109	#Planché, #Kopie_Chamberlain: slaves shriek and
123	from the stage.]] #Kopie_Chamberlain: off/
126	he] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
146	Roshana.]] #Kopie_Chamberlain: her
147	The] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten

ACT III., SCENE V.

2	#Planché, #Kopie_Chamberlain: Garden and Well
6	#Planché, #Kopie_Chamberlain: him, his death is certain! –
9	#Planché, #Kopie_Chamberlain: after all. / a hand issues from the roe bush and pinches his leg /
11	[A lily rises through the ... swinging upon it.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: – Its under that rose bush I saw it move – / The Ivory horn is seen swinging on the bush/
12	and looking at it.]] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
13	lily, which sinks again,]] #Planché, #Kopie_Chamberlain: bush
15	#Planché, #Kopie_Chamberlain: Fatima!– well Fatima! –
18	token] #Planché, #Kopie_Chamberlain: flowers
nach 32	#Planché, #Kopie_Chamberlain: – so follow me to the Haram!

DRITTER AUFZUG., SECHSTE SCENE.

65	In] #Klavierauszug_D: im
72	bringe] #Klavierauszug_D: bringet
72	und] #Klavierauszug_D: nicht enthalten
73	uns] #Klavierauszug_D: nun
73	nun] #Klavierauszug_D: wohl
84	beglücktes] #Klavierauszug_D: beglückt'
87	tönt] #Klavierauszug_D: tönet
88	Doch!] #Klavierauszug_D: Sieh,
88	hier] #Klavierauszug_D: heut
96	Herr] #Klavierauszug_D: her

nach 32	#Kopie_Chamberlain: "Guienne for the noble Duke!!"
nach 32	#Planché, #Kopie_Chamberlain: – Lira Lira la, Lira la la! –
34f.	What! the fairy horn ... some trick, perhaps.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Sherasmin! – Sherasmin! –
36	Sherasmin. / Sure! why, – yes, – moment is precious now.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
40–49	Fatima. / Oh! oh! oh! ... ha! ha! ha! / Sherasmin./ What the deuce ails the girl! ... „Guienne for the noble duke!“ Fatima. / Ha! ha! ha!] #Planché, #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
50	[Exeunt – Fatima laughing.] #Planché: Exit Sherasmin singing and dancing and followed by Fatima. #Kopie_Chamberlain: Exit singing and dancing followed by Fatima

ACT III., SCENE VI.

7	#Planché, #Kopie_Chamberlain: two or three Negroes.
8	#Planché, #Kopie_Chamberlain: and Reiza
43	for yield thou shalt,] #Planché: For Allah plunge me in eternal fire but thou shalt yield #Kopie_Chamberlain: >For Allah plunge me in eternal fire but thou shalt yield
52	them] #Planché, #Kopie_Chamberlain: him
53	Reiza.] #Planché, #Kopie_Chamberlain: Huon.
67	note] #Planché, #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partituroautograph, #Partiturbabschrift_UA, #Klavierauszug_ED: foot
69	Arcon, and] #Planché, : nicht enthalten
71	power] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: pow'r
72	tower] #Kopie_Chamberlain, #D_Gesänge, #Partituroautograph, #Partiturbabschrift_UA, #Klavierauszug_ED: Tow'r
76	elfin] #Partituroautograph, #Partiturbabschrift_UA: Fai=ry

78	#Kopie_Chamberlain: in the 2nd
79	#Kopie_Chamberlain: and Oberon
84	redeemed] , #D_Gesänge, #Klavierauszug_ED: redeem'd
91	thou Druckfehler „thon“ in ED, wurde korrigiert nach allen anderen Quellen!
93	ever] #Klavierauszug_ED: e'er
95	The clouds envelope Oberon and Titania, then rise and discover] #Kopie_Chamberlain: Scene changes to
95	#Kopie_Chamberlain: Charlemagne. – Enter Guards – Nobles – Ladies – and Charlemagne– he ascends his throne – Huon – Reiza and Fatima Enter Huon and Reiza kneel –
95	Grand march. Enter guards, nobles, and ladies of the Emperor's court, and lastly Charlemagne. He ascends the throne. Flourish.] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten (s.o.)
98f.	[Sir Huon, Reiza, ... – They kneel.] #Kopie_Chamberlain: nicht enthalten
103	at] #Partituroautograph, #Partiturbabschrift_UA: on
112	over] #Klavierauszug_ED: o'er
113	followed] #Klavierauszug_ED: follow'd

Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur

Literatur-Kürzel

- MMW Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3. Bd., Leipzig 1864– 1866
- Weberiana *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.*, Tutzing
- Schroer Markus Schroer, *Carl Maria von Webers Oberon*, Münster 2010
- Fullgraf Marita Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997
- AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung
- NZfM Neue Zeitschrift für Musik
- Jähns (*Werke*) Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871

In der nachfolgenden Auflistung wurden die für die Edition verwendeten Textbücher und Klavierauszüge nicht mit aufgenommen; vgl. Quellenbeschreibung

Textbücher (chronologisch)

- Johann Joachim Eschenburg, *Willhelm Shakespears Schauspiele*, Mannheim 1780
- Johann Friedrich Freiherr Binder von Krieglstein, *Der Triumph der Treue, ein ernsthaftes Singspiel in drey Aufzügen*, München 1789
- Carl Friedrich Cramer, *Holger Danske. Eine Oper*. Kiel 1789
- Friederike Sophie Seyler, *Hüon und Amande, ein Romantisches Singspiel in Fünf Aufzügen nach Wielands Oberon*, Flensburg, Schleswig und Leipzig 1789
- Friederike Sophie Seyler, *Oberon oder König der Elfen, ein Romantisches Singspiel in drey Aufzügen nach Wieland*, Hamburg 1792
- Charles Dibdin jun., *Songs, duets, recitatives, chorusses, &c. and other vocal compositions with the plot of the piece [...] called The Magic Minstrel or, Fairy Lake*, London 1808
- Benjamin Thompson, *Oberon's Oath; or the Paladin and the Princess: a melo-dramatic romance in two acts*, London 1816 (Reprint der British Library: Historical Collection from the British Library, März 2010)

Friedrich Horschelt, *König der Elfen*. Große Feen-Pantomime in vier Abtheilungen. Nach Wieland bearbeitet, Wien 1820

George Macfarren, *Oberon, or The Charmed Horn* in zwei Akten, London 1826

Obéron, opéra fantastique en trois actes et sept tableaux imité de Wieland par MM. Nutter, Beaumont et De Chazot, Paris 1857

James Robinson Planché, *Oberon*, An Opera in Four Acts, London 1860

Oberon. Romantische Oper in drei Aufzügen. [...] Auf Grundlage des von Theodor Hell aus dem Englischen übertragenen Textes für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Franz Grandaur. [...] Neu hinzugekommene Recitative von Franz Wüllner, München 1880

Oberon, König der Elfen. Grosse romantische Feenoper in 3 Akten (Wiesbadener Bearbeitung: Gesamtentwurf: Georg von Hülsen. Melodramatische Ergänzung: Jos., Schlar. Poesie: Jos. Lauff), Wiesbaden 1900

Oberon. Romantische Oper in drei Aufzügen [...] unter Benutzung der Übersetzung von Th. Hell ergänzt und für das deutsche Opernhaus Charlottenburg neu eingerichtet von Georg Hartmann, Berlin und Bonn [1912]

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-Leipzig [1914]

Oberon oder des Elfenkönigs Schwur. Romantische Feen-Oper in drei Akten (9 Bildern) nach Wielands epischer Dichtung „Oberon“ von J.R. Planché, aus dem Englischen neu übersetzt und eingerichtet von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking, Wien 1953

Carl Maria von Weber, *Oberon*. Textneufassung in zwei Akten unter Verwendung der Fassung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking von Martin Mosebach [Maschinenskript]

Notenedition

Paul Wranitzky, *Oberon. König der Elfen. Singspiel in drei Akten. Libretto von Karl Ludwig Giesecke*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Joachim Veit, München 1993 (*Die Oper*, Bd. 4)

Anneliese Zänsler, *Die Dresdner Stadtmusik, Militärmusikkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert*, Laaber 1996

Oberon. Opéra fantastique en 3 actes et 7 tableaux, imité de Wieland, paroles de MM. Nutter, Beaumont et de Chazot [...] Paris [o.J.]

Oberon. Romantische Oper in 3 Acten [...] Auf Grundlage des von Th. Hell aus dem

Englischen übertragenen Textes für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Franz Grandaur [...] Neu hinzugekommene Recitative von Franz Wüllner, Clavierauszug mit Text sowie Partitur, Berlin [ca. 1882]

Oberon, König der Elfen. Grosse romantische Feenoper in 3 Akten (Wiesbadener Bearbeitung: Gesamtentwurf: Georg von Hülsen. Melodramatische Ergänzung: Jos., Schlar. Poesie: Jos. Lauff), Klavierauszug, Leipzig [o.J.] sowie Partitur, Wiesbaden 1900

C.M. von Weber, *Oberon*. Romantische Oper in drei Akten [...] Umarbeitung des Textes und musikalische Ergänzungen von F. Weingartner, Leipzig 1914

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, Klavierauszug mit Text, Wien-Leipzig [o.J.]

Allgemeine Literatur (Zeitschriften ausgenommen)

300 Jahre Theater in Braunschweig 1690–1990, in Zusammenarbeit mit den beteiligten Museen hg. von der Stadt Braunschweig, Braunschweig 1990

Anna Amalie Abert, „*Oberon*“ in *Nord und Süd*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*, Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag, hg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel und Zürich 1978, S. 51–68

Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn, in: *Weberiana* Heft 19 (2009), S. 125–190

Susanne Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert: Variationen eines romantischen Modells*, München 2004

Eveline Bartlitz: „*Verzeihung für den schlimmen Frager!*“ *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Benedict*, in: *Weberiana* 20 (2010), S. 65–94

Günther Bobrik, *Wielands Don Sylvio und Oberon auf der deutschen Singspielbühne*, Königsberg 1909

Georg Büchmann, *Oberon. Ein Ritt in das alte romantische Land*, in: *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Ernst Dohm und Julius Rodenberg, Bd. 1, Leipzig 1868

Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie der Oper*, Bd. 1, Leipzig 1902

Geoffrey Chaucer, *Die Canterbury Tales*, München 1974

John Edmund Cox, *Musical Recollections of the last Half-Century*, 2 Bd., London 1872

H. Bertram Cox und C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, New York 1971

- Carl Dahlhaus, *Webers „Oberon“ in der Württembergischen Staatsoper*, in: NZfM 2/1962, S. 81f.
- Carl Dahlhaus, *Das ungeschriebene Finale. Zur musikalischen Dramaturgie von Webers Oberon*, in: *Carl Maria von Weber* (Reihe Musik-Konzepte), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München November 1986, S. 79–85
- Hans Peter Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel Bd. 11), Kassel und Basel 1961
- Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787–1801*, Wien-Leipzig 1937
- Charles Dickens, *The Life of Charles James Mathews. Chiefly Autobiographical with Selections from his Correspondence and Speeches*, 2 Bd., London 1879
- „...die Hoffnung muß das Beste thun.“ *Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau*, hg. von den Mitarbeitern der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, München 2007
- Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Erinnerungen*, 2 Bd., Berlin 1870 sowie Bd. 3, Berlin 1872
- Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Im Elfenreich*, in: *Deutsche Musikerzeitung*, Jg. 11, Nr. 34 (21. August 1880), S. 336 sowie Nr. 35 (28. August 1880), S. 346f.
- Petra Eisenhardt, *„Diese comische Oper wird dem Hamb. Publikum gefallen so lange als die Welt stehet.“ Paul Wranitzkys romantisch-komische Oper Oberon, König der Elfen in Hamburg*, in: *Musiktheater in Hamburg um 1800*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Frankfurt/M. u.a. 2005, S. 115–140
- Fach-Katalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Wien 1892
- Oscar Fambach, *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der italienischen Oper zu Dresden 1814–1832*, Bonn 1985.
- Robert Fellingner, *Oberon im 18. Jahrhundert*, in: *Die Musik* XXVI, 2 (1934)
- Alan Fischler, *Oberon and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché*, in: *The opera quarterly*, 12 (1), 1995, S. 5–26.
- Marita Fullgraf, *Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997
- Armin Gebhardt, *Der Misserfolg von Webers Oberon. Studie und Neufassungsvorschlag*, Typoskript Bayreuth 1998
- Daniela Gerstner, *Das Kinderballett von Friedrich Horschelt, Ein Beitrag zur Wiener Ballettgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Diss.), Salzburg 1997
- Helen Geyer, *Wieland: Tasso/Tassoni – Ariost/Boiardo oder Wielands Bedeutung für die*

- Librettistik*, in: *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hg. Helen Geyer und Thomas Radecke, Weimar und Wien 2003, S. 177–193
- Bernd Göpfert, *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper 1815–1848*, Wiesbaden 1977
- Otto Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, Leipzig 1876
- Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875
- Ludwig Hartmann, „*Oberon*“ von C. M. v. Weber, mit Recitativen von Franz Wüllner. Erste Dresdener Aufführung am 30. Mai, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 11, Nr. 25 (11. Juni 1880), S. 299ff.
- Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz, Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Schneider 1994
- Michael Heinemann, „*Oberon*“: Tonkünstler Webers Traum, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 59. Jg., H. 4 (2002), S. 298–309
- Jutta Heinz (Hg.), *Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2008
- Christine Heyter-Rauland, *Das <andere Melodrama>. Notizen über eine nahezu unbekannt Gattung*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama*, hg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte Nr. 31), Mainz 1993, S. 296-314.
- Christine Heyter-Rauland, *Webers »englische Oper« – Anmerkungen zum Textbuch des Oberon*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 292–299
- George Hogarth, *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany, and England*, 2 Bd., New York 1972
- Klaus Günther Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern und München 1976, S. 27–45
- Klaus Günther Just, *Das deutsche Opernlibretto*, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 100–116
- Georg Kaiser, *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin und Leipzig 1908
- Julius Kapp, *Webers „Oberon“ und seine Schicksale*, in: *Blätter der Staatsoper Berlin*, Jg. 3, H. 1 (Oktober 1922), S. 1–5

Julius Kapp, *Die Entstehung des Oberon und seines Schöpfers tragisches Ende*, in: *Blätter der Staatsoper Berlin*, Jg. 7, H. 1 (September 1926), S. 2–17 (auch in Jg. 12, Heft 2 (Oktober 1931), S. 2–15)

Julius Kapp, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, völlige Neuausgabe, Berlin 1944

Eugen Kilian, *Webers Oberon auf dem Theater*, in: *Aus der Werkstatt des Spielleiters. Der Dramaturgischen Blätter dritte Reihe. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte*, München 1931, S. 263–276

Percival R. Kirby, *Weber's Operas in London, 1824–1826*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 32, Nr. 3 (1946), S. 333–353

Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974

Wolfgang Kocher/Inge Nunnenmacher, *Ein Leben für die Tonkunst. Der schwäbische Musiker Konrad Kocher*, Ditzingen 2011

Egon Komorzynski, *Zauberflöte und Oberon*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1953, Salzburg 1954

Hans von Krosigk, *Karl Graf von Brühl. General-Intendant der Königlichen Schauspiele, später der Museen in Berlin und seine Eltern. Lebensbilder auf Grund der Handschriften des Archivs zu Seifersdorf*, Berlin 1910

Claudia Küster, „*Life without love, were desert for me, but life without honour, I live not to see!*“ *Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers Oberon*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, hg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl unter Mitwirkung von Peter Csobádi, Gernot Gruber und Franz Viktor Spechtler (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge), Anif/Salzburg 2009, S. 213–225

Karl Laux, *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1986

Percival R. Kirby, *Weber's Operas in London, 1824–1826*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 32, Nr. 3 (July 1946), S. 333–353

Manfred Linke, *Carl Maria von Webers „Oberon“, Überlegungen eines Bearbeiters*, in: *Textkritik und Interpretation, Festschrift für Konrad Polheim zum 60. Geburtstag. Sonderdruck*, hg. von Heimo Reinitzer, Bern u.a. 1988, S. 483–508

Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hg. und kommentiert von Sabine Henze-Döhring unter Mitarbeit von Panja Mücke, Bd. 7 1856–1859, Berlin und New York 2004

Joseph E. Morgan, *Oberon – A Reevaluation of Carl Maria von Weber*, 2 Teile, Waltham 2009

Charlotte Moscheles, *Aus Moscheles' Leben, Nach Briefen und Tagebüchern*, 2 Bd., Leipzig 1872

- Christoph Nieder, *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. *Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Suttgart 1989
- Josefa Nünning, *Das englische Drama*, Darmstadt 1973
- Hans-Günter Ottenberg, *Musik im Spiegel von Carl Gustav Carus' Schriften und Briefen. Versuch einer musikhistorischen und -ästhetischen Grundlegung*, in: *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays*, Berlin und München 2009, S. 317–323.
- Erich Wolfgang Partsch, *Mahlers Weber-Bearbeitungen. Zur Neufassung des „Oberon“*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 31, Fasc. 1/4 (1989), S. 331–342
- Volkmar von Pechstaedt, *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826)*. Mit einem Anhang der literarischen Arbeiten Danzis, Tutzing 1996
- Eike Pies, *Das Theater in Schleswig 1618–1839*, Kiel 1970
- James Robinson Planché, *The Recollections and Reflections. A professional Autobiography*, 2 Bd., London 1872
- Programmheft zum *Oberon* Salzburger Festspiele 1996
- Programmheft zum *Oberon* am Theater Regensburg 2001/2002
- Programmheft zum *Oberon* Hildesheim 2011
- Fürst Hermann Pückler-Muskau, *Briefe eines Verstorbenen, Ein fragmentarisches Tagebuch aus Deutschland, Holland und England*, geschrieben in den Jahren 1826, 1827 und 1828, Stuttgart 1831, Teil 3
- David Reynolds (Hg.), *Weber in London 1826, Selections from Weber's Letters to His Wife and from the Writings of His Contemporaries London in 1826, Webers Legacy*, London 1976
- Donald Roy, *Plays by James Robinson Planché*, Cambridge 1986
- Wolfgang Ruf, *Zu den Anfängen des Melodramas in Deutschland*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama, hg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 31), Mainz u.a. 1993, 153–162
- Margareta Saary, *Johann Friedrich Rochlitz und sein Romantik-Verständnis. Die Analyse von Webers „Oberon“*, in: *Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten*, hg. von Margareta Saary (Publikationen des Instituts für Musikanalytik, Bd. 6), Frankfurt/M. 2001, S. 151–180
- Schillers Werke* Nationalausgabe, Bd. 24 Briefwechsel, Schillers Briefe 17. 4. 1785–31. 12. 1787, in Verbindung mit Walter Müller-Seidel hg. von Karl Jürgen Skrodzki, Weimar 1989
- Schillers Werke* Nationalausgabe, Bd. 2 Teil 1 Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens

1799–1805 [s.o.]

Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1 1522–1841, Berlin 1898

Johann N. Schmidt, *Einwirkung und Rückwirkung, Das Melodrama in seiner europäisch-amerikanischen Einflußgeschichte*, in: *Die Amerikanische Literatur in der Weltliteratur*, Themen und Aspekte, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Haas, hg. von Claus Uhlig und Volker Bischoff, Berlin 1982, S. 49–67

Der Traum ein Leben – Das Leben ein Traum. Ein verkanntes Meisterwerk von Carl Maria von Weber nach dem Heldengedicht von Christoph Martin Wieland (Materialmappe zum Workshop auf Schloss Reinbek, 13./14 Februar 1999)

Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988

Bernhard Maria Heinrich Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Münster und Hamburg 1992

Willi Schuh, Über einige frühe Textbücher zur „Zauberflöte“, in: Bericht über den Internationalen Kongress Wien Mozartjahr 1956 3. bis 9. Juni unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Dr. h. c. Theodor Körner (Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich), hg. von Erich Schenk, Graz-Köln 1958, S. 571–578

Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980

Heinrich W. Schwab, *Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*, in: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, hg. von Heinrich Detering, Göttingen 1996, S. 97–114

Heinrich W. Schwab, Das Fremde im Spiegel musikalischer Karikaturen und dessen Integration in ein ambitioniertes Bühnenwerk. Baggesens und Kunzens Oper Holger Danske (1789) als Türkenoper, in: *Det fremmede som historisk drivkraft. Danmark efter 1742. Et festskrift til Hendes Majestæt Dronning Margrethe II ved 70-års-fødselsdagen den 16. april 2010*, hg. von Marita Akhøj Nielsen, Kopenhagen 2010, S. 183–196

Ute Schwab, *Oberon-Bearbeitungen*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986 (Schriftenreihe der HS für Musik Dresden 10. Sonderheft), hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 345–359

Horst Seeger, *Webers Oberon im Spannungsfeld der Traditionen*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986, hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 309–316

- sowie in: *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Heinemann und Hans John, Laaber 1995, S. 137-141
- Bettina von Seyfried, *Ignaz Ritter von Seyfried, Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes*, Frankfurt/Main 1990
- William Sotheby, Esq., *Oberon, A Poem, from the German of Wieland*, London 1798
- Britta Spranger, *Zu Gast bei Sylvain Cambreling im Frankfurter Opernhaus, Webers Oberon in Frankfurt/M. und Salzburg – Grundsätzliches und ein Vergleich*, in: *Weberiana*, Heft 6 (Frühjahr 1997), S. 68–71
- Paul Stefan, *Weber und Mahler: Mahlers Opernbearbeitungen*, in: *Musikblätter des Anbruch* (ab 1929: *Anbruch*) (Wien), 18, Heft 8 (November 1936), S. 221–223
- Geoffrey Tillotson, *January and May or, the Merchant's Tale from Chaucer*, in: *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, Bd. 2: *The rape of the lock*, S. 13–55, London 1954
- Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzigs und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990
- Joachim Veit, *Wranitzky contra Weber – Zu den Auseinandersetzungen um die Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers „Oberon“*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1439–1452 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37)
- Carl Voretzsch, *Die Composition des Huon von Bordeaux nebst kritischen Bemerkungen über Begriff und Bedeutung der Sage*, Halle 1900
- John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1968 und *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Leipzig 1986.
- 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.
- Karin Wais, *Die Schiller-Chronik*, Frankfurt/Main 2005
- Christoph Martin Wieland, *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*, 2. Bd. Wien 1812
- Carl Maria von Weber ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Operschaffen*. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001
- Carl von Weber (Hg.), *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Frau Carolina*, Leipzig 1886

Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände* (1775), in: *Wielands Werke*, Bd. 14 Prosaische Schriften I 1773–1783, hg. von Wilhelm Kurrelmeyer, Berlin 1928 (Wielands Gesammelte Schriften)

Wielands Briefwechsel, Bd. 18 (Oktober 1809–Januar 1813), 1. Teil: Text, bearbeitet von Klaus Gerlach und Uta Motschmann, Berlin 2004

Helmut Wirth, *Natur und Märchen in Webers Oberon, Mendelssohns Ein Sommernachtstraum und Nicolais Die Lustigen Weiber von Windsor*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hg. von Anna Amalie Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 389–397

Werner Wolf, *Neuer belebter „Oberon“ – Erste Aufführungen der Neufassung von Horst Seeger in Leipzig und Dresden*, in: *Musik und Gesellschaft*, Jg. 17 (1967), S. 262–265

Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien* Bd. 8, Main 2007, S. 433–527

Frank Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 16, Hannover 2009, S. 51–100

Erklärung

Ich versichere, dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbstständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt, die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig angegeben und die Stellen der Arbeit – einschließlich Tabellen, Noten und Abbildungen –, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, in jedem Einzelfall als Entlehnungen kenntlich gemacht habe; dass diese Dissertation noch keiner anderen Hochschule zur Prüfung vorgelegen hat; dass sie, gegebenenfalls abgesehen von einer durch die Promotionskommission auf Vorschlag des Betreuers der Dissertation genehmigten Publikation, noch nicht – auch nicht teilweise – veröffentlicht worden ist. Die Promotionsordnung der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden ist mir bekannt.

Berlin, den 26. Juni 2013