

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3334. Wien, Freitag, den 5. December 1873.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Oberon“, von C. M. Weber.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Die langerwartete erste Aufführung von Weber's „*Oberon*“ im neuen Opernhause hat endlich *Oberon* stattgefunden. Obgleich die Direction weder Mühe noch Geld gespart hatte für diese Vorstellung, fand sie doch im Publicum keinen freudigen Widerhall, sondern ein kühles, apathisches Verhalten. Einige prachtvolle Decorationen wurden lebhaft applaudirt, auch Frau nach ihrer großen *Wilt* Arie — sonst rührte sich keine Hand. Selbst die treuesten Verehrer von Weber's Tondichtung konnten es zu keiner rechten Stimmung bringen; aus jedem Moment wohlthuen der musikalischer Erwärmung wurden sie wie mit kaltem Wasserstrahl aufgeschreckt durch den platten gesprochenen Dialog und die ans Komische streifende Gewaltsamkeit der Handlung. Die kindischen Prosa-Scenen warfen uns aus der großen Oper heraus in die kleinstädtische Rittercomödie, der decorative Luxus hingegen ins Ballet. Eine blendende Decoration jagte die andere, eine überraschende Verwandlung oder Zauberei die andere. Das wandelnde Panorama im zweiten Act, welches, aus practicablen Versetzstücken bestehend, auf drei Schienen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) vorübergeschoben wird, hat an malerischem Effect nicht seinesgleichen; ebenso die Schlußfeier mit den aus der Versenkung aufsteigenden Elfengruppen und dem Zauberpalast, an welchem Tausende geschliffener Glasstücke in elektrischem Lichte funkeln. Wir wähten uns auf die Höhenpunkte von „*Fantasia*“ und „*Ellinor*“ versetzt, und waren doch nicht gekommen, um ein Ballet zu sehen. Alles Einzelne in der neuen „*Oberon*“-Ausstattung ist (bis auf einige Ueberladung) vortrefflich gemacht, aber es überwuchert so erbarmungslos die Weber'sche Musik, daß diese mit ihren kleinen, zarten Formen wie in einem zu weiten Prunkmantel verschwindet.

Es ist ein Irrthum, daß man der Wirkung des „*Oberon*“ nur auf dem Wege decorativer Pracht nachhelfen könne und müsse. „*Oberon*“ ist noch in einem ganz anderen Sinne eine der schwierigsten Aufgaben für die Opernregie. Diese hat hier den Dichter nicht bloß äußerlich schmückend zu begleiten, sie muß selbstständig, productiv eintreten, um seine Fehler nach Möglichkeit zu verbessern. Das „*Oberon*“-Libretto ist bekanntlich äußerst ungeschickt gemacht; der gesprochene Dialog nimmt mehr als die Hälfte der Zeit weg. Je weiter in die Oper hinein, desto mehr wird die Musik bloß decorativ; ganze gesprochene Scenen, zwar kurz, aber desto unangenehmer einander jagend, nehmen der Musik den Raum, und der Inhalt dieser Scenen ist ein plumpes, ruckweises Fortschieben der materiellen Handlung. Wir haben schon vor Jahren den Vorschlag gemacht, Einzelnes aus Weber's früheren verschollenen Opern in den „*Oberon*“ hinüberzu retten, namentlich die schöne Balletmusik aus „*Sylvana*“ zur Ausstattung pantomimischer Scenen zu verwenden. Hat doch Weber selbst Stü-

cke aus seinen Jugendwerken in den „Oberon“ aufgenommen. (Der Schlußchor ist unverändert aus der Oper „Peter Schmoll“, der reizende Chor mit dem Verführungsballet im dritten Act ganz aus der italienischen Festcantate „L'Accoglienza“ entnommen.) In Paris und London erweitert man die „Oberon“-Musik durch Einlagen aus anderen Weber'schen Compositionen. Ein Unheil für diese Oper ist der überwuchernde gesprochene Dialog. In Dresden läßt man die kleinen Sprechrollen durch die *ersten* Schauspieler des Hoftheaters darstellen, um die Roschane, den Almensor etc. nicht bloß vor der „all gemeinen Heiterkeit“ zu retten, sondern zu bedeutenden Gestalten zu erheben. Das ist bei einer exclusiv musikalischen Bühne wie unser Hofoperntheater nicht thunlich; man operirt hier von der entgegengesetzten Seite, indem man diese Rollen möglichst kürzt und die Roschane sogar bloß panto mimisch von einer Tänzerin darstellen läßt. Damit ist etwas, aber nicht viel gewonnen. Unseres Erachtens ist die Verwandlung des gesprochenen Dialogs in *Recitative* die einzige Form, in welcher „Oberon“ im neuen Opernhause mit Erfolg aufzuführen war. In kleineren Theatern spricht sich die Prosa leichter und wird vom Publicum williger hingenommen — hängt doch auch ein Stück Gewohnheit an dem Raume selbst, in welchem wir durch Decennien mit gewissen Kunstformen und Kunstmitteln verkehrt haben. In dem großen neuen Opernhause wirkt die Prosa viel stören der, am störendsten in Opern von idealem, phantastischem Inhalt. Es scheint der Uebelstand dieser ernüchternden Wirkung mit jedem Jahre zu wachsen, weil eben *wir* mit jedem Jahre jenen veralteten Anschauungen mehr entwachsen. Warum sollten wir aber in der großen Oper nicht endlich den Muth haben, dem Beispiele der Franzosen und Italiener zu folgen, welche unsere gesprochene Prosa in *Recitative* umwandeln?

Wer Opern wie „Oberon“ auf französischen oder italienischen Bühnen gehört hat, wird ihre bessere Wirkung liebenswerth mit gesungenen Recitativen kaum bestreiten. Wenn man so große Vorbereitungen traf, dem „Oberon“ einen würdigen Einzug in das neue Opernhaus zu bereiten, so hätte man auch die kleine Mühe nicht scheuen sollen, von einem erfahrenen, mit Weber's Styl vertrauten Componisten *Recitative* setzen zu lassen, wie dies Julius für die *Benedict* italienische Aufführung des „Oberon“ in Her Majesty's Theatre mit Erfolg gethan hat. Oder fürchtete man den Vorwurf der Impietät? Es gibt echte und falsche Pietät. Ein Mann, dem wir wol neben vollständiger Einsicht die größte Pietät für Weber zugestehen müssen, sein Sohn und trefflicher Biograph Max v., theilt vollkommen *Weber* unsere Ansichten von der nothwendigen Umarbeitung des „Oberon“-Librettos für die Große Oper. Der Tondichter selbst erkannte sehr wohl die Mängel des Textbuches, welches „allen seinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig“ erschien. „Die Einmischung so vieler Personen, welche nicht singen,“ schreibt C. M. Weber im Februar 1825 an seinen Textdichter Planché in London, „die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten — alle diese Dinge berauben unseren „Oberon“ des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas.“ Nur wenige Verbesserungen des Textbuches, das für den robusten Geschmack des englischen Publicums berechnet war, konnte von dem Textdichter *Weber* Planché und dem Theater-Director Kemble erwirken; eine Umarbeitung des „Oberon“ für Deutschland wollte er später selbst vornehmen. Allein die unerbittliche Krankheit, mit welcher der edle Meister schon kämpfte, während er die süßesten Melodien der Elfen schrieb, sie hatte ihm eben nur Zeit gelassen, das Werk eiligst zu vollenden. Am 12. April 1826 wurde „Oberon“ (in englischer Sprache) in London unter ungeheurem Jubel zum erstenmale aufgeführt; acht Wochen später schlossen sich für immer die feinen, beredten Lippen, welche die Liebe Rezia's und Hüon's gesungen. Wir stimmen aus innigster Ueberzeugung der Ansicht Max v. Weber's bei, daß „Oberon“ die schönste Oper Weber's geworden wäre, hätte das Schicksal ihm vergönnt, die englische Partitur seinen Intentionen gemäß für Deutschland umzuarbeiten.

Im „Oberon“ entfaltet Weber's Genius ganz neue Seiten, während er zugleich doch ganz *er selbst* bleibt und jede Note darin Weberisch klingt. Es sind im „Oberon“ Inspirationen von einer Zartheit, von einem wunderbaren Duft und Zauber, wie sie weder im „Freischütz“ noch in der „Euryanthe“ vorkommen. Dabei erblühen sie alle un mittelbar dem eigensten Boden von Weber's Talent. Während in der großartigen „Euryanthe“ eine gewisse künst liche Anstrengung seines Talentes über dessen natürliches Maß fühlbar ist, hat „Oberon“, in die kleineren Formen des „Freischütz“ zurücklenkend, wieder ganz die alte Frische und reizende Natürlichkeit, nur vergeistigt und verklärt. Im „Freischütz“ ist Weber dämonischer, kräftiger, pathetischer; im „Oberon“ milder, lichtvoller, zauberischer. „Der „Freischütz“ ist die Hölle, „Oberon“ ist der Himmel,“ sagte ein französischer Kritiker nach der epochemachenden „Oberon“-Aufführung in Paris 1857. Die berückende Schönheit der Ouvertüre steht in der ges ammtten musikalischen Literatur einzig da; wie aus Einem Guß strömt sie dahin, obgleich sie aus lauter Motiven der Oper zusammengesetzt und nicht Ein Tact in ihr ist, der nicht in der Oper vorkäme. In den Elfen scenes webt die zarteste, blühendste Phantasie; ihr Segen waltet fühlbar in Mendelssohn's „Sommernachts-traum“, und ihr Geisterchor im zweiten Acte hat den Charakter der ganzen Gnomemusik in Marschner's „Hanns Heiling“ bestimmt. Den wirksamsten Gegensatz zu diesen Sylphiden-Chören, die im Flügelgeschwirrdurch lichtbesäetes Laubwerk zittern, bilden die Sarazenen-Chöre mit ihrem lebendigen, kräftigen Humor. Freilich ist die Partitur etwas ungleich und verräth an mancher Stelle die Flüchtigkeit wie die Nachgiebigkeit, zu welcher der Meister bei dieser Arbeit gezwungen war. Die ernsten Nummern, insbesondere Hüon's, haben lange nicht den klaren, goldenen Fluß, die Leichtigkeit bei aller Energie des Ausdrucks, welche Weber's frühere Werke so sehr auszeichnet. Selbst die musikalisch-dramatische Charakteristik, sonst eine der stärk sten Seiten Weber's, ist in den Hauptpersonen des „Oberon“ weniger bestimmt, auch durch manche Coloratur-Schnörkel ent stellt. Aber wie unendlich werden diese kleinen Schwächen überwogen durch die zahllosen Herrlichkeiten des „Oberon“! Es liegt in diesem Schwanengesang Weber's etwas Herz liches, Feierliches und Sonniges, das bald wie ein Orakel, bald wie ein vertrauliches Freundeswort zu uns spricht.

Zur Aufführung übergehend, wiederholen wir die An erkennung der großen Sorgfalt und verschwenderischen Libe ralität, mit welcher die Direction des Hofoperntheaters den „Oberon“ ausgestattet hat. Aber ganz im Geiste und zum Vortheil der Tondichtung fanden wir die neue Einrichtung nicht. Wollten wir an Einzelheiten mä keln, so müßten wir gleich an der ersten Scene rügen, daß sie in einem offenbar von Weltausstellungs-Reminiscenzen angehauchten „Feen schloß“ spielt, anstatt im Walde, wohin — ganz wie in den analogen Scenen des Shakspeare'schen „Sommer-nachts“ — das nächtliche Walten der Naturgeister gehört. traums Wir müßten ferner fragen, warum die Janitscharen-Musik im ersten Finale nicht auf der Bühne gespielt wird, wohin sie gehört, und weshalb man das singende Meermädchen hinter die Scene verbannt? Wir mußten endlich die grell beleuchteten rothen und grünen Teufel als eine unnöthige Geschmacklosigkeit bezeichnen, gerade so wie die mit kleinen Elfen vollgepfropfte Tramway-Equipage, in welcher Oberon auf die Bühne gerollt wird. Den Marsch in D-dur bringt Herbeck als Zwischenactsmusik vor dem dritten Aufzug, und wir danken ihm für die Rettung dieses festlichen, schon in der Ouvertüre (Tact 10 bis 15) angekündigten Tonstückes, welches in Wien niemals gespielt worden ist. Wir wollennicht darüber rechten, daß der Marsch an den Schluß der Oper, welcher in dem Palast Karl's des Großen spielen soll, gehört. Wir bedauern nur, daß der Gesamt-Charakter der Aufführung von einer decorativen Ueberschwenglichkeit bestimmt war, welche wol im Ballet willkommen ist, in der Oper jedoch den Zuhörer zerstreut und von der Musik ge waltsam ablenkt.

Die Sänger traten hinter dem Triumphe der Maler, *Brioschi* und *Burghart* stark in den *Kautzky* Hintergrund. Weitaus die meiste Wirkung erzielte noch Frau als *Wilt*

Rezia; doch haben wir von ihr die große Arie „Ocean“ schon besser gehört, das heißt ohne daß sie sich überschrie. Frau ist unstreitig ein Schmuck für jede *Ehnn* Vorstellung; im „Oberon“ übertrifft sie obendrein ihre Col leginnen in der Behandlung des gesprochenen Wortes. Allein ihr ganzes, von Natur ernsthaftes Wesen, der tiefe Klang ihres Sprechorganes und der schwere, sinnende Blick reagieren gegen heitere Soubretten-Figuren wie Fatime. Diese neueste Rolle der Ehnn ist formell tadellos, aber man glaubt sie ihr nicht. Fräulein ist als *Gindele* Puck eine sehr freundliche Erscheinung, allerdings nicht von Shakspeare's Gnaden. Aus dem stärkeren Geschlecht war Herr als *Lay* Scherasmin am besten auf seinem Platze; er ist einer der wenigen gewandten Sprecher des Hauses und weiß sich mit munterer Natürlichkeit zu bewegen. Weniger befriedigten die Darsteller Hüon's und Oberon's. Die sehr widerhaarige Eingangsarie Hüon's haben wir freilich kaum jemals voll kommen singen gehört, aber auch selten so hart und steif wie von Herrn. Herr *Müller* (*Pirk* Oberon) gab sich wie immer redlichste Mühe; seine Schuld ist es nicht, daß er am unrechten Platze stand. Man kann einen auserlesenen Ziegenhirten Corentin und einen vortrefflichen Schuster lehrling David abgeben, ohne zum Elfenkönig geboren zu sein. Wenn eine Direction nicht in dem glücklichen Falle ist, einen Tenoristen von der poetischen Erscheinung des unvergeßlichen zu besitzen, so thut sie am besten, den *Ander* Oberon von einer Dame singen zu lassen, wie dies an zahlreichen Bühnen mit bester Wirkung geschieht.