

## ‚Gläubigerburleske‘, ‚Deutsches Singspiel‘ oder ‚Türkenoper‘?

Bemerkungen zum Libretto des *Abu Hassan* von Carl Maria von Weber  
von Bodo Plachta, Amsterdam

### 1. Das Libretto – eine ‚minderwertige‘ Gattung?

1813 ließ Carl Maria von Weber eine *Aufforderung* in die *Allgemeine Musikalische Zeitung* einrücken, in der zu lesen war:<sup>1</sup>

„Der Unterzeichnete wünscht sobald als möglich in den Besitz eines guten Operntextes zu kommen, den er in Musik setzen und anständig honorieren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuskripte nebst Bedingungen baldigst einzusenden [...]“

Dies war beileibe kein ungewöhnlicher Weg für einen Komponisten, an ein Libretto zu kommen. Dennoch wirft Webers Zeitungsannonce ein bezeichnendes Licht auf den literarischen Wert, der einem Operntext zumindest in Deutschland offenbar immer noch beigemessen wurde<sup>2</sup>. Obwohl die Romantik in vieler Hinsicht eine ‚Musikalisierung‘ der Literatur und damit entscheidende Impulse für die Herausbildung einer romantischen Musikästhetik mit sich gebracht hat<sup>3</sup>, hatte sich diese positive Entwicklung so gut wie gar nicht in der literarischen Qualität von Operntexten niedergeschlagen. Zwar hatte die zeitgenössische Kritik immer wieder einmal die Qualität einzelner Operntexte – zu denken ist natürlich an die Libretti zu Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* oder *Die Zauberflöte* sowie an das Libretto zu Beethovens *Fidelio* – herausgestellt, doch es war eher die Regel, daß man dem Libretto eine ästhetische Qualität absprach. Der Librettist sollte gegenüber dem Komponisten nur eine ‚dienende‘ Rolle übernehmen. Mozarts Äußerung in einem Brief an seinen Vater Leopold, *bey einer opera muß schlechterdings die*

<sup>1</sup> Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin, Leipzig 1908, S. 365f.

<sup>2</sup> Hierzu mit vielen Beispielen Christoph Nieder, *Von der „Zauberflöte“ zum „Lobengrin“. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (*Germanistische Abhandlungen*, 64), Stuttgart 1989, S. 30-49 (Kap. 3: *Der Text in der Oper*).

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus betont in seiner wegweisenden Studie *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel 1978, S. 66): *Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen: Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen. [...] Die Entdeckung, daß die Musik, und zwar als gegenstands- und begriffslose Instrumentalmusik, eine Sprache „über“ der Sprache sei, ereignete sich, paradox genug, „in“ der Sprache: in der Dichtung.*

*Poesie der Musick geborsame Tochter seyn*<sup>4</sup>, ist mit schöner Regelmäßigkeit als prominenter Beleg herangezogen worden, um die Arbeit des Librettisten zu diskreditieren. Allerdings hat es immer wieder auch Bemühungen – sowohl von seiten der Librettisten als auch von seiten der Komponisten – gegeben, in einer engen Zusammenarbeit zu etwas zu kommen, was Richard Wagner später mit dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ bezeichnen sollte. Johann Mattheson hatte schon 1744 darauf hingewiesen, daß die Oper eine Kunstform sei, die sich immer wieder um künstlerische Grenzüberschreitungen bemühe. Sie sei daher

„eine hohe Schule vieler schöner Wissenschaften, worinn zusammen und auf einmal Architectur, Perspective, Mahlerey, Mechanik, Tanzkunst, *Actio oratoria*, Moral, Historie, Poesie, und vornehmlich Musik, zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer, sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben.“<sup>5</sup>

Christoph Martin Wieland versuchte mit dem Komponisten Anton Schweitzer zu realisieren, daß *der Komponist mit dem Dichter aus Einem Geist und auf Einen Zweck arbeitete*<sup>6</sup>, und auch Carl Maria von Weber bezeichnete 1817 in einer Rezension zu E. T. A. Hoffmanns *Undine* die Oper als ein *in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend – eine neue Welt bilden*<sup>7</sup>. Dennoch war man nach einer großen, teilweise mit Vehemenz geführten literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert<sup>8</sup> auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland allenfalls bereit, die spezifische Funktionalität eines Librettos anzuerkennen, womit dem Operntext seine Literarizität gleich wieder abgesprochen wurde. Der *Freischütz*-Librettist Friedrich Kind etwa fühlte sich nie genügend gewürdigt, obwohl Weber ihm immer wieder das Gegenteil versichert hat<sup>9</sup> und sogar Gedichte auf den Komponisten und

<sup>4</sup> Brief an Leopold Mozart vom 13. Oktober 1781, in: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel u. a. 1963, S. 167.

<sup>5</sup> Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, S. 86f.

<sup>6</sup> Christoph Martin Wieland, *Fortsetzung und Beschluss der Gedanken über das deutsche Singspiel*, in: *C. M. Wielands Sämtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, S. 325.

<sup>7</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 129.

<sup>8</sup> Hierzu u. a. Bodo Plachta, „Die Vernunft muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht.“ *Die literaturkritische Debatte über Oper und Operntext in der Aufklärungsepoche*, in: Eleonore Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfeller Hof (Weißenfeller Kulturtraditionen, 1)*, Rudolstadt 1996, S. 171-189.

<sup>9</sup> *Dichter und Komponist sind ja so mit einander verschmolzen, daß es eine Lächerlichkeit ist zu glauben, der Letztere könne etwas ordentliches ohne den Erstern leisten.* Brief vom 28. Juli 1821, D-B, Weberiana Cl. II A b, Nr. 17.

seinen Librettisten geschrieben wurden, in denen das Verhältnis beider nahezu als ein ‚erotisches‘ besungen wird<sup>10</sup>. Obwohl die Operngeschichte seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche Beispiele bereithält, die diesen Prioritätenstreit als ein großes ‚Mißverständnis‘ entlarven, hat vor allem die Literaturwissenschaft lange Zeit der Gattung Libretto die kalte Schulter gezeigt, und noch heute ist es keineswegs selbstverständlich, das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in einer *Gleichberechtigung*, in *wechselseitiger Ergänzung* oder *Komplementarität* zu begreifen<sup>11</sup>. Eher findet Peter Hacks’ ironisch-polemische These insgeheim Zustimmung:<sup>12</sup>

Ein Libretto „ist eine Menge von Worten und geht gelegentlich bei Reclam zu kaufen. Darüber hinaus sind kaum Bestimmungen dieses Dings unternommen worden. Für die Praxis ist es schlichtweg entweder ein eingestrichenes mittelmäßiges Stück oder das Laster eines Komponisten. Für die Theorie ist es derjenige Teil der Oper, auf den einzugehen nicht lohnt.“

Daher ist es kaum verwunderlich, daß Literaturwissenschaftler, die sich mit Operntexten beschäftigen, stets davor gewarnt werden, dieses ‚Niemandland‘<sup>13</sup> zu betreten. Wenn sich dieser Beitrag im folgenden dennoch mit dem Libretto zu Webers *Abu Hassan* befaßt, so sind für dieses Vorhaben in der Tat die Voraussetzungen nicht besonders günstig, denn wir müssen uns mit einem Autor, Franz Karl Hiemer, beschäftigen, der in der deutschen Literatur- oder Theatergeschichte kaum eine erwähnenswerte Spur hinterlassen hätte, wären da nicht die beiden Libretti für Webers Opern *Silvana* und *Abu Hassan*<sup>14</sup>. 1768 als Sohn eines Pfarrers in der württembergischen Provinz

<sup>10</sup> Christoph Nieder (1989, a. a. O., S. 34) zitiert folgende Verse aus dem Gedicht *Unserm Friedrich Kind und Maria v. Weber* von Theodor Hell: „Wie zwei Liebende sich finden | In dem reinen Liebeskuß, | Daß die Gluth daran soll zünden | Ein verwandter Genius, | Der die Kraft, so wie die Milde, | Trage in der zarten Brust, | Beider Seyn im Ebenbilde, | Beider Stolz und beider Lust: | Also habt Ihr Euch gefunden, | Dichter mit dem Wort, dem Ton, | Habt Euch liebend eng verbunden, | Gleichbesaitetes Euphon [...]“

<sup>11</sup> Michael Zimmermann, *Padrona la serva? Text und Musik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, hg. von Sigrid Wiesmann (*Tburnauer Schriften zum Musiktheater*, 6), Laaber 1982, S. 13-25, hier S. 13.

<sup>12</sup> Peter Hacks, *Versuch über das Libretto*, in: ders., *Oper*, Berlin, Weimar 1975, S. 209.

<sup>13</sup> Klaus Günter Just, *Musik und Dichtung*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, hg. von Wolfgang Stammler, 1. überarb. Aufl., Berlin 1962, Bd. 3, Sp. 699-750, hier Sp. 699.

<sup>14</sup> Weber selbst charakterisiert Hiemer folgendermaßen: *Als Übersetzer mehrerer französischer Opern als Adolph und Klara, Uthal, Vetter Jakob usw. hat Herr Hiemer sich verdient um das deutsche Theater gemacht. Der Mangel an guten Operndichtern, die Kenntnis des Theaters und der Musik haben, ist so bedeutend, daß es herzlich zu wünschen wäre, Herr H. beschäftigte sich mehr mit Originalwerken dieser Art. Sein Dialog ist fließend und natürlich, seine Verse sehr musikalisch und doch nicht, (wie manche wähnen, es müsse sein) ohne poetischen Wert. Er bearbeitet jetzt die Oper Silvana, welche das hier Gesagte vollkommen beweisen wird* (Georg Kaiser, a. a. O., S. 143).

geboren, kam der literarisch und künstlerisch durchaus begabte Hiemer 1778 auf die Hohe Karlsschule nach Stuttgart, die auch Schiller besucht hatte<sup>15</sup>. Hier blieb er bis 1789 als Kunstzögling und gelangte später als Maler in den Tübinger Kreis um Hölderlin, Hegel und Schelling. In dieser Zeit entstand Hiemers bekanntes Pastell-Bildnis Hölderlins. Ansonsten war sein wechsellvoller Lebensweg vor allem von der Suche nach Verdienstmöglichkeiten geprägt. Er verdingte sich als Handlungsgehilfe, Offizier, Theaterdichter und als Schauspieler, zuletzt arbeitete er in der Finanzverwaltung. 1822 starb er in Stuttgart. Aufgrund seiner Umtriebigkeit, Jovialität und Geselligkeit gewann Hiemer schnell Freunde in Stuttgarter Künstler- und Musikkreisen. Immerhin publizierte er 1802 unter dem Titel *Dramatische Blätter* drei seiner Libretti. Diese Publikation war eher ungewöhnlich, denn die meisten Librettisten betrachteten ihre Arbeit oftmals nur als Handwerk, allenfalls als Gebrauchskunst und waren sonst kaum in der literarischen Öffentlichkeit aufgefallen. Und selbst die Libretti, die deutsche Autoren von Rang wie etwa Gottsched, Lessing, Wieland, Herder oder Goethe verfaßt haben, stehen doch in großem Widerspruch zur Qualität ihres sonstigen literarischen Schaffens. Daß sie in den überwiegenden Fällen keine oder nur zweitrangige Komponisten gefunden haben, soll der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben. Max Maria von Weber entwirft im *Lebensbild* seines Vaters ein durchaus zutreffendes Porträt des Librettisten Hiemer, den Carl Maria von Weber 1807 in Stuttgart kennengelernt hatte:<sup>16</sup>

„Hiemer war Officier, dann Schauspieler gewesen und besaß, neben sehr mäßigem, poetischem Talente, vermöge seiner reichen Erfahrung im Leben und auf der Bühne, ziemliche Gewandtheit in der Verarbeitung gegebener Stoffe für die Bühnendarstellung, die er noch durch Uebersetzung französischer, dramatischer Werke gesteigert hatte. [...] 9 Jahr älter als Weber [sic], war Hiemer eine joviale, liebenswürdige Natur, die das Herz auf der Zunge hatte und Carl Maria sehr wohl zusagte, der ohne große Schärfe des Urtheils für poetisch-dramatischen Werth eines Textes, ein Mangel, der ihm selbst in der höchsten Reife seines Talents geblieben ist, in Hiemer den Mann erblickte, der ihm einen begeisternden Text zu einer Operschöpfung liefern könnte.“

<sup>15</sup> Vgl. u. a. Hermann Fischer, Art. *Hiemer*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 12, S. 389; Walter Scheffler, Art. *Hiemer*, in: *Neue Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 9, Berlin 1972, S. 108f.; Art. *Hiemer*, in: *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, hg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, Bd. 5, München 1997, S. 31. – *Musik in Geschichte und Gegenwart* verzeichnet Hiemer dagegen nicht.

<sup>16</sup> Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864 (nachfolgend: MMW), Bd. I, S. 139.

Sieht man von den kritischen Bemerkungen über Webers mangelndes Literaturverständnis einmal ab, dann enthält dieser Textausschnitt doch wichtige Informationen zur Tätigkeit des Librettisten. In der Tat galt die hier hervorgehobene „Gewandtheit in der Verarbeitung gegebener Stoffe für die Bühnendarstellung“ von jeher als wichtiges Handwerkszeug eines Librettisten. Es gehört nämlich zu den Ausnahmen der Operngeschichte, daß ein Stoff für ein Libretto völlig neu erfunden wird<sup>17</sup>. Solche Ausnahmen sind z. B. die Libretti zu Mozarts *Così fan tutte*, zu Wagners *Meistersingern* oder zu Strauss' *Rosenkavalier*. Im Regelfall greifen Librettisten auf Vorwürfe zurück, die bereits in irgendeiner Weise literarisch bearbeitet oder auf andere Weise greifbar sind. Dabei erfährt keineswegs, wie vielleicht zu vermuten wäre, die Gattung Drama eine Bevorzugung, auch Romane, Novellen, Epen, Balladen und im 20. Jahrhundert sogar Gemälde lieferten Vorlagen für Libretti. Aspekte wie Zeitgemäßheit oder die erfolgversprechende und bühnenwirksame Umsetzung eines Stoffes zählten für jeden Librettisten mehr als Originalität. Auch eine enge, auf gegenseitigen Austausch ausgerichtete Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist, wie wir sie von Da Ponte und Mozart, Hofmannsthal und Richard Strauss, Brecht und Weill oder Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze<sup>18</sup> kennen, ist in der Geschichte der Oper doch wohl die Ausnahme geblieben. Schon im 17. Jahrhundert bildete sich vielmehr ein Kanon von operntauglichen Stoffen heraus, in deren Mittelpunkt mythologische, allegorische, historische und legendäre Persönlichkeiten standen. Anna Amalie Abert hat es als ein *ungeschriebene[s] Gesetz* der Oper bezeichnet, daß mit solchen Stofftraditionen ein Hang zum *Außergewöhnlichen* verbunden war, mit dessen Hilfe sich besonders anschaulich moralisch oder ethisch vorbildliche Handlungsmuster erarbeiten ließen<sup>19</sup>. Noch im ‚Verismo‘ der italienischen Oper des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts war dieses Prinzip aktuell, obwohl das ‚Außergewöhnliche‘ dort fast nur noch in der Vordergründigkeit einer exotischen Kulisse bestand, wie sie uns etwa in Puccinis *Madama Butterfly* begegnet. Es hatte sich insbesondere im 18. Jahrhundert – und hier waren die Dramme per musica des habsburgischen Hofdichters Pietro Metastasio absolut normbildend – ein Katalog von Librettospezifika herausgebildet, die leicht reproduzierbar waren und auch auf die musikalischen Strukturen einer

<sup>17</sup> Vgl. hierzu mit weiteren Beispielen Harald Fricke, *Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper*, in: *Oper und Operntext*, hg. von Jens Malte Fischer (*Reihe Siegen*, 60), Heidelberg 1985, S. 95-115, hier S. 95.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Bodo Plachta, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Das ‚Ineinanderarbeiten‘ von Librettistin und Komponist*, in: *Literarische Zusammenarbeit*, hg. von Bodo Plachta, Tübingen 2001, S. 285-302.

<sup>19</sup> Anna Amalie Abert, *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 6 (1953), S. 214-235, hier S. 214.

Oper Rücksicht nahmen. Obwohl die Oper stets die innovative Absicht verfolgte, durch ein neues musikalisch-literarisches Genre das antike Drama wiederzubeleben, fanden sich Oper und Operntext schon bald in festen Gleisen wieder<sup>20</sup>. Der librettistische Schematismus veranlaßte Kritiker, im Libretto allein die Lösung einer ‚Rechenaufgabe‘ zu sehen<sup>21</sup>. Oper und Operntext werden zwar gattungsmäßig dem Drama zugeordnet, doch sind Operntexte, die eine sorgfältig konstruierte und ausgearbeitete Intrige vorweisen können, in der Minderzahl. Die Opernkonvention forderte vielmehr eine *Abfolge von Krisensituationen*<sup>22</sup>, in denen die mit ihnen verbundenen Leidenschaften und Affekte wie Liebe, Eifersucht, Haß, Wut, Raserei, Milde oder Verzeihen als Antriebskräfte und Schlüsselemente der Handlung für das Publikum jederzeit erkennbar waren und gleichzeitig Raum für opulente Arien und Ensembles schufen, in denen die Protagonisten ihre Gesangkunst unter Beweis stellen konnten. Die Handlung mußte auch so angelegt sein, daß die Hauptakteure die gleiche Anzahl von Arien bekamen oder daß jeweils am Aktschluß die Möglichkeit für größere Ensemble- oder Chorszene gegeben war. Von ebenso präzisen Erwartungen war der Opernschluß bestimmt. Während die französische Operntradition eher einen tragischen Handlungsschluß favorisierte, galt für die italienische Oper ein glücklicher Ausgang, ein ‚lieto fine‘, als ebenso verbindlich wie eine normierte Personenanzahl oder die Zuordnung von Arientypen zu spezifischen Affektdarstellungen<sup>23</sup>. Dieser Rahmen ließ sich erweitern und variieren, das Moment des Statuarischen wurde aber in der strikten Trennung von Rezitativ und Arie zum Kennzeichen der Gattung schlechthin. Aus diesen wenigen Bemerkungen zu den Anforderungen an ein Libretto dürfte deutlich geworden sein, daß vom Librettisten kaum literarische Originalität erwartet wurde. Seine Aufgabe bestand darin, einen vorgefundenen Stoff in ein „vollkommen anderes Medium“ zu übertragen. Klaus Günter Just hat diesen Übertragungsprozeß in drei Punkten zusammengefaßt:<sup>24</sup>

1. Der *Librettist als Redaktor* bearbeitet eine Vorlage hinsichtlich bestimmter charakteristischer Situationen.

<sup>20</sup> Vgl. Klaus Günter Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: ders., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern, München 1976, S. 27-45, hier S. 28.

<sup>21</sup> Albert Gier (*Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 68) zitiert als Beleg den französischen Baron Grimm: *le poëme lyrique est devenu un problème où il s'agissoit de couper toutes les pièces sur le même patron, de traiter les sujets historiques & tragiques à-peu-près avec les mêmes personnages.*

<sup>22</sup> Albert Gier, *Einleitung*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von Albert Gier (*Studia Romanica*, 63), Heidelberg 1986, S. 10.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu u. a. Ludwig Finscher, *Die opera seria*, in: *Mozart-Jahrbuch 1973/74*, Salzburg 1975, S. 21-32.

<sup>24</sup> Klaus Günter Just, 1976, a. a. O., S. 30.

2. Der *Librettist als Lyriker* bearbeitet das sprachliche Material der Vorlage hinsichtlich einer „Skala der Emotionen“, um damit besonderen Raum für Arien zu schaffen.

3. Der *Librettist als Maler* verfügt über eine besondere Fähigkeit zur Imagination, um dramatische Situationen in große und kontrastreiche Schaubilder umzusetzen, die dem optischen Aspekt der Oper und dem Schaubedürfnis des Publikums entsprechen.

## 2. ‚Deutsches Singspiel‘

Dieser Aufgabenkatalog orientiert sich natürlich an den Libretti für die Opera seria, jener Musiktheatergattung, die die Oper in Deutschland im gesamten 18. Jahrhundert dominierte. Diese Dominanz verhinderte aber nicht, daß es in Deutschland zahlreiche beachtenswerte Bestrebungen gab, die ‚musikalische Weltherrschaft‘<sup>25</sup> der Opera seria als die Kunstform höfischer Repräsentation zu erschüttern. Wie sehr die Opera seria auf dem Prüfstand war, zeigen noch Webers ironische Bemerkungen in seinem Romanfragment *Tonkünstlers Leben*, wenn er die italienische Oper folgendermaßen charakterisiert:<sup>26</sup>

„eine lange, hagere, durchsichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon und Barbar sich immer gleich blieb und nur eine ungemeyne Süßlichkeit über sich verbreitet hatte. Sie trug ein dünnes Schleppekleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen war, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen saßen, die die Augen des Publikums auf sich zogen.“

Aber es war nicht die kritische Auseinandersetzung, sondern das Aufkommen der komischen Oper, das wohl am folgenschwersten das Fundament der Opera seria erschütterte. Seit 1770 trat die Opera buffa nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland ihren Siegeszug auf den Opernbühnen an, nachdem das komische Genre bereits das ganze Jahrhundert hindurch die ernste Oper immer wieder herausgefordert hatte. In Deutschland aber hatte besonders das Aufkommen deutschsprachiger Libretti die Musiktheaterlandschaft erheblich verändert. Das Ende des Siebenjährigen Krieges (1763) eröffnete dem deutschsprachigen Musiktheater außerdem eine Vielzahl neuer Möglichkeiten. Ersten Versuchen – vor allem in Hamburg –, der italienischen Oper eine deutschsprachige entgegenzusetzen, war um 1720 nach einer Periode großer Blüte plötzlich der Atem ausgegangen, und eine deutsch-

<sup>25</sup> Ulrich Schreiber, *Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1988, S. 237.

<sup>26</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 479f.

sprachige Librettistik war fast vollständig zum Erliegen gekommen. Das neue deutschsprachige Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts entwickelte sich sowohl bei den wandernden Truppen als auch in verschiedenen festen Theatern zu einer lebendigen Theaterkultur, die sich auch durch neue Konstellationen im Verhältnis von Text und Musik auszeichneten und die Gattung zu *der* theatralischen Unterhaltungsform schlechthin machte. Es lief sogar dem Sprechtheater den Rang ab, wie sich inzwischen durch Untersuchungen der damaligen Repertoires hat nachweisen lassen. Und diese Entwicklung wurde keineswegs ausschließlich von bürgerlichen Theaterunternehmungen getragen, wie fälschlicherweise behauptet wurde, sie machte auch vor den Theatern der Residenzen nicht halt<sup>27</sup>. Aber nicht nur die Tatsache, daß Opern nun auch auf deutsch gesungen wurden, war bahnbrechend, sondern vielmehr die Tatsache, daß die schematische Abfolge von Rezitativ und Arie zugunsten eines Wechsels von gesungenen Partien und gesprochenen Dialogen aufgebrochen wurde, war eine entscheidende Neuerung und garantierte den Erfolg der neuen Gattung. Das nationalsprachige Libretto schuf auch die Voraussetzung, daß neue Stoffe erschlossen und literarisiert wurden. Im 18. und noch im 19. Jahrhundert begegnet uns für diese neuen musiktheatralischen Formen häufig die Bezeichnung ‚Singspiel‘, auch Hiemer und mit ihm Weber benutzen sie für den *Abu Hassan*. Doch mit dem Begriff ‚Singspiel‘ werden derart viele unterschiedliche Formen bezeichnet, daß seine Verwendung heute wenig sinnvoll, wenn nicht sogar irritierend erscheint: Zunächst wird der Begriff ‚Singspiel‘ pauschal als deutsches Wort für ‚Oper‘ benutzt<sup>28</sup>. Zudem war es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts üblich, im Gegensatz zur ‚ernsten Oper‘ mit ‚Singspiel‘ ein komisches Genre zu bezeichnen; die ‚Komischen Opern‘ von Christian Felix Weißer und Johann Adam Hiller haben hier sicherlich die Perspektive geprägt. Und drittens signalisiert die Gattungsbezeichnung ‚Singspiel‘, daß wir es mit einem deutschsprachigen Musiktheaterstück zu tun haben, das gesprochene Anteile hat. Nicht nur in terminologischer Hinsicht bewegen wir uns also auf unsicherem Boden, auch die Vielfalt der mit dem Begriff ‚Singspiel‘ verbundenen theatralischen Formen läßt sich keineswegs zu einer *eigenständigen Gattung*<sup>29</sup> und schon gar nicht zu einer *dt.sprachigen Sonder-*

<sup>27</sup> Dies hat exemplarisch Ute Daniel in ihrer wegweisenden Untersuchung zum höfischen Theater gezeigt: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

<sup>28</sup> Zur terminologischen Abgrenzung jetzt Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung (Studien zur deutschen Literatur, 149)*, 2 Teile, Tübingen 1998, hier T. 1, S. 12f.

<sup>29</sup> Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 15.

form der Oper<sup>30</sup> verallgemeinern, wie Jörg Krämer gezeigt hat. Das deutschsprachige Singspiel ist vielmehr als *nationalsprachlicher Ableger einer gesamteuropäischen Bewegung*<sup>31</sup> zu verstehen, zu der die französische Opéra comique, die italienische Buffa, aber auch die englische Ballad opera gehören. Es war die deutsche Adaptation der englischen Ballad opera *The devil to pay or the wives metamorphos'd* von Charles Coffey, die 1743 in Berlin von der Truppe Johann Friedrich Schönemanns unter dem Titel *Der Teufel ist los* noch mit der englischen Originalmusik aufgeführt wurde und die Initialzündung für eine neue deutschsprachige Singspielproduktion gab. Richtig bekannt wurde aber dieses Singspiel erst 1752 in der Übersetzung von Christian Felix Weiße mit der Musik von Johann Georg Standfuß. Weiße übersetzte das Stück 1766 noch einmal, nachdem er die französische Version auf der Bühne gesehen hatte. Johann Adam Hiller lieferte nun die Musik. Dieses Beispiel und die komplizierten Wege der Adaptation zeigen exemplarisch, daß viele deutschsprachige Singspieltexte auch schon vor 1770 auf fremdsprachigen Vorlagen basieren, und daher kommt es nicht von ungefähr, daß Max Maria von Weber die besonderen Fähigkeiten des Librettisten Hiemer im adaptierenden Übersetzen französischer Vorlagen sah. Untersuchungen zu den Verfahren der nationalsprachigen Adaptation fremdsprachiger Operntexte sind – von einzelnen exemplarischen Studien einmal abgesehen – immer noch literatur- und musikwissenschaftliche Desiderate. Denn es scheint keinesweg immer so gewesen zu sein, daß der Rückgriff auf eine bereits erfolgreich auf der Bühne erprobte Vorlage alleiniger Grund für die Adaptation war. In Deutschland muß man für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert auch in Rechnung stellen, daß die unglaubliche Nachfrage nach qualitativollen deutschsprachigen Singspieltexten deshalb nicht befriedigt werden konnte, weil einfach keine Kapazitäten vorhanden waren, zumal – wie bereits erwähnt – das Verfassen eines Librettos nicht als eine Tätigkeit galt, die literarischen Ruhm einbrachte. Schlecht bezahlt war der Job des Librettisten ohnehin.

### 3. ‚Gläubigerburleske‘

Wenden wir uns nun vor diesem Hintergrund dem Libretto des *Abu Hassan* etwas genauer zu. Obwohl es nur wenige Hinweise auf die Entstehung des Librettos gibt, ist sich die Forschung doch darin einig, daß die persönliche

<sup>30</sup> Stefan Kunze, Art. *Singspiel*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Paul Merker, Werner Kohlschmidt und Klaus Kanzog, 5 Bd., 2. Aufl., Berlin, New York 1958-88, Bd. 3, S. 830-841, hier S. 830, auch Hans-Albrecht Koch, Art. *Singspiel*, in: Walter Killy (Hg.), *Literatur-Lexikon*, Bd. 14: *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. von Volker Meid, Gütersloh, München 1993, S. 367-369, hier S. 367.

<sup>31</sup> Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 16.

Situation Webers zwischen 1807 und 1810 in Stuttgart der Auslöser dafür war, eine Schuldengeschichte als Opernsujet ins Auge zu fassen<sup>32</sup>. In einem eher beschönigenden Rückblick beschreibt Weber den Aufenthalt in Stuttgart als eine Zeit, in der er *der Kunst als ihr unmittelbarer Diener* entsagt habe<sup>33</sup>. Die Erfahrungen jedoch, die er als Sekretär des württembergischen Herzogs Ludwig Friedrich Alexander, dem Bruder des regierenden Königs Friedrich I., gemacht habe, hätten seine persönliche Entwicklung entscheidend geprägt: *Von dieser Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeschlossen gewesen zu sein, und alles, was die Folgezeit getan hat und tun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken und das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein*<sup>34</sup>. Das Leben an einem von Napoleon 1806 zum Königreich erhobenen Duodezfürstentum führte Weber sowohl in die persönliche als auch in die finanzielle Krise, denn Korruption, Verschwendungssucht, Vetternwirtschaft, Intrigantentum und die despotischen Umgangsformen mußten für einen mit dem Hofleben unerfahrenen ‚Seiteneinsteiger‘ zwangsläufig verheerende Konsequenzen haben. Daß Weber nach kurzer Zeit schon in der persönlichen Schuldenfalle saß, weil er ein standesgemäßes Auftreten am Hofe und eine kostspielige Liaison mit der Sängerin Margarethe Lang nicht mehr finanzieren konnte, verwundert ebenso wenig wie die Tatsache, daß er als Verantwortlicher für die herzogliche Hofhaltung und deren fragwürdige Finanzierung den Kopf hinhalten mußte. Außerdem existierten noch Altschulden, und Weber mußte seinen Vater versorgen, so daß sich 1810 an Verbindlichkeiten eine Summe von über 2600 Gulden angehäuft hatte. Es lag in der Logik der Umstände, daß Weber am 9. Februar 1810 während einer Theaterprobe verhaftet wurde und man ihm wegen Unterschlagung, Bestechung und Diebstahl den Prozeß machte. Die Geschichte ging letztlich glimpflich aus; Weber wurde am 26. Februar nach mehreren Verhören aus Württemberg ausgewiesen, aber die Schulden waren immer noch nicht getilgt, und die Gläubiger blieben ihm auf den Fersen. Inzwischen in Darmstadt angelangt, ließ er sich Hiemers Textbuch zum *Abu Hassan* nachsenden und begann im August 1810 mit der Komposition. Daß der *Abu Hassan* nur wenige Wochen nach seiner Uraufführung in München am 4. Juni 1811 auch in Ludwigsburg, dem Sommersitz des württembergischen Königs, aufgeführt wurde, ist als Kuriosum oder vielleicht eher als Dreistigkeit des früheren Arbeitgebers zu werten, wenn auch We-

<sup>32</sup> Einen prägnanten Überblick über Entstehung, Inhalt und Rezeption gibt Joachim Veits *Abu-Hassan*-Artikel in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München, Zürich 1997, S. 658f.

<sup>33</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 7.

<sup>34</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 7.

bers Name bei dieser Aufführung unerwähnt blieb und der König durch Abwesenheit glänzte. Dieser persönliche Hintergrund ist im *Abu Hassan* deutlich erkennbar: Der Protagonist, ein Günstling des Kalifen Harun, hat sich trotz ständiger Geldsorgen dem guten Leben verschrieben, zieht *Wein, Sorbet, Fische, Confitüren* und *Pastetchen* dem schnöden *Brod und Wasser* vor, weil er – wie er seiner Frau Fatime erklärt – sonst nichts vom Leben habe und sich ansonsten auch der *Geist nicht erheben* könne<sup>35</sup>. Ihn kümmert dabei weder das islamische Alkoholverbot, noch daß er sich diese luxuriöse Lebensführung nicht leisten kann. Allerdings können Abu Hassan und Fatime den Ruf der Gläubiger nach *Geld Geld Geld!* schließlich nicht mehr überhören, es muß ein *Mittel* gefunden werden, *um wieder in erträgliche Umstände zu kommen*. Auf zwei Ebenen vollzieht sich dann die an Situationskomik reiche Strategie, dem drohenden Bankrott zu entgehen: Einmal soll der in Fatime verliebte Hauptgläubiger Omar, *des Kalifen demüthiger Wechsler*, nicht nur hingehalten, sondern zum Verzicht auf seine Ansprüche bewogen werden, zum anderen planen Abu Hassan und Fatime aktive Kapitalbeschaffung, indem sie jeweils den anderen beim Kalifen bzw. bei seiner Frau für tot erklären und nach alter Landessitte *eine Summe Geldes zu den Begräbniskosten, und ein Stück Brokat zum Leichengewande* zu erhalten hoffen. Die Rechnung scheint aufzugehen: Der verliebte und von Fatime erfolgreich umgarnte Omar zerreißt, von der gespielten Eifersucht Abu Hassans bedroht und in die Enge gedrängt, die Schuldscheine, und den Eheleuten gelingt es, beim Herrscherpaar die Beerdigungskosten zu erschwindeln. Vermutlich wäre ihre Strategie ohne Komplikationen aufgegangen, wenn der Kalif und seine Frau nicht stutzig geworden wären und sogar noch darum gewettet hätten, wer – Abu Hassan oder Fatime – nun zuerst gestorben sei. Als sie sich vor Ort von der Situation überzeugen wollen, stellen sich Abu Hassan und Fatime tot. Abu Hassan wird aber schnell mit Aussicht auf eine neuerliche Aufbesserung der Haushaltskasse wieder lebendig, als der Kalif demjenigen 1000 Goldstücke verspricht, der ihm sagen kann, ob Abu Hassan oder Fatime zuerst verstorben sei. Daß der Kalif den Betrügern verzeiht, sie sogar noch mit den 10 Goldstücken belohnt, daß der Gläubiger Omar in persönlicher wie finanzieller Hinsicht das Nachsehen hat und das Stück sich in einem ‚happy end‘ auflöst, entspricht guter Komödiensitte, zu der neben dem Lob auf den guten und milden Herrscher auch die von Abu Hassan formulierte Quintessenz paßt: *Bin ich nicht der klügste von allen Todten? Die einfältigen Leute lassen sich auf die Bahre legen ohne irgend*

<sup>35</sup> Zitate aus dem Libretto folgen ohne Nachweis der vorläufigen Fassung des Gesamtausgaben-Bandes *Abu Hassan* für den Detmolder MeisterWerk-Kurs, Serie VIII: Klavierauszüge, Bd. 2: *Abu Hassan*. Singspiel in einem Aufzug (WeV C. 6a), Text von Franz Carl Hiemer, Klavierauszug, hg. von Joachim Veit, Mainz 2001.

einen vernünftigen Zweck, aber ich wußte wohl, was ich that. Ich hatte nicht die geringste Lust, todt zu bleiben, und starb einzig und allein – um zu leben. Aber die Reduktion dieses kurzweiligen Einakters auf eine ‚Gläubigerburleske‘ – wie man es hin und wieder in der Literatur oder in den Textbeilagen der Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen zum *Abu Hassan* lesen kann<sup>36</sup> – greift doch zu kurz. Sollte sich Weber wirklich mit solcher Ernsthaftigkeit an seinen Finanzkrisen abgearbeitet haben? Außerdem dürfte Weber eigentlich klar gewesen sein, daß aus dem ‚kleinformatigen‘ Einakter *Abu Hassan* kaum großes materielles Kapital zu ziehen war.

#### 4. ‚Orientmode‘

Auch mit Blick auf das zu errichtende *Gebäude einer deutschen Nationaloper*<sup>37</sup>, an dem sich Weber erklärtermaßen beteiligen wollte<sup>38</sup>, scheint *Abu Hassan* eher ein Schritt in die falsche Richtung, mindest aber ein Umweg zu sein. Die Orientierung an einer orientalischen Vorlage weckt vielmehr Assoziationen mit Singspieltexten des 18. Jahrhunderts, in denen Türken oder Chinesen in einem exotischen Ambiente publikumswirksam auf der Opernbühne agierten. Aber auch bei einer solchen Betrachtungsweise ist Vorsicht geboten, obwohl Weber gerade an der deutschsprachigen Oper kritisiert hatte, daß sie sich immer wieder das falsche ‚Kleid‘ schneidern lasse und damit *aus einer Ohnmacht in die andere* falle:<sup>39</sup>

„Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie [die deutsche Oper] damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten.“

Hiemer griff mit der *Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer* aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* auf ein durchaus erprobtes Erfolgsmodell zurück und bediente sich damit der im 18. Jahrhundert blühenden Orientmode, die seit der Jahrhundertwende noch einmal einen neuen Aufschwung erlebte<sup>40</sup>. Für diesen Aufschwung war

<sup>36</sup> z. B. Michael Leinert, *Carl Maria von Weber in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 43. Vgl. auch den Begleittext von Hans Schnoor zur Gesamtaufnahme des *Abu Hassan* unter Wolfgang Sawallisch (Electrola 1975).

<sup>37</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 309.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper (Weber-Studien, 2)*, Mainz u. a. 1994, bes. S. 52-74.

<sup>39</sup> Georg Kaiser, a. a. O., S. 485.

<sup>40</sup> Viele Hinweise gibt die materialreiche Untersuchung von Anke Schmitt: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spöhr (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 36)*, Hamburg 1988.

sicherlich der vielbeachtete Einmarsch Napoleons in Ägypten 1798 mitverantwortlich, aber auch eine sich als echte Wissenschaft in Europa etablierende Orientalistik hatte der Beschäftigung mit dem Morgenland neue Tore geöffnet<sup>41</sup>. Aber um Hiemers Libretto vor dem Hintergrund der Orientbegeisterung angemessen würdigen zu können und um es nicht vorschnell als eine *Ersatzleistung der Phantasie für mangelnde Farbigeit und Intensität der Umwelt*<sup>42</sup> abzutun, soll ein kurzer Blick auf dieses Phänomen geworfen werden, von dem Victor Hugo später – nämlich im Januar 1829 – in der Einleitung zu seiner Gedichtsammlung *Les orientales* sagte: *Tout le continent penche à l'Orient*<sup>43</sup>.

Aber diese Begeisterung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Begegnungen zwischen christlichem Europa und islamischem Orient seit dem Mittelalter sowohl von interessierter Anziehung als auch von der Angst vor dem Fremden geprägt waren und immer wieder auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen und Pogromen führten. Vor dem Hintergrund der Kriege zwischen Europäern und Türken setzte im 17. Jahrhundert ein kaum mehr zu stillendes Interesse am Orient ein. Sicherlich galt dem Orient erst einmal politische und militärische Aufmerksamkeit, welche noch im 18. Jahrhundert anhielt, obwohl das Osmanische Reich inzwischen auch in das Kalkül der europäischen Macht- und Koalitionspolitik gezogen wurde und damit die konkrete ‚Türkengefahr‘ neutralisiert war. Das Orientinteresse war aber nicht nur politischer oder wissenschaftlicher Natur, sondern setzte schon bald auch in den Künsten eine Entwicklung in Gang, die dieses Interesse phantasie reich bis zum Exotismus weiterentwickelte. Die zweite Belagerung Wiens durch die Türken im Jahr 1683 gilt allgemein als Höhepunkt der Verarbeitung osmanischer Motive in der dramatischen und erzählenden Literatur Europas<sup>44</sup>. Diese Faszination läßt sich besonders deutlich in Italien und Frankreich ausmachen. Beide Länder blieben auch im 18. Jahrhundert für die deutsche Rezeption die entscheidenden Vermittler des orientalischen ‚Kostüms‘. Zu denken ist an Molières *Le bourgeois gentilhomme*, an die Komödien Carlo Goldonis oder an die Märchenspiele Carlo Gozzis,

<sup>41</sup> Vgl. Annemarie Schimmel, *Der islamische Orient – Wege seiner Vermittlung nach Europa*, in: *Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen*, hg. von Jochen Golz, Frankfurt/Main, Leipzig 1999, S. 16-28.

<sup>42</sup> Helmut Schmidt-Garre, *Exotismus in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 129 (1998), H. 1, S. 27-33, hier S. 27.

<sup>43</sup> Victor Hugo, *Oeuvre poétiques complètes*, hg. von Francis Bouvet, Paris 1961, S. 98.

<sup>44</sup> Vgl. *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Ausstellung und Katalog Reinhard Tgahrt in Zusammenarbeit mit Ingrid Belke, Viktoria Fuchs, Huguette Herrmann, Irina Renz und Dieter Sulzer, Marbach 1982, S. 596-638: *Fundgruben des Orients*.

die eine Flut von Dramen, Singspielen und Erzählungen mit orientalisierenden Sujets auslösten. Während der Orient seit dem 16. Jahrhundert unübersehbar auf dem Sprechtheater vertreten war, blieb aus stoffgeschichtlicher Perspektive die Oper von dieser Entwicklung zunächst noch ausgeschlossen<sup>45</sup>. In der ersten Oper dominierten nach wie vor die griechische Mythologie oder die römische Geschichte. Erst zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist auch in der Opera seria ein orientalisches Sujet nichts Außerordentliches mehr. Aber die eigentlichen Träger der Orientmode auf dem Musiktheater sind die komische Oper und das Théâtre de la foire. Der französische Einfluß war besonders groß, denn was an Wissen über den Orient und seine Sprache oder Kultur in Deutschland rezipiert wurde, stammte zu einem großen Teil aus französischen Werken, unter denen die mehrbändige, 1697 erstmals gedruckte *Bibliothèque orientale* von Barthélemy d'Herbelot oder die erste, wenn auch noch sehr freie Übertragung ins Französische der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* unter dem Titel *Les mille et une Nuit. Contes Arabes* durch Jean Antoine Galland (12 Bd., Paris 1704-1717) eine besondere Bedeutung erzielt haben. Die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* erlangten regelrecht ‚Kultstatus‘, und Herders Bemerkung über die Wirkung von Gallands Übertragung kann stellvertretend für viele andere stehen. 1801 schreibt er in seiner Zeitschrift *Adrastea*, die Sammlung habe *mehr als tausend und Einen Menschen vergnügt, vielleicht auch mehr als hundert und Ein artiges Märchen oder andere sinnreiche Dichtung ans Licht gefördert*<sup>46</sup>. Lichtenberg, Wieland, Goethe, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann oder die Brüder Schlegel, die der Orientrezeption auch durch ihre eigenen orientalisierenden Werke zu einem Höhepunkt in der deutschen Literaturgeschichte verhelfen, waren begeisterte Leser der Märchensammlung. Sicherlich war die europäische ‚Türkomanie‘ überall dort, wo es eine intensivere Begegnung mit der islamischen Kultur gegeben hatte, in ihren großen Grundzügen eine Begeisterung für eine wirklichkeitsferne Exotik und schuf damit eine Vielzahl von Stereotypen und nicht selten auch von fremdenfeindlichen Vorurteilen<sup>47</sup>. Das Bild des kriegerischen, brutalen und christenfeindlichen Türken hat in dieser Entwicklung seine Herkunft. Doch auch die wissenschaftliche Erforschung der islamischen Kultur folgte nicht selten

<sup>45</sup> Vgl. Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 21)*, Laaber 1993, S. 54-57.

<sup>46</sup> Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bd., Berlin 1877-1913 (Reprint Hildesheim 1967-68), Bd. 23, S. 56.

<sup>47</sup> Vgl. William Daniel Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die „Türkenoper“ im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands „Oberon“, Lessings „Nathan“ und Goethes „Iphigenie“ (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 30)*, New York u. a. 1984, hier S. 37.

dem Ziel, die Überlegenheit der abendländisch-christlichen Kultur zu unterstreichen. Die Aufklärung schaffte es nur in Ansätzen, derartige Vorurteile gegenüber dem Islam und seiner Kultur zu beseitigen. Der entscheidende Schritt zu einer veränderten und dann äußerst populären Orientperspektive gelang jedoch den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*<sup>48</sup>: Der europäische Leser lernte den Orient nun nicht mehr als einen Schauplatz blutiger Kämpfe zwischen Moslems und Christen kennen, sondern als ein Land, in dem Kalifen in märchenhaftem Reichtum regierten und in dem ein sinnenfrohes und die Lüste stimulierendes Leben den Alltag bestimmte. Hugo von Hofmannsthal sollte später in dieser Märchenwelt, die ihm u. a. auch als Vorlage für das Libretto der Oper *Die Frau ohne Schatten* diente, die *kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit* sehen<sup>49</sup>. Der *Zauber, nicht die strenge Religiosität des Islam bezwang viele*, faßt Annemarie Schimmel diesen Paradigmenwechsel zusammen<sup>50</sup>. Die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* galten auch als unerreichtes Modell volkstümlichen und unterhaltenden Erzählens, und Schehrezâd wurde als *die größte Fabuliererin aller Zeiten* angesehen<sup>51</sup>. Aber über den poetischen Eigenwert dieser Märchensammlung und ihr schier unerschöpfliches Reservoir an Stoffen, Figuren und Erzählschablonen hinaus, kommt dieser Sammlung auch die Funktion einer Quelle zu, aus der adaptierend bis auf den heutigen Tag geschöpft wird. Und die Begeisterung für die Märchensammlung basiert nicht zuletzt auf dem großen geographischen Raum, den diese Sammlung mit Erzählungen aus Persien, Syrien, Ägypten und Indien vermißt.

Eine erste deutsche Übersetzung der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* läßt sich für das Jahr 1710 erschließen, aber die ersten ernstzunehmenden Übersetzungen waren die von Johann Heinrich Voss (6 Bd., Bremen 1781-85) und Christian August Wichmann (5 Bd., Dresden, Leipzig 1790-92), die jeweils auf Gallands französischer Übertragung und ihren

<sup>48</sup> Zur Überlieferung und Rezeption der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* vgl. einleitend Heinz und Sophia Grotzfeld, *Die Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“*, Darmstadt 1984.

<sup>49</sup> Einleitung zu: *Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten*, vollständige deutsche Ausgabe in 12 Bd. auf Grund der Burtonschen Ausgabe besorgt von Felix Paul Greve, Leipzig 1907-08, hier zitiert nach Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt/Main 1953-66, Prosa II, S. 271. – Vgl. auch Wolfgang Köhler, *Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht“*. Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von „Tausendundeine Nacht“ auf die deutsche Literatur, Bern, Frankfurt/Main 1972.

<sup>50</sup> Annemarie Schimmel, a. a. O., S. 22.

<sup>51</sup> Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur, 21)*, Berlin 1960, S. X.

sukzessiven Ergänzungen fußen. Auf eine dieser Ausgaben dürfte sich Franz Carl Hiemer bei der Arbeit an seinem *Abu-Hassan*-Libretto bezogen haben; sicherlich kannte er auch die Übertragung Gallands.

Hiemer verändert für das Libretto des *Abu Hassan* jedoch *Die Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer*, die Schehrezâd in der 389. Nacht erzählt, ganz erheblich und reduziert sie so sehr auf ihre komischen und märchenhaften Elemente, daß eigentlich nicht mehr von einer Adaptation gesprochen werden kann<sup>52</sup>. Es ist vielmehr ein neues Werk entstanden, das weniger ein geschlossenes und stimmiges Orientbild im Sinne einer ‚couleur locale‘ vermitteln wollte, sondern sich wohl in erster Linie auf die populären Versatzstücke der Vorlage konzentrierte, um eine bühnenwirksame Grundlage für Webers Komposition zu schaffen. Das orientalische Kolorit wurde auch eher von der Musik Webers transportiert<sup>53</sup>, denn z. B. die zahlreichen Anspielungen auf die europäische Literatur (Sappho, Lukrezia) und Kultur konterkarieren die orientalische Folie doch erheblich. Die Geschichte von Abu el-Hasan, der den Beinamen *der Schalk* trägt, gehört zu den humoristischen Episoden der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*<sup>54</sup> und setzt sich aus zwei aufeinanderfolgenden und in sich jeweils abgeschlossenen Erzählungen zusammen. Der Humor speist sich eigentlich aus negativen Alltagserfahrungen, die in Hiemers Libretto nicht mehr erkennbar sind. Abu el-Hasan erbt von seinem Vater ein beträchtliches Vermögen, das er in zwei Hälften teilt. Eine Hälfte verwahrt er, mit der anderen führt er ein angenehmes Leben. Er lädt häufig Freunde ein und erweist sich als freigebiger und großzügiger Gastgeber. Als dieses Vermögen aufgezehrt ist, muß Abu el-Hasan die Erfahrung machen, daß die Freunde, die er immer so gastfreundlich bewirtet hat, nicht bereit sind, ihm zu helfen, geschweige denn, die ihnen früher gewährte Gastfreundschaft zu erwidern. Zwar kann Abu el-Hasan auf den zweiten Vermögensteil zurückgreifen, aber enttäuscht beschließt er, nur noch Fremde als Gäste zu empfangen und zu bewirten, sie am folgenden Tag jedoch nicht mehr kennen zu wollen. Von dieser Verbitterung ist auch das Zusammentreffen zwischen Abu el-Hasan und dem verkleideten Kalifen bestimmt, den er in sein Haus bittet und mit großer Höflich-

<sup>52</sup> Zu anderen Libretto-Adaptationen aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* vgl. Anke Schmitt, a. a. O., S. 138-145.

<sup>53</sup> Zur Diskussion um die ‚couleur locale‘ in der Oper vgl. Heinz Becker, *Die „Couleur locale“ als Stil­kategorie der Oper*, in: *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 42), Regensburg 1976, S. 23-45.

<sup>54</sup> Vgl. *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1830*, übertragen von Enno Littmann, Wiesbaden 1953, hier Bd. VI, S. 727.

keit und Großzügigkeit bewirkt, am nächsten Tag aber nicht mehr zu seinen Bekannten zählen will. Der Kalif dringt in Abu el-Hasan und erhält, als Abu el-Hasan ihm die Anekdote vom Strolch und dem Koch – wiederum eine Geschichte von Betrug und Unaufrichtigkeit – erzählt, die Erklärung für dessen Verbitterung. Nach einer Reihe weiterer verwickelter Episoden, in denen der Kalif Abu el-Hasan mehrfach auf die Probe stellt und Beweise für den grundsätzlich positiven und äußerst humorvollen Charakter, aber auch für die Bauernschläue Abu el-Hasans erhält, holt er ihn an seinen Hof, gewährt ihm eine herausgehobene Stellung und vermählt ihn mit der Schatzmeisterin seiner Gemahlin Zubeida. Abu el-Hasan und seine Frau Nuzhat el-Fuâd leben ein angenehmes, sorgloses und luxuriöses Leben am Hof des Kalifen. Eines Tages beschließen sie aus Geldmangel und auf Abu el-Hasans Idee hin, ihren Gebietern einen Streich zu spielen, indem sie sich gegenseitig für tot erklären, um die traditionellen Beerdigungsgeschenke – 100 Dinare und ein Stück Seide – vom Kalifen und seiner Frau zu erschwindeln. Plan und Ausführung dieses Streichs finden sich bei Hiemer wieder, nur kommt in der Vorlage der Wette zwischen dem Kalifen und seiner Frau, ob Abu el-Hasan oder seine Gefährtin zuerst verstorben sei, eine wesentlich größere Bedeutung zu als im Libretto. Die Wette entwickelt sich vom anfänglichen Spiel schnell zur prinzipiellen Auseinandersetzung, ob dem Mann oder der Frau größere Kompetenz zuzusprechen ist, wenn es um Fragen wie Wahrheit, Vernunft und Glaubwürdigkeit geht. Der Konflikt wird in der Vorlage wie im Libretto vergleichbar gelöst, indem der Kalif demjenigen eine Prämie von tausend Dinaren verspricht, der ihm Auskunft darüber geben kann, wer von beiden zuerst gestorben sei. Der Schalk Abu el-Hasan will natürlich die Prämie kassieren. Er erwacht plötzlich von den Toten und versichert dem Kalifen, er und nicht Nuzhat el-Fuâd sei zuerst gestorben. Die Situation löst sich schnell in Wohlgefallen auf, weil der Kalif wie schon in früheren Situationen das komische Talent Abu el-Hasans zu schätzen weiß und auch diesmal die Begründung für diesen Streich mit Lachen und Großzügigkeit quittiert. Abu el-Hasan rechtfertigt sich:<sup>55</sup>

„O Beherrscher der Gläubigen,« erwiderte Abu el-Hasan, »ich habe ja diese List nur deshalb angewandt, weil das Geld aus deiner Hand, das du mir gegeben hattest, zu Ende war, und weil ich mich schämte, dich noch einmal zu bitten. Als ich noch allein war, konnte ich das Geld nie festhalten; aber seit du mich mit dieser Sklavin, die jetzt bei mir ist, vermählt hast, würde ich selbst all dein Gut, wenn ich es besäße, verschwenden. Als alles, was ich besaß, dahingegangen war, ersann ich diese List, um von dir die hundert Dinare und das Stück Seide zu erhalten. All das ist ein

<sup>55</sup> *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, a. a. O., Bd. III, S. 487.

Almosen von unserem Gebieter. Nun beeil dich auch mit den tausend Dinaren und erfüll deinen Schwur!“

Als Konsequenz aus dieser Geschichte erhöhen der Kalif und seine Frau das Einkommen Abu el-Hasans und seiner Gefährtin, um mit ihnen weiter gemeinsam freundschaftlich und in Wohlstand leben zu können, *bis Der zu ihnen kam, der die Freuden schweigen heißt, und der die Freundschaft zerreißt, der die Schlösser und Häuser vernichtet und die Gräber errichtet*<sup>56</sup>.

### 5. ‚Türkenoper‘

Während die zeitgenössische Kritik in München, Wien, Berlin oder Dresden es durchweg vermieden hat, Webers *Abu Hassan* in eine bestimmte, durch das Sujet bezeichnete Schublade zu stecken, hat man erst später versucht, den *türkischen Geschmack*<sup>57</sup> des *Abu Hassan* aus der Nachfolge der ‚Türkenoper‘ des 18. Jahrhunderts zu erklären<sup>58</sup>. Sicherlich sind im Libretto und mehr noch in der Musik Anklänge an entsprechende Werke dieses Genres, dem Gluck (*Die Pilgrime von Mekka*), Haydn (*L'incontro improvviso*), Mozart (*Zaide* und *Die Entführung aus dem Serail*) und Webers Lehrer Georg Joseph Vogler (*Der Kaufmann von Smyrna*) berühmte Beispiele hinzugefügt haben, erkennbar. Aber strenggenommen ist der *Abu Hassan* keine ‚Türkenoper‘. Hiemers Libretto orientiert sich trotz des orientalischen Kolorits viel eher an dramaturgischen Strukturen des komischen Singspiels, der Opera buffa oder der Opéra comique. Dem *Abu Hassan* fehlt – bedingt natürlich durch die Vorlage – zunächst einmal der Konflikt zwischen islamischem Orient und christlichem Abendland. Diesem Konflikt liegt durchweg ein festes und nur geringfügig variiertes Handlungsmuster zugrunde, das William Daniel Wilson folgendermaßen zusammengefaßt hat:<sup>59</sup>

„Eine europäische (meist spanische) Frau wird von ihrem Geliebten getrennt, von türkischen Seeräubern gefangengenommen und einem Sultan

<sup>56</sup> *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, a. a. O., Bd. III, S. 488.

<sup>57</sup> Über die Wiener Aufführung des *Abu Hassan*, in: *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 87 (1. Juni 1813), S. 348.

<sup>58</sup> Michael Leinert, a. a. O., S. 43. In gewisser Weise auch John Warrack (*Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 106), wenn er schreibt: „Not only were Turkish operas popular – there was the example of Vogler's *Kaufmann von Smyrna* as well as Mozart's *Entführung* and many others – but the notion of a witty debtor outmanoeuvring a monarch had a rueful appeal to both librettist and composer.“ – Vgl. zum Kontext u. a. folgende Arbeiten: Walter Preibisch, *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail“*. Ein Beitrag zu der Geschichte der *Türkenoper*, in: *SIMG*, Bd. 10, Leipzig 1908/09, S. 430-476; Roland Würtz, *Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts*, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979, Heidelberg 1981, S. 125-137.

<sup>59</sup> William Daniel Wilson, a. a. O., S. 14.

als Sklavin verkauft. Der Sultan verliebt sich in sie, aber die Christin bleibt standhaft und besteht die Prüfung ihrer Beständigkeit und Treue. Der Geliebte findet seinen Weg zum Serail und plant mit einem Diener die Entführung seiner Liebsten auf Schiffen. Oft verfügt die Geliebte auch über eine Zofe, der von einem groben Haremswächter des Sultans nachgestellt wird, die aber auch – freilich weniger pathetisch-barock als die Heldin – ihrem Liebhaber (dem Diener) die Treue hält. Die Entführung wird entdeckt, eine fürchterliche Strafe droht, aber im letzten Augenblick begnadigt der Sultan großmütig die Europäer, die glücklich der Heimat zuseheln.“

Von alldem findet sich in Hiemers *Abu Hassan*-Libretto nichts, so daß das Etikett ‚Türkenoper‘ für dieses Werk völlig unpassend ist. Sicherlich aktiviert das Libretto Wiedererkennungseffekte mit dem Genre ‚Türkenoper‘, wenn Fatime in Abu Hassans Arie „Liebes Weibchen, reiche Wein“ ihren Mann an das islamische Alkoholverbot erinnert, das ja auch im Duett „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!“ von Pedrillo und Osmin in Mozarts *Entführung* eine wichtige komische Funktion hat. Auch wenn man in der Figur des Wechslers Omar noch eine Verwandtschaft mit dem Haremswächter der ‚Türkenoper‘ erkennen will, der mit lüsterlichem Blick der Zofe der Protagonistin nachstellt, so liegt doch die Verwandtschaft viel eher im musikalischen ‚Fach‘ dieser populären Gesangspartie begründet. Die Figur des Wechslers Omar, die Hiemer hinzuerfunden hat, ist eine traditionelle Lustspielfigur und verweist vielleicht sogar auf die Commedia dell’arte, in der die Figur des Dottore als Parodie auf einen geizigen und eitlen Gelehrten, der trotz Bauch und fortgeschrittenen Alters ständig zu irgendwelchen Liebschaften aufgelegt ist, seine Entsprechung finden könnte. In gewisser Weise wird diese Tradition noch in Mozarts *Zauberflöte* mit der Figur des verliebten Mohren Monostatos, der Pamina nachstellt, fortgeführt. Abu Hassan und seine Frau Fatime entsprechen ebenfalls durchaus Figuren der italienischen Stegreifkomödie, wenn sie sich auch in Hiemers Libretto im Hinblick auf ihre soziale Stellung von dem klassischen Dienerpaa Arlecchino und Colombina deutlich emanzipiert haben. Besonders die Bauernschläue und Gewitztheit, ihr Geschick, sich aus brisanten Situationen herauszumanövrieren, aber auch ihr Hang, in der Liebe leidenschaftlich und eifersüchtig zu sein, und nicht zuletzt ein gewisser philosophischer Einschlag stellen die Verbindung zwischen Abu Hassan und Fatime und traditionellen Komödienfiguren her. Auch das Sich-Totstellen ist ein beliebtes Komödienelement, sogar Goethe verwendet es in seinem Singspiel *Scherz, List und Rache*, wenn sich Scapin und Scapine nach der Einnahme von Medizin totstellen, um den Doktor glauben zu lassen, er hätte sie mit Arsen vergiftet, und sie ihn auf diese Weise um sein Geld prellen. Das Verwirrspiel um den vermeintlich verlorenen Schlüssel, mit

dem der eingesperrte Omar befreit werden könnte, erinnert natürlich an den II. Akt von Mozarts *Nozze di Figaro*, wenn der im Kabinett der Gräfin versteckte Cherubino der Eifersucht des Grafen vorläufig nur entgehen kann, weil die Gräfin vorgibt, der Schlüssel zum Kabinett sei verloren. Doch solche Szenen und Verwirrspiele gehören ebenso zum Repertoire der Komödie wie der ‚coup de théâtre‘, als Abu Hassan plötzlich von den ‚Toten‘ erwacht, um die Belohnung für die Auskunft zu kassieren, wer denn nur – er oder Fatime – zuerst gestorben sei. Auch der edelmütige, nachsichtige, über die Scherze seines Untergebenen lachende Kalif ist weniger ein Nachfahre des in aufgeklärter Tradition handelnden und die ‚clemenza‘ praktizierenden Typus des Bassa Selim, sondern er ist vielmehr dramaturgisch notwendig, damit das mysteriöse Ableben von Abu Hassan und Fatime aufgeklärt, aber auch der Gewinner der Wette zwischen dem Kalifen und Zobeide ermittelt werden kann. Noch in Lessings *Nathan der Weise* übernimmt der Sultan Saladin eine vergleichbare Funktion, wenn er bei der Aufklärung der verworrenen Verwandtschaftsverhältnisse mitwirkt und damit auch von seiner Seite aus der wunderbaren Familienzusammenführung in gewisser Weise den Weg bahnt. Aber anders als Bassa Selim ist der Kalif im *Abu Hassan* am Ende des Lustspiels nicht isoliert und verläßt nicht als tragische und entsagende Figur die Bühne. Die Episode aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* betont vielmehr – und diesen Aspekt greift Hiemer auf – die Vertiefung der Beziehung zwischen den beiden Paaren, dem Kalifenpaar auf der einen und Abu Hassan und Fatime auf der anderen Seite. Der Schlußchor „Heil ist dem Haus beschieden! | dem der Kalif sich naht, | und das mit Zobeiden | des Herrschers Fuß betrat“ hat integrative Bedeutung und muß nicht wie in Mozarts Janitscharenchor jubelnd und demonstrativ die Großmut eines Verlierers preisen. Das ‚happy end‘ in *Abu Hassan* übernimmt damit die tiefe Überzeugung vieler *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, daß trotz individueller Unterschiede und Gegensätze ein menschliches Zusammenleben in Freundschaft und Wohlstand möglich und stets erstrebenswert ist. Dieses ‚happy end‘ ist nur möglich, weil die Figuren in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* grundsätzlich humane Umgangsformen praktizieren, die sich etwa in Bildung und in einer hohen Gesprächskultur niederschlagen und insgesamt eine *Welt der moralischen Ordnung*<sup>60</sup> bestätigen, die sich auch durch Störungen nicht aus dem Gleichgewicht bringen läßt. Und dieses Anliegen, mit Lachen auf solche Störungen der Ordnung zu reagieren, ist ja auch ein Wesenszug des Lustspiels. Diese wenigen Beispiele zeigen, daß sich das Libretto zum *Abu Hassan* am besten als Ergebnis zahlreicher und verschiedenster intertextueller Operationen

<sup>60</sup> Katharina Mommsen, a. a. O., S. XVII.

verstehen läßt und die Qualität des Librettos wohl am sinnvollsten charakterisiert ist, wenn man es *auf der ambitionslosen Ebene der leichtgewichtigen Komödie*<sup>61</sup> ansiedelt. Schon anlässlich der Münchner Uraufführung hatte ein Rezensent im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* das Libretto Hiemers zu den *bessern deutschen Oper-Bücher[n]* gezählt, wenn es auch die Musik Webers war, die *ungetheilten Beyfall* erhalten hätte<sup>62</sup>. Aber was macht nun gerade einen Stoff aus den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* operntauglich? Neben den komödiantischen Strukturen sind es natürlich die exotischen und die überraschenden, auch das Wunderbare berührenden Elemente, die etwa seit den 1790er Jahren besonders auffällig die Libretti beherrschten, nachdem das gesamte Jahrhundert hindurch eine vorwiegend rationalistische, aber auch eine empfindsame Poetik alles Wunderbare und Irrationale auf der Opernbühne bekämpft hatte<sup>63</sup>. Das Libretto von Hiemer propagiert mit seiner exotischen Stoffherkunft keine utopische Gegenwelt, wie es das Singspiel des 18. Jahrhunderts massenweise und oft recht trivial vorgeführt hat. Hinter dem *Abu Hassan* verbirgt sich keine drastische Hofkritik und auch keine Exemplifizierung neuer anthropologischer Konzepte. Es wird vielmehr ein exotisches Märchen erzählt, das *in besonderer Weise durch seine fremde Umwelt zu wirken sucht* und damit das ‚Wunderbare‘ der traditionellen Oper *durch das Fremdländisch-Ungewöhnliche* ersetzt<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Ulrich Schreiber, a. a. O., Bd. 2, S. 95.

<sup>62</sup> *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, Jg. 1, Nr. 50 (26. Juni 1811), S. 407f.

<sup>63</sup> Vgl. Jörg Krämer, a. a. O., T. 1, S. 401.

<sup>64</sup> Josef G. Daninger, *Sage und Märchen im Musikdrama. Eine ästhetische Untersuchung an der Sagen- und Märchenoper des XIX. Jahrhunderts*, Prag 1916, S. 27.