

Matthias Viertel

Carl Maria von Webers Faszination von der Welt des Orients¹

Der *Marche pour la Cérémonie des Turcs* von J. B. Lully steht am Anfang einer Modewelle, die am Ende des 17. Jahrhunderts begann und sich bis in das 19. Jahrhundert erstreckte. Ein Jahr nach der Uraufführung des Balletts wurde in Paris das erste Kaffeehaus eröffnet, zehn Jahre später folgten Wien und andere große Städte. Maler, Komponisten, Schriftsteller, alle interessierten sich auf einmal für die Kultur der Osmanen und besonders für das geheimnisumwitterte Serail.

Als Lully den *Marche pour la Cérémonie des Turcs* komponierte, hatte das Osmanische Reich seine größte Ausdehnung erreicht. Die erste Belagerung Wiens lag zwar lange zurück, aber die Expansionsbestrebungen der Osmanen waren damit nicht beendet, nur 13 Jahre später im Jahr 1683 – Lully sollte es also noch persönlich erleben – wurde Wien ein zweites Mal belagert. Der Beginn der Modewelle, die mit den Osmanen erstmals den Orient nach Europa brachte, hatte also recht handfeste Hintergründe. Allerdings waren es weniger die Schlachten, als vielmehr diplomatische Begegnungen, durch die vor allem die Musik der Janitscharen bekannt wurde. Denn, und das war das sensationell Neue, die Elitesoldaten hatten hervorragende Kapellen, die ursprünglich das Heer in die Schlacht führen sollten, mit der Zeit aber weitere Aufgaben erhielten, und schließlich mehr der Unterhaltung und vor allem der Repräsentation dienten.

Auch Lully begegnete dieser fremden Kultur im Rahmen eines vollkommen missglückten diplomatischen Besuchs von Süleyman Aga bei Ludwig XIV., bei dem der Sonnenkönig einen Empfang nach osmanischer Art mit Janitscharen Kapelle in Versailles inszenieren wollte. Eine durchaus zwiespältige Angelegenheit, die Molière Anlass für seine Komödie *Der Bürger als Edelmann* gab, eine Satire durch die sich die Delegation aus Istanbul zu recht beleidigt

1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen nur geringfügig überarbeiteten Text, der als Vortragskonzert am 14. Juni 2019 im Rahmen der *Weber-Tage* Eutin gehalten wurde. Siehe dazu auch den Bericht über die *Eutiner Weber-Tage* 2019, S. 149–152.

fühlen durfte. Lully vertonte die Komödie Molières als Ballett, spielte darin sogar selbst den Mufti, und selbstverständlich übernahm er zentrale Elemente der türkischen Musik, eben das, was zukünftig als Idiom des Orients gelten sollte². Der zeremonielle Marsch aus dem Ballett, der lange Zeit als Inbegriff türkischer Musik galt und sich auch heute großer Beliebtheit erfreut, ist also Ausdruck eines zum Eklat gewordenen kulturellen Missverständnisses und eines diplomatischen Affronts, der nicht ohne Folgen blieb.

Auf jeden Fall war Lully nicht der Einzige, der sich für die als so aufregend fremd empfundene Klangwelt des Orients begeistern konnte. Ein Jahrhundert später, exakt zum Jahrestag der Belagerung Wiens 1782, trat W. A. Mozart mit seinem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* an die Öffentlichkeit, zu dessen Uraufführung er ein komplettes Janitscharen Orchester auf die Bühne brachte³. Sein Interesse an der Musik des Orients beschränkte sich nicht auf die Bühne, auch jenseits der Oper folgte er wie viele andere Komponisten der in Wien verbreiteten Modewelle des „alle turca“ Stils⁴. Nach dem Sieg über die Osmanischen Truppen war zu diesem Zeitpunkt auch die letzte Angst vor dem Vorrücken der Türken erloschen, die ursprünglich einmal vom Reiz des

- 2 Auch der Stab, den Lully zum Dirigieren benutzte, und der ihm dann zum Verhängnis wurde, ist in dieser Hinsicht nicht ohne Bedeutung: Er hatte ihn von den türkischen Musikern, den Janitscharen, übernommen.
- 3 Zu den „Türken-Opern“ dieser Zeit gehören: J. A. Hasse, *Solimano* (1753); J. W. Gluck *Die Pilger von Mekka* (1764); G. J. Vogler, *Der Kaufmann von Smyrna* (1771); J. Haydn, *Die unverhoffte Zusammenkunft* (1775); W. A. Mozart, *Zaide* (1779); Joseph Martin Kraus, *Soliman II. oder die drei Sultaninnen* (1788); F. A. Boieldieu, *Der Kalf von Bagdad* (1800); G. Rossini, *Der Türke in Italien* (1813) und *Die Italienerin in Algier* (1813). Noch vor Lully datieren die für die Hamburger Oper am Gänsemarkt geschriebenen Werke von J. W. Franck, *Der Glückliche Groß-Vezir Cara Mustapha nebst der grausamen Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residentz-Stadt Wien* (1686) und *Der unglückliche Cara Mustapha, anderer Theil, nebenst dem erfreulichen Entsatz der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien* (1686), die als die ersten Werke im Genre der Türken-Oper gelten können.
- 4 W. A. Mozart, *Rondo alla turca* (Allegretto a-moll aus Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331) 1783–1784. Für die Interpretation dieses Werkes, wie für alle am Klavier zu spielenden *alla turcas* ist der Hinweis wichtig, dass es im letzten Quartal des 18. Jahrhunderts zur Mode geworden war, die Klaviere mit einem sogenannten *Janitscharenzug* auszustatten. Durch dieses zusätzliche Pedal konnten die Pianisten während des Spiels Schellen und eine kleine Trommel aktivieren, die dem Stück zum entsprechenden „orientalischen“ Klang verhalfen. Eine klangliche Möglichkeit, durch die natürlich auch die Komponisten angeregt wurden.

Unbekannten und Gefährlichen bestimmte kulturelle Grenzüberschreitung war definitiv zur Mode der Unterhaltung geworden.

Es war indes nicht nur die Rezeption der türkischen Musik im Abendland, die allmählich zur oberflächlichen Mode abzusinken drohte, auch der Musik der Janitscharen, die einst den Flair des Orients nach Europa getragen hatten, war ein ähnliches Schicksal beschieden. Die *Yeniçeri* („neue Truppe“) war Ende des 14. Jahrhunderts als Elitetruppe von Sultan Murad I. gegründet worden, diente zunächst als Leibgarde, wuchs dann aber zur gefürchtetsten Militärtruppe der damaligen Welt heran. Unabdingbar zum Auftreten dieser Elitesoldaten gehörte die Militärkapelle (*mehterhâne*). In Europa wurde die Musik des Orients also weniger durch kunstvolle Kompositionen bekannt, als vielmehr durch die Aufmärsche der Militärkapellen. Gerade sie fanden Beachtung und zwar wegen der imponierenden Schlaginstrumente: große Trommeln, Becken, Zimbeln, Triangel. Diese Klänge waren in Wien und Paris vollkommen neu und faszinierten die Komponisten, die den Klangkörper als „batterie turque“ in eigenen Kompositionen aufnahmen und später sogar Musiker der *mehterhâne* für ihre Orchester abwarben.

Zugleich waren es nicht nur Komponisten in Wien und Paris, die Interesse für den Orient zeigten. Häufig wird der Einfluss übersehen, der zugleich von der europäischen Musik auf das Osmanische Reich ausging, denn immer häufiger erklangen nun auch in Istanbul Walzer und Sonaten, und schließlich hielt sogar das Klavier Einzug in das Serail des Sultans Murad V.⁵ Der Austausch der Kulturen war rege und er wurde begleitet von den Pionieren des Tourismus, die Informationen aus erster Hand mitbrachten. In England verbreitete sich speziell unter Frauen der Wunsch, einmal in den Orient zu reisen, möglichst alleine und verkleidet. Thomas Cook organisierte als Vorreiter des Pauschal Tourismus die ersten Gruppenreisen, um auf die wachsende Nachfrage reagieren zu können. Lady Elizabeth Craven reiste 1785 nach Konstantinopel und fand reißenden Absatz für ihre Berichte, Lady Mary Wortley Montagu war schon 1716 als Pionierin in den Orient aufgebrochen und übermittelte erste Eindrücke aus dieser so fremden Kultur. 1843 veröffentlichte schließlich Ida Pfeifer ihren Bericht über die Reise, die sie u. a. nach

5 1828 wurde Giuseppe Donizetti von Sultan Mahmut II. als Hofmusikdirektor nach Istanbul berufen. Dort baute er die Palastkapelle in ein Symphonieorchester um und legte damit den Grundstein für die Aufführungen von Opern.

Damaskus, Jerusalem und Bagdad führte. Die Berichte dieser abenteuerlichen Frauen über den Orient kamen gut an, denn sie hatten einen immensen Vorteil gegenüber den Männern: Im Gegensatz zu ihnen bekamen sie zumindest theoretisch die Chance, in einen Harem eingeladen zu werden und dadurch Einblicke in das Privatleben des so geheimnisvoll schillernden Serails zu bekommen. Dass Weber für seinen Opernauftritt in London ausgerechnet ein Libretto erhielt, bei dem die Protagonisten zu einer Reise in den Orient aufbrechen, dürfte deshalb kein Zufall sein, der Stoff konnte auf jeden Fall bei dem Londoner Publikum um 1826 mit einem großen Interesse rechnen.

Auch Carl Maria von Weber musste sich an dieser Tradition orientieren, konnte an den *alla turca* Werken von Mozart, Gluck, Rossini wie auch seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler kaum vorbei, als er 1810 mit der Arbeit an dem Singspiel *Abu Hassan* begann. Die auf Max Maria von Weber zurückgehende Interpretation, Carl Maria habe *Abu Hassan* gewissermaßen als „lustige Apotheose des Polterns dringender Gläubiger und des Notschreis geplagter Schuldner“ geschrieben, darf getrost etwas relativiert werden⁶. So passend es einerseits wirkt, dass Weber seine eigene finanzielle Situation darin widerspiegelt sieht, so ist andererseits kaum zu bezweifeln, dass das Honorar von Großherzog Ludwig I. derart großzügig ausgefallen wäre, wenn es dabei nicht um einen so ausgesprochen populären Stoff aus 1001 Nacht ginge. Auf jeden Fall wird er die 1800 uraufgeführte Operette *Le calife de Bagdad* von F. A. Boieldieu, den Weber durchaus sehr schätzte, vor Augen gehabt haben. Über deren Aufführung am 13. September 1810 in Mannheim schrieb Weber selbst eine Kritik, in der er seinen Spott über die „batterie-turque“ in einer Weise äußert, die eine grundsätzliche Skepsis angesichts der Türkenmode erkennen lässt:⁷

„Durch Janitscharen-Instrumente, Triangel, Becken, große Trommel *ec.* ist indessen wacker nachgeholfen; dahingegen werden diese Auxiliar-Instrumente hier auch dermaßen schlecht, unsicher und unmäßig ex[e]kutirt, daß man glauben muß, die Künstler, welchen die Manipulation derselben anvertraut ist, können entweder gar nicht Noten lesen

6 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber – Ein Lebensbild*, 1864–66, Bd. 1, S. 212.

7 Vgl. *Le calife de Bagdad* von F. A. Boieldieu, *Kritik zur Aufführung am 13. September 1810 in Mannheim*, in: *Rheinische Correspondenz*, Bd. 2, Heft 16 (29. Oktober 1810), (A031086).

und Takte zählen, – oder sie werden gar, rein im Janitscharengeiste, – ohne Noten exekutiert.“

Dieser im Zenit der Modewelle überbordenden Zuordnung des Instrumentariums der Janitscharen zur Darstellung des orientalischen Idioms ist es zu verdanken, dass Weber schon im *Abu Hassan* eher sparsam mit den Effekten des Schlagwerks umging, wenn er schon nicht ganz auf das charakteristische Kolorit dieser „pastoralen Wüsteninstrumente“ verzichten wollte⁸. Aber es sind wenige Akzente, die er vor allem in der Ouvertüre setzte, um die orientalischen Klanganleihen sogleich wieder durch eine fugierte Stimmführung zu neutralisieren, ein Stilmittel, das mit der Militärmusik der *mehtherhâne* ganz und gar nicht kompatibel erscheinen musste. Während Joseph Martin Kraus in seiner Oper *Soliman II. oder die drei Sultaninnen* den Marsch noch als die wohl passendste Ausdrucksform der türkischen Musik empfand; bei Kraus scheint der ganze Orient ständig nur zu marschieren, allein im 3. Akt werden bei ihm aneinandergereiht: Marsch der Sklaven (Andante), Marsch der Janitscharen (Allegro), Marsch der Derwische (Allegretto) und der Marsch des Sultans (Allegro Maestoso). Webers *Abu Hassan* ist bemerkenswert zurückhaltend, Elemente der türkischen Musik werden – abgesehen von der Ouvertüre – nur in zwei Stücken benutzt, und zwar nur im Finale (Terzett Nr. 9 Fatime, Hassan, Omar „Ängstlich klopft es mir im Herzen“ mit anschließendem Schlusschor Nr. 10 „Heil ist dem Hause beschieden“). Um den Auftritt des Hassan (Nr. 2) nicht ins Klischee abgleiten zu lassen, werden den beiden Pauken, die er durchaus zur Unterstreichung seines Selbstwertgefühls braucht, quasi als Gegengewicht zwei Gitarren an die Seite gestellt, um zu zeigen, dass es sich hier eben mehr um ein dem Salon nachempfundenes Lied handelt als um den Klang der Militärkolonne.

Um ein Frühwerk handelt es sich bei dem Singspiel mit orientalischem Sujet nur bedingt. Zwar hatte Weber das Singspiel in relativ kurzer Zeit komponiert (F. W. Jähns gibt den Zeitraum vom 1. September 1810 bis zum 25. Januar 1811 an), dann allerdings immer wieder an dieser ersten Fassung gearbeitet

8 Vgl. Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. Diss. Hamburg 1988 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* Bd. 36), S. 357.

und Teile ergänzt, so dass die letzte Fassung aus dem Jahr 1823 stammt⁹. Ein Jahr später begann er mit der Arbeit am *Oberon*, den Plan einer Oper für das Coventgarden-Theater in London gab es allerdings schon seit 1822¹⁰.

Es ist hinlänglich bekannt, dass Weber für die Arbeit an dieser letzten Oper entsprechende Nachforschungen angestellt hat, um seine Komposition mit authentischem Material aufzuwerten. Hatte er sich bereits mit dem *Abu Hassan* kritisch von der Türkenmode distanziert, so lag die Herausforderung für ihn nun darin, geeignetes Material zu bekommen, um für die Darstellung der Spielorte im *Oberon* passende Klangmuster zu verwerten. Gerade weil der Stoff nicht von ihm persönlich ausgewählt, sondern quasi als Bestellung des Londoner Operndirektors an Weber herangetragen worden war, gewann diese Suche nach einem Zugang zum Stoff an Bedeutung. Das Versepos von Christoph Martin Wieland (1780), auf das das englische Libretto von James Robinson Planché zurückgeht, wird Weber möglicherweise gekannt haben, zumindest aber die Vertonung durch seinen Freund Franz Danzi, die schon 1789 in München aufgeführt worden war¹¹. Das „ernsthafte Singspiel“ von Danzi führt als Ort nur Tunis auf, und zwar Garten und Vorhof zum Serail sowie den Harem. Im Unterschied zu Wieland hat sich das Geschehen bei ihm also von Bagdad, dem Symbolort des Orients, ins Maurische verschoben, eine kleine Differenzierung, die aber wichtig ist, um Abstand vom „türkischen“ Stil der Mode zu gewinnen. Auch der Stoff von Wieland hat mit seiner spezifischen Mischung aus Ritterroman, Orient-Sujet und Elfenromantik bereits diese Differenzierung von der reinen Türken-Oper vollzogen. Für das Weber vorliegende Libretto gilt das Entsprechende, die Spannweite zwischen dem Hof von Harun al-Rashid in Bagdad und dem Harem in Tunis ist zugleich Ausdruck der neuen Dimension, durch die auch die geheimnisvolle Atmosphäre des Orients musikalisch neu erfasst werden musste. Das ist ein Grund dafür, dass Weber seiner Arbeit am *Oberon* Recherchen über die Welt des Orients voranstellte. Gleich nachdem er das Libretto im Januar 1825

9 Das Duett Fatime, Hassan Nr. 4 „Tränen sollst du nie vergessen“ kam 1812 hinzu, die Arie der Fatime Nr. 8 „Hier liegt, welch martervolles Los“ erst 1823; vgl. hierzu Jähns (Werke), S. 123–130.

10 Vgl. Brief von C. M. v. Weber an H. Lichtenstein vom 18. Dezember 1822 (A041995).

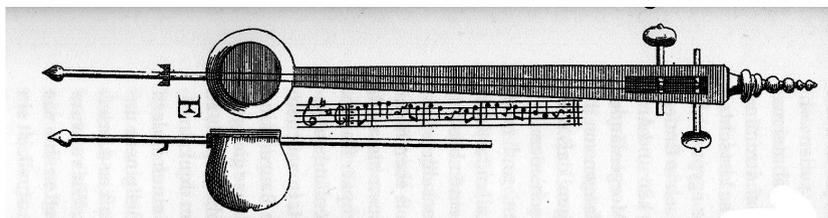
11 Vor Weber hatte es bereits die folgenden Vertonungen des *Oberon* gegeben: Jens Baggesen, *Holger Danske*, 1789; Paul Wranitzky, *Oberon – König der Elfen*, 1789; Franz Danzi, *Der Triumph der Treue*, 1789.

erhalten hatte, suchte er die königliche Bibliothek in Dresden auf und wurde sogar bei zwei damals aktuellen wissenschaftlichen Werken fündig¹². Das eine war Carsten Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegende Ländern*, die 1774 in Kopenhagen erschienen war, das andere der *Essai sur la musique ancienne et moderne* von Jean-Benjamin de La Borde, 1780 in Paris publiziert. Beiden Büchern entnahm Weber Angaben über arabische Musik und übernahm sogar Themen, die er dann im *Oberon* verarbeitete. Während bei La Borde die theoretischen Grundlagen der unterschiedlichen Musiksysteme im Vordergrund stehen, dürfte Weber an dem Buch von Niebuhr vor allem von den Einblicken in das praktische Musikleben fasziniert gewesen sein. Niebuhr, der selbst musizierte und am Rande von einem Konzert erzählt, das er gemeinsam mit einem Mitreisenden und einigen Mönchen allerdings bei mäßigem Erfolg in Káhira (Kairo) gegeben hatte, zeigt sich von der Musik nicht sehr beeindruckt:¹³

„Die Melodien der Morgenländer sind alle ernsthaft und simpel. [...] Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden, und noch dazu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton dazu singt oder spielt.“

12 Vgl. hierzu: Markus Schroer, *Carl Maria von Webers Oberon*, Münster 2010, S. 375.

13 Vgl. Carsten Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern unliegenden Ländern*. Erster Band. Kopenhagen 1774, S. 176. Es ist auffallend wie stark Niebuhr den kulturellen Unterschied hervorhebt und dabei mit Wertungen nicht zurückhält. So bezeichnet er etwa den Gesang als „Schreien der egyptischen Tänzerinnen“, das „kein Europäer schön finden“ wird. Und andererseits sollen seiner Meinung nach die Morgenländer die Musik des Abendlandes für „wildes und unangenehmes Geschrey“ halten, „woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann“. (Zitate ebd., d. h. auch S. 176)



Obwohl Weber in dieser Vorlage also eher auf kulturellen Hochmut und Abgrenzung trifft, entnimmt er dem Buch doch ein Melodiefragment, um es als authentisches Material für die musikalische Ausmalung des Orients im *Oberon* zu nutzen. Bei dem Fragment handelt es sich um eine Bildunterschrift, die zur Erklärung eines Instrumentes dienen soll, das Niebuhr als *Seméndsje* ausweist¹⁴. Es ist ausgerechnet jene Melodie, die Niebuhr in abfälliger Weise als ein „Schreien“ deklariert hatte, die von Weber dann bezeichnenderweise im *Chor der Sklaven und Haremswächter* zum Finale des 1. Aktes aufgegriffen wird, mit denen zum Gebet aufgerufen wird. Die Worte

„Dunkel ist es schon und spät,
 und von jedem Minaret
 Stimmen zum Gebet schon riefen,
 Selbst die Lüftchen sanft entschliefen.
 Länger bleibt nicht hier am Ort!
 Fort, zur Ruh, – nur fort nur fort.“

haben Friedrich Rochlitz wohl nicht zu Unrecht zu dem spöttischen Kommentar veranlasst:¹⁵

14 Ebd., Tabelle XXVI: „E. Ist die Figur eines Bogeninstrumentes, welches die Griechen Repab und die Araber Seméndsje nennen. Es soll bisweilen drey Darmsaiten haben; aber diejenigen welche ich zu Káhira sah, hatten nur zwey Darmsaiten, oder in Ermangelung dieser, zwey Saiten von Pferdehaaren, wovon die eine um eine große Tertie höher gestimmt war als die andere. [...] Dieß ist das gewöhnliche Instrument der Fidler, die mit den egyptischen Tänzerinnen herumgehen, und die dabey stehenden Noten sind die Melodie von einem Liede, welches die Tänzerinnen zu der Seméndsje sangen, und oft wiederholten.“ (S. 178)

15 Vgl. Friedrich Rochlitz: Rezension zu Webers „Oberon“, in: *AmZ*, Jg. 29, Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265–273 (A031677).

„Man sieht nämlich in der Ferne auf der Terrasse die sklavischen Haremswächter auf- und vorüberziehen; sie verkünden die grosse Wahrheit, dass es Abend sey, und rathsam, schlafen zu gehen. Eine faulere, plumpere, ungeschlachte Musik ist nie geschrieben und von Klarinetten und grosser Trommel ausgeführt worden.“

Die ganze Szene lebt erst aus dem Kontrast zwischen der „plumpen“ Weise der Sklaven und dem ebenso lieblichen wie kunstvollen Gesang Rezas, eine Gegenüberstellung, die Weber noch durch den explizit vorgesehenen Einsatz des türkischen Schlagwerks auf der Bühne steigert. Auch in diesem Falle lässt Weber also die Kunst des Abendlandes erst aus der Konfrontation mit der vermeintlich rückständigen Musik des Orients umso kräftiger strahlen. Ein Konzept, das erst dann richtig zur Geltung kommt, wenn die Authentizität des Materials auch bekannt wurde. Dafür war gesorgt, selbst wenn Rochlitz in seiner Rezension die Quelle zwar erwähnt, sie aber in der künstlerischen Qualität eindeutig abwertet:¹⁶

„Mehrern hatten wir uns an jenem abenteuerlichen Mummum schon ergötzt, als uns kund ward, dass wir hier, Note für Note, einen ächten orientalischen – zwar nicht babylonischen, doch ägyptischen – Nationalmarsch bekommen. Niebuhr hörte ihn; und da das Ding, wie hier bey Weber, immer von vorn wieder anging: so konnte er leicht ihn behalten.“

Die andere von Weber herangezogene Quelle war der *Essai sur la musique ancienne et moderne*, den 1780 Jean-Benjamin de La Borde veröffentlicht hatte. Die vier Bände von La Borde enthalten neben einer genauen Beschreibung der arabischen Musikinstrumente auch Aufzeichnungen türkischer und maurischer Musik. Weber konnte hier wohl Notenmaterial für seine eigene Komposition ausfindig machen¹⁷, allerdings standen diese im Kontext einer durchaus detaillierten Erklärung der musiktheoretischen Grundlagen, die von den Türken und Persern benutzt werden. So hatte Weber also eine gute

16 Ebd.

17 Maurische und türkische Tanzweisen finden sich bei J.-B. de La Borde, S. 383–385. Zur ausführlichen Darstellung der Zuordnung dieser Quellen zu den Themen Webers vgl. Markus Schroer (wie Anm. 12), S. 375–411.

Grundlage, sich über die Einteilung der Skalen mit 17-fach geteilten Oktaven, die speziellen Rhythmen, und besonders die von den Osmanen als *Makame* bezeichneten Modi mit ihrer Mikrotonalität zu informieren. Er musste sich also im klaren darüber sein, dass die Melodiefragmente, die er den Büchern entnommen hatte, ein grundsätzliches Problem beinhalteten: Sie waren in europäischer Notenschrift notiert und entsprachen damit nur sehr vage dem, was Niebuhr auf seiner Reise zu Gehör gekommen war.

Ein weiteres Stichwort wird von Niebuhr geliefert, das aufhorchen lassen musste, denn er versah seine Aufzeichnungen mit dem Hinweis auf die Musik des *Mevlevi* Ordens, einer mystischen Gruppierung der Sufis, die im Westen unter dem Begriff der tanzenden Derwische bekannt geworden sind. Niebuhr erwähnt das im Kontext seiner Erläuterungen zur Nay (Flöte), die in der Musik der Sufis eine zentrale Bedeutung einnimmt, nicht ohne dabei die Qualität gerade dieser Musik hervorzuheben¹⁸. Dem Reisebericht des Gelehrten konnte Weber also einerseits despektierliche Bemerkungen über einzelne Begegnungen mit der ihm fremden Kultur entnehmen, andererseits aber auch detaillierte Kenntnisse über eine Musik, die weit über das hinausreichte, was im Kontext der Orientmode des 18. Jahrhunderts sich in der Türken-Oper als Standard etabliert hatte. Dem Klischee der abklingenden Mode konnte er nicht mehr vorbehaltlos folgen, sein Umgang mit den Ergebnissen der Recherche ist deshalb eigentümlich: Zum einen setzt er den Ruf der Authentizität gezielt ein, um den Flair des Exotischen zu unterstreichen, benutzt dabei aber das Orientalische gleichbedeutend mit dem Volkstümlichen. Zum anderen muss aber auch diese Rückbesinnung auf die *alla turca Mode* gleichzeitig wieder gebrochen werden, wie etwa der Einsatz der *batterie turque* im Finale des 1. Aktes, nur um in der Konfrontation mit dem Gesang Rezas einen Wettkampf der Musikkulturen auf die Bühne zu bringen. Die Erwartungshaltung des Publikums wird dadurch erheblich strapaziert. Gerade dort, wo man es am ehesten erwarten würde, verzichtet Weber auf spezielle Exotismen, wie etwa in der Arie „Arabien mein Heimatland“. Das führt

18 Vgl. Carsten Niebuhr (wie Anm. 13), S. 180: „Die Derwische Mevlevi, welche von den Europäern gemeinlich die tanzenden Derwische genannt werden, blasen dieß Instrument am besten. Weil diese Mönche die Musik bey ihrem Gottesdienst eingeführt haben, so findet man jetzt die größten türkischen Tonkünstler unter ihnen, und besonders diese Flöte scheint ihr Favoritinstrument zu seyn.“

zu Irritationen, geradezu beispielhaft ist dabei die Reaktion der *Königlich Privilegirte[n] Berlinische[n] Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, in der nicht wenig erstaunlich die zur Kunde gewordene Authentizität gerade auf diese Arie bezogen wird, in der Fatime ihre Liebe zur Heimat zum Ausdruck bringt. Festgestellt wird dabei, dass „dessen Melodie (freilich etwas einfacher) uns, nebst vielen ähnlichen, vor einigen Jahren von dem Dänischen Residenten in Algier mitgeteilt wurde“¹⁹. Allerdings findet sich gerade in dieser Arie nichts von dem, was Weber den Aufzeichnungen Niebuhrs als originale Quelle entnommen hat oder was sonst in irgendeiner Weise als arabisch bzw. orientalisches gelten könnte. Stattdessen kleidet Weber die Beschreibung der „arabischen Heimat“ in den ihm eigenen romantischen Klang der Sehnsucht, der keines Lokalkolorits bedarf. Eigentümlich nur und zugleich bezeichnend ist das Phänomen, wenn der Rezensent der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* gerade in der Person der Fatime die „orientalische Charakteristik“ ausgedrückt sieht:²⁰

„Fatimens beide Kavatinen: ‚Arabiens einsames Kind‘ und ‚Arabien! mein Heimatland‘ sind ungemein rührende Anklänge an die Träume der Jugend, unter den hohen Palmen, an den tiefen blauen Strömen, auf der Wanderung mit der Karavane durch die Wüste – kurz an alle jene, dem Europäer seltsamen Erscheinungen, die der Orientalin theuer sein müssen.“

Nicht weniger erstaunlich ist, wie Weber selbst den *Tanz der Sklavinnen* (Nr. 21) deutet beziehungsweise in Töne setzt. Dieser Tanz hätte in jeder Türken-Oper ohne Zweifel einen Höhepunkt dargestellt, Weber indes übernimmt dafür kurzerhand einen Satz aus der italienischen Festkantate *L'Accoglienza* (Nr. 6), die er 1817 anlässlich der Vermählung von Leopold II. in Dresden komponiert hatte. Seine Suche nach authentischem Material hat hier offenbar keine Rolle mehr gespielt, sei es aus Zeitgründen oder gerade weil er entsprechende Erwartungshaltungen nicht bedienen wollte.

19 Vgl. *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrte Sachen* Nr. 161 (12. Juli 1828) (A031630).

20 Vgl. *Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché. von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 5, Nr. 49 (3. Dezember 1828), S. 463–467 (A031642).

Webers im *Oberon* anklingende Vorstellung vom Orient hatte nichts mehr zu tun mit den Stereotypen, die bis zu diesem Zeitpunkt dazu dienten, die Musik des Morgenlandes zu erfassen. Das überkommene Ensemble von lautem Schlagwerk, penetranter Terzmelodik und unendlichen Unisono-Partien hatte definitiv ausgedient. Die Suche Webers in der Literatur nach einer neuen Ausrichtung für die Musik der Araber, Türken und Mauren ergab eine differenzierte Sicht, die allerdings für das Opernprojekt kaum umzusetzen war. So blieb ihm letztlich nur die kritische Abkehr von der alten Türken-Oper, ohne ihr etwas Neues substantiell entgegenzusetzen zu können. Das Ergebnis war die Umdeutung des Orients in eine Märchenlandschaft, in der zwar Feen Platz hatten, aber die Aufzüge von Janitscharen unerwünscht waren.

Die Reaktion auf diese Abkehr vom Gewohnten war zwiespältig. Der Rezensent der deutschen Aufführung in Dresden 1828 hebt den Schluss der Oper hervor mit der Bemerkung, gerade der „Wettkampf zwischen der christlichen Ritterzeit und dem sarazenischen Orientalismus“ sei „höchst lobenswert“, beklagt aber zugleich den fehlenden Glanz im 1. Akt: „Die Aussicht auf Bagdad war ganz verfehlt und von glänzenden Minarets u. s. w. nichts zu sehen.“²¹

21 Vgl. *Über die Aufführung des Weber'schen Oberon in Dresden*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Jg. 1828, Nr. 80 (5. April), S. 318f. (A032247).