

ADRIAN LA SALVIA (Dessau)

Orientalismus im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts

Ob Alcina oder Armida, Xerxes, Bajazet oder Soliman, orientalische Stoffe prägen das Antlitz der Oper.

Blickt man nun auf den Orientalismus im Musiktheater, so kann man das Thema unter unterschiedlichen literarischen oder musikalischen Aspekten betrachten. Man kann z.B. fragen, wo und wann in Europa zum ersten Mal orientalische Musik rezipiert wurde (meist in Form der sogenannten „Janitscharenmusik“) und welche Funktion der musikalische Exotismus in der „Türkenoper“ des Ancien Régime hat. Dazu empfehle ich die Dissertation von Thomas Betzwieser (1993). Wenn man sich, wie ich es tun will, den Texten zuwendet, kommt man notwendigerweise zu einem etwas anderen Aufriss.

1.) Ich möchte mich zunächst dem *wunderbaren* Orient zuwenden, wie er in den großen Rittrepen der italienischen Renaissance-Literatur imaginiert wird (Alcina, Armida).

2.) Sodann möchte ich den *historischen* Orient in den Blick nehmen (Süleyman I. der Prächtige, Roxelane).

3.) Den Abschluss soll der *komische* Orient bilden. Die Beispiele entnehme ich dem italienischen und französischen Musiktheater. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf dem 17. Jahrhundert, mit Ausblicken auf das 18. Jahrhundert und das Zeitalter der Aufklärung.

1. Der wunderbare Orient

Orientmotive finden sich in der italienischen Literatur lange vor der Erfindung der Oper in Dante Alighieris *Divina Commedia* (Inf. XXVIII, 31-36) und Giovanni Boccaccios *Decamerone* (Ringparabel). Eine konstitutive Bedeutung gewinnt der Orient im „romanzo cavalleresco“, einer ernsten oder komisch-parodistischen Fortsetzung der mittelalterlichen *chanson de geste*, deren Themen und Figuren (Karlsepik) einen festen Bestandteil der spätmittelalterlich-rinascimentalen ‚Pop-Kultur‘ und eine Hauptstoffquelle der italienischen Oper bilden. Kristallisationspunkte

dieser weitgehend mündlichen Überlieferung sind die großen Ritterepen *L'Orlando furioso* – *Der rasende Roland* von Ludovico Ariosto (EA 1516, 1521, 1532), „die heitere Summe des klassischen Epos“ (Klotz 2006: 323-350), und *La Gerusalemme liberata* – *Das befreite Jerusalem* (1581) von Torquato Tasso, die den mittelalterlichen Erzählstoff ausschmückend umdeuten.

Diese Umdeutung hängt zusammen mit der Eroberung Konstantinopels 1453, die die Wahrnehmung des Orients in Europa grundlegend verändert hat.

In den Schriften und Reden italienischer Humanisten der Mitte des 16. Jahrhunderts [schon im 15. Jahrhundert bei Enea Silvio Piccolomini = Pius II.] wurde ‚Europa‘ als eine Einheit entworfen, die in scharfem Gegensatz zu den Türken stand. Die Rückführung der Türken auf das Barbarentum der Skythen, die Umdeutung des ersten Kreuzzugs in ein europäisches Unternehmen, das der Verteidigung gegen die Barbaren diene, sowie die Übertragung von politisch-moralischen Verpflichtungen auf die Großeinheit ‚Europa‘ als ‚Vaterland‘ [...] konstruierten [den Begriff] Europa als eine Identität stiftende Einheit. Damit wurde Europa eine Bedeutung zugewiesen, die der Begriff zuvor nie gehabt hatte, und dies in Opposition zu den Türken. (Konrad 2010)

Ariosto- und Tasso-Dramatisierungen

Der rasende Roland von Ludovico Ariosto und *Das befreite Jerusalem* von Torquato Tasso umkreisen drei Hauptthemenkomplexe:

1.) Den Heiligen Krieg Karls des Großen gegen Agramante, den König der Sarazenen (Ariosto); den ersten Kreuzzug (1095-1099) unter Gottfried von Bouillon und die „Befreiung“ Jerusalems (Tasso).

2.) Vor diesem historischen Hintergrund ereignen sich die erdichteten Kriegs- und Liebesabenteuer der Paladine Karls des Großen, allen voran des verliebten, vor Eifersucht rasenden Roland, der den Verstand verliert, nachdem die von ihm umworbene, flatterhafte Prinzessin Angelica mit dem maurischen Kriegsknecht Medoro durchgebrannt ist (Händels *Orlando*, Lullys *Roland*). Im Mittelpunkt der *Gerusalemme liberata* stehen die Liebespaare Tancredi und Clorinda (vgl. Monteverdis „Oper vor der Oper“ *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*) bzw. Rinaldo und Armida,

mit weit über 100 Bearbeitungen einer der populärsten Opernstoffe überhaupt (Lullys und Glucks *Armide*, Händels *Rinaldo*, Vivaldis *Armida al campo*, Traettas *Armida*, etc.).

3.) Die mythopoetische Herrschaftslegitimation des Hauses Este, in dessen Auftrag beide Werke entstanden sind. Im genealogischen „Gründungsakt“ verschmelzen Orient und Okzident zu einer Einheit, durch die sich der Herrschaftsanspruch des Hauses Este dynastisch legitimiert.

Ariost dichtet der jungen Ferrareser Dynastie einen literarischen Stammbaum an, der auf die Haimonstochter Bradamante und den heidnischen Ritter Ruggiero zurückgeht, der der Sage nach von Hektor von Troja abstammen soll. Bevor Merlins Prophezeiung in Erfüllung gehen kann, dass Ruggiero und Bradamante heiraten und eine königliche Dynastie begründen, treibt der böse Zauberer Atlante Ruggiero in die Arme der orientalischen Zauberin Alcina. Alcina hält Ruggiero auf ihrer Liebeszauberinsel gefangen, seine Gefährten verwandelt sie in Tiere und Pflanzen (vgl. Kirke). Mit Hilfe der guten Fee Melissa in der Gestalt Atlantes gelingt es Bradamante, den Zauberer zu überwinden und Ruggiero aus Alcinas Liebesnetzen zu befreien. Ruggiero befreit seine Gefährten und kehrt mit ihnen zum christlichen Heerlager und zu Bradamante zurück. Nachdem er den christlichen Glauben angenommen hat, heiratet er Bradamante und gründet so die Dynastie der Este. Durch die Taufe wird er in den christlich-abendländischen Wertekanon aufgenommen.

Bei Tasso sind die Positionen innerhalb der Geschlechtermatrix vertauscht: Nachdem er im Affekt einen Kameraden getötet hat, befreit Rinaldo die von Armida in Tiere verwandelten Ritter. Um sich für die erlittene Schmach zu rächen, verführt Armida Rinaldo und flieht mit ihm auf ihre Liebesinsel. Goffredo entsendet zwei Ritter, um Rinaldo zu befreien. Rinaldo bricht den Zauber, der auf dem Wald von Saron lastet, und ermöglicht so den Bau neuer Kriegsgeräte, der den Christen zum Sieg verhilft. Auf dem Schlachtfeld trifft er wieder auf Armida, deren Krieger gefallen sind, und hindert sie daran, Selbstmord zu begehen. Er bietet ihr den Thron an, sofern sie bereit ist, zum christlichen Glauben überzutreten. Armida unterwirft sich ihm mit den biblischen Worten: „Ecce ancilla tua.“ – „Sieh Deine Magd und gebiete ihr nach Deinem Sinn.“ Aus der Verbindung geht die Dynastie der Este hervor (vgl. Gier 1995).

Die liebende Zauberin

Eine der ersten Opern, die das Motiv der orientalischen Zauberin behandeln, ist *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1627) von Ferdinando Saracinelli und Francesca Caccini, der Tochter Giulio Caccinis (außerdem die erste Oper einer Frau). Das Werk entstand anlässlich des Besuches des Prinzen Władysław IV. Wasa in der Villa di Poggio Imperiale in Florenz. Die Wirkung des Stückes reicht aber weit über Florenz hinaus. 1628 gab es vermutlich eine Aufführung in Polen, für die der Reisebegleiter des Prinzen Władysław IV. Wasa, Stanisław Serafin Jagodyński, eine sangbare polnische Übersetzung anfertigte (vgl. La Salvia 2015).

La liberazione steht am Anfang einer langen Reihe von Opern über liebende Zauberinnen im Musiktheater: Kirke, Medea (die antiken), Alcina, Armida, Falsirena u.a. (die modernen nicht-christlichen). Typologisch weisen die Figuren gemeinsame Merkmale auf: Es handelt sich um starke, dominante Frauen, die mit Hilfe ihrer magischen Kräfte Macht über die Gefühle anderer (Männer) ausüben. Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang die Schlummer-Szenen. Denn bevor sie ihre Ritter verführen und überwältigen können, versetzen Alcina und Armida Ruggiero und Rinaldo in einen süßen Schlummer, dessen narкотische Wirkung die Männer ihrer Vernunft und Willenskraft beraubt.⁹⁵ Schlummer-Szenen haben im Musiktheater eine klare Gender-Rollen-Verteilung und eine „gewaltaffine Grundstruktur“ (La Salvia 2010: S. 366-368).

Die Frage der Gender-Zugehörigkeit ist hier unmittelbar mit der Konstruktion einer kollektiven kulturellen Identität verbunden. Die Liebenden gehören unterschiedlichen Kulturräumen an, wobei die männliche, christlich-abendländische Perspektive den hegemonialen Deutungsrahmen bildet. Im Unterschied zu Dante, Pulci und Boiardo beschreibt Ariost eine neue transatlantische Weltordnung (vgl. Ihring 2005: 213-233). Auf die mittelalterliche „Poesie der Transzendenz“ folgt (mit einem

⁹⁵ „An anmutigen Vögelchen | sind die Felder hier voll, | hier hört man von Nymphen und Hirten | frohe Liebeslieder, | und von Schwänen und Sirenen | süße Gesänge, die selbst | Argus zum Schlafen bringen könnten“ (13, dt. von Florian Mehltrittter). Melissa-Atlante weckt Ruggiero aus seinem Schlaf. (16)

Ausdruck Peter Sloterdijks) die „Poesie des Transports und der Überfahrt“, die den Leser mit einer Welt jenseits der Meere konfrontiert. Die reale Begegnung mit fremden Kulturen anlässlich der großen Entdeckungsreisen des 15. und 16. Jahrhunderts markiert einen geophilosophischen Wendepunkt in der Geschichte des abendländischen Selbstverständnisses, der zu einer Gegensatzbildung und Abwertung des Anderen, Fremden (in Form von Missionierung, Sklaverei und wirtschaftlicher Ausbeutung) führt. „It was precisely at this juncture that the whole idea of civilisation became critical to the European self-image, that certain European notions of civilisation hardened into belief systems, and that various sets of European behaviours were labelled as civilised and various other sets of non-European behaviour were (by contrast) labelled as uncivilised.“ (Lowe 2005: 18)

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff des „Entdeckens“, der im 15. und 16. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Bedeutung „den leib oder leibestheile entblößen, aufdecken“ (vgl. DWB) den früher üblichen Begriff des „Auffindens“ ersetzt. Die semantische Verschiebung hin zu einem sinnlich konnotierten Ausdruck ist ein Hinweis darauf, dass die oben beschriebene Gegensatzbildung von Selbst- und Fremdwahrnehmung wesentlich mit der Durchsetzung einer heteronormativen Geschlechterordnung verbunden ist, „durch die Europa die Rolle des männlichen Eroberers, den außereuropäischen Ländern und ihren Bewohnern aber die der zu erobernden Frau zugeschrieben wird“ (Kohl 1989: 258). Die Figur der orientalischen Zauberin (Alcina, Armida) verkörpert den Schrecken und die gleichzeitige Faszination des Fremden – die ambivalente Grunderfahrung aller kolonialen Entdeckungs- und Eroberungsphantasien.

Alcina

Alcina besitzt nicht nur die Fähigkeit, die gefangenen Ritter in Pflanzen zu verwandeln wie Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine, durch einen „Anti-Aging-Zauber“ verwandelt sie auch ihre eigene Gestalt.

Durch Künste nur, die längst verlorengingen,
Weiß sie noch Reiz' und Jugend zu erzwingen.
VII 73, dt. von Johann Diederich Gries)

Alcina täuscht Ruggiero, um ihn in sich verliebt zu machen. Ruggiero verachtet sie, nachdem er ihr vermeintlich wahres Alter erkannt hat.⁹⁶ Kontrastierend zur Beschreibung ihrer Schönheit (VII 11-17) erscheint sie ihm nun nicht mehr als „betörende Schöne“, sondern als „garstiges altes Weib“:

Bleich ist und mager und voll tiefer Falten
Alcinas Antlitz, dünn und grau ihr Haar,
Sechs Spannen kaum mag ihre Länge halten,
Und ihr Gebiß ist aller Zähne bar;
[...]
Nur Zauber war der Reiz' und Jugend Quelle,
Durch die sie vielen schon wie Rüd'ger log;
Nun stellt der Ring das falsche Spiel ins Helle
Womit sie schon so lange Zeit betrog.
(VII 73-74, dt. von Johann Diederich Gries)

Der Zauberring zerstört den schönen Schein:

Sehr groß ist demnach Rüd'gers Glück in Wahrheit,
Ihm zeigt der Reif die Ding' in echter Klarheit.
(VIII 2, dt. von Johann Diederich Gries)

Hier könnte nun der Leser stutzig werden und sich fragen, welches wohl die wahre Gestalt einer Zauberin sein mag, deren Zauberkraft unter anderem darin besteht, dass sie ihre Gestalt beliebig verändern kann. Im Zauberduell unterliegt die orientalische Alcina ihrer christlichen Widersacherin Melissa nur deswegen, weil diese über noch größere Zauberkräfte verfügt. Eine epistemisch fragwürdige Denkfigur, denn wo auch Christen zaubern, gibt es keine ontologische Wahrheit mehr. Ariost potenziert den schönen Schein durch einen Wechselzauber, der seine eigenen Voraussetzungen relativiert. Die Desillusionierung (wörtlich: Ent-

⁹⁶ „Sprezzò dell'empia Maga il vil sembiante“ (8); „con mentita beltade d'un ingannevol volto“ (9). Auf den Aspekt der Altersdiskriminierung sei noch hingewiesen: Das weibliche Alter (Alcina) wird diskriminiert, dagegen das männliche Alter (Atlante) als Zeichen von Reife und Weisheit betrachtet: „Huom di canuto aspetto, | [...] | Quel severo sembiante“ (22).

täuschung) als Denkform der Aufklärung wirft den Leser auf die Imagination zurück, „im Leser bleibt die Erinnerung an die Gegenwärtigkeit eines Zaubers, den keine Entlarvung aufheben kann“ (Stierle 1982: 225). Die Alcina-Episode ist ein Beispiel für Ariosts Kunst, „aus jedem Entweder – Oder ein Sowohl – Als auch zu machen“ (Gier 1984: 11), die einem Spiegellabyrinth ineinandergeschachtelter Wahrheitsfiktionen gleicht.⁹⁷

Die Lösung des Zaubers unterscheidet sich grundlegend von der Konstruktion der Liebesinsel-Episode bei Tasso. In der *Gerusalemme liberata* wird Rinaldo durch den Blick in einen diamantenen Schild, der ihm als Spiegel und Medium der Selbstreflexion dient, zur Erkenntnis des Wahren geführt: Diese Vernunftkenntnis ermöglicht es ihm, Armidas Zauber zu brechen. Die Rettung kommt durch seine männlichen Gefährten Ubaldo und den dänischen Ritter, die stellvertretend für die höfische Gesellschaft stehen.

Saracinelli greift Tassos Spiegelmetapher auf, indem Alcina – im vollen Bewusstsein ihrer Täuschung – den Spiegel als optisches Selbstbild-Kontrollinstrument zum Zeugen ihrer wahren Gestalt „ganz ohne Schönheit“ anruft (vgl. den Spiegel der Medusa). Saracinelli dämonisiert und und trivialisiert die Figur. Der Leser wird gleichsam mit dem Zeigefinger auf die wenig subtile Moral gestoßen.⁹⁸ Schon im allegorischen Prolog wird die Sympathie auf die christlichen Figuren gelenkt, während Alcina mit formelhaft wiederkehrenden negativen Attributen – „cruda“/„cru- dele“, „dispietata“, „empia“, „fera“, „impudica“, „iniqua“, „perfida“, „sozza“ etc.⁹⁹ – belegt wird. Um dem Zuschauer Alcinas wahre Natur eindringlich vor Augen zu führen, begnügt sich Saracinelli nicht mit dem bloßen Hinweis auf ihre Ungestalt, sondern setzt ihr einen grotesken

⁹⁷ Auf einen weiteren genderspezifischen Aspekt der Zauberheilung hat Esther Huser hingewiesen: „Nur gerade zehn Helden können von dieser magischen Heilung profitieren. Keine einzige Frau hat Aussicht auf Zauberkräfte, die sie aus ihrem Leiden befreien; die Zauberheilung scheint reserviert für die männlichen Opernhelden“ (Huser 2006, S. 183). Etwa die Hälfte aller Beispiele geht auf Ariost zurück. Frauen sind es (Melissa, Logistilla), die die Männer heilen.

⁹⁸ „Auch heute noch, so gibt er zu bedenken, existieren zahlreiche solcher Zauberer und Zauberinnen, die indessen keineswegs auf Magie, Astrologie oder anderlei Hexenblendwerk angewiesen seien, die Menschen hinters Licht zu führen, sondern diesen Zweck vollkommen durch Verstellung und Heuchelei bzw. kosmetische Künste erreichen. Mehr als je benötigte man einen solchen (ursprünglich der Angelica gehörenden) Ring, will sagen einen Ring der Vernunft“ Kremers 1973, S. 119.

⁹⁹ Saracinelli 1625: 8, 9, 17, 20, 26, 29, 30.

Kopf aus Walfischbein auf, „der ihre Herkunft aus der Unterwelt kennzeichnen soll“ (Döring 1973: 50).

Traum-Inseln

Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass Alcina und Armida Inselbewohnerinnen sind. Literarisch dürfte die Insel Ogygia als Vorbild gedient haben, auf der die Nymphe Kalypso sieben Jahre lang Odysseus bzw. dessen Sohn Telemach (François Fénelon) gefangen gehalten haben soll. Kommentare identifizieren die Inseln mit dem von Marco Polo erwähnten Cipangu, dem heutigen Japan (so auch Doroszlai 1991: 16), bzw. mit den Kanaren. Ungeachtet ihrer realgeographischen Lokalisierung ist die Traum- und Liebesinsel auch und vor allem ein weiblich konnotierter Ou-topos/ Eu-topos, ein Ort der Imagination, des Irrealen und Irrationalen.¹⁰⁰ Das Motiv der einsamen Insel, deren „geile“, üppige Natur im christlichen Denken als Gefahr und Verlockung empfunden wurde, ist bei Ariost (Saracinelli) und Tasso (Lully, Gluck, Händel etc.) negativ besetzt, da sie ihre Bewohner der höfischen Gesellschaft entfremdet, die der zivilisierte Mensch innerlich bejaht. Die Entzauberung Alcinas bzw. Armidas verwandelt diese utopischen Lustorte wieder in steinige Felsen (die der Natur überlassene Liebesinsel als sinnfällige Antithese zur höfischen Gesellschaft).

Gleichzeitig bildet die Insel einen separaten gynokratischen Raum innerhalb einer hierarchisch gegliederten patriarchalen Welt, die sich vor dem Hintergrund der Türkenkriege durch ihre Frontstellung gegen den Orient definiert. Für die perfekte Illusion benötigen Alcina, Armida etc. einen von der realen Welt isolierten Mikrokosmos, innerhalb dessen Grenzen sie selbst die „Realität“ bestimmen können. Eine Welt, die von Frauen, Träumen, großen Gefühlen und anderen Täuschungen regiert wird. Wirkungsästhetisch illustriert das Motiv die barocke Illusionskunst Oper, die ebenfalls auf einer Sinnestäuschung basiert. Indem sie dem Zuschauer eine imaginäre – nach den Regeln der hypothetischen Wahrscheinlichkeit konsistente (logisch widerspruchsfreie) – Phantasiewelt

¹⁰⁰ „On ne pourrait évoquer plus à propos une ‚mise-en-abîme‘. Comme l’île d’Alcina, le palais enchanté d’Armide est un monde factice, une fausse et séduisante nature“ McIntyre 1999: 167.

vorgaukelt, bildet sie gleichsam eine Zauberinsel im logozentrischen Diskurs der frühen Neuzeit.

Im Bild der orientalischen Zauberin konzentriert sich das irrationale Andere der Vernunft, das der rationalen christlich-abendländischen (weißen, männlichen, heterosexuellen) Identität als „konstitutives Außen“ gegenübergestellt wird. Der Deutungsrahmen der Libretti bleibt eurozentrisch-phallogozentrisch. Durch den Prozess des „Othering“ (Said) wird eine Form von Identität postuliert, die wesentlich auf Ab- und Ausgrenzung basiert. „Das Europa, auf das der Autor des *Orlando furioso* den neuen Kaiser verpflichtet, erhebt erstmals einen wirklich globalen Führungsanspruch.“ (Ihring 2005: 226) Was in den Motiven durchscheint, ist der „Krieg der Kulturen“ sowie die versuchte Durchsetzung einer hegemonialen politischen Weltordnung.

2. Der historische Orient

Der historische Kontext



Tizian, Franz I. und Süleyman I. (ca. 1530)

Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_I._\(Frankreich\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_I._(Frankreich)) (20.11.2017)

Die Frontstellung Europas gegen das Osmanische Reich ist in erster Linie ein ideologisches Konstrukt. Die politische Haltung ist keineswegs einheitlich. Während der Expansionsdrang der Osmanen für die unmittelbaren Anrainerstaaten eine eminente Bedrohung darstellte, erwies sich Frankreich als ein wichtiger Bündnispartner. Die diplomatische Freundschaft zwischen Süleyman I. dem Prächtigen und dem Ritterkönig Franz I. gilt als „die erste nicht-ideologische Allianz dieser Art zwischen einem christlichen und einem nicht-christlichen Reich“ (Kann 1985: 62). Seit etwa 1500 war die französische Außenpolitik wesentlich durch den Kampf gegen die habsburgische Umklammerung bestimmt. Durch das Bündnis mit der Hohen Pforte versuchte Franz I. gewissermaßen den Teufel (Karl V.) mit Beelzebub (Süleyman I.) auszutreiben, indem er den Expansionsdrang der Osmanen gegen Habsburg / Italien richtete. Das zeigt noch einmal, wie arbiträr und instabil die Opposition zu den Türken war, auf der die Humanisten (namentlich Enea Silvio Piccolomini) ein vereintes karolingisches Kerneuropa konstruieren wollten.

Das berühmte Doppelporträt Tizians (die beiden Teile sind separat zwischen 1530 und 1540 entstanden) charakterisiert die Bündnispartner durch ihre jeweiligen Kopfbedeckungen: ein Barett und einen Turban. Im Unterschied zum Heiligen Römischen Reich vermied der französische König eine direkte anti-osmanische (anti-islamische) Propaganda. Dennoch wurde das politische Zweckbündnis allgemein als „alliance impie“ oder „union sacrilège“ gedeutet. Welches Konfliktpotential die diplomatische Annäherung barg, lässt eine zweite, gleichzeitig entstandene Porträt- radierung von Agostino Veneziano erkennen, die Süleyman I. mit einer äußerst ungewöhnlichen Kopfbedeckung zeigt, die er anlässlich von Staatsbesuchen ausländischer Gesandter trug. Die Form ahmt eine päpstliche Tiara (Dreifachkrone) nach, mit der die katholische Kirche ihren weltlichen Machtanspruch demonstrierte.¹⁰¹ Süleyman I. fügt dem klassischen Triregnum einen symbolischen vierten Kronreif für das Osmanische Reich hinzu. Der Rosshaarbusch und der Nackenschirm hingegen sind typische Merkmale eines Kürassierhelms.

Darstellungen wie diese haben in Europa das Bild eines grausamen Tyrannen entstehen lassen. Besondere Aufmerksamkeit erregte ein Bericht des Franzosen Nicolas de Moffan, der mehrere Jahre (1552-1555) in türkischer Gefangenschaft verbracht hatte. Nach seiner Rückkehr schilderte er ausführlich: „Wie der Türckisch Tyrann Solyman, der jtzund regiert, seinen eltesten Son Mustapha, der ein freidiger Kriegsman [und Poet] gewesen ist, mit einem schmehtlichen Tode hat lassen vmbbringen, der felschlich verklagt ist, durch ein vnehrlich Weib [Roxelane], vnd durch den Wascha Rustan [einen machtgerigen Großwesir]“.¹⁰² Der Bericht wurde in mehrere Sprachen übersetzt und für die Bühne adaptiert.¹⁰³

¹⁰¹ „Es gibt verschiedene Arten, die drei Kronen zu deuten: Zum einen war das triregnum wohl eine Anlehnung an die weltlichen drei Kronen (golden, silbern, eisern), die nach der Auffassung im 13. Jahrhundert dem Kaiser zukamen. Bezogen auf das päpstliche Amt stehen sie für die drei Aufgaben ‚lehren, lenken, heiligen‘. Außerdem kann man die Dreifachkrone auch als Widerspiegelung der Dreieinigkeit Gottes deuten.“

¹⁰² Wittenberg 1556.

¹⁰³ Gabriel Bounin, *La Soltane* (1561), Anonym, *Solymanndae Tragoedia* (1581), Georges Thilloz, *Solyman II* (1608), Fulke Greville, *The Tragedy of Mustapha* (1609), Prospero Bonarelli, *Il Solimano* (1620), Anonym, *Le Solymán* (1633, s. Mairet, *Advertissement au lecteur*), Jean Mairet, *Le Grand et Dernier Solymán ou la mort de Mustapha* (1635), Antonio Maria Cospi, *Il Mustafá* (1636), Charles de Vion, *Le Soliman* (1637), Roger Boyle, *The Tragedy of Mustapha* (1668), François Belin, *Mustapha et Zéangir* (1705), David Mallet,



Agostino Veneziano, Süleyman I. (1535)

Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/-Suleiman_Agostina.JPG (20.11.2017)

Im Unterschied zu den Dramatisierungen der Liebesepisoden bei Ariosto oder Tasso handelt es sich hier um einen tagesaktuellen politischen Stoff, dessen „wahrhaftiger bericht“ als abschreckendes Beispiel für die vermeintliche Barbarei und Grausamkeit der Türken dienen sollte.

Mustapha (1739), Gotthold Ephraim Lessing, *Giangir, oder der verschmähte Thron* (Fragment, 1748), Christian Weisse, *Mustapha und Zeangir* (1761), Nicolas-Sebastien Chamfort, *Mustapha et Zéangir* (1778), Louis-Jean-Baptiste de Maisonneuve, *Roxelane et Mustapha* (1785), Thomas Kyd, *The Tragedy of Solyman and Perseda* (o.J.).

Kain Löw, kein Beer, also wild ist,
Das er sein aigen jungen frist.
Die thier die du on vernunft helstst,
Lieben ir Jungen wie sich selbst.
Daraus des Türckischen Soltan,
Tyrannisch hertz man spüren kan.
Der wider die Barmherzigkeit,
Natur und alle billigkait.
Sein flaisch, sein blut, sein ersten Son,
So schändlich hat erwürgen lon.
Darumb wunder Dich nicht mein Christ,
Das er gegen dir so grausam ist.
Gott wöll vor des Tyrannen hend,
Sein Volk bewaren biß ans End.

Aufgrund der extremen Fallhöhe ist der Stoff zur Tragödie prädestiniert. Eine der erfolgreichsten Dramatisierungen war Prospero Bonarellis *Il Solimano* (1620), der bis 1658 insgesamt sechs Auflagen erlebte. Die Handlung: Um ihre eigenen Söhne an die Macht zu bringen, beschuldigt Roxelane ihren Stiefsohn Mustapha, an einer Verschwörung gegen seinen Vater beteiligt zu sein. Süleyman hält die gefälschten Briefe für echt und lässt Mustapha als Hochverräter mit einer seidenen Bogensehne erdrosseln. Zu spät erkennt er dessen Unschuld. Janitscharen zerstören seinen Palast.

O mortali, o mortali,
O voi, che vi credete
Ne' posseduti Imperi esser beati,
Quinci omai v'accorgete,
Che s'huom reggendo altrui, non regge imprima
Sè medesmo con senno, ha vile Impero,
O nella destra chiude
Con piacer, ed onor vano, e fallace
Sol di Scettro Regale ombra fugace. (161-162)



Prospero Bonarelli, *Il Solimano. Tragedia*, Firenze 1620

Quelle: <https://archive.org/details/isolimanotraged00bona> (20.11.2017)

Das Frontispiz und die Illustrationen von Jacques Callot vermitteln einen Eindruck von der Inszenierung, die – für die damalige Zeit hochmodern – über bewegliche Prospekte verfügte, wie sie seit Angelo Polizianos *Favola d'Orfeo* im Musiktheater zum Einsatz kamen.¹⁰⁴ Auch die Versmetrik entspricht einem Opernrezitativ. Formal gesehen handelt es sich bei dem Text um eine „Oper ohne Musik“.



Prospero Bonarelli, *Il Solimano. Tragedia* (I. Akt), Firenze 1620

Quelle: <https://www.pinterest.de/pin/484418503649334572/?autologin=true> (20.11.2017)

In inhaltlicher Hinsicht weist die Personenkonstellation gewisse Parallelen zur Alcina- und Armida-Episode auf. Süleyman ist das Opfer einer Intrige, die Roxelane eingefädelt hat, um ihre Söhne an die Macht zu bringen. Sein Versagen wird auf einen Mangel an Selbstbeherrschung

¹⁰⁴ „The dramatic finale shows the city of the tyrant Soliman in flames. The moveable scenes – the first in the history of the theatre – picture contemporary Florence. The whole of its effective contrasts of dark and light, seems fantastic, yet it is the rational and realistic portrait of a fantastic, imaginary subject.“ O. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as shown in Book Illustration*, New York-Cambridge, 1969, S. 17.

und Affektkontrolle zurückgeführt, der den Prozess der Zivilisation (wie Norbert Elias ihn beschrieben hat) negiert. Süleyman dominiert nicht, er wird dominiert, und zwar von einer Frau (noch dazu von einer freigelassenen Sklavin), was ihn – aus europäischer Sicht – als Herrscher über ein Weltreich disqualifiziert. Das politische Skandalon ist die in der Historiographie als „Weiberherrschaft“ diskreditierte Einbeziehung führender Frauen des Harems (Kadın Efendi, Valide Sultan) in Regierungsgeschäfte, deren fehlende dynastische Legitimation und die damit verbundene Verknüpfung von Sexualität und Gewalt: „L'ordre du sérail est organisé en vue et en fonction de la jouissance sexuelle“ (Grosrichard 1979: 157). Die europäische Orient-Kritik, so viel dürfte deutlich geworden sein, hat einen misogynen Subtext. Mulier taceat in politicis. Das zivilisatorische Paradigma der Affektkontrolle ist männlich konnotiert.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Repräsentation von Weiblichkeit. Offenkundig war Roxelane nicht nur klug, sondern auch betörend schön, wie diverse Abbildungen erkennen lassen. Ein anonym venezianischer Holzschnitt beschreibt sie als „la più bella e più favorita donna del gran Turco detta la Rossa [= die Ruthenin]“.

Süleyman I. hat seine ehemalige Sklavinnenkonkubine, entgegen den bis dahin geltenden Konventionen, nach der Geburt eines Sohnes nicht in die Provinz abgeschoben, um sich eine neue Favoritin zu suchen, sondern im Gegenteil Roxelane zu seiner politischen Beraterin und diplomatischen Stellvertreterin ernannt und weitere Kinder mit ihr gezeugt.

Das Außergewöhnliche dieser Beziehung wird von vielen ausländischen Gesandten erwähnt. Dennoch muss man aber die Authentizität der bildlichen Darstellungen grundsätzlich in Frage stellen. Ob der dänische Künstler Melchior Lorck (Lorch, Lorch) Roxelane jemals unverschleiert sah, ist mehr als zweifelhaft. Bekanntlich regt aber die Phantasie nichts mehr an, als das was man nicht sieht. So wurde Roxelane zum Inbegriff der geheimnisvollen Schönheit. Die utopische Phantasievorstellung einer von orientalischen Zauberinnen bewohnten „Liebesinsel“ wird auf einen realen Ort projiziert, das Serail, das nunmehr alle Attribute der phantastischen Orient-Literatur auf sich vereint und wie in einem Brennspiegel bündelt, eben deswegen, weil es als realer Ort unserer Erfahrung unzugänglich ist.



16th century Latin oil painting of Hürrem Sultan titled Rosa Solymanni Vxor
Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Hurrem_Sultan#/media/File:Khourrem.jpg
(20.11.2017)



Anon., published by Matteo Pagani, Portrait of Roxelana, 1540–50, © Trustees of the British Museum.

Quelle: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/emw/article/-viewFile/15694/12801>
(20.11.2017)



Studio of Titian, *La Sultana Rossa*, 1550s, Bequest of John Ringling, 1963, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida.
 Quelle: <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/emw/article/viewFile/15694/12801>
 (20.11.2017)

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage der Herrschaftslegitimation, die schon im *Orlando furioso* und in der *Gerusalemme liberata* eine zentrale Rolle spielt. Die dynastische Herrschaftslegitimation wird im Zeitalter des Absolutismus als unzureichend empfunden. Der absolute (und insbesondere der aufgeklärte) Monarch muss sich nicht nur durch seinen Stammbaum, sondern auch durch seine moralische Dignität für sein Amt qualifizieren. Es entsteht ein neues Herrscherbild, das in der höfischen Kunstform *par excellence*, dem Musiktheater – der *Opera seria* und der *Tragédie en musique* – verhandelt wird.

Neben der Furcht und Mitleid einflößenden Grausamkeit geht es in den Opernvertonungen auch um die Frage, welche Tugenden ein guter Herrscher besitzen soll (Selbstbeherrschung) und welchen Einfluss Frauen in der Politik haben dürfen oder sollen. In gynokratischen Monarchien wird eher Roxelane, in Frankreich eher Süleyman in ein positives Licht gerückt. In demokratisch legitimierten Stadtstaaten wie Hamburg oder Venedig wird die Figur des absoluten Monarchen komisiert, in Frankreich wird sie in das strenge Regelwerk der „doctrine classique“ eingepasst. Die politische Dressur des orientalischen Despoten lässt sich konkret an einzelnen Übersetzungen oder Bearbeitungen nachvollziehen. So pfropft der französische Übersetzer Charles de Vion d’Alibray (1637) Prospero Bonarellis *Solimano* ein historisch fingiertes Lieto fine auf. Das lag im Geschmack der Zeit, die ein Faible für Tragikomödien hatte (Bonarellis *Solimano* entstand im gleichen Jahr wie Corneilles *Cid*). Gleichzeitig bewirkt das Lieto fine eine literarische Nobilitierung der Hauptfigur, die dadurch in die Nähe von Opera seria-Protagonisten rückt.

Die wohl bekannteste Süleyman-Oper von Johann Adolph Hasse ist ein Werk der absoluten Superlative, für dessen Uraufführung im Dresdner Zwinger-Hoftheater (1753) „außer denen ungemein kostbar angelegten Türckischen und Persianischen Pferden, auch verschiedene andere lebendige Thiere, als Elephanten, Cameele und Dromedaires, so insgesamt der Königl. Stall hierzu gegeben“, aufgeboden wurden. Die abschließende „Marcia alla turca“ zeigt das türkische Heerlager nahe Babylon am Ufer des Tigris, „worauf türkische Schiffe gehen“.¹⁰⁵ Das Libretto von Giovanni Ambrogio Migliavacca, der 1752 auf Empfehlung Metastasios als Hofpoet nach Dresden berufen worden war, wurde insgesamt vierzehnmal vertont.¹⁰⁶ Migliavacca zeigt die Menschen nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen – die Oper als moderner Fürstenspiegel. „Aus dem christlichen Erbfeind wurde der Bruder im Geist der Aufklärung.“¹⁰⁷ Solimano wird zum idealen Prototypen eines aufgeklärten Monarchen, der Herrschertugenden wie Großmut, Selbstbeherrschung und religiöse

¹⁰⁵ Migliavacca 1753: 87.

¹⁰⁶ Hasse, 1753; Fischietti, 1755; Valentini, 1756; Pescetti, 1756; Perez, 1757; Errichelli, 1757; Ferradini, 1757; Traetta, 1759; Galuppi, 1760; Schwanenberger, 1762; Sciroli, 1766; Naumann, 1773; Astarita, 1777; Curcio, 1782. Metastasio lobt in einem Brief an Migliavacca vom 13. Januar 1753 den „fasto barbaro, di cui ridonderà cotesto real teatro“.

¹⁰⁷ Grimm 2011: 60.

Toleranz besitzt. Der machtgierige Großwesir Rusteno (die orientalischen Namen wurden zugunsten der Sangbarkeit italianisiert) spielt Solimano einen „getürkten“ Brief zu. Doch die Verschwörung wird aufgedeckt und das Todesurteil gegen Selimo aufgehoben. Statt ihn zu bestrafen, vergibt der Sultan seinem Großwesir. Die Oper endet mit einer Doppelhochzeit. Selimo heiratet die gefangene persische Prinzessin Narsea, Selimos Halbbruder Osmino, Roselanas und Rustenos Sohn, heiratet Narseas Schwester Emira. Rosselane kommt in der Oper gar nicht vor.

Türken und Hugenotten

Bei allem mehr oder weniger subtilen ästhetischen Raffinement darf man doch nicht übersehen, dass wir es hier mit Beispielen gegenreformatorischer, römisch-katholischer Propaganda zu tun haben. Die Aufführung von Francesca Caccinis *Liberazione* in Polen ist ein Hinweis auf die um die Jahrhundertmitte einsetzende Rekatholisierung, die unter dem Vorwand, Europa vom „Türkenjoch“ zu befreien, große Teile der protestantischen Bevölkerung zur Abwanderung drängte.¹⁰⁸ Ähnliches gilt für Frankreich: Quinaults *Armide* (UA 15.02.1686) reagierte unmittelbar auf die Aufhebung des Edikts von Nantes am 18.10.1685. Das „tragico fine“ sollte den französischen Hugenotten unmissverständlich klarmachen, wie Louis XIV mit den „neuen Türken“ umzugehen gedachte. So gesehen kam der propagandistischen Instrumentalisierung der Türkenscheu eine entscheidende Rolle bei der Stabilisierung der sozialen, politischen und religiösen Ordnung im eigenen Land zu. Der konfessionelle Gegner – gleich welcher Konfession – konnte ausgeschaltet werden, indem man seine Lehre „orientalisierte“ und in die Nähe zum Islam rückte. So nannte schon Luther „die zween Ertzfeinde Christi und seiner heiligen

¹⁰⁸ Daneben gab es auch die sog. Lipka-Tataren, die im 14. Jahrhundert bis nach Polen-Litauen vorgedrungen sind. Sie haben sich sprachlich assimiliert (Polnisch, Ruthenisch, Weißrussisch), aber bis in die 1930er Jahre das arabische Alphabet verwendet. 1672 gibt es einen Lipka-Aufstand, Teile des Lipka-Regiments laufen zu den Osmanen über.

Kirchen“,¹⁰⁹ den Papst und die Türken, in einem Atemzug. Erst das 18. Jahrhundert – Voltaire, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1741), *Candide* (1759) – differenziert zwischen dem Orient und dem Islam. Solange die politische Bedrohung nicht vollständig gebannt war, wirkte der Orientalismus im Musiktheater gleichsam wie ein Abwehrzauber. Die ästhetische Sublimierung des Sinnlich-Schrecklichen erzeugte einen Kunstgenuss, der das Grauen, den Horror, theatralisch bewältigte und unschädlich machte. Es ist gewiss kein Zufall, dass viele Dramatisierungen orientalischer Stoffe – von Prospero Bonarellis *Solimano* über Caccinis *Liberazione* bis zu Lullys / Glucks *Armide* – in Bildern apokalyptischer, ästhetisch überhöhter Zerstörungswut enden. Das ist schaurig-schön. Doch der Zuschauer wiegt sich in seinem Theater-Fauteuil in Sicherheit.



Nicolas Poussin, Rinaldo und Armida, ca. 1628-30

Quelle: <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/201250/rinaldo-and-armida/> (20.11.2017)

¹⁰⁹ Das Lied „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ ist ein von Martin Luther geschaffenes Kirchenlied. Es erschien 1541 mit dem Zusatz „Ein Kinderlied, zu singen wider die zween Ertzfeinde Christi und seiner heiligen Kirchen, den Papst und Türcken“.

Der komische Orient

Minato / Cavalli: *Xerse* (1654)

Eine der wohl am gründlichsten missverstandenen Opern Georg Friedrich Händels ist *Xerse* (HWV 40). Händel greift darin auf ältere Formen der venezianischen Oper zurück, namentlich auf das *Dramma per musica* von Francesco Cavalli und Niccolò Minato (1654) in der Bearbeitung Silvio Stampiglias (1694).

Xerxes I., der das persische Großreich der Achämeniden regierte, wird in der Oper zu einer durch und durch komischen, operettenhaften Figur, ein pathetischer Geck, der die Blätter seiner Lieblingsplatane mit Goldschmuck behängen lässt und seinen Soldaten befiehlt, das Meer mit 300 Peitschenhieben für seinen Ungehorsam zu bestrafen. Die Komik der Rolle resultiert aus ihren permanenten Verstößen gegen das höfische Dekor.

Venedig befand sich zum Zeitpunkt der Uraufführung im Krieg mit dem Osmanischen Reich (6. Venezianischer Türkenkrieg, 1645-1669). Der geplante Einmarsch der Perser in Griechenland, mit dem die Oper beginnt, ist mühelos als eine Anspielung auf die politische Situation in Europa zu erkennen. Im Libretto ist auch bezeichnenderweise nicht von Griechenland, sondern von Europa die Rede, was um 480 v. Chr. einen offenkundigen Anachronismus darstellt: „Poco resta d'indugio | a varcar in Europa: [...]“ (I, 2). Die Serenissima bannt die Gefahr durch Lachen. Damit ist nach der ästhetischen Sublimierung ein zweiter psychologischer Abwehrmechanismus bezeichnet: die Komisierung und Karnevalisierung des Orients.¹¹⁰

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Szene II, 1, in der Elviro als Blumenhändler verkleidet eine Arie in der sogenannten *Lingua franca* singt, einer romanisch basierten Pidgin-Sprache mit arabischen, türkischen, persischen u.a. Einflüssen, die als Verkehrs- und Handelssprache im gesamten Mittelmeerraum einschließlich des Vorderen Orients gesprochen wurde.¹¹¹ „Chi voler fiora di bella giardina“.

¹¹⁰ Vgl. den Aspekt der sprachlichen Travestie (II, 1).

¹¹¹ „Die lingua franca diente als nicht-schriftliches Esperanto, das den Mittelmeerrainern erlaubte, sich untereinander zu verständigen“ (Betzwieser: 1995, S. 122).

Molière / Lully: *Le sicilien*“, *Le bourgeois gentilhomme*

Die Szene ist auch in der Pariser Fassung der Oper (1660) enthalten, für die Jean-Baptiste Lully die Tanzeinlagen komponierte. Lingua franca-Szenen finden sich wenige Jahre später wieder in den Comédie-ballets *Le Sicilien ou L'Amour peintre* (1667) und *Le bourgeois gentilhomme* (1670) von Lully / Molière, „les deux grands Baptistes“ (Madame de Sévigné).

Mahametta per Giordina
Mi pregar sera é mattina:
Voler far un Paladina
Dé Giourdina, Dé Giourdina.
Dar turbanta, é dar scarcina,
Con galera é brigantina,
Per deffender Palestina.
Mahametta, etc.

Die Besonderheit der genannten Szenen ist die Hybridisierung der sprachlichen und musiksprachlichen Ausdrucksmittel. Die Begegnung mit dem Orient mündete in den Beispielen, die wir bisher kennengelernt haben, in keine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Phänomenen. Sprache und Musik blieben europäisch geprägt. „Die endgültige Etablierung der Orientvogue vollzog sich mit Molières *Bourgeois Gentilhomme*. Dieses Stück muss als ‚Initialzündung‘ für den Exotismus im Ancien Régime, sowohl literarisch als auch musikalisch, angesehen werden“ (Betzwieser: 1995, S. 57). Der Erfolg des *Bourgeois Gentilhomme* war enorm, nicht zuletzt wegen der darin enthaltenen Türken-Szene. Das Stück erlebte zahlreiche Aufführungen am Hof und wurde mehrfach wiederaufgenommen.

Vorausgegangen war der Uraufführung in Chambord ein Besuch des türkischen Sondergesandten (Müteferrika) Süleyman Ağa bei Louis XIV, der die französisch-ottomanische Allianz erneuern sollte.¹¹² Der Besuch scheiterte, wie wir heute sagen würden, an einer interkulturellen Inkompetenz. Louis XIV bereitete Süleyman Ağa einen offiziellen Staatsempfang, für den er einen Saal im türkischen Geschmack einrichten ließ.

¹¹² Im Gegenzug entsandte Louis XIV den Marquis de Nointel nach Konstantinopel.

Seine Diener wies er an, türkische Kostüme zu tragen. Er selbst trug einen mit Gold und Diamanten besetzten Kaftan, „qu’il semblaît qu’il fût environné des lumières“. Wie sich herausstellte, war der fremde Gast allerdings kein „Elçi“ [Botschafter], sondern ein „Mütefferika“, ein Bote ohne diplomatischen Status, der dem Sonnenkönig in einem einfachen grauen Wollmantel entgegentrat. Der indignierte Louis XIV rächte sich auf seine Weise, indem er Molière / Lully mit einer Comédie-ballet beauftragte, die Gelegenheit bieten sollte, Sitten und Kostüme der Türken darzustellen („où l’on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des turcs“).¹¹³ Die Verschränkung des *Bourgeois gentilhomme* mit dem Hofzeremoniell von 1669 ist außerordentlich interessant, zeigt sie doch, wie man in Frankreich versuchte, einen transkulturellen Standpunkt einzunehmen, indem man die Differenz des Fremden negierte, was aber – aufgrund der fundamentalen Alterität beider Kulturen – auf der parodistischen Schwundstufe der Maskerade, der Travestie und des Cross Dressing stehenblieb, die selbst im höchsten Maße theatralisch anmutet.

¹¹³ „Sa Majesté m’ordonna de me joindre à Messieurs Molière et de Lulli, pour composer une pièce de Théâtre où l’on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs. Je me rendis pour cet effet au Village d’Auteuil, où M. de Molière avait une maison fort jolie. Ce fut là que nous travaillâmes à cette pièce de Théâtre que l’on voit dans les œuvres de Molière, sous le titre de *Bourgeois gentilhomme*, qui se fit Turc pour épouser la fille du Grand Seigneur.“ *Mémoires du Chevalier d’Arvieux*, [...], recueillis de ses mémoires originaux et mis en ordre avec des réflexions par le R. P. Jean-Baptiste Labat, Paris, Delespine, 1735, Bd. IV, S. 252.



ource gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Frontispiz der Ausgabe von 1682

Quelle: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme (20.11.2017)

Laurent d'Arvieux, der 1669 bei dem Empfang von Süleyman Ağa als Dragoman (Dolmetscher) tätig war, beriet Molière bei dem Text für seine Comédie-ballet. So kommt es, dass im *Bourgeois gentilhomme* neben türkischen Musikinstrumenten („plusieurs instruments à la turquesque“), erstmals auch türkische Lehnwörter und der arabischen Phonetik nachempfundene Lautphrasen zu hören sind, wie z.B. in dem folgenden Dialog:

CLÉONTE

Ambousahim oqui boraf, iordina salamalequi.

Der im Stück als Dragoman (Dolmetscher) verkleidete Diener tut so, als würde er diesen Satz wörtlich übersetzen:

COVIELLE

C'est-à-dire: „Monsieur Jourdain, votre cœur soit toute l'année comme un rosier fleuri.“ Ce sont façons de parler obligeantes de ces pays-là.

MONSIEUR JOURDAIN

Je suis très humble serviteur de Son Altesse Turque.

In einer grotesk-aberwitzigen Krönungszeremonie wird Monsieur Jourdain schließlich zum „mamamouchi“ (Paladin) des „Großen Türken“ ernannt. Das gegenseitige Missverstehen ist hier auf die äußerst komische Spitze getrieben.

Besondere Sorgfalt wurde auf die Kostüme verwendet. Aber auch die Sprache wird mit orientalischen Einflüssen glücklich infiziert. Molière verwendet für die Wiedergabe des Türkischen neben der Lingua franca ein fingiertes Pseudo-Türkisch auf der Grundlage der arabischen Phonetik. Die Travestie erfolgt auf mehreren Ebenen gleichzeitig: auf der Ebene des Cross Dressing (interkultureller Transvestitismus), der Sprache (zur Verkleidung gehört auch die pseudo-türkisch-orientalische Sprachmaske) und der Musik (aus der Sprachmaske entwickelt Lully – unter Verwendung türkischer Original-Instrumente – eine eigene musikalische Idiomatik). Die Musik weist einen konventionellen exotischen Zuschnitt auf, „von einer Nähe zum Authentischen ganz zu schweigen“ (Betzwieser 1995: 131). Die Orient-Travestie wird durch das Spiel im Spiel, das die Liebesintrige zu einem Lieto fine bringt, als ein Verstoß gegen die höfische Etikette der „bienséance“ bloßgestellt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Trotzdem hat der Zuschauer das Gefühl, hier mit etwas Fremdem konfrontiert zu sein, das sich nicht in der Komik erschöpft. Das Lachen im *Bourgeois gentilhomme* hat – neben der klammheimlichen Schadenfreude – auch eine positive Funktion: Es nimmt dem Orient seinen Schrecken, was sich auch in der Popularität der Kostüme und Verkleidun-

gen zeigt (z.B. Jean-Etienne Liotard, *Monsieur Levett et Mademoiselle Glavani en costume turc*, 1738-1741, oder das Portait der Marie-Adelade von Frankreich).

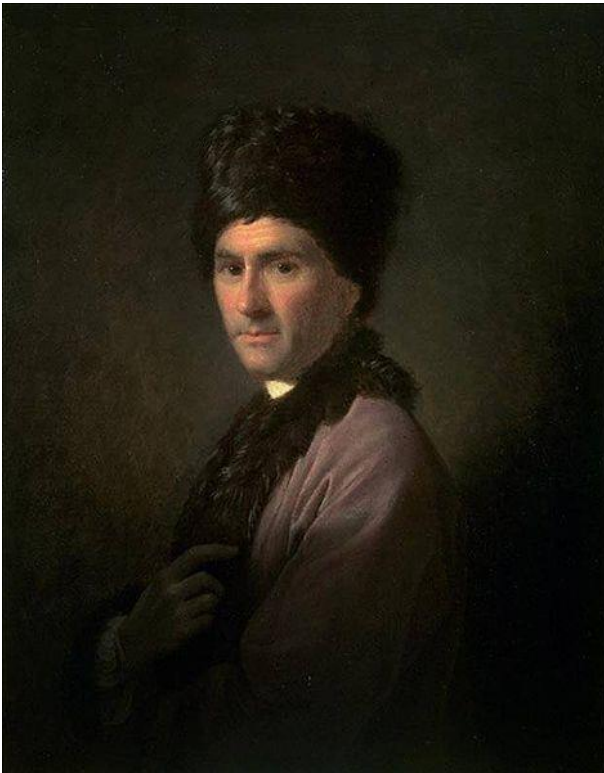


Jean-Etienne Liotard, Marie-Adelaide von Frankreich im türkischen Kostüm
Quelle: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=93022> (20.11.2017)

Natürlich werden hier Klischees entwickelt, aber diese Klischees bilden ein „Wissensplateau“, das eine differenziertere Fremdwahrnehmung ermöglicht, wie sie z.B. mit der gleichzeitig erfolgten Gründung der *École des langues orientales* in Paris (1669) massiv vorangetrieben wird.

Schluss

Aus dem bisher Gesagten lassen sich drei Funktionen des Orientalismus im Musiktheater ableiten. Der Orient ist Feindbild, Ebenbild und Vorbild. Die Orient-Travestie im *Bourgeois gentilhomme* stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg der frühneuzeitlichen Subjektkonstitution dar, die eine Umkehrung dessen bewirkt, was Edward Said mit dem Begriff des „Othering“ beschrieben hat.



Allan Ramsay, Jean-Jacques Rousseau in armenischem Kostüm (1766)

Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Rousseau

Der fiktionale Rollentausch reflektiert im Orientalismus die Grundlagen der eigenen Kultur. Giovanni Paolo Marana ersetzt in seinem Briefro-

man *L'Esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana scoperte in Parigi nel Regno de Luigi il Grande* (1684)¹¹⁴ den europäischen Blick auf den Orient durch einen fiktiven orientalischen Blick auf Europa. Das Werk erlebte mehrere Fortsetzungen und wurde zum Vorbild für Montesquieus *Lettres persanes* (1721).

Dass die Diskussion nicht auf die Literatur beschränkt ist, zeigt ein berühmtes Porträt Jean-Jacques Rousseaus in armenischer Tracht. Der karnevalistische Aspekt ist völlig verschwunden. Rousseau demonstriert durch das Tragen armenischer Kleidung sein Alteritätsbewusstsein gegenüber der französischen „Leitkultur“.

Literatur (bis 1800)

Anonym: *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri, Florenz 1983 [07RO / LR 54173 F124]

Salvadori, Andrea: *Il Medoro. Favola boscareccia*, in: *Le poesie del sig. Andrea Salvadori fra le quali contengono unite insieme tutte quelle, che furono divisamente impresse in diverse stampe vivente l'autore, e l'altre non più divulgate*, Rom 1668

Saracinelli, Ferdinando; Caccini, Francesca: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, hg. von Doris Silbert, Northampton (MA) 1945

Saracinelli, Ferdinando; Caccini, Francesca: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, hg. von Brian Clark, www.primalamusica.com 2006

¹¹⁴ Eine französische Übersetzung erschien 1684 unter dem Titel *L'espion turc dans les cours des princes chrétiens*.

Saracinelli, Ferdinando: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Balletto rapp.ta [sic] in musica al Ser.mo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Suezia nella Villa Imp.le della Sereniss.ma Arcid.ssa d'Austria Gran Duch.sa di Toscana, Florenz 1625

Saracinelli, Ferdinando; Jagodyński, Stanisław Serafin: *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, hg. von Roman Krzywy, Warschau [u.a.] 2007. Poln. Übers. von Stanisław Serafin Jagodyński

Saracinelli, Ferdinando: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Uraufführung zur 4. Münchener Biennale 1994, internationales Festival für neues Musiktheater, München 1994, dt. Übers. von Florian Mehltreter

Testi, Fulvio: *Argomento e Scenario dell' Isola d'Alcina*, Tragedia Di Fulvio Testi. Addattata a Segnare l'Anno Settimo Di D. Filippo Spinola Colonna, E recitata dalle di lui Sorelle nella Camera dell' Eccellentissima Signora Marchesa de los Balbases D. Anna Spinola Colonna Madre il di decimo di Dicembre 1672, Wien 1672

Sekundärliteratur

Baillet, Roger: *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland Furieux*, Lyon 1977

Balsano, Maria Antonella (Hrsg.): *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Florenz 1981

Buch, David J.: *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theatre*, Chicago [u.a.] 2008

Cusick, Suzanne G.: *Francesca Caccini*, in: *New Historical Anthology of Music by Women*, hrsg. von James R. Briscoe, Bloomington (In.) [u.a.] 2004, S. 48-50

Dies.: *Francesca Caccini*, in: Grove Music Online, URL (abgerufen am 12.05.2013)

Dies.: *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago [u.a.] 2009

Decroisette, Françoise: *L'Armida trionfante di Ferdinando Saracinelli (1637). La vittoria dello spettacolo totale*, in: *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence (= Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, 27.-29.06.2001)*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffredi Superbi, Florenz 2004, S. 285-296

Donington, Robert: *The Rise of Opera*, London 1981

Doroszlai, Alexandre: *Les sources cartographiques et le Roland Furieux. Quelques hypothèses autour de l'„espace réel“ chez l'Arioste*, in: *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, hg. von Alexandre Doroszlai, Paris 1991, S. 11-46

Fenlon, Iain: *Maria Magdalena of Austria and the Uses of Danced Spectacle*, in: *Seventeenth-Century Ballet. A Multi-Art Spectacle. An International Interdisciplinary Symposium*, hg. von Barbara Grammeniti, Bloomington (In.) 2011, S. 28-38

Gier, Albert: *Ludovico Ariostos Orlando furioso. Die Dichtung des So-wohl – Als auch*, in: *Italienische Studien* 7 (1984), S. 5-21

Ders.: *„Ecco l'ancilla tua ...“ Armida in der Oper zwischen Gluck und Rossini (mit einem Seitenblick auf Antonín Dvořák)*, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin [u.a.] 1995, S. 643-660

Ders.: *Damen, Ritter, Waffen und Liebe. Ariostos Orlando furioso auf der Opernbühne*, in: *Händel-Jahrbuch* 57 (2011), S. 307-332

Glinski, Matteo: *La prima stagione lirica italiana all'estero (1628)*, Siena 1943

Helmuth, Johannes: *Pius II. und die Türken*, in: Europa und die Türken in der Renaissance, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 2000, S. 79-137

Harness, Kelley Ann: *Amazzoni di Dio. Florentine musical spectacle under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena (1620-1630)*, Urbana (Ill.) 1996

Dies.: *Salvadori, Andrea*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, Bd. 22, London 2001, S. 182

Dies.: *Chaste Warriors and Virgin Martyrs in Florentine Musical Spectacle*, in: Gender, Sexuality, and Early Music, hg. von Todd Michael Borgerding, New York [u.a.] 2002, S. 73-122

Dies.: *Echoes of women's voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago [u.a.] 2006

Hempfer, Klaus W.: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987

Ders. (Hrsg.): *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums*, Berlin 30.03.-02.04.1987, Stuttgart 1989

Ders.: *Textkonstitution und Rezeption. Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis Morgante, Boiardos Orlando Innamorato und Ariosts Orlando Furioso*, in: Romanistisches Jahrbuch 27 (1976), S. 77-99

Ihring, Peter: *Transatlantische Epik. Erzählte Geophilosophie bei Pulci, Ariost und Camões*, in: Raumerfahrung, Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident, hg. von Laetitia Rimpau, Berlin 2005, S. 213-233

Ders.: „... ver' le colonne che Tirinzio fisse“. *Kontinentale und interkontinentale Geographie bei Ariost*, in: Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften, hg. von Andrea Hohmeyer, Münster 2003, S. 291-304

Klaper, Michael: *Vom Drama per musica zur Comédie en musique: Die Pariser Adaption der Oper Xerse (Minato /Cavalli)*, in: Acta Musicologica 77 (2005), S. 229-256

Kaufmann, Thomas: *Aspekte der Wahrnehmung der „türkischen Religion“ bei christlichen Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: Wahrnehmung des Islam zwischen Reformation und Aufklärung, hg. von Dietrich Klein und Birte Platow, Paderborn 2008, S. 9–26

Kirkendale, Warren: *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florenz 1993

[Rez. von Kelley Harness und John Hill, in: Journal of the American Musicological Society 48 (1995), S. 106-115, und die Replik von Warren Kirkendale, ebd., 48 (1995), S. 533-539]

Klettke, Cornelia (Hrsg.): *Trugbildnerisches Labyrinth, kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso von Ariosto*, Tübingen 2006

Klotz, Volker: *Heitere Summa des klassischen Epos*, in: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner, München 2006

Kohl, Karl-Heinz: *Cherchez la femme d'Orient*, in: Europa und der Orient (800-1900), hg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde im Auftrag der Berliner Festspiele, Gütersloh [u.a.] 1989, S. 356-367

Konrad, Felix: *Von der ‚Türkengefahr‘ zu Exotismus und Orientalismus: Der Islam als Antithese Europas (1453–1914)?* In: Europäische Geschichte Online (EGO) / hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010-12-03, URL: <http://www.ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/tuerkengefahr-exotismus-orientalismus> (abgerufen am 12.05.2013)

Kremers, Dieter: *Der rasende Roland des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*, Stuttgart 1973

La Salvia, Adrian: *Die Tragédie en musique im europäischen Kontext (1673-1800)*, Erlangen 2010

Ders.: La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. *Gender, Orient und kulturelle Identitäten in Ferdinando Saracinellis Libretto*, in: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)*, hg. von Christine Fischer, Zürich 2015, S. 37-53

Landweber, Julia: *Celebrating Identity. Charting the History of Turkish Masquerade in Early Modern France*, in: *Romance Studies*, 23 (2005), S. 175-189

Leopold, Silke: *Francesca Caccini*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 1, München [u.a.] 1986, S. 478-488

Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004

Longino, Michèle: *Le „Mamamouchi“ ou la Colonisation de l'Imaginaire français par le Monde ottoman*, in: *Voyage et Théâtre du XVI^e au XIX^e siècle*, hg. von Loïc P. Guyon und Sylvie Requemora-Gros, Paris 2011, S. 71-83

Lowe, Kate J.P.: *The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe*, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von Thomas F. Earle und Kate J.P. Lowe, Cambridge 2005, S. 17-47

Malettke, Klaus: *Die Vorstöße der Osmanen im 16. Jahrhundert aus französischer Sicht*, in: *Europa und die Türken in der Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 2000, S. 373-394

Mundt, Theodor: *Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst*, Berlin 1848

Pendle, Karin (Hrsg.): *Women and Music. A History*, Bloomington (In.) [u.a.] 1991

Pieri, Marzia: *La drammaturgia di Chiabrera*, in: La scelta della misura. Gabriello Chiabrera. L'altro fuoco del barocco italiano. Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350. anniversario della morte, Savona, 3.-6. November 1988, hg. von Fulvio Bianchi, Genua 1993, S. 401-428

Prendergast, Maria Teresa Micaela: *Renaissance Fantasies. The Gendering of Aesthetics in Early Modern Fiction*, Kent, Ohio [u.a.] 1999

Said, Edward: *Orientalismus*, dt. von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M. 2009

Solerti, Angelo, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea (1600-1637)*, Florenz 1905

Steinebrunner, Martin: Orlando furioso. *Vom Epos zur Oper. Stationen des Wandels literarischer Bilder zwischen Mittelalter und Barock*, in: Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere, hg. von Antonio Fanna und Giovanni Morelli, Florenz 1988, S. 45-82

Stierle, Karlheinz: *Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins*, in: Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein, hg. von Willi Oelmüller, Paderborn [u.a.] 1982, S. 208-232

Ders.: *Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts Orlando furioso*, in: Ritterspek der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 243-276

Warren, Stewart: *A Librettist's Choices: Saracinelli and La Liberazione di Ruggiero*, in: Magnificat, 07.09.2009, URL: <http://blog.magnificatbaroque.com/2009/09/07/a-librettists-choices-saracinelli-and-la-liberazione-di-ruggiero/> (abgerufen am 12.05.2013)

Yermolenko, Galina I.: *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Farnham 2010