

2 *Das musikalisch geprägte Türkenbild*

Aus dem Bericht des Theologen Enuntius (16. Jahrhundert):

Der Türke:

"(...) spiesset auff die Zaunstecken/
schindet/ bret/ siedet/ hencket/
trencket/ nur wie es ihm gefällt/
die Heiligen Gottes" (Enuntius zit. n. Brenner, 68:160)

Aus der "Entführung aus dem Serail" von W. A. Mozart 1782 (Text: Bretzner): Osmins Meinung über die Christen:

"Erst geköpft, dann gehangen,
dann gespießt auf heiße Stangen
dann verbrannt, dann gebunden,
dann getaucht, zuletzt geschunden."

2.1 **Türkische Musik in Europa**

Im 17. Jahrhundert wurde in Europa erstmalig der Versuch unternommen, orientalische Musik zu erfassen und zu analysieren. 1619 schrieb Michael PRAETORIUS das Standardwerk: "Syntagma musicum". Ein Buch, in dem zum ersten Mal Musikinstrumente aus vielen Ländern

der Erde vorgestellt wurden. Sein Urteil über die türkische Musik war nicht sehr schmeichelhaft: "Lumpen Music". Schuld an dem Übel war seiner Meinung nach (und da erwies er sich ganz als Kind seiner Zeit) Mohamed:

"Denn es hat Mahomet alles was zur fröhlichkeit dienlich/ alß Wein und Saytenspiel in seinem ganzen Lande verboten/ unnd an deren stadt eine Teuffels Glocke unnd Rumpelfaß mit einer schnarrenden und kikakenden Schalmeyen verordnet/ welche so wol auf Hochzeiten unnd Freudenfesten/ alß im Kriege gebraucht werden." (Ausstellungskatalog, 87:271)

Was PRAETORIUS in seinem Buch mit der "Teuffels Glocke", dem "Rumpelfaß" und den "Schalmeyen" beschrieb, waren die Musikinstrumente der Janitscharen.



Janitscharen-Kapelle zur Zeit Mozarts

Bis ins 19. Jahrhundert sollten die Europäer/innen unter türkischer Musik Janitscharenmusik verstehen. Die türkische Folklore, die Musik der Völker der Türkei, hielt keinen Einzug nach Europa. (Vgl. Pahlen, 80:171) Ob die räumliche Entfernung dabei eine große Rolle gespielt hat, mag dahingestellt bleiben.

Dafür war die direkte Konfrontation mit der Musik der türkischen Elitetruppen, eben der Janitscharen, umso schmerzlicher: Die Türken pflegten nämlich mit der Mehterhane, der Militärkapelle, in den Kampf zu ziehen. Diese Musik wurde als so ungeheuerlich geschildert, daß "Himmel und Erde erbebten" (Ausstkat, 85:182) Ihre Funktion bestand darin, "die Feinde zu schocken und zu entnerven" und gleichzeitig die eigenen Krieger anzustacheln.

"Denn der Charakter der Musik (war) so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt" (ebda: 162)

Mit dem Sieg der Europäer 1683 vor Wien, wurde eine ganze Janitscharenkapelle gefangengenommen.¹ Die Wiener/innen waren der Meinung, daß

¹ Die Wiener/innen bezeichneten diese Gruppe als Bande oder Banda, ein wenig schmeichelhaftes Wort, aus dem sich die "Band" des 20. Jahrhunderts entwickelt, z.B. Jazzband, Bigband...(vgl. Pahlen,80:172)

diese Musik "lustig" klänge und zum Marschieren besser geeignet war, als die bis dahin bekannte Marschmusik.

So wurde die Kriegsmusik der Türken zum Vorbild "neuartiger Militärmusikewn." (Vgl. Pahlen, 80: 170f)

Baron VON TRENCK stellte 1741 eine Kapelle nach dem Vorbild der Janitscharen zusammen. Als Musiker verpflichtete er Sinti und Roma, die in bunten Phantasieuniformen zum Ergötzen der Zuhörer/innen musizierten. (Vgl. ebda: 173)

Auch in Frankreich konnte eine echte Janitscharenkapelle bestaunt werden, die als Begleitung einer Gesandtschaft im 17. Jahrhundert am Hof verweilte. Der Eindruck, den die Musik hinterließ, war so stark, daß Jean Baptiste LULLY, der den Stoff MOLIERES, "le bourgeois gentilhomme", als Ballett bearbeitete, die Türkenszene mit Janitscharenmusik untermalte, und die Darsteller/innen in einem erfundenen Pseudo-Türkisch reden ließ. (Vgl. Ausstkat, 87:272)

Im folgenden, 18. Jahrhundert wurde das Sujet der Türkenoper immer beliebter, erlebte geradezu einen Boom.² Als türkische Instrumente galten

"Becken, Tamburen, Triangel, Schellen, Glöckchen, kleine und große Trommel, Pauken, Trompeten, Piccoloflöten Hackbrett und der Schellenbaum". (Ausstkat, 87: 273)

Erst das 19. Jahrhundert änderte die Gleichung: Türkische Musik = Janitscharenmusik das Interesse an der Folklore nahm von nun an, bis in unser Jahrhundert, ständig zu.

Gleichzeitig mit der Musik, durch Opern, weltliche und geistliche Türkenlieder, wurde ein bestimmtes Bild der Türken und der Türkinnen vermittelt. Deswegen erfolgt nach einem kurzen Überblick über türkische Musik in Deutschland die genaue Analyse von Türkenopern, und in einem zweiten Schritt die der weltlichen und geistlichen Türkenlieder.

2 Warum dies ausgerechnet im 18. Jahrhundert geschah, wird in der mir bekannten Literatur nicht näher erläutert. Als eine mögliche Erklärung gibt Becker an, daß in dieser Zeit immer mehr Übersetzungen orientalischer Literatur bekannt wurden, daß Reiseberichte Hochkonjunktur hatten und Erzählungen im orientalischen Milieu immer beliebter wurden, (vgl. Becker,76) Meiner Meinung nach handelt es sich dabei jedoch eher um Wirkungen, denn um Ursachen. Eine Analyse der Ursachen kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden.

2.2 Türkische Musik in Deutschland

Musik bildet einen wesentlichen Bestandteil des Lebens jeder Gesellschaft. Sie vermittelt Einblick in die Stimmungen einer bestimmten Zeit. Daher ist es sehr aufschlußreich Volkslieder, Kirchenlieder, Opern... auf das darin enthaltene Türkenbild zu untersuchen.

Türkenlieder in mannigfaltiger Form haben sich rasch verbreitet und werden teilweise noch heute gesungen. Wer kennt nicht das "C.a.f.f.e.e"., das vor einem überhöhten Kaffeegenuß warnt, und das Bild des bleichen nervenschwachen Muselmannes in aller Eindringlichkeit vor Augen führt? Betrachtet man die musikalische Palette der Türkenstoffe, so ist es möglich, zwei große Gruppen zu bilden. Zum einen die Türkenopern und zum anderen die weltlichen und geistlichen Türkenlieder.

2.3 Türkenopern

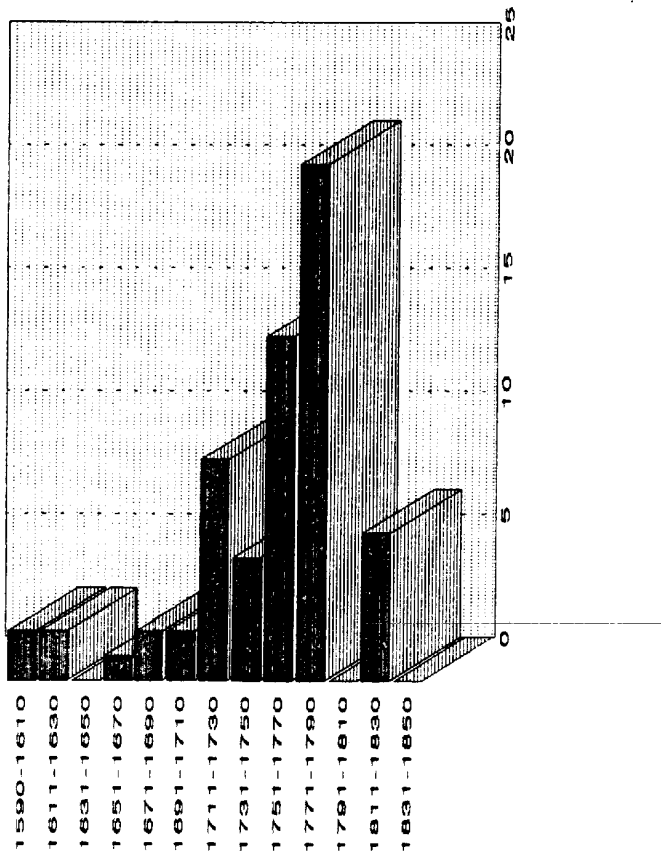
Die ersten Stoffe türkisch-orientalischer Herkunft kamen mit den Kreuzzügen und später durch die Handelsbeziehungen mit Italien im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nach Deutschland. (Vgl. Preibisch, 44:451; Donschewa, 44:56) Allerdings war nicht alles türkisch, was als solches bezeichnet wurde. Zu dieser Zeit unterschied man nicht zwischen Persern, Türken, Nordafrikanern und Hunnen. (Vgl. Preibisch, 44:432; Pahlen, 80:12)

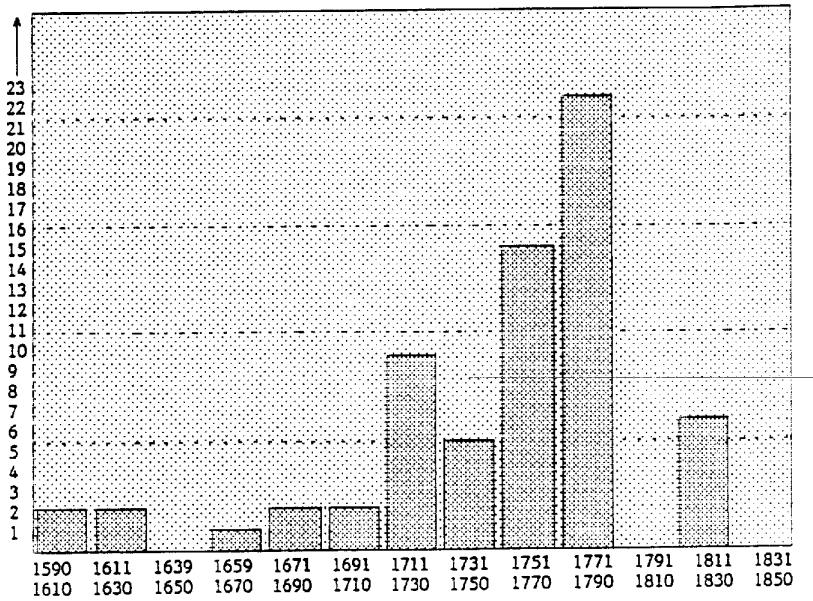
Im 18. Jahrhundert erfreute sich das Sujet der Türkenoper, wie bereits erwähnt, großer Beliebtheit. Um dies zu verdeutlichen, habe ich zwei Graphiken erstellt, die die Anzahl der zur Uraufführung gekommenen Türkenopern in den Jahren 1590 bis 1850 zeigen.³

³ Eine namentliche Auflistung der Türkenopern mit Jahr und Ort ihrer Uraufführung kann im Anhang eingesehen werden.

Anzahl der zur Uraufführung gekommenen Türkenoper in den Jahren 1590 bis 1850

Jahre der Uraufführung	1590-1610	1611-1630	1631-1650	1651-1670	1671-1690	1691-1710	1711-1730	1731-1750	1751-1770	1771-1790	1791-1810	1811-1830	1831-1850
Zahl der Türkenoper	2	2	0	1	2	2	9	5	14	21	0	8	0
Zahl der Türkenoper in Prozent	3,1	3,2	-	1,6	3,1	3,1	14,1	7,8	21,8	32,8	-	9,4	100%





Die Graphiken wurden aus der ausführlichen Liste im Anhang (IX) zusammengestellt. Sie können keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, zeigen aber die steigende Tendenz, der Beliebtheit der Türkenopern seit Beginn des 18. Jahrhunderts.

In der untersuchten Literatur gibt es für dieses Phänomen keine Erklärung. CSAMPAI stützt sich auf TERENZ, um eine Erklärung für die Beliebtheit der Türkenstoffe zu bekommen. Der römische Lustspieldichter TERENZ (190-159 v. Ch.) führte den Erfolg jedes beliebigen Stückes auf die vollkommene Einheit von RES, der Handlung, USUS, den Charakteren und AETAS dem Geist des Zeitalters zurück. (Vgl. Csampai, 83:167) Was den "Geist des Zeitalters" betraf, war das 18. Jahrhundert eine Epoche, in der seit knapp 100 Jahren keine Nachrichten über türkische Soldaten die Menschen in Angst und Schrecken versetzten. Jahrhundertlang war der Name "Türke" gleichbedeutend mit Angst und Furcht gewesen. Diesen Soldaten hatte man alles zugetraut, was als "unchristlich" galt. (Vgl. Pahlen, 80:170) Nun endlich schien die Türkengefahr gebannt. Die zweite Belagerung der Stadt Wien lag über 100 Jahre zurück. In Europa hatte mit der Aufklärung ein neuer Wind zu wehen begonnen:

Das Jahrhundert der Aufklärung hatte begonnen. Mit ihm war es plötzlich möglich, daß auch Moslems gute Menschen - im ROUSSEAUSCHEN Sinne - "edel" sein konnten

"Das Bild des blutrünstigen Tyrannen wurde vom weisen Harun-al-Raschid verdrängt". (ebda)

Zumindest was den Sultan betraf, denn die übrigen Türken waren und blieben allesamt Lüstlinge, Sklavenhändler und Haremswächter.

Um einen Eindruck von der Vielzahl der Türkenoperen des 16. bis 20. Jahrhunderts zu geben, habe ich eine Liste der Opern aufgestellt, die in den Jahren 1594 bis 1916 in Deutschland und Europa uraufgeführt wurden. (Liste siehe Anhang IX) Betrachtet man die RES, die Handlung genauer, stößt man auf drei Grundmotive. (Vgl. Auflistung der Opern):

1. *Der Bajazid-Tamerlan Stoff*

Der Kampf des Tamerlan, oder Timurläng, mit Bajazid durchzog alle Türkenhistorien des 15. und 16. Jahrhunderts. (Vgl. Ehrenfried, 68:215) Der christliche griechische Fürst TAMERLAN besiegte in einer großen Schlacht den moslemischen Türken BAJAZID. Die Demütigung des unterlegenen Türkenherrschers durch Tamerlan wurde in aller Ausführlichkeit genüßlich geschildert:

"(..) hat er jn gefangen, und mit guldin Kettin gepunden, inn ein Keffich unnd gatter wie ein wild thier eingeschlossen, und zuo einem schawaspil inn allem Asia herumb geführt. So Tamerlan ass, hat er den Bajazid wie ein hund under seinem tisch heissen essen unnd so er wolt auff sitzen auff sein pferd, sich sein als eins schemels gebraucht." (Vives zit. n. Ehrenfried, 68:215)

Die Deutschen, die gerade zu dieser Zeit vor möglichen türkischen Angriffen zitterten, sahen die Niederlage des Moslems Bajazid durch den Christen Tamerlan als göttliche gerechte Strafe für die türkischen Schandtaten. (Vgl. ebda: 217)

Es ist äußerst interessant und aufschlußreich zu sehen, wie eine tatsächliche Begebenheit (die Schlacht zwischen Bajazid und Timurläng 1402 vor Ankara) so gewendet und gedreht wurde, bis sie mehr den Wünschen der Menschen als den historischen Tatsachen entsprach. Timurläng, oder mit seinem europäischen Namen Tamerlan, war keineswegs Grieche und schon gar kein Christ. Vielmehr war er Moslem und gehörte einem der vielen Turkstämme an. Sultan Yilderim BAJAZID (1389-1402) traf im Juli 1402 vor Ankara auf das Heer des Herausforderes Ti-

murläng. Bajazid unterlag und geriet in Timurlängs Gefangenschaft - in diesem Punkt stimmt die Überlieferung. Was danach geschah, darüber gibt es widersprüchliche Angaben. Fest steht, daß Bajazid Timurläng als Gefangenen begleiten mußte. Ob das jedoch auf eine erniedrigende Art und Weise geschah (ob er z.B. in einer Frauensänfte folgen mußte (vgl. Matutz, 85:46), oder ob Timurläng seinen Gefangenen mit dem gebührenden Respekt behandelte, wie es in türkischen Schulen gelehrt wird, kann ich nicht beurteilen. Bajazid starb 1404 in Gefangenschaft. Soweit die Geschichte.

Die Oper hat die alten Überlieferungen und die historischen Tatsachen wieder anders bearbeitet:

Im Mittelpunkt steht hier die dramatische Liebesgeschichte zwischen ASTERIA, der Tochter des Bajazid und dem griechischen Prinzen ANDRONICO, einem Gefolgsmann des Mongolenkahn Tamerlan. Die Verwicklungen, die dadurch entstehen, daß Tamerlan Asteria ebenfalls liebt, führen, je nach Liberettist, zum Freitod Bajazids (um die Freiheit seiner Tochter zu ermöglichen), zum Freitod Asterias (um zu verhindern, daß der geliebte Vater sich ihretwegen demütigen lassen muß) oder zum Happy End für Andronico und Asteria. (Vgl. Schreiber, 88:226)

2. *Der Soliman-Stoff*

Nicht minder beliebt war das Soliman-Motiv. In der Bearbeitung von HASSE, dessen Solimanoper 1753 in Dresden Premiere hatte, war Soliman ein türkischer Sultan, dessen Sohn Selim die Tochter seines persischen Feindes liebte. Selim hatte den Vater seiner Geliebten schon in seiner Gewalt, ihn aber wieder freigelassen. Der Sohn sollte aufgrund dieses Verrates einer Hofintrige zum Opfer fallen. Der Großvesir fälschte mit Unterstützung Selims` Stiefmutter einen Schuldbeweiß. Woraufhin Soliman die Tötung seines Sohnes befahl. Die Ausführung des Befehls wurde aber durch das Heer verhindert, das sich zu Selims Gunsten erhob. Soliman, der dadurch von dem Betrug erfuhr, begnadigte seinen Sohn und zum allgemeinen Erstaunen auch den Großvesir. (Was mit der Stiefmutter geschah - darüber schweigt die Literatur.) (vgl. Preibisch, 44:52ff) In diesem Stoff erscheinen zwei Charaktere, die in den meisten Türkenopern wiederkehren:

Es sind dies der großmütige Sultan und der Großvesir, dessen Hinterlist und Grausamkeit später von der Figur des Haremswächters übernommen wird.

3. *Der Entführungsstoff*

Der Inhalt der Entführungsoptern ist kurz und knapp folgender:

Europäische Frauen werden von Seeräubern geraubt, an einen Harem verkauft und von ihren (europäischen) Geliebten befreit. Das Türkenbild in Mozarts "Entführung aus dem Serail", die 1782 in Wien uraufgeführt wurde, soll nun näher untersucht werden: Die "Entführung" war ein äußerst erfolgreiches Stück. Sie war der Gipfel der musikdramatischen Türkenmode. (Vgl. Schreiber, 88:442) Bis zu Mozarts Tod wurde sie in 30 Städten gespielt und in fünf Sprachen (Englisch, Russisch, Polnisch, Dänisch und Tscheschich) übersetzt. (Vgl. Pahlen, 80:225)

"(...) kein Operntheater der Welt, stünde es in London, Kapstadt, Leningrad oder in Buenos Aires, das die (Entführung) nicht gespielt hat oder sie fürder entbehren könnte!" (Vgl. Csampai, 83:166)

Das Bild der Türken wurde durch diese Oper in alle Welt verbreitet. Zunächst zum Inhalt:

Constanze (Herrin), Blondchen (Dienerin), Pedrillo (Diener) und Belmonte (Herr) geraten in türkische Gefangenschaft. Belmonte kann sich befreien, die Frauen und Pedrillo werden von einem reichen Türken (Bassa Selim) den Sklavenhändlern abgekauft und kommen in den Harem. Der Bassa verliebt sich in Konstanze; Osmin, der Haremswächter, in Blondchen. Beide Frauen bleiben jedoch ihren Geliebten treu. Belmonte schleicht sich, als Baumeister getarnt, an den Hof des Sultans, wo er den Verdacht Osmins erregt. Die geplante Entführung scheitert dann auch an dessen Wachsamkeit. Alle Beteiligten rechnen nun mit dem Tode, zumal sich herausstellt, daß Belmonte der Sohn des ärgsten Feindes des Bassa Selims ist. Schließlich überrascht und beschämt der Bassa die Flüchtenden, indem er zu Belmonte sagt:

"Nimm deine Freiheit, nimm Constanze, segle in dein Vaterland, sage deinem Vater, daß du in meiner Gewalt warst, dass ich dich freigelassen, um ihm sagen zu können, es wäre ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen." (3. Aufzug, letzter Auftritt)

Der Text, den Mozart vertonte, war sehr alt. CSAMPAI führt die Grundidee auf ein mittelalterliches Märchen, "Blume und Weißblume," zurück, das Eingang ins Decamarone fand. BRETZNER, von dem die Textvorlage zur "Entführung" stammt, scheint dieses Märchen gekannt zu haben. Klar erkennbare Vorbilder waren auch die Schiava liberata (Text: Martinelli; Musik: Joseph Schuster), die 1777 in Dresden aufgeführt wurde, und die Rencontre Imprevu von Gluck, die 1780 in Wien gezeigt

wurde. (Vgl. Csampai, 83:80f) Beide Opern hatten den beliebten Entführungsstoff zum Thema.

MOZART schrieb die "Entführung" im Auftrag Kaiser Joseph II. Sie stellte den Höhepunkt einer ganzen Serie von Türkenoperen dar, die anlässlich des 100jährigen Jahrestages der Belagerung Wiens auf die Bühnen kamen. (Vgl. Schreiber, 88:441) Doch noch ein anderes Ereignis hatte Joseph II dazu bewogen, Mozart eine Türkenoper in Auftrag zu geben:

Der Kaiser erwartete den Besuch des russischen Großfürsten Paul, zu dessen Ehre die Premiere stattfinden sollte. Joseph wollte mit russischer Hilfe die Osmanen über den Bosphorus zurückschlagen. (Vgl. ebda) Die Oper stand also in einem aktuell-politischen Zusammenhang. Daher ist das gezeigte Türkenbild hier besonders interessant.

Als Repräsentanten der Türken treten Bassa SELIM, der Besitzer des Serails und sein Diener, der Haremswächter OSMIN auf. Der Bassa, der in der Aufführung eine Sprechrolle hat, wird zunächst als ein gebildeter Mann geschildert, "Bauen und Gärtnerei sind seine Steckenpferde" (1. Aufz. 5. Auft.), der romantischen Gefühlen nicht abgeneigt ist. Konstanzes Gefühle für sich versucht er durch einen Appell an ihre Empfindsamkeit zu wecken:

"Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich." (1. Aufz 7. Auft.)

Konstanze, deren Liebe einzig und allein Belmonte gehört, sieht zwar Selims Großmut (1. Aufz. 8. Auft.), sein Mitleid (ebda) und seine Liebe zu ihr, kann aber seine Gefühle nicht erwidern. Der verschmähte Bassa droht ihr daraufhin "Martern aller Arten" an (2. Auft. 4. Aufz.), was dem Bild DES Türken schon eher entspricht. Pedrillo spricht es dann auch deutlich aus, was ein Türke ist, auch wenn dies nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist.

"Die verzweifelten Türken verstehen nicht den mindesten Spaß, und ob der Bassa gleich ein Renegant⁴ ist, so ist er, wenns aufs Kopfab ankommt, doch ein völliger Türke." (3. Auft. 1. Aufz.)

Daher sind auch alle davon überzeugt sterben zu müssen, als die Flucht entdeckt wird. Doch der Bassa erweist sich als ein edler Mensch, der den Sohn seines ärgsten Feindes nebst Geliebter freiläßt.

4 Als Reneganten bezeichnete man zum Islam übergetretene Christen.

Das Bild des türkischen Herrschers ist also ein positiv geprägtes Bild - mit einem Schönheitsfehler... *Bassa Selim ist kein Türke!* Dies ist zumindest zu vermuten, da er im Laufe der Handlung des öfteren als "Rene-gant" bezeichnet wird, der die Heimat (Spanien?) verlassen mußte, da ihm Belmontes Vater Ehre und Geliebte nahm. Bleibt OSMIN als einziger "wahrer" und echter Vertreter der Türken.

Voranstellen möchte ich einige Textaussagen aus wissenschaftlichen Arbeiten, die die "Entführung" untersuchten und eine Kurzcharakterisierung der Figuren gaben.⁵ DONTSCHEWA 1944:

Osmin symbolisiert für sie eine Figur aus 1001 Nacht. Er ist grausam und hochmütig. Für ihn ist das Leben der anderen ohne Bedeutung. Nur Moslems sollten frei leben dürfen, da Christensklaven niederträchtig seien.

"Mit genialem Humor hat Mozart in Osmin Grimm und Blutdurst und zugleich eine Knechtseele zum Ausdruck gebracht und voller Laune und derber Ursprünglichkeit auf der Bühne wirken lassen." (Dontschewa, 44:72)

Noch deutlicher charakterisiert Walter PREIBISCH den Haremswächter:

"Man gab dem wild-fanatischen Orientalen zu seiner Grausamkeit und Hinterlist noch Züge, die ihn zur komischen Figur abstempeln, und hat so einen Vertreter des Großtürken herausgestaltet, der bald Gripon, Oman, Albumazan, meistens aber Osmin genannt wird." (Preibisch, 1908: 437)

Osmin vertritt die "fanatische Grausamkeit der Türken" (ebda: 461). Abschließend bemerkt er, daß die

"Charakteristika der einzelnen Personen und der türkischen Verhältnisse trefflich gelungen (sei)" (ebda: 447)

Um auch ein neues Werk (PAHLEN 1980) heranzuziehen:

Osmin ist der

"urkomische - obwohl im Grunde gar nicht komische oder lächerliche, sondern grausame, fremdenhasserische Gewalttäter, der nur nicht dazu kommt, seine niederen Instinkte auszutoben." (Pahlen, 80: 223)

Am Ende des Stückes zeigt er sich

5 Es wäre das Thema einer eigenen Arbeit, die zitierten Werke auf das darin enthaltene (negative) Türkenbild zu untersuchen. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

"von seiner grausamsten Seite und entspricht damit dem Bild, das frühere Jahrhunderte sich von den in Europa einfallenden Türken gemacht haben." (ebda: 208)

Ist es wirklich nicht möglich, zu einer anderen oder differenzierteren Deutung zu gelangen? Betrachtet man die Textvorlage, die MOZART verwandt hat, so lautet die Antwort eindeutig nein. Immer wenn OSMIN redet, führt er Schimpfwörter, Drohungen und Anschuldigungen im Mund. Er möchte die Fremden aufspießen (1. Aufz. 2. Auft.), ihnen den Strick um den Hals legen (ebda), sie vergiften (ebda) ...Der Bassa ist ihm zu weich. Wenn es nach Osmin ginge, wären die Fremden längst gespießt (1. Aufz. 10. Auft.), oder hätten zumindest die Bastonade schon erlebt. (ebda) Sein beliebtestes Schimpfwort ist "Gift und Dolch". Fremden gegenüber zeigt er sich äußerst mißtrauisch, da er vermutet, alle Europäer seien nur hinter "seinen" Frauen her. (1. Aufz. 3. Auft.) Fremde sind allesamt abgefemte Betrüger, die aufgespießt gehören. (1. Aufz. 10. Auft.) Osmin ist nicht bestechlich, denn was bedeutet schon Gold gegen die Wonnen einer Marter? (3. Aufz. 5. Auft.) Schließlich glaubt er sich am Ziel all seiner Wünsche, als er die Flucht der Europäer/innen entdeckt. Voller Vorfreude malt er sich aus, was er mit den Flüchtenden alles anstellen wird:

"Erst geköpft, dann gehangen dann verbrannt, dann gebunden, dann getaucht zuletzt geschunden." (3. Aufz. letzter Auft.)

Das hier gezeigte Türkenbild entspricht bis in Details, so in der Wahl der Verben, den Eigenschaften, die schon 200 Jahre früher den Türken zugeordnet worden waren. Dieses negative und brutale Bild der Türken wird von den beiden Europäern Pedrillo und Belmonte untermauert. Die Türkei ist ein gesetzloses Land:

"Hier fragen sie den Henker danach, obs einen Kopf mehr oder weniger in der Welt gibt. Bastonade und Strick um den Hals sind wie ein Morgenbrot." (1. Aufz. 9. Auft.)

Ganz nebenbei erfahren die Zuschauer/innen einiges über das Leben der türkischen Frauen - aus der Sicht der gefangenen Europäerinnen. Nebenbei deshalb, da während des gesamten Stückes, außer den Europäerinnen, keine weitere Frau auftritt. In den Zwiegesprächen Osmins mit Blondchen wird ein Bild der unterjochten und nur zum Vergnügen der Männer lebenden Frauen gezeichnet. Osmin ist von der prinzipiellen Treulosigkeit aller Frauen überzeugt. (1. Aufz. 2. Auft.) Zu Sorgen, daß es dazu nicht kommt, ist seine Aufgabe. Die türkischen Frauen gehorchen widerspruchslos den Befehlen ihres Mannes.

"Ich dein Herr, du meine Sklavin, ich befehle, du mußt gehorchen."
(2. Aufz. 1. Auft.)

Dies nimmt Blondchen zum Anlaß, alle Türkinnen als Närrinnen zu bezeichnen, die vor dem Befehl ihres Herrschers zittern und sich von ihm unterjochen lassen. (2. Aufz. 1. Auft.) Ihrer Meinung nach machen sich diese Frauen keine Gedanken über ihre Männer - eine Geisteshaltung, die für Blondchen typisch "muselmännisch" ist. (2. Aufz. 6. Auft.) Die Ergebenheit der Moslems in ihr Schicksal - ein Vorurteil, das sich bis in unsere Tage hartnäckig gehalten hat.

(Vgl. Drittes Kapitel)

Der Orient verkörpert/e für den Zuschauer sexuelle Freizügigkeit (für die Männer zumindest) als scheinbares Element der Kultur. Die Sklavinnen, Frauen und Odaliskinnen, von denen man annahm, daß jeder Türke sie gleich zu Hunderten besäße,

"erregten eben grundsätzlich die Einbildungskraft des Spießers".
(Ausstkat, 89:108)

Zusammenfassung:

Das Bild der Türken, das durch diese Opern vermittelt wird, ist ambivalent. Es stehen sich der edle, weise, wenngleich jähzornige Herrscher und der grausame, hinterlistige "Bedienstete" gegenüber. Die Weisheit des aufgeklärten Sultans, seine Mildtätigkeit gegenüber seinen Untergebenen sollte ein Gegenpol zu den despotischen Fürsten in Deutschland sein, diesen quasi einen Spiegel vorhalten. So bleibt denn auch der Herrscher die einzige positive Gestalt. Alle anderen türkischen Agitatoren (Haremswächter, Vesire...) entsprachen der Vorstellung des grausamen, hinterlistigen Türken, die seit Jahrhunderten gleich geblieben war.

Nach der Untersuchung der Inhalte der Türkenoper und des darin enthaltenen Türkenbildes, soll nun analysiert werden, was denn eine Oper "türkisch" wirken ließ: Zunächst muß die Handlung außerhalb der heimischen Gefilde spielen. Es müssen Menschen mit anderen Namen, anderer Kleidung, anderer Musik und anderen Handlungsweisen agieren. Kurz, die COULEUR LOCALE muß geändert werde.

"Unter dem Ausdruck: die Localfarbe (...) versteht man daß die örtliche Lage, die Gebäude, die Religion, die Gewohnheiten, die Kleidungsart eines Landes, in welchem die Handlung (...) vor sich geht, beobachtet und nachgeahmt (werden kann)" (Rejcha zit. n. Becker, 76:23)

Victor HUGO war der Meinung, durch die Couleur Locale solle der/die Zuhörer/in unmerklich

"seiner (ihrer) eigenen Welt entrückt werden, und sich imstande fühlen, die historischen Darstellungen auf der Bühne als eine Art imaginärer Zeitgenosse zu erleben." (Becker, 76:24)

In den Türkenopern wurde die Couleur Locale durch den (orientalischen) Schauplatz der Handlung, die türkische Kleidung, bzw. was man für solche hielt, die Bühnenbilder und vor allem aber durch den Gebrauch türkischer Musik hergestellt. Wie bereits ausgeführt, verstand man unter türkischer Musik nicht die Volksmusik der türkischen Völker, sondern die Militärmusik der Janitscharen, an deren Klang man anzuknüpfen suchte. Als Instrumente standen Piccolo, Geigen, große Trommel, Becken und Triangel im Vordergrund, allerdings blieben die Melodie und die Harmonie der "türkischen Musik" völlig europäisch. (Vgl. Pahlen, 80:42)

Kenner der Janitscharenmusik urteilten über diese Melodien niederschmetternd. So bemerkte Christian Friedrich Daniel SCHUBERT:

"(...) wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musicieren zu hören, (...) der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet." (Ausstkat, 85:162)

So bestand die "orientalische Musik", das Hauptstilmittel der Couleur Locale, keineswegs aus original türkischen Klängen. Türkische Instrumente, die in europäisch geläufige Melodien gepreßt wurden, sollten die Vorstellung des Exotischen nur insoweit produzieren, wie die Musik europäischen Ohren noch melodiös klang.

Zusammenfassung:

Als die "Türkengefahr" im 18. Jahrhundert endgültig gebannt schien, begann im 18. Jahrhundert an den Bühnen und Opernhäusern in ganz Europa eine wahre "Türkenmode". Die Inhalte entsprangen teils der Phantasie (Soliman, Entführung), teils historischen Halbwahrheiten (Timurläng und Bajazid) Das in den Opern unterschwellig mitgeteilte Türkenbild war ambivalent. Im 18. Jahrhundert zeigte sich der Sultan oder Pascha meist als ein edler aufgeklärter Mensch, dessen Weltanschauung manchem deutschen Despoten wohl zur Zierde gereicht hätte. Anders jedoch der einfache Türke. Er war hinterlistig, grausam, wild-fanatich; war Sklavenhändler und Haremswächter

Diese Opern waren in ganz Europa außerordentlich beliebt und sind bis heute weit verbreitet. (Vgl. Anhang IX) Eine kritische Auseinandersetzung mit dem durch sie verbreiteten Bild der Türken/innen fand meines Wissens nach noch nicht statt.

2.4 Die weltlichen und geistlichen Türkenlieder

Im Gegensatz zu den Türkenoperen handelt es sich in diesem Fall um eine Musikgattung, die auf die Herstellung der *Couleur Locale* vollständig verzichtet. Nach BUCHMANN bietet der Volksliedtext

"dem heutigen Betrachter ein unverfälschtes Zeugnis damaliger Gefühle und Meinungen und ein Stimmungsbild, in dem nichts verharmlost und nur wenig übertrieben wird." (Buchmann, 83:18)

Davon ausgehend müßten Volkslieder, die die Türken zum Thema haben, einen guten Einblick in die Stimmungslage vergangener Jahrhunderte geben.

Die Türkenlieder fanden vor allem zu Zeiten kriegerischer Begegnungen rege Verbreitung. In Deutschland waren diese Lieder vom Ende des 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vorzufinden. Ihre Blütezeit lag im 17. Jahrhundert. (Vgl. Özyurt, 72:15) 1543 begann Augsburg, 1575 Prag und 1583 Wien mit der Veröffentlichung von Türkenliedern. (Vgl. GöllnerI, 76:17) Im 19. Jahrhundert ging die Ära der Türkenlieder langsam zu Ende. Die letzten, auf die Osmanen bezogenen Türkenlieder, entstanden anlässlich des Krimkrieges. (Vgl. Buchmann, 83:117)

Die Inhalte der Türkenlieder wurden durch mehrere Faktoren beeinflusst: Im Volk herrschte eine höchst negative Meinung über die Türken vor.⁶ Worte wie "Bluthund", "blutdürstiger Hund", "türkischer Hund", "Erbfeind", "türkische Heiden"... kamen immer wieder in den Liedern vor und vererbten sich von Generation zu Generation. (Vgl. Özyurt, 72:21) Die Obrigkeit sorgte dafür, daß diese Meinung im Volk kräftig geschürt wurde. Sie hämmerte den Menschen die Gefahren, die von den Türken auszugehen schienen, in oft übertriebener Form ein, um so die Opferbereitschaft, als persönliches Opfer in einem eventuellen Krieg, oder, und das war meistens der Fall, in Form von Geld oder Sachgaben zu fördern.

⁶ Vgl. Erstes Kapitel

Die allgegenwärtige Türkengefahr hielt so in mannigfaltiger Weise Einzug in das alltägliche Leben und die Alltagssprache der Menschen, wurde quasi zu einem Bestandteil ihres Lebens. Die Kirche sorgte durch *Türkenprozessionen, Türkenglocken, Türkensteuern, Türkenalmsen, Türkenpredigten Und Türkenbruderschaften* dafür, daß die scheinbare Gefahr durch die Türken allgegenwärtig war. (Vgl. Erstes Kapitel) Geht man nun mit BUCHMANN davon aus, daß Volkslieder ein

"unverfälschtes Zeugnis damaliger Gefühle und Meinungen"

geben, darf man auf das Türkenbild dieser Türkenlieder gespannt sein:

2.4.1 Die weltlichen Türkenlieder

Nach ÖZYURT erschienen und verbreiteten sich die weltlichen Türkenlieder gleichzeitig mit realgeschichtlichen Ereignissen. Je nach Inhalt der Lieder können mehrere Gruppen gebildet werden:

1. *Kampflieder*

In ihnen wurden die Kämpfe besungen, die eigenen Verluste schmerzlich hervorgehoben und die Grausamkeit des Gegners angeprangert.

"In den meisten Liedern bemüht man sich, durch ausführliche Angaben der Ereignisse, den Hörer vom wahrheitsgemäßen Bericht zu überzeugen." (ebda: 86)

Oft wurde religiöse Symbolik verwandt - so daß Gott selbst als Hauptmann ins Feld zog. Die Deutschen wurden als die Löwen oder die Adler bezeichnet, die Türken mit der Symbolik des Halbmondes versehen. So schrieb Balthasar MANDELREISS zur Eroberung Konstantinopels 1453 den Türkenschrei:

"der Türk hat das für sich genommen,
er well zu uns gar nehent komen
er well gein Rom wol in die stat,
ach edlen herren, werst zu rat,
ob wir ims mochten erwerben!" (zit. ebda: 49)

2. *Belagerungslieder*

Sie erzählten von der Belagerung einer Stadt durch die Türken. Häufiges Thema ist deren Grausamkeit. Das Verhältnis zwischen Belagerten und Belagern wird in die Sphäre - Kampf zwischen Göttern und Riesen hineingehoben:

"o römischer Adler, wie groß ist dein`Macht!
 Du stürzest die Riesen, so sich unbedacht."
 (Anlässlich der Belagerung Belgrads 1717) (ebda: 91)

3. *Loblieder und Heldenlieder*

Den Anführern der Heere, manchmal auch einfachen Soldaten und adeligen Würdenträgern, wurde hier musikalisch ein Denkmal gesetzt. Das bekannteste Lied dieser Art, ist des Lied vom Prinzen EUGEN:

"(...) Bei Zenta war die große Schlacht,
 darin hat er gesieget,
 Und auch den Feind zunicht gemacht
 Daß er ganz unterlieget.
 Was auch begunnt Der Türkenhund,
 Er schlug ihn dennoch auf den Grund
 Victori, Brüder, Schreit
 Zu dieser Siegesfreud (...)" (Buchmann, 83:110)

4. *Soldatenlieder*

Sie wurden beim Einzug ins Feld gesungen und sollten aufmunternde Wirkung haben. Ein Lied aus dem 17. Jahrhundert soll hier als Beispiel dienen:

"Frisch auf, frisch auf, Soldaten,
 der Turk, der ruckt ins Feld daher,
 zu Martis (Krieggott: Mars) Tanz zu laden,
 Mit seiner Armade schwer!
 schlägt die Trummen, schlägt die Trummen;
 Groß Allarma durch die Welt;
 Weil der Erbfeind itzo kummen -
 schlägt die Trummen
 Daß sein Trutz in Stücke fällt!" (ebda: 41)

5. *Spottlieder*

Sie wurden vornehmlich nach den Siegen des christlichen Heeres gesungen.

a) Spottlieder mit religiösen Motiven:

Diese Spottlieder waren gegen den türkischen Glauben gerichtet. "Mit Vorliebe wurden Mundart und Dialogform benutzt. Durch Redewendungen Schimpfwörter, Fremd- und Sprichwörter wollte man den Spott verstärken, und den Gegner ins Lächerliche ziehen." (Özyurt, 72:98) Dies hörte sich dann wie folgt an:

"Der Türk ist geschlagen, man hat`s ihm gepfiffen (...)
 Hast beten wöll'n in`s Kloster gehen,

Bist aber zu`n Beten gewest zu faul
 So trischet man dir ganz unversehen
 Dein sündisch türkisch hündisch Maul
 Jzt singst ohn Spott:
 Erbarm dich Gott!
 Ist aber zu späte
 Du bist labethe
 kommst auf`n Hund und nit auf`n gaul" (ebda: 99)

b) Spottlieder mit Krankheitsmotiven:

Der dahinsiechende kranke Sultan symbolisierte den Zustand des Osmanischen Reiches.⁷ Der Sultan bat die europäischen Ärzte um Rat, die Krankheitssymptome diagnostizieren, die den eroberten Gebieten entsprachen. Ein Beispiel: Der Medicus aus Spanien riet:

"Ich halte es für gut/daß er soll wacker schwitzen/
 Dieweil der Ofen ihn nun nicht mehr kann erhitzen/
 Von neuerfundnem Feuer/ ich hab was mitgebracht/
 Das braucht man/ dann es hat schon manche warm gemacht"
 Der Medicus aus Venedig riet:

"Ich wil besehn den Harn/ was sich darinnen findet/
 Derselb ist durch und durch aufs hitzigste entzündet/
 Der Candianisch wein/ den er mit Überfluß mißbrauchet/
 dieser macht/ daß er jitzt büssen muß." (Buchmann,83:94)

Mit Ofen ist hier die Eroberung Ofens am 2.9.1686 und mit dem Candianischen Wein Kreta gemeint.

6. *Aufrufe*

Sie sollten in der Bevölkerung Stimmung zum Kämpfen und Opfern herstellen.

"(...)Was ermord`t nicht ist und todt,
 Schleppen sie hinweg in Ketten
 Schonen nicht das letzte Gut,
 Davor kann sie nichts erretten.
 Diese Räuber schänden Weiber,
 schneiden ihnen auf die Leiber,
 Schlachten Greis und Kinder hin,
 Mit boshafem Teufelssinn."

7 Es wäre möglich, daß der im 19. Jahrhundert viel zitierte "Kranke Mann am Bosporus" seinen Ursprung in solchen Liedern findet.

Daran anschließend erfolgte der Aufruf zum Kampf:

"O ihr deutsche Helden wert,
 Könnet ihr das Elend schauen?
 Eilet, eilet, nehmt das Schwert,
 Auf den Bluthund einzuhausen! (...)" (ebda: 37)

Auch hier wird die Grausamkeit der Türken beschrieben, um die Deutschen wachzurütteln.

Zusammenfassung:

In diesen Liedern überwiegt das Bild des grausamen Kriegers, des Zerstörers aller Ordnung, vor dem man sich in Acht nehmen muß. Alle Lieder verfolgen einen bestimmten Zweck. Entweder sollen sie zum Kampf aufrufen, zur Tapferkeit ermahnen, oder sie sollen das Leid vor Augen führen, das die Bewohner z.B. belagerter Städte erdulden mußten. Die Grausamkeit wird als Hauptschreckmittel herausgearbeitet. Dies ändert sich erst nach der zweiten Wienbelagerung 1683. Von da an überwiegen Spottlieder, die den ehemaligen Feind ins Lächerliche ziehen und die eigene Überlegenheit hervorheben.

Die Verbreitung der weltlichen Türkenlieder:

BUCHMANNS Forschungen ergaben, daß Türkenlieder, außer in der Schweiz, im gesamten deutschsprachigen Raum vertreten waren. Gehäuft dort, wo Osmanen und Deutsche wirklich in (meist kriegerischen) Kontakt miteinander standen. (Vgl. Buchmann, 83:12) Vor allem die zweite Wienbelagerung ließ eine Fülle an Materialien entstehen

"und dies nicht nur im deutschen Kulturraum, sondern in ganz Europa, wo bisher Druckschriften in mehr als zwanzig Sprachen und über hundert Druckorten festgestellt werden konnten" (ebda: 30)

Da die Lieder in erster Linie eine Funktion als Nachrichtenträger erfüllten, gerieten sie, rasch in Vergessenheit sobald diese Aufgabe erfüllt war. (Vgl. Özyurt, 72:112) Da über mehrere Jahrhunderte hindurch jedoch ständig neue Lieder verbreitet wurden, gruben sich die Inhalte in das Gedächtnis der Menschen ein.

2.4.2 Die geistlichen Türkenlieder

Die kirchliche Variante der Türkenlieder gab Einblick in die religiöse Sichtweise der Kämpfe der Christen wider die Türken. Die ganze Christenheit wurde zur Einheit angehalten; Maria, Gott und die Heiligen um Hilfe aus der

drohenden Gefahr angefleht. Je nachdem, ob ein solches Lied von protestantischen oder katholischen Geistlichen verfaßt wurde, stellte man den Türken mit dem Papst oder den Protestanten auf eine Stufe. So ließ Martin LUTHER vernehmen:

"Erhalt vns Herr, bei deinem Wort
vnd steur das Bapsts vnd Türcken Mord.
Die Jhesum Christum deinen son
wollten wollten stürzen von deinem Thron" (Özyurt, 72:121)

In der Regel wurden die Türken als sittenlose Menschen (Vielweiberei) und als Gottesgeißel bezeichnet. Kurz, die Türken stellten eine Gefahr für den Glauben dar. Daher wurde göttliche Hilfe zur Errettung aus der Not und zur Wiederherstellung der Einheit der Kirche erfleht. Die Uneinigkeit der Christenheit wurde als Hauptmotiv für das Vorrücken der Osmanen gesehen. (Vgl. ebda: 26)

"Nun sehen wir unsern Zank,
ob er nicht dem Türken ein Geschank
und ain groß gelectet bringen soll,
daß wir Christen so grob und toll
an ainander selbst verderbe (...)" (ebda: 128)

Ein beliebtes Stilmittel der kirchlichen Türkenlieder lag darin, auf die Melodie eines bekannten und beliebten weltlichen Liedes einen neuen Text zu dichten. Damit erhoffte man sich eine weite Verbreitung des geistlichen Liedes. In den geistlichen Liedern wurden die weltlichen Motive umgedichtet, d.h.

"die Motive des Liebesliedes, wie Liebesdank, Liebesbotschaft und Liebesfeind (wurden) zu Gottesdank, Gottesdienst, Himmelsbotschaft, Gottesfeind oder Glaubensfeind umgearbeitet." (Vgl. Özyurt, 72:134)

So sicherte man sich von Beginn an ein offenes Ohr der Gemeinde.

Die Verbreitung der geistlichen Türkenlieder

Hier stütze ich mich auf die Arbeit ÖZYURTS, der für die geistlichen Türkenlieder eine stärkere Verbreitung als für die weltlichen Türkenlieder annimmt. Denn diese Lieder hielten Einzug in die Gesangsbücher der Kirche und verfügten somit über eine längere Lebensdauer, als Lieder, die zu jeweils aktuellen Anlässen gedichtet wurden.

Neben den weltlichen und geistlichen Türkenliedern gab es noch eine Gattung, die das Bild der Türken im übertragenen Sinne gebrauchte: In "ain gedicht vom ungehorsame der Venediger", von 1509 diente das Bild der Türken als ein Mittel, den Venezianern Furcht einzuflößen:

"(...) Daß Türken, haiden und die Christen
sich umb die mystat zamen rüsten,
due Du am römisch König hast gegengen (...)"
(Liliencron, 66:34)

1512 wurde die Einnahme der Raubritterburg Hohenkrähen, dessen Besitzer die Bevölkerung jahrelang drangsaliert hatte, begeistert gefeiert. Dem Sieger zu Ehren wurde ein Lied gedichtet, das dessen Tapferkeit lobend hervorhob. Um den Grad seines Heldentums zu messen, wurde gesagt, er sei so tapfer, er hätte sogar die Türken schlagen können:

"(...) daß du der bösen Türken
strafest iren großen nyd
und auch die Christenheite
bringts auf den rechten weg (...)" (ebda: 72)

"Ain newes lied vom Künig Karolus" beschreibt im Jahre 1519 (zur Wahl Karl V) was die Christenheit unter einer glücklichen Regierung versteht:

"(...) der dem römischen reiche
stetig behilflich wer,
uns Christen alle gleiche
zu nutz und auch zu eer,
daß uns nie genummen
von Türken manische Land (...)" (ebda: 232)

Glücklich regiert also der König, der den Untertanen die Türken vom Leibe hält.

In diesen Beispielen hat sich das Bild des Türken verselbstständigt. Die Menschen mußten bereits eine ganz bestimmte Vorstellung der Türken haben. So war es denn möglich, daß kleine Anspielungen genügten, um eine bestimmte vorhersehbare Reaktion auszulösen.

2.5 Zusammenfassung

Die weltlichen und geistlichen Türkenlieder haben ein ähnlich negatives Bild der Türken, wie die Türkenoperen. Allerdings fehlt das komische Element fast vollständig. Die Volkslieder reagierten meist auf aktuelle politische Er-

eignisse und erreichten damit auch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht die Lebensdauer einer Oper.

Opern und Türkenlieder hatten ein unterschiedliches Publikum. Das Bildungsbürgertum, das die Opernhäuser besuchte, bekam ein, zumindest in Ansätzen, ambivalentes Türkenbild. Dem großmütigen, edlen Sultan stand der hinterlistige, grausame Haremswächter gegenüber. Allerdings diente die positive orientalische Herrschergestalt in erster Linie der Herausstellung des Despotismus der europäischen Regenten.

Anders die einfache Bevölkerung, die mit einem durchgehend negativen Türkenbild konfrontiert wurde. Einen Wandel in den Inhalten der Türkenlieder stellte das Jahr 1683 dar. Mit der erfolglosen Wienbelagerung der Türken hielten zahlreiche Spottlieder Einzug in das Liedgut. Am Bild des grausamen, brutalen Türken, das in der Bevölkerung vorherrschte, änderte dies zwar nichts, doch die Christenheit fühlte keine Furcht mehr vor diesen Barbaren. Vielmehr begann sie die eigene Überlegenheit zu spüren. Ein Überlegenheitsgefühl, das bis in unsere Tage anhält.

Wie in diesem Kapitel herausgearbeitet, stand die Verbreitung der Türkenopern und Türkenlieder meist in Bezug zu politischen Ereignissen. Opern und Volkslieder dienten dazu, eine bestimmte Stimmung in der Bevölkerung herzustellen. Sie bereiteten quasi den Boden für anstehende politische Maßnahmen (Kriegszüge, Steuern...).