



GUNTER E. GRIMM

Schwächling und Despot.

Süleyman der Prächtige im deutschen Drama
des 17. und 18. Jahrhunderts

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert / Europe and Turkey in the 18th Century. Hrsg. von Barbara Schmidt-Haberkamp. V&R unipress GmbH. Göttingen 2011, S. 45-61.

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/wiss/aufklärung/grimm_soliman.pdf>

Eingestellt am 06.01.2012

Autor

Prof. Dr. Gunter E. Grimm

Universität Duisburg-Essen

Universitätsstraße 12

D-45117 Essen

Email: <gunter.grimm@uni-due.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gunter E. Grimm: Schwächling und Despot (.2011). In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/wiss/aufklärung/grimm_soliman.pdf

(Datum Ihres letzten Besuches)



Süleyman und Roxelane



Das Reich Süleymans des Prächtigen

Gunter E. Grimm

Schwächling und Despot.
Süleyman der Prachtige im deutschen Drama
des 17. und 18. Jahrhunderts

Für die Deutschen bedeutete das Osmanische Reich seit dem 15. Jahrhundert eine ständige Bedrohung, die in der ersten Belagerung Wiens von 1529 gipfelte. Erst die Niederlage der Türken bei der zweiten Belagerung Wiens im Jahre 1683 wendete die politische Situation. Im 18. Jahrhundert ging vom Osmanischen Reich zwar keine unmittelbare politisch-militärische Gefahr mehr aus, doch war die Erinnerung an die grausamen Eroberungszüge immer noch lebendig.¹

[46] Da sich im Herrscherbild die Haupteigenschaften eines Volkes konzentrieren, ist zunächst ein Blick auf das deutsche Türkenbild nötig.² Es findet sich zusammengefasst in der größten Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts, in Zedlers *Großem Universallexikon*. Dort heißt es, unter den tadelnswerten Eigenschaften der Türken seien etwa die Hoffart, die Rachgier und die Grausamkeit zu nennen, ferner die Überheblichkeit und der Geiz. Ein weiterer hervorstechender Charakterzug sei ihre „Geilheit“, zu der – wie es im Lexikon anzüglich heißt – „ihnen ihre Religion und Gesetz, krafft deren sie nicht nur 4 Eheweiber zu gleicher Zeit, sondern auch so viel Concubinen, als sie wollen, halten dürffen, gute Gelegenheit giebt“.³ Positiv dagegen sei ihr sparsames und maßvolles Essen und Trinken, und

* Der Beitrag erscheint ohne die Fehler der Buchausgabe, die bei den Redaktionsarbeiten nachträglich im einwandfreien Manuskript entstanden sind. Es handelt sich um folgende Fehler auf der Seite 54: „am Verbreitesten“ (statt: „am verbreitetsten“) „Richard Knollens“ (statt: „Knolles“), „Buseck“ (statt: „Busbeck“), „de Thoi“ (statt: „de Thou“), „Fernand Walentins“ (statt: „Fernand Salentins“), und auf der Seite 55: „David Mallest“ (statt: „David Mallets“). Diese Fehler befinden sich in den ersten 270 Exemplaren der Erstauflage, in den nachgedruckten Bänden der Erstauflage sind diese Fehler beseitigt.

¹ Klaus-Peter Matschke: *Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege*. Düsseldorf und Zürich 2004.

² Dazu die älteren Darstellungen von Wilhelm von Gerstenberg: *Zur Geschichte des deutschen Türkenschauspiels im 15. und 16. Jahrhundert*. Meppen 1902; Richard Ebermann: *Die Türkenfurcht in der Reformationszeit*. Diss. Halle 1904; Helmut-Wolfhardt Vielau: *Luther und der Türke*. Diss. Göttingen 1936; Paul Hultsch: *Der Orient in der deutschen Barockliteratur*. Diss. Breslau 1936; Emil Knappe: *Die Geschichte der Türkenpredigt in Wien. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte einer Stadt während der Türkenzeit*. Diss. Wien 1949; Bistra Donschewa: *Der Türke im Spiegelbild der deutschen Literatur und des Theaters im 18. Jahrhundert*. Diss. München 1949, sowie die neueren Studien von Senol Özyurt: *Die Türkenlieder und das Türkenbild in der deutschen Volksüberlieferung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1972; Bertrand M. Buchmann: *Türkenlieder. Zu den Türkenkriegen und besonders zur zweiten Wiener Türkenbelagerung*. Wien 1983; Cornelia Kleinlogel: *Exotik – Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453-1800)*. Frankfurt a. M. u.a. 1989.

³ Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste [...]*, Bd. 45, Halle und Leipzig 1745, s. v. Türcken, Sp. 1689f.

diese Mäßigkeit gelte besonders bei geistigen Getränken (eine für einen deutschen Beobachter besonders auffällige Eigenschaft). Ebenso positiv sei ihre Frömmigkeit und ihr religiöser Eifer. Im alltäglichen Umgang zeichneten sie sich durch Ehrerbietung gegenüber der Obrigkeit aus, unter ihresgleichen spiele das Gebot der Versöhnlichkeit eine größere Rolle als die gockelartige Duelliersucht der christlichen Europäer. Als Soldaten seien sie „tapffer und behertzt“, in den Wissenschaften dagegen hätten sie bisher nicht reüssiert, obgleich sie „von gutem natürlichem Verstande“ seien. Fazit: Die Türken seien „in vielen Stücken so gar Barbarisch nicht“, „als man sich einbildet“.⁴

Die damals beliebten *Völkertafeln* bestätigen dieses Urteil. Die aus der Zeit um 1720 stammende Völkertafel aus Augsburg, in der tabellenartig die Eigenschaften der Hauptvölker aufgelistet werden, zeigt – und zwar im unmittelbaren Vergleich zu den Deutschen – folgendes Bild:⁵

[47]

	<i>Deutsche</i>	<i>Türken</i>
Sitten	offenhertzig	wie das Aprilwetter
Natur und Eigenschafft	gantz gut	ein Liegen Teufel
Verstand	Witzig	oben auß
derer Eigenschaften Anzeigung	Überal mit	zärtlich
Wissenschaft	in Weltlichen Rechten	ein falscher Politicus
Tracht der Kleidung	Nachäffer	auf Weiber Art
Untugenden	verschwenderisch	noch betrieglicher
Lieben	den Trunck	Selbst eigene Liebe
Kranckheiten	am Podagra	an Schwachheit
Kriegs Tugenden	unüberwindlich	gar faul
Haben Überfluß an	an Getrayd	an zart und weichen sachen
Verzehren die Zeit	mit trincken	mit kränklen
Vergleichung mit denen Tieren	einem Löwen	einem Hund
Im Leben und Grab	im Wein	im Betrug

Die Steiermarker Völkertafel von 1720/30 kennt dieselben Charakterisierungen, lediglich beim Tiervergleich wird der Türke nicht mehr mit einem Hund, sondern mit einer Katze verglichen – was ein Licht auf die Beliebigkeit dieser Völkerstereotype wirft. Mit „Witz“ ist übrigens nicht der „Esprit“ gemeint – den die Franzosen ja bekanntlich den Deutschen abgesprochen haben –, sondern Geist im Sinne von „vernünftig, verständig“.⁶ Vieles, was hier den Türken als feste Charaktereigenschaft zugewiesen wird, dürfte in die Kategorie Vorurteil gehören, und dies ist um so erklärlicher, weil man im allgemeinen die Türken selten zu Gesicht bekommen hat – im Unterschied zu den im 18. Jahrhundert gegenwärtigen Franzosen, Italienern und Engländern.

⁴ Ebd., Sp. 1690f.

⁵ Franz K. Stanzel: *Europäer. Ein imagologischer Essay*. Zweite, aktualisierte Auflage. Heidelberg 1998, Steiermarker Völkertafel, S. 14f.

⁶ Stanzel: *Europäer*, S. 60.

2. Betrachtet man das von europäischen *Fürstenspiegeln* gelehrt Herrscherideal, so steht die „*Quadrige virtutum*“, also die vier Kardinal-Tugenden, im Zentrum: *iustitia* (Gerechtigkeit), *fortitudo* (Tapferkeit), *prudentia* (Klugheit) und *temperantia* (Mäßigung). Hinzukommen verschiedene Unterarten wie *constantia* (unerschütterliche Gesinnung), *pietas* (Frömmigkeit), *clementia* (Milde) und *liberalitas* (Freiheitlichkeit). Bei Augustinus heißt die Trias der Herrschertugenden *clementia*, *pietas* und *iustitia*. Die christlichen Tugenden *fides* (Glaube), *charitas* (Liebe) und *spes* (Hoffnung) spielten freilich in der Realpolitik längst nicht die Rolle wie in der Literatur vor allem des Barockzeitalters, in der auch die im Mittelalter hinzugefügte Tugend der *humilitas* (Demut) Bedeutung erlangte.⁷ Gerade die Tatsache, dass der christliche Monarch [48] auf den Schutz der Kirche verpflichtet wurde, lieferte ein Unterscheidungsmerkmal zur nichtchristlichen und tyrannischen Herrschaft. Beim nichtchristlichen Herrscher ließen sich daher eher Laster erwarten, die dem Katalog der sieben Todsünden entnommen waren und von Gier nach Reichtum über sexuelle Maßlosigkeit bis zur unmenschlichen Grausamkeit reichten.

Das Image des lasterhaften und zügellosen Ungläubigen prägt das Bild zahlreicher orientalischer Herrscher. Es war auch ein Reflex der von den Türken seit der Eroberung Konstantinopels (1453) unternommenen kriegerischen Einfälle. Die geistlichen und die weltlichen Türkenlieder entwerfen das Bild der grausamen Türken und ihrer erbarmungslosen Anführer⁸ und verspotten sie als „Antichrist“ und Glaubensfeind.⁹

3. Inbegriff der türkischen Herrschermacht war der Sultan Süleyman II. (oder I. nach anderer Zählung), der in Europa den Beinamen „der Prächtige“ erhielt, in der Türkei selbst als „der Gesetzgeber“ galt. Die Tatsache seiner allgemeinen Bekanntheit hängt einerseits mit seiner langen und erfolgreichen Regierungszeit zusammen – er regierte von 1520 bis 1566, also ganze 46 Jahre lang –, andererseits damit, dass er die erste Belagerung Wiens in Angriff genommen hatte. Er ließ es nicht an Selbstbewusstsein mangeln, wie aus seinen Briefen an verschiedene europäische Herrscher hervorgeht. Zwar gilt in der europäischen Geschichtsschrei-

⁷ Vgl. auch Erich Kleinschmidt: *Herrscherdarstellung. Zur Disposition mittelalterlichen Aussageverhaltens*, untersucht an Texten über Rudolf I. von Habsburg. Bern und München 1974, S. 50ff.; auch Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 6. Aufl. Bern 1967, S. 184ff.; Theodor Verwey: „Barockes Herrscherlob. Rhetorische Tradition, sozialgeschichtliche Aspekte, Gattungsprobleme“. In: *Der Deutschunterricht* 28,2 (1976), S. 25-45; Hans Magnus Enzensberger: „Poesie und Politik“. In: H. M. E., *Einzelheiten II*. Frankfurt a. M. 3. Aufl., 1970, S. 113-137, hier S. 115ff.

⁸ Dazu Senol Özyurt: *Die Türkenlieder und das Türkenbild* (s. Anm. 2); Bertrand Michael Buchmann: *Türkenlieder* (s. Anm. 2), ferner Rudolf Wolkan: „Zu den Türkenliedern des XVI. Jahrhunderts“. In: *Festschrift zum VIII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage*. Wien, Leipzig 1898, S. 65-77; Irma Hift: *Historische Volkslieder und Flugblätter aus der Zeit der Türkenkriege. Von 1683 an*. Phil. Diss. Wien 1914; Helene Patrias: *Die Türkenkriege im Volkslied*. Phil. Diss. Wien 1947. Ähnliche Reflex-Imaginationen gibt es in der spanischen Literatur, wo das Bild der maurischen Herrscher sich auf ähnliche Weise generierte.

⁹ Özyurt: *Die Türkenlieder*, S. 126.

bung Kaiser Karl V., in dessen Reich sprichwortartig die Sonne nicht unterging, als der mächtigste Herrscher seiner Zeit, betrachtet man aber die Landkarte Europas, so gebührt dieses Etikett zweifellos dem osmanischen Sultan Süleyman. Für ihn war Karl nicht etwa der römische Kaiser, sondern schlicht der „König von Spanien“.¹⁰ Unter den Zeitgenossen nahm man reges Interesse an dieser farbigen Figur des Orients, die auch durch ihr Privatleben die monogamen Christen faszinierte. Zedlers Universal-Lexikon bescheinigt ihm „herrliche Qualitäten“ und rühmt seinen Gerechtigkeitssinn und seine Ehrenhaftigkeit.¹¹ In der europäischen Literatur hat er weitaus größere Spuren hinterlassen als jeder andere Sultan vor oder nach ihm. Bei der Frage nach dem türkischen Herrscherbild ist daher seine literarische Ikonographie von besonderer Bedeutung.

Aus dem Privatleben Süleymans sind zwei Ereignisse besonders häufig in der damaligen „Regenbogenpresse“ abgehandelt worden: das unglückliche Schicksal des Großwesirs Ibrahim und das noch tragischere Schicksal seines Sohnes Mustapha.¹² Bei beiden Ereignissen stand im Hintergrund als Drahtzieherin die ehemalige (russische) Mätresse Roxelane, die er offenbar abgöttisch liebte und zu seiner vierten Ehefrau erhob und neben der fortan keine andere Frau eine Rolle spielte. Die erste Episode wurde in zwei deutschen Dramen des 17. Jahrhunderts behandelt, die zweite Episode in zahlreichen ausländischen Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts, in der deutschen Literatur allerdings erst in zwei Texten des 18. Jahrhunderts.

4. Zunächst zum *Fall Ibrahim*. Ibrahim hieß eigentlich Justinian und war als Christ in Genua geboren worden. Der zum Islam übergetretene Renegat hatte es bis zum Großwesir gebracht, wurde aber plötzlich und einigermaßen unerwartet – wohl aufgrund von Intrigen der Sultanin Roxelane – gestürzt und 1536 hingerichtet.¹³ Sujet der beiden im Folgenden besprochenen Dramen ist folgendes Ereignis: Süleyman verliebt sich in Ibrahims Frau Isabella und versucht, sie mit allen Mitteln zu erringen.

Als Daniel Casper von Lohenstein um 1750 sein Erstlingswerk *Ibrahim Bassa*¹⁴ schrieb, war er etwa fünfzehn Jahre alt und bereits sehr gelehrt. Zugrunde gelegt hatte er seinem Drama den 1645 von Philip von Zesen übersetzten Roman

¹⁰ Anton C. Schaendlinger: *Die Schreiben Süleymans des Prächtigen an Karl V., Ferdinand I. und Maximilian II. aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien*. Wien 1983, Urkunde Nr. 6, S. 12f.

¹¹ Zedlers *Großes Universal-Lexicon*, Bd. 38. Halle u.a. 1743, s. v. Solimann, Sp. 560-576.

¹² Zur Geschichte Süleymans vgl. die Darstellungen von Josef Matuz: *Das Osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte*. Darmstadt 3. Aufl. 1994, S. 115-131; Nicolae Jorga: *Geschichte des osmanischen Reiches. Nach den Quellen dargestellt*. 5 Bde. Gotha 1908-1913; Nachdruck, hier Bd. 3. Frankfurt a. M. 1990, S. 76-133; Wolfgang Gust: *Das Imperium der Sultane. Eine Geschichte des Osmanischen Reichs*. München, Wien 1995, S.116-140; Ferenc Majoros/Bernd Röhl: *Das Osmanische Reich 1300-1922. Die Geschichte einer Großmacht*. Augsburg 2000, S. 213-250; zu Roxelane vgl. Roswitha Gost: *Der Harem*. 2. Aufl. Köln 1994, S. 95-104.

¹³ Zedlers *Großes Universal-Lexicon*, Bd. 14. Halle u.a. 1739, s. v. Ibrahim, Sp. 400.

¹⁴ Daniel Casper Lohenstein: „Ibrahim Bassa“. In: Daniel Casper von Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*. Hrsg. von Klaus Günther Just. Stuttgart 1953, S. 12-87.

der Madeleine de Scudéry *Ibrahim ou l'illustre Bassa*,¹⁵ der einen versöhnlichen Ausgang hat: Der Sultan lässt das Liebespaar nach Genua entkommen. Lohenstein wählt eine blutige Lösung: Soliman wittert in der Flucht Ibrahims Verrat, schwankt aber mehrfach zwischen Vergebung und Verurteilung,¹⁶ bis schließlich die Einbläser Roxelane und Rustan die Oberhand gewinnen und Soliman den Tod Ibrahims befiehlt. Der Leichnam Ibrahims wird „in der Erwürgten Ort“ (V. 233) geworfen, den abgehackten Kopf steckt man „auf die Pfort“. Nachdem ihm aber sein ermordeter Sohn Mustapha als Gespenst erschienen ist und ihm grässliche Vorhaltungen macht, bereut Soliman den Todesbefehl. Allein zu spät. So befiehlt er seinem Diener Hali, der armen Isabelle, gewissermaßen zum Ausgleich, Ibrahims abgeschnittenen Kopf zu überreichen:

Lauf Hali / lauf lauf straks und bring uns bei Verlust
 Des deinen / Rustahns Kopf / und aus der schwarzen Brust
 Sein aus-geschnittens Hertz in sein noch warmem Blutte.
 Und du entschuldige / was in erbostem Muthe
 Uns Grimm und Feind ein-gab / bei seiner Isabelln;
 Auch sprich! daß wir nun-mehr auf freien Fus sie ställn
 Mit allen / die mit Ihr in Band und Kärker stäkken.
 Beinebenst / möcht es Ihr nur nicht mehr Leid erwäkken /
 Verehr ihr Ibrahms Haupt zum trüben traur-geschänk
 Und daß sie noch an Ihn zu gutter letzte dank.¹⁷

Man sieht, sogar der erschütterte Soliman entwickelt kein "europäisches" Feingefühl. Nicht verwunderlich, dass Isabelle mit dieser Art von Wiedergutmachung nicht einverstanden ist und Soliman nachdrücklich verflucht. Die Welt des türkischen Hofes erscheint als Gegenwelt schlechthin, als eine „Welt politischer und erotischer Palastintrigen und rücksichtsloser Bruder-, Gatten- und Kindermorde“.¹⁸ Soliman ist halb Schwächling, halb Despot, der Affekt ist mächtiger als die kühl reflektierende Vernunft; sein unentschlossenes Schwanken wird rücksichtslos von seiner Umgebung ausgenutzt.¹⁹ Positiver fasst Elida Maria Szarota den

¹⁵ Bernhard Asmuth: *Daniel Casper von Lohenstein*. Stuttgart 1971, S. 25; zu Scudéry vgl. Hultsch: *Der Orient*, S. 40-45; vgl. Pierre Béhar: „Türkenbilder, Italienerbilder: Antithesen des Deutschen“. In: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 24 (1994) H. 1, S. 92-107, hier S. 103f.

¹⁶ Auch in seiner Widmung des Stücks hat Lohenstein die Ambivalenz von Solimans Charakter hervorgehoben: „An den Solymann werden sie schauen einen Tugendhaften / doch von den zwey schärfsten Gemüths-Regungen übermeisterten Fürsten“, Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*, Anhang, S. 81.

¹⁷ Daniel Casper von Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*. Hrsg. von Klaus Günther Just. Stuttgart 1953. *Ibrahim Bassa*, S. 75.

¹⁸ Klaus Günther Just: „Lohenstein und die türkische Welt“. In: Daniel Casper von Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*. Hrsg. von Klaus Günther Just. Stuttgart 1953, S. XXXVII-XLVII, hier S. XL.

¹⁹ Zu Lohensteins *Ibrahim Bassa* vgl. Burhaneddin Kâmil: *Die Türken in der deutschen Literatur bis zum Barock und die Sultansgestalten in den Türkendramen Lohensteins*. Diss. Kiel 1935, S.

Sultan auf: Er sei „eine der interessantesten Figuren“, die Lohenstein geschaffen habe.²⁰ Klaus Günther Just weist mit Recht auf eine Diskrepanz hin: Während die Anfangsszene den Sultan als einen Herrscher vor- [51] führt, in welchem sich negative und positive Elemente finden, verteufle der (programmatische) Prolog den Sultan als „Bluthund“ und „Ertz-Mörder“ – womit Lohenstein im Grunde nicht auf die individuelle Gestalt Solimans ziele, sondern „eindeutig ein Verdammungsurteil über die türkische Welt“ ausspreche.²¹ Cornelia Kleinlogel hat in ihrer eindringlichen Analyse des Dramas die Verhaltensweisen der Protagonisten unter der Perspektive der verschiedenen Liebeskonzeptionen betrachtet.²² Der türkischen Dominanz des Physischen, bei der Liebe sich als Ergebnis unzüchtiger und brünstiger Leidenschaft manifestiert, steht bei den Christen eine von Psyche und Vernunft geleitete, freibestimmte Liebe gegenüber. Die „hitzge Sucht“, Triebhaftigkeit und „Eifer“²³ bestimmen sogar Solimans politisches Handeln: „In dieser unpolitischen Begründung einer politischen Aktion eskaliert die unbeherrschte, regellose Affekthaftigkeit des Herrschers, der sich in seinem Denken und Tun als Staatsmann von persönlichen Gefühlen leiten und beherrschen läßt.“²⁴

Der junge Lohenstein zeichnet die Affekte einigermaßen holzschnittartig, aber auch in reiferen Jahren hat er sich bei ihrer Darstellung keineswegs zurückgehalten. Im letzten seiner Dramen, *Ibrahim Sultan* von 1673, hat er die Negativität des Sultans ins geradezu Perverse vorangetrieben: Die Laster des Sultans Ibrahim übersteigen sogar die des antiken Kaisers Nero beträchtlich. Er liefert das Bild eines von Moral nicht angekränkelten Sexmonsters. Das Schlusstableau zeigt eine zweigeteilte Bühne, auf deren einer Seite der habsburgische Kaiser Leopold und seine Gemahlin in den Himmel erhoben werden, während auf der anderen Seite der türkische Sultan Ibrahim in die Hölle stürzt:

Der geile Sultan wird betagt
 Von Teufeln / in den Hellen-Schlund.
 Ihr Teufel greift und plagt den Huren-Hengst und Hund.²⁵

Das durchweg negative Türkenbild Lohensteins hat verschiedene Quellen: Es mag mit der in den habsburgischen Landen zunehmenden Gegenwärtigkeit der türki-

25-51. Zu Lohensteins Türkendramen vgl. auch Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, S. 136-199; Hultsch: *Der Orient*, S. 69f.

²⁰ Elida Maria Szarota: *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*. Bern und München 1967, S. 306-313, hier S. 371, Anm. 19.

²¹ Klaus Günther Just: *Die Trauerspiele Lohensteins. Versuch einer Interpretation*. Berlin 1961, S. 56 und S. 102: „[...] im Falle des ‚Ibrahim Bassa‘ handelt es sich historisch gesehen um Sultan Soliman II., doch ist unüberhörbar, dass schon hier ‚der Türke‘ schlechthin gemeint ist.“

²² Zu Lohensteins Türkendramen vgl. Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, S. 136-199. Kleinlogel stützt sich in ihren Ausführungen auf Niklas Luhmanns Werk *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 1983.

²³ Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*, S. 34f.

²⁴ Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, S. 147.

²⁵ Lohenstein: *Türkische Trauerspiele*, „Ibrahim Sultan“, Schlussreyn, S. 218.

schen Bedrohung zusammen hängen, es mag auch durch die auf Luther zurückgehende theologische Ideologie, die in den Türken und im türkischen Reich die Verkörperung des Antichrist erblickte, geprägt sein.²⁶

[52] Auf Lohensteins Spuren wandelte der nicht sonderlich begnadete Dichter August Adolph von Haugwitz. Er hat in seinem dasselbe Sujet behandelnden Mischspiel *Soliman* von 1684 jedoch das versöhnliche Ende von Mme. de Scudéry's Romans beibehalten.²⁷ Zunächst zeichnet er das Bild des liebesgeilen und darum den Verstand außer Kraft setzenden Tyrannen (wie man ihn aus Dramen von Lohenstein und Hallmann kannte), dann aber die Einkehr, die Selbstbesinnung und die Großmut des Sultans. Haugwitz schaltet großzügig mit den historischen Fakten. Die Handlung spielt nach dem Untergang Mustaphas, und Soliman ist ein alternder Herrscher, der gewissermaßen nochmals spät seine Sexualität ausleben will. Der Sultan fühlt sich seinem Begehren machtlos ausgeliefert:

Es hilft noch Kunst / noch Rath / noch Recht / noch kluger Witz
Vor Isabellens Glantz und ihrer Augen-Blitz /
Vor Isabellens Zier / die mit der Schönheit Ruhme
Auch übersteigt den Schein der allerschönsten Bluhme.²⁸

Vier Akte lang ist der Sultan entschlossen, mit Hilfe von Drohung und Intrige an sein Ziel zu gelangen – vergeblich. Erst im fünften Akt vollzieht sich – nach schrecklichen psychischen Kämpfen zwar und dennoch, etwas abrupt – seine Läuterung. Er steht zu seinem einst gegenüber Ibrahim abgegebenen Schwur, ihn nicht zu seinen, Solimans, Lebzeiten töten zu lassen.²⁹ Bemerkenswert an diesem frei erfundenen Ausgang ist die Besinnung des Herrschers auf Vernunftgründe, und ebendiese erhebt ihn über die Blindheit oder die Affektverfallenheit eines Despoten. Er lässt letztendlich den positiven Beweggründen Raum und schenkt Ibrahim und Isabella die Freiheit.

Unisono singen Isabella und Ibrahim ihr Schlusscouplet:

Der macht edel sein Geschlecht /
Und soll Kron und Scepter führen /
Der so wie Soliman sich selbst kan regieren.³⁰

²⁶ Pierre Béhar: *Silesia tragica. Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'oeuvre de Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683)*. 2 Bde., Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 18. Wiesbaden 1988.

²⁷ Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, zu Haugwitz S. 200-218; vgl. Hultsch: *Der Orient*, S. 70.

²⁸ August Adolph von Haugwitz: „I.N.J. Obsiegende Tugend / Oder Der Bethörte doch wieder Bekehrte SOLIMAN. Misch-Spiel / in gebundener Rede aufgesetzt von A. A.von H. Nob. Lus. MDCLXXXIV“. In: A.A. von Haugwitz: *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab*. 1684. Hrsg. von Pierre Béhar. Tübingen 1984, S. 19.

²⁹ Ebd., S. 69, 71.

³⁰ Ebd., S. 79.

Im Unterschied zu Lohenstein schildert Haugwitz „seinen Soliman von vornherein als einen der Tugend fähigen Charakter und legt damit die Vorbedingungen zu seinem späteren Sinneswandel an. Er ist nicht gänzlich Spielball [53] seiner Affekte, der Liebestrieb ist nicht das ausschlaggebende Merkmal seiner Person – und nur dadurch wird die Wende zum Guten möglich.“³¹ In Haugwitz’ Drama verbinden sich zwei Ikonographie-Traditionen: negatives Türkenbild und positives Herrscherbild. Der Sultan ist zwar von negativen Affekten bedrängt, aber er überwindet sie. Der Sieg der Vernunft über die Affekte erscheint – nicht nur bei christlichen Abendländern – als ein schwer errungener Sieg. Es ist eine bereits vom Geist früher Aufklärung, von der Hoffnung auf die Macht der Vernunft geprägte Variante, dass diese Lösung auch für einen muslimischen Herrscher, der traditionsgemäß in ganz anderem Maß seinen Leidenschaften ausgeliefert ist, in Erwägung gezogen wird. Pierre Béhar hat Haugwitz’ Soliman-Gestalt als „dramatische Illustration“ der Ideen Jakob Böhmes gedeutet, wonach der metaphysischen Begründung der „türkischen Barbarei“ der Boden entzogen wird.³² Diese Aufwertung sei nur in dem nicht unmittelbar von den Türken bedrohten Sachsen möglich gewesen. Helen Watanabe-O’Kelly ordnet das positive Türkenbild bei Haugwitz dagegen der Tradition der Barockturniere zu, in denen die Türken als „würdige Gegner“ geschätzt waren, wie die Reitbücher der Zeit ausweisen.³³

Zweifellos hat die von Haugwitz aufgezeigte friedliche Lösung einhundert Jahre später für Christoph Friedrich Bretzner Pate gestanden, dessen Drama *Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail* von Johann Gottlieb Stephanie dem Jüngeren zum bekannten Mozart-Libretto umgearbeitet wurde. Auch Bassa Selim kämpft einen Gewissenskampf, und letzten Endes obsiegt auch bei ihm das Gute. Haugwitz’ Drama ist ein Beleg für den mentalitätsgeschichtlichen Wandel: Der barocken Dichotomie von triebbestimmter Türkenwelt und vernunftgeleiteter Christenwelt setzt er ein Entwicklungsmodell entgegen. Es ist ein Vorschein des aufklärerischen Optimismus, der auf die Bildbarkeit aller Menschen vertraut, gewissermaßen das anthropologisch Positive über das ethnisch Negative stellt.³⁴ Insofern ist sein Bekehrungsdrama geradezu ein frühaufklärerisches Modell einer gelungenen Erziehung des Barbarentums.

³¹ Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, S. 202, zu der in dem Drama wirksamen Liebeskonzeption bes. S. 204.

³² Pierre Béhar: „Türkenbilder, Italienerbilder“ (vgl. Anm. 15), S. 105f.

³³ Helen Watanabe-O’Kelly: „Lohenstein, Haugwitz und das Türkenmotiv in deutschen Turnieren des Barock“. In: *Internationaler Germanisten-Kongress in Tokyo*. Sektion 13: „Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse“, München 1991, S. 348-355.

³⁴ Kleinlogel: *Zur Geschichte des Türkenbildes*, S. 217: „Das Türkische büßt im Motiv der Bekehrung seinen Stellenwert als Negativfolie teilweise ein, doch bleibt die Konstellation trotz der liebestheoretischen Innovationen einem mechanistischen Kausalitätskonzept von Veranlagungen und Affekten verhaftet: der Osmane kann sich nur von der Wollust befreien, weil er universellen Tugendgesetzen unterworfen ist.“

[54]

5. Das zweite, in der europäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts für Dramen und Romane beliebte Sujet ist die tragische Geschichte Süleymans und seiner Söhne Mustapha und Giangir.³⁵ Wieder spielt die ehrgeizige Gattin Roxelane eine entscheidende Rolle. Sie und ihr Schwiegersohn, der Großwesir Rustan, wollten Süleymans erstgeborenen, von ihrer Rivalin, der Tscherkessin Gulbather, stammenden Sohn Mustapha ausrangieren, um den eigenen Sohn Giangir (oder Zeangir) an dessen Stelle als präsumtiven Nachfolger zu setzen. Da es in der türkischen Thronfolge üblich war, dass der älteste Sohn bei Antritt der Machtübernahme alle weiteren Söhne, seine Brüder, tötete, war es auch ein existentieller Kampf, den Roxelane um das Leben ihres Sohnes kämpfte. Man ist relativ gut über die grausamen Ereignisse von 1553 informiert, in Frankreich allerdings besser als in Deutschland, was kein Wunder ist, weil Süleyman bekanntlich mit König François ein Bündnis gegen die Habsburger eingegangen war, Franzosen also eher Zutritt zu seinem Reich hatten. Von den beiden lateinischen Hauptquellen stammt eine von dem französischen Kriegsgefangenen Nicholas de Moffan,³⁶ die andere von Augerius Gislenius von Busbeck,³⁷ dem niederländischen Gesandten des habsburgischen Königs Ferdinand. Beide Berichte liefern etwas abweichende Versionen vom Hergang der Geschichte, insbesondere vom Tod Giangirs, und zwar Moffan die Version vom Selbstmord, Busbeck die von der tödlichen Krankheit. Von den Historikern, die sich auf diese beiden Berichte stützen, waren im 17. Jahrhundert am verbreitetsten die Werke von Richard Knolles³⁸ und von Jacques-Auguste de Thou.³⁹ Die deutschen Schriftsteller beziehen sich fast ausschließlich auf den Bericht Busbecks. Die Unkenntnis der französischen Aufzeichnung von Moffan reicht noch bis in neuere historische Darstellungen: Fernand Salentiny's Monographie *Soliman der Prächtige* führt sie nicht einmal unter den Quellen auf.⁴⁰

[55] Tatsache war, dass das Thema vom misstrauischen, alternden Sultan in der westeuropäischen Literatur ein beliebtes Sujet wurde. Arnold Lehmann nennt 26

³⁵ Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. Aufl. Stuttgart 2005, S. 646-650. Eine Liste der Dramen bei Arnold Lehmann: *Das Schicksal Mustapha's des Sohnes Solyman's II in Geschichte und Literatur*. Diss. München. Mannheim 1908. S. 10f.; August Streibich: *Mustapha und Zeangir, die beiden Söhne Solimans des Großen, in Geschichte und Dichtung*. Diss. Freiburg. Stuttgart 1903.

³⁶ *Soltani Solymani Turcarum Imperatoris horrendum facinus scelerato in proprium filium, natu maximum Soltanum Mustapham parricidio anno domini 1553*. Autore Nicolao a Moffan Burgundo Basileae 1855. Der Bericht wurde im selben Jahr ins Deutsche und Französische übersetzt. Dazu August Streibich: *Mustapha und Zeangir, die beiden Söhne Solimans des Großen, in Geschichte und Dichtung*. Diss. Freiburg. Stuttgart 1903, S. 8-11. Der Bericht Moffans geht im Wesentlichen auf den französischen Gesandten Codignac zurück.

³⁷ *A. G. Busbequi legationis Turicae epistolae IV*. Paris 1589. Teilpublikationen bereits 1581 und 1582. Zahlreiche Übersetzungen ins Deutsche und Französische. Dazu Streibich: *Mustapha und Zeangir*, S. 11f.

³⁸ Richard Knolles: *The Generall Historie of the Turkes*. London 1603.

³⁹ *Jac. Aug. Thuani Historiarum Sui Temporis Libri CXXXVIII ab anno 1546 ad annum 1667*. Frankfurt 1628.

⁴⁰ Fernand Salentiny: *Soliman der Prächtige*. Pfaffenhofen 1981.

Werke, die zwischen 1561, also acht Jahre nach dem historischen Ereignis, und 1814 erschienen sind. Davon waren acht Werke in französischer, sieben in englischer, fünf in italienischer, zwei in deutscher, zwei in niederländischer und eines in lateinischer Sprache verfasst.⁴¹ Elf dieser Werke stammten aus dem 17., dreizehn aus dem 18., und zwei aus dem frühen 19. Jahrhundert. Von den nichtdeutschen Dramen des 18. Jahrhunderts waren die bekanntesten François Belins *Mustapha et Zeangir* (1705) und David Mallets *Mustapha* (1739). Sie dürften auch in Deutschland bekannt gewesen sein.

Gotthold Ephraim Lessing hat sich im Jahre 1748 mit dem Sujet beschäftigt. Das aus dem Nachlass publizierte reimlose Alexandriner-Fragment *Giangir. Oder der verschmähte Thron* – Lessing folgt Busbeck, wie die Namensform *Giangir* belegt – enthält nur drei Szenen des ersten Aufzugs, in denen Solimann und Roxalana sich über *Mustapha* unterhalten, dem die intrigante Roxalana erotisches Begehren ihr gegenüber unterstellt. Das weder in der Geschichte noch in der Literatur vorgegebene Phädra-Motiv war Lessings eigene Zutat.⁴² Soliman erregt sich sehr über das ehrlose Verhalten seines Sohnes:

Mein Sohn ist nicht mein Sohn,
Des Blutes zärtlich Band vereint ihn mir vergebens,
Wenn er in wilder Brust Natur und Pflicht ersticket.⁴³

Lessing zeigt Soliman einerseits als schwachen, von seiner Frau manipulierten, andererseits dann aber auch rasch entschlossenen Herrscher, der alsbald den Tod des ungetreuen Sohnes beschließt: „heute werde ihm noch der Kopf herab geschlagen“.⁴⁴ Bereits seine Sprache ist verräterisch; es ist eine Sprache der Verwirrung, des Kampfs der Affekte, wie die zahlreichen Anakoluthe verraten. Immerhin belegt sein erster Satz „Und endlich zwang ich mich“, dass er durchaus in der Lage ist, seine Erregung in den Griff zu bekommen – ein Rückgriff auf die Tradition der Fürstenlehren, in denen die Affektbeherrschung eine wichtige Rolle spielt. Freilich hat Soliman keineswegs seinen kühlen Kopf wieder gewonnen. Er bleibt ein blindes Werkzeug in den Händen seiner die barocke Verstellungskunst beherrschenden Gattin.

[56] Anders motiviert der mit Lessing befreundete Christian Felix Weiße, der sich schon um 1748 in seinem Drama *Mustapha und Zeangir* mit dem Stoff beschäf-

⁴¹ Arnold Lehmann: *Das Schicksal Mustapha's des Sohnes Solyman's II in Geschichte und Literatur*. Diss. München. Mannheim 1908, S. 10f.

⁴² Gotthold Ephraim Lessing: „*Giangir. Oder der verschmähte Thron*“. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1743-1750*. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M. 1989 (Bd. 1 der zwölfbändigen Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags Frankfurt), S. 243-247; Erich Schmidt: *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*. Bd. 1. Vierte durchgesehene Auflage Berlin 1923, S. 129f.; Lehmann: *Das Schicksal Mustapha's*, S. 96-98; Hugh Barr Nisbet: *Lessing. Eine Biographie*. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München 2008, S. 251.

⁴³ Lessing: „*Giangir*“, S. 244.

⁴⁴ Ebd., S. 245.

tigte, es aber erst 1761 publiziert hat.⁴⁵ In der Vorrede sowie in seiner Autobiographie nennt er als Quellen Busbeck und Thuanus, auf den auch die Namensform Zeangir zurückgeht.⁴⁶ Wie Lessing setzt auch Weiße gegen die Tradition des blutrünstigen orientalischen Despoten den Schwächling Solimann, der den Einflüsterungen seiner Frau und seines Ratgebers Rustan blindlings traut. In seiner fünfkünftigen, in gereimten Alexandrinern verfassten Tragödie hält sich Weiße jedenfalls an das von der Geschichtsschreibung vorgegebene Motiv von Solimanns Argwohn gegenüber seinem Sohn. Solimann erscheint im ersten Aufzug nur in den Reden von Frau und Wesir – als ein misstrauischer und leicht zorniger Mensch, der Mustapha um seine allgemeine Beliebtheit beneidet und hinter seinem Handeln Machtstreben wittert. Als Solimann im dritten Auftritt selbst auf der Bühne erscheint, bestätigt er das von ihm entworfene Bild: Er wirkt wie ein feuerspeiender Drache, der in seiner Wut keinen Argumenten zugänglich ist (S. 142-144). Im zweiten Aufzug vermag Mustapha in einem großen Dialog den Vater von seiner Unschuld zu überzeugen – einerseits durch Argumente, andererseits durch die Klage über den Verlust der väterlichen Liebe und das Erinnern an einstige harmonische Tage (S. 160-168). Wie leicht Solimann indes Ohrenbläsereien zugänglich ist, belegt die nächste Szene, in der ihm Roxane wieder Verdächtigungen einflüstert. Solimann resümiert:

Ich glaube – du hast Recht? zum Glück hebst du den Flor,
Mit dem das Mitleid itzt mein Aug' umzog, empor:
Werd' ich in Ewigkeit mit dieser Schwachheit ringen? –
Nein, nein, der Sultan soll den Vater noch bezwingen.⁴⁷

Im vierten Akt ist Solimann immer noch unschlüssig über sein Verhalten gegenüber Mustapha. Nach einer reichlich unwahrscheinlichen Intrige – in der Mustapha sich quasi von seiner Frau lossagt, um sie nicht der Rache Solimanns auszuliefern – glaubt Solimann endgültig an den Verrat des Sohnes und lässt den scheinbar offenkundigen Thronräuber von seinen Sklaven erstechen. Doch ein von Mustapha geschriebener Brief bringt die Wahrheit und damit die Unschuld des Sterbenden ans Licht.

Die Regieanweisung sieht vor: „Solimann läßt aus der einen Hand das [57] Schwert fallen, und naht sich dem Mustapha zitternd, welcher seines Vaters Hand ergreift, und sie an den Mund drückt, der Sultan läßt es geschehen, und fängt an, sehr ängstlich zu werden.“⁴⁸ Solimann ist erschüttert, erkennt sein eigenes emotional überstürztes Verhalten und ergeht sich in hemmungslosen Selbstanklagen:

⁴⁵ Zu Weiße vgl. Jacob Minor: *Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. Innsbruck 1880, S. 218-222; Streibich: *Mustapha und Zeangir*, S. 83-90; Lehmann: *Das Schicksal Mustapha's*, S. 99-105.

⁴⁶ Christian Felix Weiße: „Mustapha und Zeangir“. In: Christian Felix Weiße: *Trauerspiele*. Band 2. Leipzig 1776, S. 128.

⁴⁷ Ebd., S. 171f.

⁴⁸ Ebd., S. 225.

Angst, Raserey und Wuth soll mich zu Tode quälen? –
Und dieses war mein Sohn? der Liebling meiner Seelen? –
Die Wolke flieht; ich seh, daß ich betrogen war!
Auf, o mein Mustapha! ich scheuslicher Barbar!
Erwache! sieh mich an! erwach' aufs neu' zum Leben,
Und strafe mich, ich will dir Thron und alles geben.⁴⁹

Weißes Solimann steht in der Tradition des wankelmütigen Willkür-Tyrannen. In seiner affektiven Überreaktion fordert er Mustaphas Freund Achmet auf, ihn als den Schuldigen zu töten. In seiner Zerknirschung ernennt er Achmet gar zum neuen Großwesir und befiehlt ihm die Rache an den Intriganten, während er selbst, „verfolget und durchnagt von lauter Gewissensbissen“, sich noch an den Qualen des eigentlichen Verräters Rustan weiden will:

Doch will ich Rustans Geist aus seinem Körper quälen - - -
Ja, liebster Mustapha, mit ausgesuchter Pein
Soll er auf deiner Gruft dir aufgeopfert seyn [...].⁵⁰

Weißes Solimann zeigt alle Facetten, welche die Tradition für Türkenherrscher parat hält: die Grausamkeit, die Affektverhaftung, die sittliche Schwäche, die Haltlosigkeit – im Grunde ist er eine für das Herrscheramt untaugliche Figur, die gerade die Kunst des sich selbst Beherrschens nicht kennt. Im Übrigen hat ein Freund Weißes, Christian Jacob Wagenseil, im Jahre 1825 eine vieraktige und in Blankversen gehaltene straffende Bearbeitung des Dramas vorgelegt.⁵¹

⁴⁹ Ebd., S. 227.

⁵⁰ Ebd., S. 236.

⁵¹ Christian Jacob Wagenseil: *Mustapha und Zeangir*. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Neu bearbeitet. Augsburg und Leipzig 1824. Im Vorwort heißt es: „Das Sujet des gegenwärtigen Trauerspiels hat vor vielen Jahren schon der sel. Kreissteuereinnnehmer Weiße zu Leipzig bearbeitet, und das Stück: ‚Mustapha und Zeangir‘, steht im 2ten Bande seines Beytrages zum deutschen Theater, 8. Leipzig 1767. Es ist nicht seine beste theatralische Arbeit, denn die Handlung ist zu sehr gedehnt, der langen und – langweiligen Reden sind zu viele, manche Scene ist überflüssig, weil sie nur die Handlung aufhält. Dennoch ist das Ganze nicht uninteressant, und manche Situation wohl angelegt, daher ich glaubte, daß eine neue Bearbeitung für das deutsche Theater um so weniger unangenehm seyn sollte, als eben jetzt der türkische Hof ein Gegenstand vielfältiger Unterhaltung ist.“

Der neue Verfasser hat das Ganze in vier Akte zusammengedrängt, statt daß es vormals aus fünfen bestand, hat die Scenen zwischen Mustapha, Fatime und Zopyr ganz weggelassen, weil sie auf die Haupthandlung keinen wesentlichen Einfluß haben, und nur das Stück unnöthig verlängern würden, hat – so viel er glaubt – die Charaktere der handelnden Personen bestimmter gehalten, besonders Rustans Benehmen gegen Mustapha, und seine Beweggründe, so zu handeln, in besseres Licht gesetzt; – hat sich bemüht, die Sprache wärmer zu machen, die langen moralischen Predigten verabschiedet, und gleichsam ein ganz neues Stück hergestellt, so daß vom alten außer der Haupthandlung, wenig mehr übrig geblieben ist und der Dialog des ältern Dichters nur als Leitfaden angesehen werden kann. Daß das neue Stück in reimfreyen Jamben, und nicht, wie das alte, in gereimten Alexandrinern bearbeitet worden ist, wird wohl am allerwenigsten entschuldigt zu werden bedürfen.

Das Theater hätte zwar, nach dem Gesetz der drey Einheiten, nicht verändert werden sollen und auch unverändert bleiben können, weil aber – dem Aristoteles zu Trotz – die wenigsten Zu-

[58] In den bisher betrachteten Dramen wurden die Schattenseiten dieser an sich glänzenden Herrschergestalt aufgezeigt, vermutlich weil sie mehr dramatisches Konfliktpotential bereitstellten. Das negative literarische Bild Süleymans divergiert mithin vom positiveren historischen Bild des Herrschers. Ein anderer Grund für die Divergenz ist auch der Tribut, den die Dramatiker den gattungsspezifischen Erfordernissen zollten. Schließlich gehörten die Tragödien um Ibrahim und Mustapha zur Tradition des heroischen Märtyrer-Trauerspiels, das entsprechende Typen verlangte: Mustapha als unschuldiges Opfer, Roxelane als böse Intrigantin, Soliman als schwankenden Schwächling. Nicht zu übersehen ist auch die Ideal Konkurrenz zweier Diskurs-Traditionen: Der geschlechterspezifische Diskurs mit seiner Abwertung der Frau überlagert zuweilen den Alteritäts-Diskurs mit seiner Abwertung des barbarischen Herrschers.

6. Kann also Weißes Solimann als moderne Darstellung einer psychisch geradezu zerrissenen Herrscherfigur gedeutet werden, einerseits leicht erregbar und impulsiv, andererseits schwächlich und wankelmütig, so hat Lessing hingegen auch ein positives muslimisches Herrscherbild entworfen – und zwar in der Gestalt des edlen Sultans Saladin. Gewiss verdankt sich das Idealbild Saladins dem Zweck, den unchristlich handelnden Christen in der Figur des edlen Muselmans ein Kontrastbild entgegen zu stellen. Ein weiteres Motiv mochte sein, dass Lessing auch dem Schwächling Soliman einen kraftvollen und edlen Muslim-Herrscher entgegen setzen wollte – gewissermaßen um der poetischen Gerechtigkeit willen, denn er war ja, ähnlich dem „Reisenden“ im Jugendlustspiel *Die Juden*, „kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker“.⁵² Das Bild Saladins entspricht seinem Toleranzdenken weit mehr als die emotional labilen Türkenherrscher der älteren Tradition. Wenn Lessings Saladin-Figur – vor der [59] Folie Lohensteins und Weißes – in objektiver Hinsicht ein Akt des gerechten Ausgleichs war, so war sie in subjektiver Hinsicht – und das ist für Lessing ungleich wichtiger – ein Instrument im Kampf gegen die lutherische Orthodoxie. Gegenüber seiner Liberalität musste die fanatische Verbohrtheit des christlichen Patriarchen besonders abstoßend wirken.

schauer damit zufrieden sind, wenn das Auge einen ganzen Abend durch immer nur einerley sieht, so hat sich der Verfasser veranlaßt gefunden, den dritten Akt in den Garten des Serails vorgehen zu lassen. Augsburg, im Oktober 1825. Der Verleger.“

Lessing: „Die Juden. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Verfertiget im Jahr 1749“. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1743-1750. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M. 1989 (Bd. 1 der zwölfbändigen Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags Frankfurt), 6. Auftritt, S. 461. „Und Ihnen die Wahrheit zu gestehn: ich bin kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker“.

⁵² Lessing: „Die Juden. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Verfertiget im Jahr 1749“. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1743-1750. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M. 1989 (Bd. 1 der zwölfbändigen Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags Frankfurt), 6. Auftritt, S. 461. „Und Ihnen die Wahrheit zu gestehn: ich bin kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker“.

Auch in der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgreichen Türkenoper waren die Ereignisse um Süleyman beliebte Sujets.⁵³ Dem Genre entsprechend, wurden hier jedoch andere Facetten in den Vordergrund gerückt. Die Türkengräuere waren noch in schlimmer Erinnerung. Wenn man jetzt den einstigen Gegner zum „Papiertiger“ machte und ihm Großzügigkeit und auch Trotteligkeit attestierte, so geschah dies im Sinne einer Traumaverarbeitung.⁵⁴

In Johann Adolf Hasses 1753 in Dresden uraufgeführter Oper *Soliman* ist Soliman „ein türkischer Sultan, dessen Sohn Selim die Tochter seines persischen Feindes liebte“.⁵⁵ Das Stück, in dem um der leichteren Singbarkeit willen die Namen geändert wurden (aus Mustapha wurde Selim, aus Giangir Osmin), folgte im Prinzip der durch den Roman von Mme. de Scudéry (und durch das Drama von Christian Felix Weiße) vorgegebenen Handlung mit dem versöhnlichen Ende.⁵⁶ Sogar dem Verräter Rusteno wurde verziehen, eine Doppelhochzeit und der Friedensschluss mit Persien beendete die Oper.

Joseph Martin Kraus' musikalisches Schauspiel *Soliman II* zeigt den liebeshungrigen Sultan zwischen zwei Frauen, der spanischen Haremsdame Elmire und der französischen Sklavin Roxelane. Im Verlauf des Stückes bringen die Damen dem manierenlosen Sultan westliche Lebensart bei. Das Stück endet mit der Krönung der Roxelane zur Sultanin.

Mozart hat erstmals das Entführungsthema in seiner Fragment gebliebenen Jugendoper *Zaide* (1779) behandelt. Obwohl das Textbuch Johann Andreas Schachtners bis heute verschollen ist, lässt sich die Handlung rekonstruieren, die [60] weitgehend auf dem Schauspiel *Das Serail oder die unvermutete Zusammenkunft in der Sklaverei zwischen Vater, Tochter und Sohn* von Franz Joseph Sebastiani basierte.⁵⁷ Mozart brach die Komposition jedoch zugunsten des reizvolleren Librettos *Die Entführung aus dem Serail* von Johann Gottlieb Stephanie dem Jüngeren ab – die Oper sollte zum hundertjährigen Jahrestag der Belagerung Wiens von 1683 auf die Bühne kommen.⁵⁸ Während in *Zaide* der türkische Herrscher

⁵³ Roland Würtz: „Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts“. In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert der Gesamthochschule Wuppertal und der Universität Münster. Heidelberg 1981, S. 125-137; Thomas Betzwieser: *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Regime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*. Diss. Heidelberg 1993; W. Daniel Wilson: *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die „Türkenoper“ im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands ‚Oberon‘, Lessings ‚Nathan‘ und Goethes ‚Iphigenie‘*. New York, Bern, Frankfurt a. M., Nancy 1984.

⁵⁴ Markus Hillenbrand und Engelbert Hellen: „Christoph Willibald Gluck: Le Cadi dupé (1761)“. <www.zazzerino.info/Gluck/Oper/Der_betrogene_Kadi/index.shtml> (28. Juni 2007).

⁵⁵ Margret Spohn: *Alles getürkt. 500 Jahre (Vor)Urteile der Deutschen über die Türken*. Oldenburg 1993, S. 56. Vgl. Rudolph Angermüller: „Johann Adolf Hasses Türkenoper Solimano II“. In: *Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. Bd. 25 (1987), S. 233-266.

⁵⁶ Textbuch derzeit abrufbar unter <http://www.karadar.com/Librettos/hasse_solimano_de.html> (26.12.2008).

⁵⁷ Mozart: *Zaide*. In: <www.tamino-klassikforum.at/thread.php?threadid=3914> (28. Juni 2007).

⁵⁸ Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek 1983, darin Gerhard Croll: „Auftrag,

tatsächlich Soliman heißt, ist in der *Entführung* (1782) der Name des Vertreters türkischer Obrigkeit Bassa Selim. Er ist ein gebildeter Mann, der Bauen und Gärtnern als seine Hobbys pflegt, der Sensibilität und Anteilnahme zeigt, freilich auch die türkentypische Grausamkeit – wie aus der Äußerung Pedrillos hervorgeht, der Bassa sei, „wenn’s aufs Kopf abkommt, doch ein völliger Türke“.⁵⁹ Die Großmut, mit der Bassa Selim schließlich den Liebenden verzeiht und ihnen sogar die Freiheit schenkt, lässt sich freilich nur bedingt den Türken zuschreiben: Denn in der Oper ist Bassa Selim, wie mehrfach erwähnt wird, ein Renegat, ein zum Islam übergetretener ehemaliger Christ.

7. Betrachtet man die Bilder des türkischen Herrschers Süleyman, so lässt sich eine Aufwärtsbewegung feststellen. Das türkische Herrscherbild gewinnt von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts positive Züge. Wie ist das zu erklären? Erstens durch den Zeitgeist: Aus dem christlichen Erbfeind wurde der Bruder im Geist der Aufklärung. Aufklärung konnte in allen Reichen und unter allen Völkern stattfinden – so wurden die einst abschreckenden Tyrannenbilder abgelöst durch ein idealisiertes Toleranzporträt. Zweitens muss man die Funktionen betrachten, welche die Herrscherbilder innerhalb der politischen Propaganda zu erfüllen hatten: Im Fall der Negativbilder waren es Folien, vor denen sich die christlichen Habsburger umso leichter absetzten. Die türkischen Despoten, Lüstlinge und Schwächlinge waren Bilder einer Propaganda, die den Feind herabsetzten, um ihn desto wirkungsvoller bekämpfen zu können – als Inbegriff der Negativität. Motivation für die Entwicklung von Positivbildern war die Kritik an den politischen Zuständen in Deutschland – der Sultan sollte „Gegenpol zu den despotischen Fürsten“⁶⁰ sein – [61] sowie die Kritik an der christlichen Orthodoxie und ihren konfessionellen Varianten. Das Bild des großmütigen Sultans diente als Instrument im Kampf um Toleranz und gegen christliche Ideologisierung. Dieser Glaube an die Macht der Vernunft kannte keine rassistischen und keine religiösen Vorurteile. Im Lichte der Vernunft waren die Religionen ebenbürtig, die optimistische Zuversicht sah im Modell der Völkerfamilie die Basis einer internationalen Verständigung – über alle trennenden Unterschiede hinweg. Saladin und Selim Bassa – das waren Gestalten, wie sie den Träumen der Vernunft entsprangen. Vor ihnen dekuvierte sich die historische Realität als „ein böser Traum / der uns bisher geschreckt“.⁶¹ Der „Traum als Wirklichkeit“, so geriert sich eine aufklärerische Utopie, in der die Hoffnung auf ihre Verwirklichung und die Furcht vor dem Umschlag in ihr Gegenteil sich die Waage hielten.

Buch, Besetzung und Komposition von Mozarts ‚Entführung aus dem Serail‘, S. 75-98; Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S. 175-221.

⁵⁹ *Die Entführung aus dem Serail. Deutsches Singspiel in drei Aufzügen*. Text von Christoph Friedrich Bretzner, bearbeitet von Johann Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, Akt III, Szene 1. In: Wolfgang Amadeus Mozart: *Sämtliche Opernlibretti*. Hrsg. von Rudolph Angermüller. Stuttgart 1990, S. 530-589, hier S. 574.

⁶⁰ Spohn: *Alles getürkt*, S. 61.

⁶¹ Haugwitz: *Soliman*, S. 79.