

٢١٩
 وَيَحِلُّ الْقَصُّ وَالْجِبَالَةُ وَالْقَبْرُ وَالذُّبَابَةُ أَنَّهُا لَضَعْفٌ عَلَى بِالرِّفِّ فَانضَاعَتْ نَقَصٌ مَدْرَجٌ كَمَا
 وَتَشْدُ مَدْرَجًا مَلَاءً أَنْبِيَّ قَرَّتْ بِالرُّقْعَةِ دَرَمًا وَفَطَعَهُ وَقَلَّتْ لَهَا أَنْ رَغَبَتْ فِي الْمَشُوفِ الْمُعْطَلِ
 وَأَشْرَتْ إِلَى الدَّرَقِ فَوَجِيَّ بِالسَّرِّ الْمُدْمَمِ وَإِنْ أَيْتَانَ تَشْرِي فَخِذِي الْفِطْعَةَ وَأَيْسَرَتْ



نَالَتْ إِلَى اسْتِجْلَاضِ الْبَدْرِ لَنَمَّ وَالْأَبْلَحُ الْمَهْمُ وَقَالَتْ دَجَّ جَدًّا لَكَ يَلِ عَمَّا بَدَلَكُ فَاسْتَظْفَرْنَا
 طَلَعَ الشَّيْخُ وَبَلَدُهُ وَالشَّعْرُ وَنَاجِجٌ بَرْدُهُ فَقَالَتْ إِنَّ الشَّيْخَ نَمَزَ مِنْ زَوْجٍ وَهُوَ الَّذِي وَتَحْتَ

Das Fremde im Spiegel musikalischer Karikaturen und dessen Integration in ein ambitioniertes Bühnenwerk

Baggesens und Kunzens Oper *Holger Danske* (1789) als Türkenoper

VON HEINRICH W. SCHWAB

Einleitung

Zu aktuellen Schwerpunkten im Bereich der neueren Kulturgeschichte zählt das Interesse, sich mit dem Phänomen »Fremde« oder »Fremdheit« zu beschäftigen. Die Universität Kopenhagen hat jüngst hinsichtlich dieser Thematik einen beachtenswerten Sammelband vorgelegt (Bogh u.a. 2005; vgl. hierzu ebenfalls Göbel-Uotila 2005). Leider hat man hier nicht auch die Musikwissenschaft hinzugezogen. Gerade die Musik weist im Blick auf Kompositionsstile, Gattungen, Musizierweisen, Instrumente oder auf die jeweilige Herkunft von Musikern, eine Fülle von geschichtlichen Fakten dessen auf, was expressis verbis als »fremd« bezeichnet, was einerseits begrüßt und adaptiert wie andererseits verspottet, geächtet oder gar aktiv bekämpft wurde. Fragt man nach den Ursachen, dann stößt man auf unterschiedlich künstlerische, soziale, religiöse, psychologische oder wirtschaftliche Gründe. Reagiert wurde häufig mit administrativen Maßnahmen, gezielter Parodie oder entschlossener Inbesitznahme, wobei das Fremde zumeist zu einem Eigenen wurde, um dessen Herkunft man schon bald gar nichts mehr wusste.

Wenn die Musikgarde der dänischen Königin mit »großem Spiel« durch Kopenhagen zieht, dann ist wohl nur Kennern bekannt, dass Schlaginstrumente wie große Trommel, kleine Trommel, Zimbeln, Becken, Schellenbaum oder Triangel ursprünglich Standardinstrumente einer türkischen »mehterhâne« bzw. eines »Janitscharenchors« waren. Bereits im hohen Mittelalter repräsentierten in den islamischen Ländern berittene Militärmusiker, umgeben von Standarten und Fahnen, den Glanz und die Würde ihrer Herrscher (Abb. 1; vgl. hierzu Farmer [1966], S. 76f.). Einzelne Exemplare ihrer ebenfalls Furcht und Schrecken auslösenden Schlag- und Blasinstrumente gelangten als Kriegsbeute nach Europa. An den Höfen in Dresden, St. Petersburg, Stuttgart, Warschau und Wien wünschte man eine komplette Janitscharenmu-

sik zu besitzen. Solchen Interessen kam der osmanische Hof großzügig entgegen (Jäger 1996, IV, Sp. 1325; Pirker 2001, S. 802f.; Bowles 2006, S. 546). Seit 1600 haben an den genannten Residenzen, aber auch andernorts, häufig Janitscharenchöre bei aufwendigen Festivitäten mitgewirkt. Zusammengestellt waren sie großenteils aus der Schar der eigenen Musiker, die zuvor in exotische Gewänder gesteckt wurden. Ein Bildokument belegt, dass sich auch der dänische Hof beim Großen Beilager des Jahres 1634 an einer solchen, Augen und Ohren gleichermaßen ansprechenden Attraktion ergötzt hat (Abb. 2). Als König Frederik IV. im Jahre 1709 den Dresdner Hof besuchte, marschierte ebenfalls ein Janitscharenchor auf (Abb. 3).

Beim geschichtlichen Rückblick lässt sich ein Rezeptionsprozess beobachten, der von der ursprünglichen Bewunderung dessen, was man bei islamischen Herrschern vorfand und woran man selbst gern teilhaben wollte, wegführt, und zwar zu einer Selektion und Übertreibung gerade jener Charakteristika, bei denen die Fremdheit zunehmend als bloßes Lärmen wahrgenommen wurde. Im Vergleich zu der eigenen in Kompositionen fixierten Musik sprach man folgerichtig von Rückständigkeit und musikalischer Primitivität. Um Fakten nicht auszublenden: Was hier als »Musik bey den Türken« bezeichnet wird, vermittelt ein einseitiges Bild. Übersehen wird etwa die Spezies der kunstvollen Lauten- oder Streichermusik, deren diffizile Struktur nicht in einer für Europäer lesbaren Notenschrift festgehalten war. Von dieser »Kunstmusik« hat man vergleichsweise spät erst Näheres kennen gelernt (vgl. hierzu Oransay 1964; Jäger 1996).

Da sich die europäischen Länder ständig erneut in kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Türken befanden, blieb vorrangig deren lärmende Militär- und Schlachtenmusik im Gedächtnis haften, zusätzlich bestärkt durch die zunehmenden Reiseberichte. Das »Alla turca« verfestigte sich in der Folge zu ei-

ABB. 1. Berittene Musiker und Bannerträger. Kolorierte Miniatur aus einer Bagdader Handschrift vom Jahre 1237. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847, fol. 19r. Foto: Bibliothèque Nationale.

nem festen Topos für Fremdheit schlechthin. In dem Maße wie dies geschah, wurde man sich – jedenfalls auf musikalischem Terrain – der eigenen Überlegenheit bewusst. Dies sollte und konnte tatsächlich die permanente Angst mindern, die man vor einer konkreten Macht aus dem Orient besaß, selbst wenn man – wie 1683, als die Türken Wien belagerten (vgl. hierzu Riedel 1982) – gegen diesen Feind immer wieder erfolgreich bestehen konnte. Was das »Türkenkolorit« anbelangt, so gewann es zusehends an Popularität und blieb nicht nur auf exotische Festmusiken oder lärmende Karikaturen beschränkt. Aufgenommen wurde es vor allem in Gattungen des Musiktheaters.

Zunächst ist es angebracht, weitab vom Opernhaus und dem Türkenkolorit, auf einige Fälle des musikalischen Alltags aufmerksam zu machen, bei denen direkt von »fremden Musikern« die Rede ist. Von deren existentieller Bedrängnis durch gesetzliche Maßnahmen war ebenfalls Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen betroffen, der Komponist der Oper *Holger Danske*. Gerade an diesem Werk lässt sich zeigen, dass das Türkenkolorit nicht nur zu Karikaturen taugte, sondern dass es bei einem jungen und schöpferischen Musikdramatiker bedeutsame Impulse auslöste, die

den Kunstrang dieser dänischen Oper geprägt haben. Konkret fassen lässt sich dies daran, dass und wie »det Fremmede«, variativ integriert in ein artifizielles Konzept, künstlerische Individualität geradezu herausforderte.

I. Fremde Musiker im dänischen Gesamtstaat und das Indigenatsgesetz von 1776

In dem Eintrag »Fremmede« vermerkt *Salmonsens Konversations Leksikon*: »F. ell. Udlændinge i Forhold til et Land er alle Personer, der ikke har Statsborgerret (Indfødsret) i Landet, hvad enten de bor ell. opholder sig i Landet ell. ikke« (Anden Udgave, Bd. VIII, 1919, S. 916). Ohne Umschweif wird hier auf das 1776 von König Christian VII. für den dänischen Gesamtstaat erlassene Gesetz hingewiesen. Als »national manifestation« stellt es in der Tat etwa »enestående i 1700-tallets Europa« dar (Feldbæk 1991a, S. 197). Gewährleisten sollte das Gesetz, dass »des Landes Dienst die Kinder des Landes nähre«. Demzufolge wurde verfügt, dass ebenfalls in den Herzogtümern Schleswig und Holstein »alle Aemter in Unserem Staate, es mögen Hof-, Geistliche-, Civil- oder Militär-Aemter, von

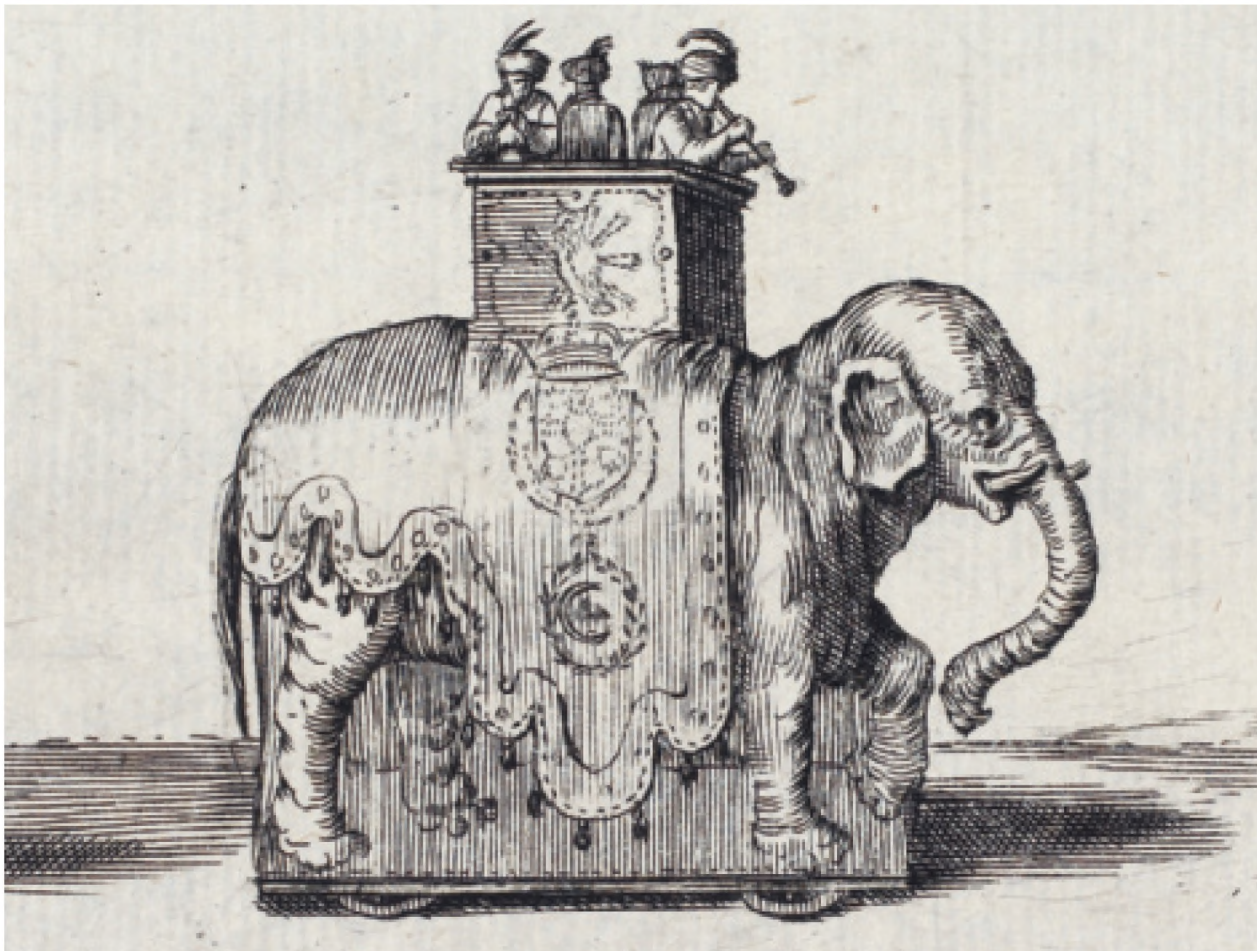


ABB. 2. Janitscharenchor anlässlich des Großen Belagers in Kopenhagen (1634). Kupferstich aus: *Triumphus nuptialis danicus*, Kopenhagen 1648. Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek. Photo: Det Kongelige Bibliotek.

ABB. 3. Janitscharenchor anlässlich eines Umzugs beim Besuch des dänischen Königs Frederik IV. am Dresdener Hof (1709). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Ca 196, Bl. 65.



großer oder geringerer Wichtigkeit seyn, an sonst niemanden, als eingebohrne Landeskindern und die ihnen gleich zu achten seyn möchten, vergeben werden können und sollen« (zitiert bei Schwab 1976, S. 27 nach der 1798 in Kiel gedruckten Sammlung der »1776 ergangenen Verordnungen und Verfügungen«). Davon war auch die Musikkultur in allen Teilstaaten betroffen, insofern sich daraus ein Privilegssystem entwickelte, das »Kunst« nicht gerade zu fördern vermochte. Zugleich wurde ständig bewusst gemacht, wer im Lande Einheimischer, wer Fremder war, welche Differenzierungen existierten. Als sich 1777 um das vakante Schleswiger Stadtmusikantenamt ebenfalls ein Militärmusiker beworben hatte, der »in den letzten Jahren in Hannover« Dienst tat, wurde der Zuschlag Friedrich Adolph Berwald zuerkannt, weil ihm als Landeskind der »Vorzug für einen am fremden Hofe engagierten Manne eingeräumt« werden müsse (Schwab 1972, S. 21). Fortan war bei Stellenbesetzungen die musikalische Qualifikation nicht mehr allein ausschlaggebend.

Von dem Indigenatsgesetz waren alle Musiker betroffen. Eine Ausnahme bildeten lediglich die am Hof dienenden Mitglieder der Königlichen Kapelle. Hier bestimmte wie eh und je der absolutistische König allein, welche Ausländer er an seinen Hof ziehen wollte. Nachdem zeitweise viele Italiener das Musikgeschehen in Kopenhagen geprägt hatten, wurde 1787 Johann Abraham Peter Schulz, der am preußischen

Hofe zu Rheinsberg tätig war, als Hofkapellmeister berufen. Nach Schulzens Abschied wurde 1794 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen dieses Amt angetragen. Er nahm es freudig an, hatte er doch zwischenzeitlich bereits bekundet, dass er 1789 nur deshalb die Stadt und das Land verlassen habe, weil er keinerlei Hoffnung hatte, »je befördert zu werden«, sich deshalb gezwungen sah, sein »Brod ausserhalb eines Landes zu suchen, das mir damals mehr als mein Vaterland war«.¹ Bereits während der Jahre 1784 bis 1789 hatte sich der junge Kunzen als freischaffender Musiklehrer, Klavierist und Komponist in Kopenhagen aufgehalten, ohne Amt freilich, aber als »Genie« vom Hofe bewundert. Weil Schulz Kunzens kompositorische Fähigkeiten kannte, erteilte er ihm auch den Auftrag, Baggesens Libretto zu *Holger Danske* zu vertonen.

Dass sich das Indigenatsgesetz mittlerweile auch im Denken des neuen nationalbewussten Bürgertums niederschlug, lässt sich daran ablesen, dass bei der Diskussion des Theatergeschehens der Unterschied von dänischen und fremden Stücken, Themen und Musikern eine zunehmende Rolle spielte. Recht deutlich bekam dies Kunzen zu spüren, kaum war der Premierenbeifall verhallt, der 1789 seiner Oper gezollt wurde. Und es war dann dieses Bühnenwerk, das einen heftigen Streit um literarische Positionen und um die Gattung Oper auslöste, der schließlich sogar zu

1. Brief vom 22. April 1793, zitiert in: Schwab 1995, S. 133.

einer »Tyskerfejde« eskalierte. Sie stellt nachgerade ein Hauptkapitel in der *Dansk Identitetshistorie* dar (Feldbæk 1991b, S. 9-104; siehe ergänzend Michelsen 2003).

Kunzen, der kein Musikamt innehatte, weil er – aus der Freien Reichsstadt Lübeck kommend – kein Untertan des Königs war, musste erfahren, dass jenes Gesetz ebenfalls gegen ihn ins Feld geführt wurde, weil ihm vorzuhalten war, dass er als Fremder anderen etwas wegnahm. Wenn gegen ihn bislang keine Behörde einschritt, dann ließ sich die subtilere Möglichkeit nutzen, ihn und seine Oper mit einer freilich recht platten Parodie zu attackieren. Noch im Uraufführungsjahr des *Holger Danske* hatte Peter Andreas Heiberg unter dem Titel *Holger Tyske* ein Stück in Druck gebracht und mit einem Vorwort versehen (Heiberg 1789). Das Indigenatsgesetz, d.h. den Unterschied zu einem »Fremmede« bewusst vor Augen, sprach er sich hier sehr offen gegen Kunzen und dessen Komponieren aus, obgleich er zunächst seine eigene fachliche Inkompetenz eingestand: »Musiken kan jeg ikke egentlig tale om, da jeg ei er Musikus, og følgelig maae dømmes blot efter mit Øre«. Da er jedoch erleben konnte, »at en stor Hob Mennesker af Smag finder den Musik skøn«, bekannte er gleichfalls, »at jeg finder nogle Stykker af Hr. Kunzens Musik overmaade deilige«. Er äußerte sogar anerkennend: »Jeg gratulerer virkelig Hr. Kunzen, som en ung Mand, at han saa lykkelig har udført et Arbeide, som jeg troer at endog en gammel Komponist ville have gaaet skielvende til« (ebenda, S. 8.) Da es von dieser Seite aus nichts zu beanstanden gab, richtete er seine Kritik gezielt an das »Danske Publikum« und dessen beklagenswerte Vorliebe für alles Deutsche.

Gefordert hat Heiberg einen Komponistenvergleich zwischen Kunzen und dem fraglos begabten, seit 1779 als Hofviolinist angestellten Claus Schall. Dessen Musik zu Goethes Singspiel *Claudine von Villabella* war 1787 in Kopenhagen uraufgeführt worden. Ob Schall, der Jahre zuvor Kompositionsschüler Kunzens war, über eine solche Gegenüberstellung glücklich gewesen wäre, ist nicht bekannt. Peinlich ist dies schon gar, wenn für den »Patrioten« Heiberg die nationale Zugehörigkeit mehr zählen sollte, als die Kenntnis kompositorischer Regeln, als Sachverstand und künstlerische Ideen. Sein Vorwort schloss Heiberg mit dem Vorwurf ab, dass Kunzen als fremder Mann der Auftrag, die Oper *Holger Danske* zu komponieren, rechtmäßig eigentlich gar nicht zustand:

I Betragtning heraf vil Hr. Kunzen selv vist ikke fordømme min Patriotisme, naar jeg aabenhær-

tigen tilstaaer, at jeg misunder ham, som en fremmed Mand – thi han staaer ikke, saa vidt jeg veed, i nogen Besoldning her i Landet, hvorfor han kunde ansees som min Landsmand – at have viist sig første Gang i et Arbeide, der, efter naturlig Ret og Billighed tilhørte dem, der enten ved Fødselen ere, eller i Følge andre Forbindelser bør ansees som Danske (ebenda, S. 10-12).

Jeden »redelig Patriot« regte Heiberg zum Nachdenken an »over den nedtrykkende Subordination, hvori Landets Børn, desværre! endnu for en stor Deel, staae i under Udlændingen«. Lieber hätte er es gesehen, wenn Kunzens Erstlingsoper zu einem deutschen Text in Deutschland entstanden, dort aufgeführt und dann erst dem Königlichen Teater angeboten worden wäre. Auf welches musikalische Kunstwerk Dänemark hätte verzichten müssen, falls es dieses Bühnenwerk nicht gäbe, dies konnte sich Heiberg schwerlich vorstellen. Im Jahre 1911 zog der deutsche Musikologe Hermann Kretzschmar Bilanz und sprach von *Holger Danske* als »der bedeutendsten romantischen Oper großen Stils aus dem 18. Jahrhundert« und der dänische Musikhistoriker Torben Krogh zählte sie 1940 zu dem Besten, was direkt für die dänische Musikbühne geschrieben worden sei (vgl. hierzu Schwab 2009, S. 138). Diese Urteile wurden international bestätigt, als 1995 die Oper, die noch immer nicht als Partitur ediert ist, in einer CD-Einspielung auf den Markt kam und 1996 für den Grammy Award nominiert wurde. Im Jahre 2000 erfolgte eine Wiederaufführung auf der Bühne. Und 2006 setzte sodann eine vom dänischen Kulturminister berufene Kommission diese Oper neben Peter Heises *Drot og Marsk* (1878) und Carl Nielsens *Maskarade* (1906) auf die lediglich durch zwölf Einzelwerke repräsentierte Kanonliste des nationalen dänischen Musikerbes (Skaaning 2006, S. 48-55).

II. Musikalische Fremdheit und das Paradigma der türkischen Musik

Dass die Janitscharenmusik beispielhaft einsteht für den gesamten Komplex von Fremdheit und Anderssein, von Karikatur eines Vorfindbaren, das sich in Einzelfällen noch potenzieren ließ, ist einem instruktiven Dokument zu entnehmen, das vom Hof in St. Petersburg berichtet. Hier werden nicht nur mehrere Details des Instrumentariums, der Besetzung und Spielweise aufgeführt wie auch deren Wirkung, sondern ebenfalls die beständig wiederkehrenden kompositorischen Eigenheiten: der schroffe Wechsel zwi-

ABB. 4. »Türkenklavier« mit eingebauten Janitscharenzügen aus der Fabrikation der Kopenhagener Firma Richter & Bechmann, gebaut 1818. Kopenhagen, Musikmuseet – Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. Foto: Ole Woldbye.



schen Dur und Moll, das Unisono oder das Fehlen eines mehrstimmigen Satzes. Sie haben sich in dem späteren »Alla turca« zu einem Gattungsmerkmal verfestigt. Zum Ausdruck kommt aber auch, dass das eigentlich Wilde, wurde eine »türkische Musik« von europäischen Musikern imitiert, notwendig einer Übertreibung bedurfte (Stählin 1770, S. 205f. wiedergegeben in Betzwieser 1993).

Das Türkenkolorit wurde also nicht nur bei barocken Festmusiken verwendet. Unter dem Terminus »Türkenoper« kam es schließlich zur Ausprägung eines speziellen Genres, das Singspiele, Ballette, aber auch Schauspielmusiken umfasste (vgl. u. a. Preibisch 1909; Wünsch 1972; Griffel 1975; Würtz 1981; Leopold 1982; Wilson 1985; Schmitt 1988; Jopping 1989; Betzwieser 1993; Hunter 1998; Holm 2002). In keinem der in Paris, Wien, Hamburg oder St. Petersburg aufgeführten Stücke konnte und wollte man auf jenes Kolorit verzichten. Auch auf der Opernbühne Kopenhagens hielt es seit 1770 Einzug. Es geschah anlässlich der Darbietung von Charles Simon Favarts Komödie *Soliman second ou Les Trois sultanes*, ins Dänische übersetzt von Charlotte Dorothea Biehl und mit Musik versehen von dem damaligen Hofkapellmeister Giuseppe Sarti. In Paris bildete 1761 diese Komödie den »vorläufigen Höhepunkt des Orientalismus«, zugleich den »Neuansatz auf dem Weg zur couleur locale«

(Betzwieser 1993, S. 255). Sowohl in Paris als auch in Kopenhagen genoss das Publikum bei diesem Stück vor allem die Balletteinlage mit einem Tanz der Derwische sowie die in ein Serail verpflanzte Janitscharenmusik. Eine Arie wurde einem Muphti zugedacht, die mit den Worten beginnt: »O Mahomet, prends soin des destinées / Du plus grand sultane«. Über die Funktion des islamischen Rechtsgelehrten und Priesters heißt es in einer Regienotiz: »Le Muphti est le souverain pontife de la loi mahométane« (ebenda, S. 255). Gesungen hatte in Kopenhagen diesen Part übrigens der gleiche Bassist Jens Mustedt, der auch in *Holger Danske* eine solche Rolle zu gestalten hatte. Aufgrund späterer Umarbeitungen erlebte die Komödie auf dem Königlichen Theater bis zum Jahre 1792 insgesamt 48 Aufführungen (Barfod 1994, S. 555f.).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahmen die »Modeliehabereyen ... an türkischer Musik« fraglos überhand, so dass es nicht an Überlegungen fehlte, kunstlose Lärmereien dieser Art aus dem Opernhaus zu verbannen. Tatsache ist, dass auch die großen Meister Gluck, Haydn, Salieri, Mozart und Beethoven das Türkenkolorit nicht außer Acht gelassen haben. Einen »Chor der Derwische« und eine »Marcia alla turca« enthält Beethovens Musik zu dem Festspiel *Die Ruinen von Athen* (op. 113; EA: 1812). Selbst in der 9. *Symphonie* (op. 125; EA: 1824), die mit Schillers »Ode an die Freude« ausklingt, deren Melodie zur »Europahymne« gekürt wurde,² wirken im Finale bei dem Abschnitt »Alla marcia« die typischen Janitschareninstrumente Piccoloflöte, Triangel, Cinelli sowie ein Gran Tamburo mit und verleihen der Interpretation des Schillerschen Textes eine besondere Note.³

Um in der Zeit um 1800 die Klangeffekte türki-

2. 1972 wurde die Melodie vom Europarat angenommen, 1985 von den Staats- und Regierungschefs als offizielle Hymne der Europäischen Union anerkannt. Siehe hierzu <http://dictionary.sensagent.com.EUROPAHYMNE/de-de>.

3. Vgl. hierzu Seidel 1994, II, S. 268f.: »Wenn man die Struktur der Komposition ernst nimmt, dann darf man die bizarre Kriegsmusik nicht zur Musik des Helden und seines Anhangs erklären. Dann muß man darin die Musik von Barbaren hören, die den neuen Hymnus und die Gesellschaft, die er repräsentiert, verhöhnen. Eine Notiz Beethovens scheint diese Interpretation zu stützen. Sie findet sich zwischen Skizzen des Finales: 'türkische Musik in: Wer das nie gekonnt, stehle' - . Die türkische Musik knüpft demnach an die zweite bereits verklungene 'Strophe' an, an die Verse: 'Und wers nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund'. Damit erschließt sich auch der Sinn der langen, harmonisch bewegten, fugierten, instrumentalen Durchführung, die aus der türkischen Musik hervorgeht. Sie ist der Ausdruck des Kampfes zwischen den Brüdern und ihren trunkenen Verächtern«. Siehe ergänzend hierzu Kramer 2006, S. 95-107.

scher Musik nicht nur im Opernhaus zu erleben, sondern sie auch in den bürgerlichen Musiksalons heimisch zu machen, wurden – auch in Kopenhagen (siehe Hammerich 1909, S. 105f. (Nr. 484); Falcon Møller 2004, S. 93) – so genannte »Türkenklaviere« gebaut (Abb. 4), bestückt mit eingebauten Glocken, Tschinellen und Trommeln (Abb. 5), letztere durch zusätzliche Pedale hörbar gemacht. Welch lärmende Wirkung etwa die karikatureske Coda des Alla Turca-Satzes (Abb. 6) in Mozarts *A-Dur-Klaversonate* (KV 331) auf einem solchen Instrument zu erzielen vermag, ist einer Schallplatteneinspielung zu entnehmen.⁴

Das nachgerade bekannteste Meisterwerk des Genres »Türkenoper« ist Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782). Während der Entstehung hat Mozart seinen Vater über zahlreiche Details informiert. Von dem »Janitscharen Chor« schreibt er, er biete »alles was man verlangen kann – kurz und lustig; – ganz für die Wiener geschrieben« (Mozart 1963, S. 163). Und von der einleitenden »türkischen Musick« schwärmte er: »Ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben« (ebenda, S. 163). Diese Klänge angemessen wiederzugeben, wurden eigens Wiener Militärmusiker engagiert, die im Besitz der benötigten Instrumente waren (vgl. hierzu Pirker 2001, S. 804). Bei diesem Bühnenwerk zog Mozart zudem alle möglichen Register seines Könnens, wobei er auch das herbe Karikieren nicht ausschloss, das vor allem den Haremswächter Osmin betrifft.

Bereits der Librettist hat ihn zu einer bedauernswerten, über Gebühr lächerlichen Figur gemacht. Osmin vereinigt in seiner Person kaum etwas, was positiv gesehen wurde; er ist »Türke, Griesgram, mürrisch schwerfällig, unzufrieden, grob argwöhnisch, missmutig, dumm, boshaft« (Mahling 1973, S. 98f.). Für Mozart selbst war er ein »grober flegel, und Erzfeind von allen fremden« (Mozart 1963, S. 163). Dennoch: Indem Mozart ihm eine Hauptrolle gab, erlebt man Osmin nicht nur als eine »Karikatur«, sondern letztlich als einen »tragischen Charakter« (Mahling 1973, S. 98f.).

Gegenüber seinem Vater hat Mozart erklärt, dass er sich im Blick auf Osmins Arie Nr. 3 bewusst satztechnische Freiheiten erlaubt habe, um dessen Wutausbrüche zu karikieren (Mozart 1963, S. 162).

4. Vgl. hierzu etwa die Einspielung der Sonate auf einem »Türkenklavier« durch Fritz Neumeyer (Archiv der Deutschen Grammophon Gesellschaft 13 013 AP, 25 cm).



ABB. 5. Detail des Türkenklaviers. Kopenhagen, Musikmuseet – Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. Foto: Musikmuseet.

In völligem Gegensatz zu Osmin steht der Sultan Bassa Selim. Er ist der »edle« Herrscher, humanitäres Vorbild für alle, die damals Macht besaßen. Um diesen anderen Fremden musikalisch angemessen porträtieren zu können, fehlte es aus Mangel einer türkischen Standesmusik an geeigneten Mitteln. Und um den Sultan nun nicht in das Korsett europäischer Kunstmusik zu zwingen, nutzte Mozart auf einfache, aber geniale Weise die besondere Chance der Gattung Singspiel; einzig Bassa Selim wurde als Hauptfigur eine Sprechrolle zugeordnet. Ihm wird singend gehuldigt, aber er selbst singt keinen einzigen Ton. Als Komponist bekundete F. L. Ae. Kunzen zeitlebens eine hohe Achtung vor Mozart, gewonnen aus dem Studium der Mozartschen Partituren (Schwab 1995, S. 186-191). Mozarts kompositorische Individualisierung der überkommenen Topoi türkischer Musik hat zweifelsohne auch einen Niederschlag in seinem *Holger Danske* gefunden.

III. Zur Gattungsvielfalt der Oper *Holger Danske*

1792 schrieb Peter Grønland, damals offiziell als Sekretär an der Deutschen Kanzlei tätig, der sich selbst aber auch als Komponist hervorgetan hat, in der Berliner *Musikalischen Monatschrift*:

ABB. 6. Coda des Alla Turca aus Mozarts Klaviersonate, KV 331 (Erstdruck Wien: Artaria 1784). Kopenhagen, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab.

The image displays a musical score for the Coda of Mozart's Sonata in A major, KV 331. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a first ending bracket labeled '1.' and '2.' leading to a 'Coda' section. The music features a variety of textures, including sixteenth-note runs, chords, and melodic lines. The final system ends with a double bar line and repeat signs.

Der Verfasser dieses Aufsatzes würde sich kein öffentliches Urtheil über das gemeinschaftliche Werk der Herren Baggesen und Kunzen, ihren Erstling in dieser Gattung, erlauben, wenn er nicht bey zufälliger Gegenwart in Copenhagen diese Oper, von den fünfmal, die sie daselbst gegeben seyn wird, viermal gehört – sie zu hören, darf er wohl sagen, das Glück gehabt hätte, denn sie ist ein wahres Genieproduct, und wird – nicht mehr gegeben! diejenigen, die ... aus einem gewissen Grunde an ihrer Zurückhaltung Schuld sind, sollen, wie die Nachrichten aus Copenhagen lauten, dem anders gesinnten Publicum ... ihr Gefallen an elenden, aus dem Italiänischen, Französischen, Deutschen übersetzten Operetten mittheilen, ohne in diesen Geschmack und Sitten verderbenden Carricaturen das weit auffallendere Vorhandenseyn jenes Grundes zu bemerken (Grønland 1792, S. 6f.).

Die dergestalt gelobte Oper besticht in der Tat durch Mannigfaltigkeit und einen erstaunlichen Beziehungsreichtum. Versucht man zu generalisieren, dann ist sie zunächst

1. Eine *Große Oper*.⁵ Groß meint in doppeltem Wortsinne zum einen das ihr zu zollende Qualitätsprädikat, zum anderen, dass sie sich als »durchkomponierte Oper« abhebt von der weniger ambitionierten Form eines Singspiels als einer Abfolge einzelner »Nummern«, zwischen denen nicht komponierte, also gesprochene Monologe oder Dialoge die Handlung vorantreiben. Kunzens Modernität ist dabei dem Vorbild Gluck verpflichtet, der das Musikalisch-Dramatische prioritierte, d.h. dem Erlebenlassen einer realistisch-dramatischen Abfolge entsprechend Raum gab. Einzelne Szenen gehen fast filmartig ineinander über. In dem selbst Akte als eine übergreifende Einheit gestaltet werden, wird deutlich, weshalb – im Gegensatz zu dem Singspiel oder der barocken »Nummernoper« – auch einmal auf eine Pause verzichtet wird. Dies betrifft in der konkreten Situation mehr noch die nur störende Unterbrechung durch den herkömmlichen Pausenbeifall. Der Begriff »Große Oper« trifft nach dem Vorbild der französischen »grande opéra« des 19. Jahrhunderts gleichfalls zu im Blick auf den vorhandenen Kunst- und Farbenreichtum sowie den Aufwand an Pracht und Mannigfaltigkeit. Eine solche

5. Vgl. ergänzend hierzu und zu dem Folgenden die gattungsbezogenen Hinweise in dem Programmheft des Kongelige Teater, herausgegeben von Alette Scavenius anlässlich der Wiederaufführung des *Holger Danske* im Jahre 2000.

Oper wurde in Kopenhagen als »aristokratisch« diskreditiert. An ihrer Stelle wollte man lieber populäre Singspiele haben oder das belehrende Schauspiel mit Gesang. Knud Lyne Rahbek machte sich 1789 zum Sprecher einer Partei, die gerade aus diesem Grund leidenschaftlich gegen die Oper agitierte (Rahbek 1789, S. 153).

2. *Holger Danske* ist zum anderen eine *Literaturoper*. Die Vorlage geht auf Christoph Martin Wielands *Oberon* (1780) zurück. Diese Dichtung ist kein bereits in Akte strukturiertes Drama, sondern ein Versepos. Die Arbeit, die Baggesen bei der Einrichtung des Textes zu leisten hatte, ist immens. Bereits im Vorfeld distanzierte er sich von den barbarischen Zügen, die Karl der Große von dem Ritter Hüon de Bordeaux als Sühne verlangte. Bei den Wieland-Kennern bat er um Nachsicht, dass er »sparet Sultanen sine Tænder, og Langulaffer sit Hoved, da det er saa en egen Sag, at miste sligt paa Skuepladsen« (Baggesen 1789, S. [7]). Carl Friedrich Cramer würdigte 1788 gegenüber Wieland gerade solche wohlbegründete Eingriffe.⁶

3. Als Literaturoper ist *Holger Danske* im engeren Sinne eine *Oberon-Oper*,⁷ in welcher der König der Elfen als eine Naturgestalt eine zentrale Rolle einnimmt. Er besitzt dank seines Horns, das einen Tanzzwang auszulösen vermag, Macht über alle Menschen, die Strafe verdient haben. Der Elfenkönig ist aber selbst in seelischer Not, weil er sich nach einem Streit mit seiner Gattin Titania, der Königin der Sylphen und Sylphiden, mit ihr entzweit hat. Erst wenn sich ein Menschenpaar findet, das sich über alle Maßen liebt und sich gegen alle Verführungen als treu erweist, sollen beide Naturwesen von dem sie bereits seit Jahrhunderten belastenden Eid wieder befreit sein. Sogesehen ist die Oper sogar eine frühe Spezies der romantischen *Erlösungsoper*. Dass der Oberonstoff, zurückgehend u.a. auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, für das Musiktheater plötzlich interessant wurde, ist Wieland zu danken. Nach seinem Vers-

6. Cramer 1789, S. 17, 19: »Daß er den Langulaffer vom Theater nur verjagen, nicht durch Holger ihm den Kopf abschlagen; daß er im Gedränge der Hauptscene des zweyten Acts nicht den Helden selbst, sondern den Waffenträger ins Horn stoßen läßt; daß er dem Sultan die Zähne schenkt, und sich mit der abgescschnittenen Bartlocke begnügt; verdienen mehr Lob, als daß sie Entschuldigung bedürften. Sie zeugen von seinem feinen Urtheile. Die Absäblung des Kopfs wäre leicht an einer ausgestopften Puppe zu bewerkstelligen gewesen, und hätte die Gallerie amüsirt. ... Das Lied der Almansaris, welches Sie bloß beschreiben, Baggesen erfinden mußte, zähle ich zu den Ersten musicalischlyrischen Meisterstücken, die ich kenne«.

7. Nur Cramers deutscher Klavierauszug enthält den Doppeltitel *Holger Danske oder Oberon*.

epos entstanden im selben Jahr 1789 neben der dänischen Oper »romantische Singspiele«, komponiert von Carl Hanke, Paul Wranitzky und Franz Danzi (Abert 1978). Auf Bestellung der Covent Garden Opera schrieb Carl Maria von Weber 1826 seine »Grand Romantic and Fairy Opera in Three Acts« mit dem Titel *Oberon or The Elf King's Oath*. Gemeinsam ist ihnen, dass sie im Orient spielen und demgemäß reichlich Gelegenheit bieten, mit türkischem Kolorit aufzuwarten. Hinsichtlich der sich erst allmählich einbürgernden Gattungsbezeichnungen ist Kunzens Oper als *romantische Zauber- und Märchenoper* charakterisiert worden. Bei Baggesen und Kunzen beherrschen Naturgeister die Szene, die Stimmen unsichtbarer Wesen ertönen aus der umgebenden Natur. Seltsame Zauberkräfte gehen von Oberon aus. Nur er kann dieses Märchen verwirklichen, dass Holger, »en christen Prinds i Europa«, und Rezia, »en mahomedansk Prindsesse i Asien« überhaupt zueinander finden können (Baggesen 1789, S. [3]). Oberon lässt Holger in Rezias Traum erscheinen. Er gebietet über den Wind und das Meer und ist im Besitz eben eines Zauberhorns. Damit vermag er Menschen entweder zu ungewolltem Tanzen zu zwingen oder durch einen lauten Hornstoß zu lähmen.

4. *Holger Danske* wird ebenfalls als *Nationaloper* bezeichnet. Chronologisch gesehen ist sie sogar eine der frühesten überhaupt. Entstanden war dieses Genre erst Ende des 18. Jahrhunderts, als man die Bedeutung von »Nation« erkannte. Maßgeblich hat Johann Gottfried Herder zu sehen gelehrt, wie eine gemeinsame Sprache eine Nation formiert, wie sich Völker in ihrem Dichten, Singen und Tanzen unterscheiden. Während des 19. Jahrhunderts war nahezu jedes Land bemüht, sich darin als Kulturnation zu profilieren, dass es neben einer Nationalliteratur auch eine Nationalmusik besitzen wollte, in deren Kompositionen unterschiedliche Klassen und Stände eines Volkes Identität finden konnten. Zur Eigenart von Nationalopern gehörte demgemäß, dass die Stoffe der eigenen Geschichte entstammen sollten, dass jedenfalls Nationalhelden auf die Bühne gelangten. Musikalisch mussten Nationalopern ferner einen »Nationalton« besitzen, gestiftet von melodischen oder harmonischen Charakteristika, die dem Schatz der nationalen Lieder und Tänze eigen sind (Schwab 2005). Identität ließ sich um so zwingender erreichen, wenn man direkt auf Melodien zurückgriff, die jedem vertraut waren. Bei seinem Textbuch hatte Baggesen Wielands französischen Ritter Hüon durch *Holger Danske* ersetzt. Als sich Holger, der Prinz von Dänemark, in Babylon

vorstellen muss, bekennt er: »Mit Navn er Holger, Danmark er mit Fødeland; til Danmarks Krone fødtes jeg - og Orlog var altid Danmarks Sønners Skole«. Als Däne weist sich Holgers Knappe Kerasmin dadurch aus, dass er eine Ballade über den Ritter Oller singt. Sie ist einer Volksballade nachgebildet, die Kunzen mit Besonderheiten des später so bezeichneten »nordischen Tons« ausgestattet hat (ebenda, S. 65ff.). Die Holgerfehde entzündete sich entscheidend daran, dass viele ihr Bild von dem Nationalhelden Holger in der Oper eher parodiert als bestätigt sahen. *Holger Danske* ist, musikhistorisch gesehen, gewiss erst auf dem Weg zu einer Nationaloper. Gelungen ist ein solches Vorhaben eher in Baggesens und Kunzens nächstem gemeinsamem Werk, in der 1798 uraufgeführten Oper *Erik Ejegod*.

Neu ist in dem Kontext »Nationaloper«, dass sich - ohne dass Baggesen oder Kunzen offenbar darum wussten, weil ihr Interesse nicht primär auf die Schaffung einer Nationaloper gerichtet war - ihr Bühnenwerk in einem einseitig geführten Theaterkrieg mit Schweden befand (Holm 2008).⁸ Dort hatte der legendäre »teaterkonge« Gustaf III. eine Nationaloper mit dem Titel *Gustaf Vasa* konzipiert, deren Libretto Johan Henrik Kellgren ausarbeiten und der damalige Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann vertonen sollten (siehe ergänzend Landmann 1991). 1786 wurde das vorläufige Resultat in einer aufwendigen Szenographie in dem neuen Opernhaus präsentiert. Die eigentliche Premiere fand erst 1790 nach Beendigung des Krieges gegen Dänemark und Norwegen statt. Wenigstens den Sieg im Theaterkrieg glaubte man in Stockholm errungen zu haben, festgehalten auf Bildsatiren, welche die dänische Polizei konfisziert hat. Auf einem Stich stand zu lesen »Gustaf Wasa. De danske bliver slagne paa Theatret«.⁹

5. Legt man gesondertes Gewicht auf die Nähe zu einem neuen, in Frankreich aufgekommenen Genretypus (vgl. stellvertretend hierzu Döhning 1989), dann darf der Hinweis nicht fehlen, dass *Holger Danske* ebenfalls eine *Rettungsoper* ist. Zwar stehen dort aktuelle politische Ereignisse im Mittelpunkt, die dem Publikum die Zuversicht geben wollen, dass das Gute stets über

8. Zu dem Krieg zwischen Schweden und Dänemark-Norwegen (1788), dessen Ausgang in Dänemark als Erfolg gefeiert und vor allem dem jungen Kronprinzen Frederik zugeschrieben wurde, der 1784 durch einen Staatstreich an die Macht gekommen war, siehe Feldbæk 1991a, S. 356-364.

9. Die Kupferstiche sind wiedergegeben bei Holm 2008, S. 91-94. Holm hat übrigens auch dafür plädiert, *Holger Danske* als eine Freimaureroper zu betrachten (S. 86ff.).

das Böse siegt. Beispielhaft ist die Rettung aus Kerkerhaft, wie sie in Pierre Gaveaux' *Leonore* (1798) geschieht oder in direkter Nachfolge in Beethovens *Leonore* (1805; 1806) resp. im *Fidelio* (1814). Spektakulär ist dabei häufig bereits die Art, wie sich diese Rettung ankündigt; bei Beethoven durch das Trompetensignal, bevor der Minister Don Fernando als Retter einschreitet. Einer Rettungsoper steht Kunzens Oper insofern nahe, als hier zum einen Oberons Zauberhorn Holger und Kerasmin vor der Tötung durch Langulaffer oder durch Buurmans Leibgarde bewahrt. Zum anderen rettet es im letzten Augenblick Holger und Rezia, die auf dem bereits angezündeten Scheiterhaufen aneinander gekettet sind.

6. *Holger Danske* ist vor allem auch eine *Tanzoper*. Dies bezeugt Baggesen, indem er an die Entstehungszeit des Librettos erinnert. Unter mehreren von ihm skizzierten Themen hatte sich Kunzen für den Oberonstoff entschieden, weil ihn allein schon der durch Oberons Horn ausgelöste Tanzzwang faszinierte, da er viel versprechende Möglichkeiten eröffnete, die direkt musikalisch umsetzbar sind. Und tatsächlich durchziehen Tänze, eingeschlossen eine *Pantomime*, die Oper von der Overtüre bis zur Schluss-Szene (Einzelheiten zu diesem Stichwort können in einer jüngeren Spezialstudie nachgelesen werden, Schwab 2009).

7. Baggesens und Kunzens Oper ist nicht zuletzt eine *Türkenoper*. Wie ganz anders jedoch werden hier die dafür in Frage kommenden Topoi eingesetzt und gezielt verändert, um dergestalt eine künstlerische Funktion zu erfüllen. Dies gilt insbesondere auch für das Lärmend-Fremde, das nicht, wie zumeist geschehen, parodiert und karikiert wird. Bei Kunzen ist es ein *Movens*, das dazu dient, etwa Rezias seelische Befindlichkeit musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

IV. Die Oper *Holger Danske* als *Türkenoper*

Baggesens und Kunzens Bühnenwerk ist insofern eine *Türkenoper*, als eine Vielzahl der zu erwartenden Kriterien erfüllt werden. Sie spielt im Orient, in Babylon resp. in Bagdad am Hof des Sultans Buurman und seiner Tochter Rezia, die mit Langulaffer, dem von ihr verabscheuten libanesischen Prinzen, gegen ihren Willen verheiratet werden soll. Der ganze 2. Akt ist eine einzige Szene in Buurmans Palast. Der 3. Akt führt zu Beginn in den prachtvollen Garten der Sultantin Almansaris, Gattin des Sultans Bobul von Tunis. Die Bühne wird, abgesehen von dem Elfenpaar und dessen Gefolge, laut Textbuch außerdem bevölkert

von Wesiren, Emiren und anderen Hofleuten, von Derwischen, Türken und Juden, von schwarzen Eunuchen, Sklaven und Sklavinnen, von einem Herold, einem Muphti und ihm umgebende Sänger, außerdem von Musikern, die zum Tanz aufspielen, von Tänzern und Tänzerinnen, Haremswächtern und anderen Wachleuten, von Gewürzhändlern, Köchen, Gärtnern und Gärtnerburschen. Holger und sein Waffenträger sind hier die einzigen Europäer.

Gesonderte Aufmerksamkeit verdienen in dem Schlusskapitel zum einen die türkische Musik in ihrer Funktion als Zwischenaktmusik beim Übergang vom 1. zum 2. Akt, zum anderen die von dem Muphti zelebrierte Liturgie sowie drittens die Rolle der Sultantin Almansaris.

Ad 1: Wie bereits erwähnt, zeichnen filmartige Übergänge Kunzens Oper besonders aus. Eben noch befanden sich Holger Danske und Kerasmin im libanesischen Wald. Ohne eine musikalische Pause führt uns die Musik an den Sultanshof in Bagdad, direkt in Rezias Schlafgemach. Es ist bereits Tag geworden. Rezia träumt noch immer davon, dass ihr zuvor Holger erschienen ist und versprochen hat, sie von Langulaffer zu befreien. Sie steht Ängste aus, wenn sie an die Trauung denkt. Die aus dem Festsaal ertönende Fanfare – intoniert von einem unsichtbar hinter der Bühne postierten »2. Orchester« – steigert diese Angst. Noch mehr geschieht dies, wenn in dem Festsaal ein Janitscharenmarsch einsetzt, gespielt hinter nun gefallenem Vorhang als Zwischenaktmusik (Abb. 7). Ausgestattet ist sie selbstverständlich mit Piccoloflöte, Triangel, Zimbeln und einem Tambouro grande. Wenn sich der Vorhang zum 2. Akt hebt, wird der Marsch als Festtanz wiederholt.¹⁰ Unvermutet taucht Holger am Sultanshof auf und stört die Festivität. Konklusion: Die *Türkenmusik* ist in der geschilderten Situation keine modisch-lärmende Einlage, sondern soll vielmehr auf unmissverständliche Weise Rezias Gefühle zum Ausdruck bringen. Einen anfangs süßen Traum lassen sie zu einem Alptraum werden.

Ad 2: Dass in einer *Türkenoper* auch ein hoher islamischer Repräsentant mitwirkt, geschieht selten, ist aber nichts Ungewöhnliches. Da der 2. Akt nach dem Tanzbeginn eine Huldigung des Sultans präsentiert, die von der Hochzeit gekrönt werden soll, darf ein Muphti nicht fehlen. Dass er dabei eine Liturgie an-

10. Der geschilderte Ablauf ist in den Partituren nicht eindeutig fixiert. Deutlicher ist er aus den beiden Klavierauszügen zu erkennen, vgl. hierzu Schwab 1996, S. 110-112.

ABB. 7. Türkischer Marsch der Zwischenaktmusik in der Oper *Holger Danske* (1789). Kopenhagen, Det Kongelige Teater, Musikarkivet.

Mellemaakt

stimmt, durchzogen von Anrufungen Allahs und des Propheten Mohammed, muss als Novität betrachtet werden. Vergleichbare Beispiele haben sich bislang in anderen Opern nicht finden lassen. Ob Kunzen dabei auf Zitate orientalischer Musik zurückgreift, mitgebracht eventuell von Orientreisenden, oder ob er sich diese Litanei selbst ausgedacht hat, was wahrscheinlicher ist, konnte noch nicht definitiv geklärt werden. Jedenfalls unterscheidet sich in diesem Detail die Kopenhagener Türkenoper des Jahres 1789 von mehr als

hundert anderen, aufgeführt in den europäischen Opernzentren. In Paris existiert unter den Notizen zur Aufführung des *Soliman II* (1761) über den Muphti die Notiz, »il condamne l'usage du vin, et cependant en boit comme d'autres en secret« (Betzwiesser 1993, S. 255). In Kopenhagen ist und bleibt seine Rolle untadelig und seriös. Selbst wenn auch er von dem burlesken Tanzenmüssen nicht befreit ist. Im Blick auf die - »nach Christenmanier zu reden« - von ihm vorgenommene »Trauung«, schrieb Peter Grønland,

diese »Einsegnungszeremonie« sei zwar »von unbeschreiblicher *vis comica*; selbst ohne Action bey dem Clavier in einer aufgeräumten Gesellschaft ist sie das«. Dennoch versicherte er denjenigen, welche die Oper nicht haben sehen können: »Die Einbildungskraft« stelle sich hier ja »keine Carricatur vor«. Jens Mustedt gestaltete diesen Part »ganz vortreflich«. Er spielte »einen gravitätschen, durch Bauch, Bart und sonoren Baß äußerlich ehrwürdigen Pontifex«.

In Kopenhagen war man offensichtlich bedacht, die muslimischen Standespersonen nicht dem Gelächter preiszugeben. Dabei hätte es nahe gelegen, die Türken ebenfalls als Barbaren zu porträtieren, denn im Krieg gegen Schweden standen sie auf des Gegners Seite. Den Sultan Bobul betreffend hatte Grønland ebenfalls beobachtet:

Glaubt man nichts als Tanzgetümmel vorzufinden, so merke man unter andern doch einmal auf den Sultan! Er tanzt mit, gleich den übrigen; aber er bleibt beständig ... Sultan, jetzt zum erstenmal in seinem Leben Befehl annehmender Despot. Er hält am längsten Stand gegen die Macht des Zaubers. Selbst da sie bereits ihn mit fortwirbelt, ver-räth noch jede Gebehrde, jede Handbewegung, jeder Tritt, jede Wendung sein kräftigeres Sträuben. Wer zuletzt vor Ermattung hinsinkt, ist er; und im Fallen noch ruft er, sein: *Tödtet, Scclaven!* knirschend, alle Kräfte zum verzweifeltsten Widerstande zusammen. In diesem Geist spielte, so meisterhaft als Schröder seinen King Lear, Herr Knutzen in Copenhagen seinen Sultan Buurmann (ebenda, S. 13).

Ad 3: Der tugendhaften Rezia ist mit der Sultanin Almansaris eine gänzlich andere Frau gegenübergestellt. Deren egoistisch-erotische Eigenart widerspricht so ziemlich allem, was man von einer morgenländischen Standesperson erwartet. Wen sie als Mann begehrt, den will sie unbedingt auch besitzen. Wehe dem, der sich ihr verweigert und sie dadurch kränkt. Baggesens Textbuch hat hier einen extremen Charakter vorgezeichnet. Ihm gerecht zu werden, inspirierte Kunzen dazu, extreme kompositorische Mittel aufzubieten.

Almansaris erblickt man zuerst früh am Morgen im Pavillon ihres Gartens, verführerisch auf einem Sofa hingestreckt. Ihre Sklavinnen fordert sie auf, nach dem Gärtnerburschen Hassan, alias Holger Danske, zu suchen. Als Hassan mit Blumen erscheint, soll er neben ihr Platz nehmen. Dann beginnt sie, ihn



ABB. 8. Almansaris, die Lieblingsfrau des Sultans von Tunis versucht Hüon zu verführen. Illustration von Gabriel Max in der Ausgabe von Wielands *Oberon*, Leipzig 1869. Deutsches Literaturarchiv Marbach.

mit einer ergreifend schönen, von ihr gesungenen und auf der Laute begleiteten Liebesballade zu verführen (Abb. 8). Zuletzt wirft sie sich ihm in die Arme. Da Holger gesteht, nur Palmine, alias Rezia, lieben zu können, die an den gleichen Hof als Sklavin verschleppt wurde, wird die enttäuschte Almansaris sogleich von heftigster Rachlust erfasst. Sie verdammt ihn und lässt ihn sogleich ins Gefängnis werfen. Kaum wieder bei Besinnung, ist sie über ihre Reaktion bestürzt und eilt ins Kellerverlies. Dort versucht sie erneut, Holger für sich zu gewinnen, wirft sich ihm zu Füßen, ist sogar bereit, für ihn ihren Gatten aus dem Weg zu schaffen und Holger zum Sultan zu machen. Holger bleibt standhaft. Almansaris wird abermals von zerstörerischem Racheverlangen ergriffen. Fest entschlossen – übrigens wie Bobul, der vergebens

Rezia zu verführen versuchte – wollen nun beide Holger und Rezia auf dem Scheiterhafen sterben sehen. Dazu kommt es jedoch nicht, weil Oberon im letzten Augenblick einschreitet.

Was Almansaris auf der Bühne darzustellen hat, ist für die Zeit um 1790 etwas Außergewöhnliches, schon gar im Rahmen einer »Türkenoper«. Die unglückliche, von Liebeswahn und Rachsucht heimgesuchte »Heldin« ist keine tragische antike Frauengestalt wie Phädra (Lautenschläger 2008), sondern eine Sultanin, die sich als gekränkte Frau zu einem Ausbund an Leidenschaft entwickelt. In der Tendenz zur Individualisierung ist sie Mozarts Osmin verwandt. Was Kunzen diesem Part hinsichtlich einer von Szene zu Szene gesteigerten Exaltiertheit an gestalterischem Können abverlangte, erstaunt nicht minder. Selbst einer heutigen hochdramatischen Sopranistin stellen sich Schwierigkeiten. Die Schauspieler-Sänger des damaligen Kgl. Theaters waren damit schlicht überfordert. Auf welche Weise Marianne Catherine Preisler 1789 gleichwohl diese Rolle meisterte, hat Peter Grønland beobachtet und anschaulich beschrieben:

Madame Preisler, die in Copenhagen die Rolle der Almansaris spielte, und bis auf Virtuosität des Singens alles dazu Erforderliche in sich vereinigt, versuchte es auf beyde Arten, gab das einemal dem Gesange, was des Gesanges ist, und milderte so viel erforderlich die Heftigkeit der Action; das andermal agirte sie mit aller Stärke der Leidenschaft und man hörte aus ihrem Munde nur abgestoßene Laute, keine gereihete Töne. (Grønland 1792, S. 14).

Es war nachgerade die Rolle der Sultanin Almansaris, deretwegen 1789 die Zensur auf den Plan gerufen wurde. Sie hat letztlich die Oper zu Fall gebracht. Anstoß nahm man an den allzu wollüstigen Szenen, auch wenn man dabei Madame Preisler in Schutz nahm, weil sie noch Schlimmeres hatte verhüten können.¹¹

11. Vgl. hierzu Rahbek 1789, S. 154: »Endnu een Ting kan Anm. ikke forbigaae, ... den wielandsk anstødelige Scene imellem Almansaris og Holger; dadler man allerede Wieland med Rette, fordi han saa gjerne opflammer sine Læsers Indbildningskraft med Beskrivelsen af deslige vellystige Scener, da var det sikkert endnu meere at ønske, at Holgers Digter havde vogtet sig for at fremstille den for vore Sandser, og med de meest glødende Farver at udmale, hvad hans Forgænger kan havde anlagt. Heller ikke kan Anm. tilbageholde sin Forundring, at Skuespillenes Censor, Sædernes og Smagens nidkiere Talsmand; har ladet denne Scene gaae uanmærket bort«.

Literatur

- Abert 1978: Anna Amalie Abert: »Oberon in Nord und Süd«, in: Uwe Haensel (Hrsg.): *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas* (= Festschrift Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag). Wolfenbüttel und Zürich, S. 51-68.
- Baggesen 1789: Jens Baggesen: *Holger Danske. Opera i tre Acter* [Libretto]. Kjøbenhavn, Forerindring, S. [1]-[8].
- Barfod 1994: Esther Barfod: Artikel »Giuseppe Sarti«, in: *Pipers Enzyklopædie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus u.a. München-Zürich, Bd. 5, S. 555f.
- Betzwieser 1993: Thomas Betzwieser: *Exotismus und ‚Türkenoper‘ in der französischen Musik des Ancien Régime* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21). Laaber.
- Bogh u.a. 2005: Mikkel Bogh, Jørgen Bruhn, Nikolaj Lübecker, Peter Madsen (Hrsg. und Autoren): [Titelblatt:] *Europas Andre. Frygten for de fremmede i europæisk kultur. Antologi*. [Innentitel:] *Europas Andre. Fremmedfrygt i europæisk kultur. En antologi*. Viborg.
- Bowles 2006: Edmund A. Bowles: »The impact of Turkish military bands on European court festivals in the 17th and 18th centuries«, in: *Early Music* Vol. XXXIV/4, S. 533-559.
- Cramer 1789: Carl Friedrich Cramer: »An Wieland«, in: *Musik. Erstes Vierteljahr*. Kopenhagen, S. 7-31.
- Döhring 1989: Sieghart Döhring: »Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse«, in: H. Lühning und S. Brandenburg (Hrsg.): *Zwischen Revolution und Restauration*. Bonn, S. 109-136.
- Falcon Møller 2004: Dorte Falcon Møller: *Det danske piano-forte frem til 1914 – et håndværk og en industri*. .
- Farmer [1966]: Henry George Farmer: *Musikgeschichte in Bildern Band III: Islam* (= Musik des Mittelalters und der Renaissance). Leipzig.
- Feldbæk 1991a: Ole Feldbæk (Hrsg. & Autor): *Dansk Identitetshistorie, 1*. København.
- Feldbæk 1991b: Ole Feldbæk (Hrsg. & Autor): *Dansk Identitetshistorie, 2*. København.
- Göbel-Uotila 2005: Marketa Göbel-Uotila: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim.
- Griffel 1975: Margaret R. Griffel: *‘Turkish’ Opera from Mozart to Cornelius*, Phil. Diss. New York, Columbia University.
- Grønland 1792: Anonym [Peter Grønland]: »Rezensionen. Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Acten. Clavierauszug von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Herausgegeben von C. F. Cramer. Copenhagen 1790«, in: *Musikalische Monatsschrift, Erstes Stück*. Berlin, S. 5-14.
- Hammerich 1909: Angul Hammerich: *Musikhistorisk Museum. Beskrivende illustreret Katalog*. København.
- Heiberg 1789: Anonym [P. A. Heiberg]: *Holger Tydske. Heroisk Opera i tre Acter til Hr. F.L. AEm. Kunzens Musik, ved Forfatteren af Michel og Malene*. Kjøbenhavn.
- Holm (Version 2002): Bent Holm: »Occidental Portraits in Oriental Mirrors. The ruler image in the *Türkenoper*, particular focus on Gluck’s *La rencontre imprévue*« (im Druck).

- Holm 2008: Ders.: »Enlightened Nordic Knights. Text, Body and Space in Jens Baggesen and F. L. Ae. Kunzen's Opera *Holger Danske*, 1789«, in: north-west-passage. Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies n. 5. Bari, S. 71-96.
- Hunter 1998: Mary Hunter: »The *alla turca* Style«, in: Jonathan Bellman (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*. Boston, Northeastern University Press.
- Jäger 1966: Ralf Martin Jäger: *Die türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 7). Eisenach.
- Jäger 1996: Ders.: Artikel »Janitscharenmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a., Sachteil Bd. 4, Sp. 1316-1329.
- Joppig 1989: Gunther Joppig: »Alla turca. Orientalismen in der europäischen Kunstmusik vom 17. bis 19. Jahrhundert«, in: G. Sievernich und H. Budda (Hrsg.): *Europa und der Orient, 800-1900*. Berlin, S. 295-304.
- Kramer 2006: Lawrence Kramer: »The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy"«, in: Ders.: *Critical Musicology and the Responsibility of Response. Selected Essays*. Ashgate.
- Landmann 1991: Ortrun Landmann: Artikel »Gustaf Vasa«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus u.a. München-Zürich, Bd. 4, S. 394-396.
- Lautenschläger 2008: Philine Lautenschläger: *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 3). Schlingen.
- Leopold 1982: Silke Leopold: »Zur Szenographie der Türkenoper«, in: *Analecta Musicologica* 21, S. 370-379.
- Mahling 1973: Christoph-Hellmut Mahling: »Die Gestalt des Osmin in Mozarts *Entführung*. Vom Typus zur Individualität«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, S. 96-108.
- Michelsen 2003: David Michelsen: *Holger Danske. En studie i teatrets offentlighed og fejdens retorik* (Københavns Universitet, speciale i retorik).
- Mozart 1963: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Band III: 1780-1786*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u.a.
- Oransay 1964: Gültekin Oransay: *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara.
- Pirker 2001: Michael Pirker: Artikel »Janissary music«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12. London u.a., S. 801-804.
- Preibisch 1909: Walter Preibisch: »Quellenstudien zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* X, S. 430-476.
- Rahbek 1789: Knud Lyne Rahbek: »Skuepladen«, in: *Minerva, et Maanedsskrift. April, Maji og Juni*, S. 153-156.
- Riedel 1982: Friedrich W. Riedel: »Musikalische Darstellungen der Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683«, in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*. Tutzing, S. 457-483.
- Schmitt 1988: Anke Schmitt: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 36). Hamburg.
- Schwab 1972: Heinrich W. Schwab: *Das Einnahmebuch des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald*. Kassel u.a.
- Schwab 1976: Ders.: »Musikkultur und Privilegssystem«, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde* VIII, S. 21-39.
- Schwab 1995: Ders.: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens*. [Katalog zur] *Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795* (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Bd. 21). Heide in Holstein.
- Schwab 1996: Ders.: »Holger Danske - Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789«, in: Heinrich Detering (Hrsg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften* (= Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1). Göttingen, S. 96-114.
- Schwab 2001: Ders.: »Mozarts Klaviersonate A-Dur (KV 331). Gattungsnorm und Individualität«, in: H. Tyrväinen, S. Lappalainen, T. Mäkelä (Hrsg.), *Muualla, täällä. Kirjoituksia elärnästä, kulttuurista musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle. Festschrift for Erkki Salmenhaara on occasion of his 60th birthday*. Jyväskylä, S. 273-289.
- Schwab 2005: Ders.: »Guldalderens musik og danskhed«, in: Jens Henrik Koudal (red.), *Musik og Danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (= Folkemindesamlingens Kulturstudier, 6). Viborg, S. 59-74.
- Schwab 2009: Ders.: »Des Tanzes wegen favorisiert'. Zu Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens Oper *Holger Danske* (1789) als einer Tanzoper«, in: A. Aurnhammer und G. Schnitzler (Hrsg.): *Der Tanz in den Künsten 1770-1914* (= Rombach Wissenschaften - Reihe Scenae, hrsg. von Gabriele Brandstetter). Freiburg i.Br., S. 137-169.
- Seidel 1994: Wilhelm Seidel: »9. Symphonie d-Moll op. 125«, in: A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer (Hrsg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. II. Laaber, S. 252-271. København.
- Skaaning 2006: Dorte Skaaning Mathiesen (Hrsg.): *Kulturkanon* (= K, særnummer januar 2006). København.
- Stählin 1770: Jacob von Stählin: »Nachrichten von der Musik in Russland«, in: Johann Adam Hiller (Hrsg.): *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, 3. Teil, 27. Stück, § 53. Leipzig, S. 205-212.
- Wilson 1985: Daniel Wilson: »Turks in the Eighteenth-Century Operatic Stage and European Political, Military, and Cultural History«, in: *Eighteenth Century Life* IX.
- Wünsch 1972: Walther Wünsch: »Zum Thema Türkenoper und Allaturca-Stil«, in: *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*, Band II: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Eisenstadt, S. 86-91.
- Würtz 1981: Roland Würtz: »Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts«, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster (Amorbach 2.-4. Okt. 1979). Heidelberg, S. 126-137.