



NEUEWELTVERLAG

ORIENT & OKZIDENT

BEGEGNUNGEN UND
WAHRNEHMUNGEN AUS
FÜNF JAHRHUNDERTEN

BARBARA HAIDER-WILSON
UND MAXIMILIAN GRAF
(Hg.)



Orient & Okzident

Begegnungen und
Wahrnehmungen aus
fünf Jahrhunderten

Barbara Haider-Wilson
und Maximilian Graf
(Hg.)

NEUEWELTVERLAG

FORSCHUNGEN ZU ORIENT UND OKZIDENT

herausgegeben von
BIROL KILIC

Band 4

Barbara Haider-Wilson
und Maximilian Graf
(Hg.)

Orient & Okzident

Begegnungen und
Wahrnehmungen aus
fünf Jahrhunderten

NEUEWELTVERLAG

Impressum

3. Auflage – Mai 2017

© 2017 Neue Welt Verlag
www.neueweltverlag.at
office@neueweltverlag.at

Verleger und Art-Direktor: Dipl.-Ing. Birol Kilic
Lektorat: Ing. Arno Tippow M.A.
Grafik: Neue Welt Verlag MCO GmbH
Layout: Ilkhan Selcuk Erdogan

ISBN 978-3-9503061-9-4

Printed in EU

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, auch auszugsweise, gesetzlich vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DES VERLEGERS BIROL KILIC	IX
I. ORIENT UND OKZIDENT: EIN VERHÄLTNIS IN LANGZEITPERSPEKTIVE	
I.1 Begegnungen und Wahrnehmungen aus fünf Jahrhunderten. Zur neuzeitlichen Beziehungsgeschichte von Orient und Okzident BARBARA HAIDER-WILSON/MAXIMILIAN GRAF	1
I.2 Wir im Orient – der Orient in uns BERT G. FRAGNER	37
I.3 Der Orient als Metapher. Wie Österreichs Osten vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg vorgestellt wurde JOHANN HEISS/JOHANNES FEICHTINGER	53
I.4 „Kümmeltürken aus der Affentürkei“ – ein Völker- bzw. Ländername als Spiegel von Kulturkontakten und Stereotypen HUBERT BERGMANN	79
I.5 Herrschaft, Krieg und moderne Staatlichkeit: Das Osmanische Reich und Europa im Vergleich (15. bis 19. Jahrhundert) MICHAEL PORTMANN	103
II. VERBINDUNGSLINIEN IN DER NEUZEIT I: DIMENSIONEN KRIEGERISCHER KONFLIKTE	
II.1 „Großmächtiger und gewaltiger Gubernator des ganzen Orients“. Osmanen, Safawiden und Mamluken in der Wahrnehmung und politischen Konzeption Maximilians I. MANFRED HOLLEGER	143

II.2	„ <i>bedenckhen, was wider den türggen fürzunemen</i> “. Vorschläge für den Kampf gegen die Osmanen aus dem 16. und 17. Jahrhundert JAN PAUL NIEDERKORN	187
II.3	Die Militärgrenze: Von der Sicherheits- und Pufferzone zur neuen EU-Außengrenze DANIELA ANGETTER	207
II.4	Osmanische Seidenfahnen: Beutestücke in den Sammlungen der Habsburger BARBARA KARL	245
II.5	Wien–Jerusalem und zurück. Das militärische Engagement Österreich-Ungarns im Osmanischen Reich 1914–1918 RICHARD LEIN	271
III.	VERBINDUNGSLINIEN IN DER NEUZEIT II: DIMENSIONEN KULTURELLER KONTAKTE	
III.1	Diplomaten oder Gelehrte? Das Verhältnis der Absolventen der Orientalischen Akademie zum Osmanischen Reich zwischen Politik und Forschung SIBYLLE WENTKER	325
III.2	Österreichs Beziehungen mit dem Osmanischen Reich im Vormärz: Eine alternative Politik in der Orientalischen Frage MIROSLAV ŠEDIVÝ	353
III.3	Suez – kein österreichischer Kanal STEFAN MALFÈR	375
III.4	Tanzimat revisited: Über den Einfluss des Verhältnisses von Orient und Okzident auf die völkerrechtliche Stellung des Osmanischen Reiches im 19. Jahrhundert BARBARA HAIDER-WILSON	405

III.5	„und ich sonnte mich wieder im Oriente, so recht im Herzen der Barbarei“. Die Orientreisen der Habsburger – Ferdinand Maximilian und Franz Ferdinand DAVID PRUONTO	449
III.6	„[...] im strengsten Stillschweigen Besitz ergreifen“. Deutsche Trappisten im osmanischen Wilajet Bosnien CLEMENS GÜTL	485
III.7	Österreichische Orientmaler ERNST CZERNY/CHRISTINE GRUBER	519
III.8	Zwischen Orient und Okzident: Die <i>differentia specifica</i> des Orientalismus in der südosteuropäischen Oper TATJANA MARKOVIĆ	555
IV.	DAS 20. JAHRHUNDERT: RÜCK- UND AUSBLICK	
IV.1	Die Reise Cyril Korolevskijs in den „katholischen Orient“ im Jahre 1923/24 ANDREAS GOTTMANN	585
IV.2	Österreich und die Türkei in der Zwischenkriegszeit 1918–1938 KLAUS KOCH	609
IV.3	Immer noch zwischen Orient und Okzident? Das demokratische Experiment der Türkei aus der Sicht österreichischer Diplomaten 1946–1963 MAXIMILIAN GRAF	667
IV.4	Vom Orient zum Nahen Osten. Orient-Perzeptionen und -Interpretationen der westdeutschen Diplomatie, ein Jahr nach der Konferenz von Bandung 1955 TORBEN GÜLSTORFF	705

IV.5	Israel als westliche Bastion im Nahen Osten? Überlegungen zur Orient-Okzident-Debatte am Beispiel der israelischen „New History“ FRANCESCO DI PALMA	739
------	--	-----

V. ANHANG

V.1	Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	761
V.2	Abbildungsnachweis	769



Vorwort des Verlegers

Ein Traum wird Wirklichkeit...

Orient und Okzident:
Begegnungen und Wahrnehmungen aus fünf Jahrhunderten.

Es ist für unseren Neue Welt Verlag mit Sitz in Wien eine große Freude, dieses Buch mit 24 Top-Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Freien Universität Berlin, des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, der Universität Wien, dem Museum für angewandte Kunst in Wien, der Karl-Franzens-Universität Graz, der Kunstuniversität Belgrad, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der Westböhmischen Universität Pilsen, als auch Freischaffenden verschiedenster Fachbereiche zu verlegen.

Mit großer Anerkennung schaue ich auf den Fleiß der Autorenschaft, die ein umfangreiches archivalisches Datenmaterial und zahlreiche literarische Quellen in 23 Aufsätzen wissenschaftlich auswerten. Man kann schon jetzt sagen, dass dieser wissenschaftliche Sammelband auf allen Ebenen großes Interesse finden wird! Das Buch wird eine sehr wichtige und zukunftsweisende Quelle für Akademikerinnen und Akademiker, Kulturinteressierte, Journalistinnen und Journalisten sowie für Medien und Politik sowohl heute und als auch in Zukunft sein.

Die Autorinnen und Autoren wurden bewusst interdisziplinär ausgesucht, die Forschungsbereiche sind bunt gemischt. Iranistik, Musikwissenschaft, Afrikawissenschaft, Palästinaforschung und Orientalistik kommen in diesem breit angelegten Sammelband ebenso zur Geltung wie Geschichte, Byzantinistik, Sozialanthropologie, Vexillologie (Fahnen- und Flaggenkunde), Wirtschaftsgeschichte, Osmanisches Reich oder Südosteuropa, die Habsburgermonarchie...

Der vierte Band unserer jungen Reihe „Forschungen zu Orient und Okzident“ zeigt Begegnungen und Wahrnehmungen von Menschen aus fünf Jahrhunderten in diesen weit gefassten und sich überlappenden Räumen – hier mit dem Fokus auf das Osmanische Reich bzw. die Republik Türkei und die Österreichisch-Ungarische Monarchie bzw. die Republik Österreich –, ohne die Krisen, Kämpfe und Schwierigkeiten dieses immer höchst brisanten und spannenden Beziehungsgeflechts auszuklammern.

Allerdings basieren die diplomatischen Beziehungen der Republik Österreich mit der modernen Türkei auf einer langen Tradition des Austausches zwischen dem Römischen Reich und der Hohen Pforte.

Im Jahr 1998, also vor rund 18 Jahren, schrieb ich für das Österreichische Bundeskanzleramt im Auftrag des Österreichischen Bundespressedienstes den Aufsatz „Das Österreichbild in der Türkei“. Er wurde in den Sprachen Deutsch, Türkisch und Englisch über österreichische Botschafterinnen und Botschafter in der ganzen Welt verteilt. Heute leben in Österreich ca. 300.000 Menschen mit türkischen Wurzeln, davon sind ca. 180.000 österreichische Staatsbürger. Im Zuge des Wirtschaftswunders kamen sie nach Österreich.

Sie und ihre Nachkommen sind mit Stand 2016 sowohl als Gastarbeiterinnen und Gastarbeiter, Unternehmerinnen und Unternehmer (ca. 14.000), als Anwälte ebenso wie auch in der Kunst und der Wissenschaft, davon ca. 3.500 als Studentinnen und Studenten, tätig. Die große Mehrheit sehen Österreich als ihre liebe „Neue Heimat“ (trk. Yeni Vatan) und verstehen sich vor allem als säkulare Verfassungspatrioten. Die Mehrheit der Österreicher hat auch gelernt, in seinen ausländischen Mitmenschen nicht das Trennende, sondern das Verbindende zu sehen und sie zu schätzen.

Wir wissen aber auch, dass die Intoleranten für ihr de facto außer oder an der Grenze des Verfassungsbogens liegendes Verhalten und ihre Bewegungen Toleranz einfordern. Hier sollte durch Wissen, Erfahrung und Weitblick die Spreu vom Weizen getrennt werden, wofür wiederum eine sachliche, belegbare und objektive wissenschaftliche Forschung notwendig ist. Das wollen wir mit dem Buch „Orient und Okzident: Begegnungen und Wahrnehmungen aus fünf Jahrhunderten“ mit viel Liebe, Mühe und Geduld auf ca. 800 Seiten zeigen.

Mein Artikel begann damals mit einem türkischen Sprichwort über Kaffee, denn auch wenn es banal scheinen mag, die Parallelen zwischen diesen doch so unterschiedlich wirkenden Ländern lassen sich, vielleicht sogar insbesondere in der Kaffeekultur finden. „Eine Tasse Kaffee gewinnt das Herz für vierzig Jahre“, sagt ein türkisches Sprichwort, das im Original so klingt: „Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır“. Das Verstehen der Menschen untereinander beginnt mit gutem Zuhören – und wo lässt es sich besser reden, als bei einer Tasse dampfenden Kaffees? Wer

in Wien auf eine Tasse Kaffee einlädt, nimmt sich Zeit für mich. Das ist auch die Besonderheit der Institution des auch in der Türkei geschätzten österreichischen Kaffeehauses, wie man es detailgetreu nachgebaut in der Innenstadt von Istanbul findet. Man serviert dort echten Wiener Kaffee und frische Wiener Mehlspeisen. Zum Milchkaffee sagen die trendigen jungen Türken bereits allgemein „Melange“. Der Wiener Kaffee ist in sein Ursprungsland zurückgekehrt...

Die Beziehung zwischen Österreich und der Türkei hat sich seit 1998 mit vielen Höhen und Tiefen unglaublich verändert. Wir könnten heute sehr viele negative Ereignisse vermerken. Das war auch in der Vergangenheit so. Dabei darf man diese beiden Länder nie unterschätzen. Es heißt gespannt zu bleiben, die Ereignisse mit Verstand und Vernunft mitzuverfolgen und sich zuverlässig ohne Opportunismus auszutauschen.

Als Österreicher mit türkischen Wurzeln versuche ich – bereits seit über einem Vierteljahrhundert –, eine verbindende und tragfähige Brücke zwischen Österreich und der Türkei zu bauen. Das ist eine große Herausforderung. Ich glaube aber, dass es mit vernünftiger und verständlicher Aufklärung möglich ist. Obwohl immer wieder Höhen und Tiefen zu überwinden sind, werden wir auch in Zukunft diesen, vom interkulturellen Dialog und der Mitmenschlichkeit vorgezeichneten Weg gehen!

Sind in den letzten Jahren nicht genügend Aufsätze und Bücher über den Nahen Osten und seine Geschichte geschrieben worden? Diese Frage versuchte ich im Jahre 2012 bei der Präsentation unseres Buches „Das Burgenland als internationale Grenzregion im 20. und 21. Jahrhundert“ im Palais Eschenbach zu beantworten und skizzierte bei dieser Gelegenheit kurz meinen Traum, Brücken zwischen dem Orient und dem Okzident zu schlagen.

2012 war eine Zeit, wo wir als aus der Türkei stammende Österreicherinnen und Österreicher bereits ahnen konnten, was uns in den nächsten Jahren erwarten wird. Dafür muss man kein Hellseher sein, sondern man benötigt ein tiefes Wissen und Erfahrungen über den Orient und den Okzident. Wir haben die Entwicklungen im Nahen Osten mit den westlichen und östlichen Interventionen, Stellvertreterkriegen und den hybriden Kriegstaktiken, die sich weit vom Völkerrecht entfernt haben, mitverfolgt.

Deswegen wollten wir ein umfangreiches Buch mit seriösen Personen aus der Wissenschaft herausgeben, die die Beziehungen und Begegnungen im kulturellen, wirtschaftlichen, sozialen und menschlichen Bereich beleuchten sollen. Man wird daraus lernen, dass die Beziehungen zwischen dem christlichen Okzident und dem islamischen Orient nie in dieser oft kolportierten Distanz bestanden. Schaffen wir Fundamente für ein friedliches Zusammenleben! Wir sollten nicht das Trennende, sondern das Verbindende sehen und uns dies immer wieder in Erinnerung rufen!

Die jüngsten – leider sehr negativen und bestürzenden – internationalen und nationalen Entwicklungen haben dazu beigetragen, dass das Beziehungspaar „Orient und Okzident“ – mit seinen beiden als Gegensatz hingestellten, aber weit über Raumkategorien hinausgehenden Begriffen – zum wichtigsten weltpolitischen Thema unserer Zeit geworden ist.

Die gegenwärtige Lage in der Türkei, dem Nahen Osten und dem arabischen Raum sowie die darauffolgenden Reaktionen in Europa und Österreich im Besonderen haben diese umfassende Thematik in all ihren Facetten wieder verstärkt in den Mittelpunkt der öffentlichen und medialen Aufmerksamkeit gerückt. Tagesaktuell werden die Themen „Terrorismus“, „Flucht“, „Migration“ und „Integration“ im Zusammenhang mit „dem Islam“ kontrovers und heftig diskutiert. Niemand kann sich dem entziehen und viele sind alleine schon mit den Tagesnachrichten zu Recht überfordert. Oft wird pauschalisiert und die Spreu vom Weizen absichtlich oder einfach aus Dummheit nicht getrennt. Oft zeugen die Diskussionen nicht nur von der Unfähigkeit, Antworten auf die brennendsten Fragen unserer Zeit zu finden, sie lassen auch historisches Hintergrundwissen außer Acht. Diesem Mangel an Wissen möchte der vorliegende wissenschaftliche Sammelband entgegenwirken.

Eigentlich währt ja die Begegnung länger als diese fünf Jahrhunderte. Denn wer heute eine Semmel isst, dazu in eine deftige Wurst beißt und das Ganze mit einem Krug Bier hinunterspült, mag sich fühlen wie ein typischer Österreicher oder Bayer. In Wahrheit stammen diese Lebensmittel alle aus dem alten Orient. Schon im 3. Jahrtausend v. Chr. schenkten die Menschen, die zwischen Euphrat und Tigris oder in Ostanatolien wohnten, in ihren Kneipen sage und schreibe über 20 Sorten Gerstensaft aus!

Die Wurst ersannen Köche in Babylonien. Und wussten Sie, dass das Wort Semmel vom orientalischen Ausdruck „samidu“ (weißes Mehl) abgeleitet ist? Haben Sie gewusst, dass das Wort Joghurt eigentlich ein türkisches Wort ist? Die Grundbedeutung des Wortes ist „kneten“. Es ist bis heute eines der Hauptnahrungsmittel in der ausgezeichneten türkischen Küche und wird oft von den Hausfrauen selbst hergestellt.

Wussten Sie, dass das Wort Kiosk (köşk) aus dem Türkischen stammt? In der Originalbedeutung heißt das Wort soviel wie „Schlösschen“. Und wussten Sie, dass auch das in der deutschen Sprache sehr gebräuchliche Wort Dolmetscher (trk. dilmaç) aus dem Türkischen stammt? Die Übernahme der Wörter und die Beeinflussung durch die Türken sind gerade im militärischen Bereich sehr häufig. So ist z. B. das Lehnwort „Horde“ ursprünglich ein türkisches „ordu“.¹

1 MATTHIAS SCHULZ, *Aufbruch in die Zivilisation – Mesopotamien, Spiegel Geschichte* (Hamburg 2016).

Wie können wir als Neue Welt Verlag dazu beitragen, diese oft vermeintlich kulturellen Schranken zu überwinden, damit Hass, Vorurteile und Intoleranz endlich der Vergangenheit angehören? Dieser Herausforderung möchten wir uns stellen, auch wenn wir wissen, dass das nicht einfach ist.

Nach der Ideenentwicklung ist es in unermüdlicher wissenschaftlicher, redaktioneller, lektorieller und grafischer Detailarbeit nun gelungen, gemeinsam mit unserem Herausgaberteam und allen Autorinnen und Autoren das Kind aus der Taufe zu heben! Für einen Verlag bedeutet ein solches Projekt eine große Anstrengung – in organisatorischer und finanzieller, in materieller und immaterieller Hinsicht. Umso mehr freut es uns, wenn das Werk geglückt ist, was nicht zuletzt auch Sie als Leserinnen und Leser entscheiden!

Um ein derartiges Projekt zu realisieren, braucht es außerdem vor allem eines: Eine große Liebe zur Wahrheit, da ohne Wahrheit die Liebe keine Existenzgrundlage haben kann. Die Grundlage der Wahrheit aber sind die Fakten und die Sorge, diese nicht zu manipulieren oder zu korrumpieren. Eine objektive Darstellung zu finden, sollte das Ethos und die Ehre jeder Wissenschaftlerin und jedes Wissenschaftlers sein. Ich bin darum umso stolzer, dass ich mit dem Buch „Orient & Okzident“ gegen die kursierende Doppel- bis Dreifach-Moral und allgegenwärtige Geschichtsverfälschungen ein wenig Licht ins Dunkel bringen kann. Möge der Geist der Wahrheit die Wissenschaft erleuchten!

Meinen besonderen Dank spreche ich dem Herausgaberteam, Frau Barbara Haider-Wilson und Herrn Maximilian Graf, aus, die auch die redaktionelle Koordination übernommen haben. Auf die erfreuliche Zusammenarbeit blicke ich ebenso mit dem Leiter der Wissenschaftlichen Abteilung des Neue Welt Verlags, Herrn Arno Tippow, zurück. Großzügig unterstützt haben das Projekt die Türkische Kulturgemeinde in Österreich und die „Yeni Vatan Gazetesi“ (Neue Heimat Zeitung) in Wien. Allen 24 Autorinnen und Autoren, die wir namentlich mit ihren Kurzbiographien im Anhang angeführt haben, spreche ich meine höchste Wertschätzung und Hochachtung aus und bedanke mich für die Geduld und Mühe, die sie bis zur Publikation in den letzten vier Jahren aufbringen mussten!

Ich wünsche Ihnen, geschätzte Leserinnen und Leser, eine genüssliche Lektüre und lade auch Sie zum vorurteilslosen Brückenbau zwischen den Kulturen und den Menschen ein!

Ein Traum wird Wirklichkeit... hoffentlich – inşallah!

Birol Kilic,
Verleger, Neue Welt Verlag
Wien und Istanbul, November 2016

III. VERBINDUNGSLINIEN IN DER NEUZEIT II:

DIMENSIONEN KULTURELLER KONTAKTE

III.8 Zwischen Orient und Okzident:

Die *differentia specifica* des Orientalismus in der südosteuropäischen Oper¹

TATJANA MARKOVIĆ

I. Einleitung

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den Topoi des Orients in der südosteuropäischen Oper mit dem Ziel, die *differentia specifica* ihres imperialen Erbes zu veranschaulichen. Zu diesem Zweck werden fünf Opern aus Kroatien, Serbien, Montenegro und Bulgarien, die bis zum Ende des Ersten Weltkriegs komponiert wurden, analysiert. Den theoretischen Ausgangspunkt bildet dabei das Konzept der Selbstrepräsentation (literarisch und musikalisch), die zum Teil als Selbstorientalisierung definiert wird.

Westliche und östliche Vorstellungen über die Selbstdarstellung beinhalten nicht nur das Bild des „Eigenen“, sondern spiegeln meist auch das Bild des „Anderen“ wider. Dadurch wurden der Orientalismus wie auch das Konzept einer Trennung von Orient und Okzident definiert. An deren imaginärer Grenze, dem historischen Kreuzungsbereich von Ost und West – Gegenden, die erst durch das Byzantinische und Römische Reich, danach durch das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie repräsentiert wurden – gibt es eine Region, deren Selbstverständnis beide Perspektiven mit einschließt. Jener geopolitische Verknüpfungspunkt zwischen östlichen wie westlichen politischen, kulturellen und künstlerischen Einflüssen ist der Balkan; er bietet eine einzigartige multikulturelle Mischung, wie am Beispiel des Musiktheaters nachgewiesen werden kann.

Diese Studie soll daher einen Beitrag zu den neuen Balkanstudien aus der Sicht der Musik/Oper leisten und darüber hinaus die fächerübergreifende Diskussion,

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen meiner Forschungen, die im Zuge des Projekts *Opera and the idea of self-representation in Southeast Europe/Oper und die Idee der Selbstrepräsentation in Südosteuropa* (V143), gefördert durch den österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF Elise-Richter-Programm), am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz (2010–2012) und am Institut für Kunst- und musikhistorische Forschungen (Abteilung Musikwissenschaft) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt wurden. Er ist Teil eines in Entstehung begriffenen Buches, das sich mit den historischen Vermächtnissen im imperialen Kontext in der Oper Südosteuropas befasst.

die u. a. Disziplinen wie Ethnologie, Philologie, Geschichte und Geographie einbezieht,² um musikwissenschaftliche Forschungsperspektiven ergänzen. Zunächst werden Musik und Libretti vorgestellt, um in weiterer Folge die Forschungsergebnisse, die sich auf ausgewählte „Türkenoper“ aus Kroatien, Montenegro, Serbien und Bulgarien beziehen, in einen theoretischen Rahmen zu stellen. Durch die Auswertung von literarischen und musikalischen Operntexten bestätigt sich die transnationale Perspektive auf den Balkan bzw. die Balkan-Oper, die einerseits durch das Konzept des historischen – habsburgischen bzw. osmanischen – Erbes und dessen Eigendynamik³ und andererseits im Kontext des Nahen Ostens reflektiert werden kann (hier sei auf die „Migrationen“ von nahöstlichen Musikinstrumenten, Tonleitern und Vokalrepertoire als Hinweise für potentielle weiterführende Untersuchungen aufmerksam gemacht).

II. Die imperialen Kontexte

Im neunzehnten Jahrhundert war Südosteuropa zwischen der Habsburgermonarchie und dem Osmanischen Reich aufgeteilt. Ein Großteil der Territorien – Griechenland, Bosnien und Herzegowina (bis 1878), Bulgarien, Mazedonien, Montenegro, Rumänien und Serbien – gehörte zum osmanischen Teil. Kroatien und Slawonien, Transsilvanien, der serbische Teil der Vojvodina, die Woiwodschaft Serbien und das Temeser Banat (1849–1860) sowie Bosnien und Herzegowina (1878–1918) unterstanden der Habsburgermonarchie, d. h. dem Kaisertum Österreich (1804–1867) bzw. der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (1867–1918). Zudem darf auch der russische Einfluss auf Politik und Kultur der orthodoxen Länder nicht unberücksichtigt bleiben.

Die Militärgrenze zwischen den zwei Reichen verlief durch Serbien (Banater Militärgrenze) und Kroatien (Slawonische Militärgrenze). Auf der einen Seite, in den Provinzen der Monarchie – der Vojvodina, Kroatien, Slowenien oder Transsilvanien –, konnte sich das westlich beeinflusste Kulturleben kontinuierlich ent-

2 ZRINKA BLAŽEVIĆ, Globalizing the Balkans: Balkan Studies as a transnational/translational paradigm, in: MAXIMILIAN HARTMUTH/URSULA REBER (Hg.), *Balkan Studies. Quo vadis?* (Wien 2009); <http://www.kakanien.ac.at/beitr/balkans/ZBlazevic1.pdf> (zuletzt abgerufen am 20. Februar 2014).

3 Der Balkan „*can be approached and interpreted through the notion of historical legacy, which is intimately intertwined with the character of the Balkans as a region and, thus, linked to its concreteness*“. Vgl. MARIA TODOROVA, Nostalgia – the reverse side of Balkanism?, in: WŁODZIMIERZ BORODZIEJ/JOACHIM VON PUTTKAMER (Hg.), *Europa und sein Osten. Geschichtskulturelle Herausforderungen* (München 2012), S. 61–74, hier S. 65. RISTO PEKKA PENNANEN hat diesen Zugang bereits für die Ethnomusikologie gewählt.

falteten. Musikalische Institutionen wie Musikvereine, städtische Orchester, Nationaltheater, Musikschulen und Konservatorien vermittelten ein Musikleben mit europäischem Profil. Das Leben auf der anderen Seite, in den osmanischen Provinzen, war an erster Stelle von Aufständen und Befreiungskämpfen geprägt und nur in den seltenen friedlichen Perioden oder erst nachdem die Unabhängigkeit errungen wurde, konnte sich eine ähnliche Kultur entwickeln.

Serbien hatte bereits nach dem zweiten serbischen Aufstand (1815–1817) einen gewissen Autonomiestatus erhalten und war seit 1830 ein Fürstentum mit einem eigenen Monarchen. Nach fast vier Jahrhunderten unter osmanischer Herrschaft erlangten Serbien und Bulgarien 1878 ihre volle Unabhängigkeit. 1882 wurde das Königreich Serbien proklamiert. Bulgarien, das seit 1878 Fürstentum war, wurde 1908 zum Zarentum. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden Serbien, Kroatien und Slowenien im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (1918) vereint, 1929 wurde das Königreich Jugoslawien ausgerufen.

Neben den bereits erwähnten Faktoren sind für Südosteuropa zwei weitere nationale und religiöse Differenzierungspunkte charakteristisch. Der zentrale Teil der Region gehört vorrangig zum slawischen Kulturbereich; daneben gibt es noch die deutsche und ungarische Kultur. Zusätzlich besteht eine signifikante Verflechtung der katholisch, orthodox sowie islamisch dominierten Lebenswelten. Unter diesen spezifischen Umständen wurde die Idee der Selbstrepräsentation für jede Nation jeweils getrennt nach Kirche, Schule, Theater, Zeitungen und Chorvereinigungen vorangetrieben. Durch diese Institutionen wurde die relativ frühzeitige Entwicklung der Bühnenmusik gefördert.

Die Oper – in ihrer zweifachen Bedeutung, nämlich als Kunstwerk und als Institution – fungierte gleichzeitig als Repräsentant eines komplexen Identitätsnetzwerks und als dessen Produkt. Dieselben Prozesse liefen in den zwei getrennten Teilen Südosteuropas zu unterschiedlichen Zeiten und auf verschiedene Weise ab; daraus ergab sich dann entweder eine stabile oder eine hybride nationale Identität. Im habsburgischen Teil der Region entwickelten sich die nationalen Bewegungen aus einem schon relativ entwickelten Musikleben heraus und bewirkten eine ideologische Re-Definition einer bereits etablierten musikalischen Praxis. Im osmanischen Teil bedeutete der Import von europäischen kulturellen Artefakten den Anstoß für die Entwicklung des Musiklebens und war beinahe von Beginn an, mit beträchtlicher Unterstützung durch die umfangreiche Diaspora, am Prozess der Nationenbildung beteiligt. Das kulturelle Zentrum der Südslawen war im 19. Jahrhundert zweifelsohne Wien, wo die führenden Intellektuellen lebten und arbeiteten, darunter Linguisten, Autoren, Maler, Architekten und Musiker. Darüber hinaus war Wien auch jener Ort, wo sich die politischen Repräsentanten des osmanischen Südosteuropas trafen.

Die Rahmenbedingungen im habsburgischen Kontext ermöglichten die Etablierung der Kroatischen Oper in Zagreb bereits 1870 und damit um ganze fünfzig Jahre früher als jene der Belgrader Oper in Serbien 1920. Dort hatten aber bereits 1884 die ersten Opernaufführungen im Nationaltheater stattgefunden. Ähnlich war die Situation in Sofia, wo die Nationaloper erst 1922, nach jahrelanger Aufführungspraxis, eröffnet wurde. Andere Kulturinstitutionen wurden in etwa zur selben Zeit gegründet, beispielsweise Musikakademien (1919 in Ljubljana, 1921 in Sofia, 1922 in Zagreb, 1937 in Belgrad, 1980 in Cetinje). Nationaltheater und -operen wurden als Knjaževsko serbski teatar (Fürstlich Serbisches Theater) in Kragujevac, Serbien 1834; Kazalište na Markovom trgu (Theater am St.-Markus-Platz) in Zagreb 1836; Hrvatsko narodno kazalište (Kroatisches Nationaltheater) in Zagreb 1860, Kroatische Oper 1870; Srpsko narodno pozorište (Serbisches Nationaltheater) in Novi Sad 1861 und Narodno pozorište (Nationaltheater) in Belgrad 1868 eröffnet. Letzteres wurde seit 1920 inklusive Oper und Ballet geführt. Die ersten Theater in Montenegro wurden in Cetinje und Nikšić 1884 gegründet. Das Narodno teatar „Ivan Vazov“ (Nationaltheater „Ivan Vazov“) wurde 1904 in Sofia eingerichtet, die dortige Oper 1922. Die Opera na Bulevaru Žarka Savića (Oper am Boulevard von Žarko Savić) in Belgrad folgte 1909. Philharmonische Orchester wurden dagegen eher spät gegründet, so 1924 in Sofia, 1944 in Belgrad und 1948 in Zagreb.

In Bezug auf Produktion und Aufführungspraxis lassen sich zwischen den Operntraditionen in der Region beträchtliche Unterschiede festmachen, so etwa zwischen Kroatien, wo im langen 19. Jahrhundert zirka 60 Opern komponiert wurden, und Bosnien oder Mazedonien, wo erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine solche Tradition etabliert werden konnte. Die nationale Opernproduktion begann 1846 in Kroatien (Vatroslav Lisinski: *Ljubav i zloba*), wo sie sich in den 1870er Jahren weiter entwickelte (Ivan Zajc: *Mislav*, 1870; *Ban Leget*, 1872; *Nikola Šubić Zrinjski*, 1876). Erst danach, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, begann sie in Montenegro (Dionisio de Sarno-San Giorgio: *Balkanska carica*, 1890/91) und Slowenien (Benjamin Ipavec: *Teharski plemiči*, 1892; Anton Foerster: *Gorenjski slavček*, 1896) Fuß zu fassen. Bald nach der ersten slowenischen wurden die erste bulgarische (Emanuil Manolov: *Siromahkinja*, 1900) und die erste serbische „National“-Oper aufgeführt (Stanislav Binički: *Na uranku*, 1904). Ungeachtet der Tatsache, dass in diesen Gebieten bereits früher Opern geschrieben wurden, werden erst die erwähnten Kompositionen als die jeweils erste Nationaloper angesehen.

Theoretische Betrachtungen über Orientalismus und Exotismus in der Musik und besonders in der Oper stützen sich meist auf Untersuchungen westlicher

Musik.⁴ Nur wenige Ausnahmen beziehen sich auf die tschechische⁵ und südosteuropäische (serbische, kroatische, montenegrinische, bulgarische, griechische) Oper,⁶ mit gelegentlichen Verweisen auf die russische Oper.⁷

Ausgehend von den bisherigen Forschungsergebnissen werden darüber hinausgehend orientalische, literarische und musikalische Topoi in der südosteuropäischen Oper (Serbien, Kroatien, Montenegro, Bulgarien) untersucht, mit dem Ziel die *differentia specifica* eines Orientalismus zu definieren:

- *Nikola Šubić Zrinjski* (Zagreb, 1876), Oper in 3 Akten, Libretto: Hugo Badalić (1851–1900) nach dem Drama *Zriny* (1812) von Theodor Körner, Komponist: Giovanni von Zaytz alias Ivan Zajc (1832–1914);
- *Balkanska carica* (Die Kaiserin des Balkans, 1891; Uraufführung Podgorica 2008 [!]), Oper in 3 Akten, Libretto: Dionisio de Sarno-San Giorgio (1856–1937) nach dem Drama von Nikola I. Petrović Njegoš Fürst von Montenegro (1884), Komponist: Dionisio de Sarno-San Giorgio;
- *Na uranku* (In der Morgendämmerung, Belgrad, 1904), Oper in einem Akt, Libretto: Branislav Nušić (1864–1938), Komponist: Stanislav Binički (1872–1942);
- *Knez Ivo od Semberije* (Fürst Ivo von Semberien, Novi Sad, 1911), Oper in einem Akt, Libretto: Branislav Nušić nach einem eigenen Drama (1900), Komponist: Isidor Bajić (1878–1915);

4 Vgl. RALPH LOCKE, Constructing the Oriental ‚Other‘. Saint-Saens’s ‚Samson et Dalila‘, in: Cambridge Opera Journal 3 (1991) 3, S. 261–302; JONATHAN BELLMAN (Hg.), The Exotic in Western Music (Boston 1998); MATTHEW HEAD, Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music (= Royal Musical Association Monographs 9) (London 2000); MATTHEW HEAD, Musicology on Safari. Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory, in: Music Analysis 22 (2003) 1–2, S. 211–230; RALPH LOCKE, Musical exoticism. Images and reflections (Cambridge 2009).

5 Vgl. MARTIN NEDBAL, Dvorak’s ‚Armida‘ and the Czech Oriental ‚Self‘, in: Current Musicology 84 (Fall 2007), S. 25–51.

6 Vgl. RUMINA KARAKOSTOVA, B’lgarski opereten teatr v godinite meždu svtovni vojni (Sofia 2002); AIKATERINI ROMANOÜ (Hg.), Eastern Naturalness versus Western Artificiality. Rimsky-Korsakov’s influence on Manoles Kalomoiros’ early operas, in: Muzikologija / Musicology 5 (2005) 5, S. 101–117; TATJANA MARKOVIĆ, The Ottoman past in the romantic opera’s present: The Ottoman Other in Serbian, Croatian, and Montenegrin opera, in: RISTO PEKKA PENNANEN/PANAGIOTIS C. POULOS/ASPASIA THEODOSIOU (Hg.), Ottoman intimacies, Balkan music realities (= Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens 19) (Helsinki 2013), S. 71–86.

7 Vgl. MARINA FROLOVA-WALKER, Russian music and nationalism from Glinka to Stalin (New Haven/London 2007); DAVID SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE, Russian Orientalism. Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration (New Haven/London 2010), S. 199–223; TATJANA MARKOVIĆ, East of the East. The Orient of imperial Russia in the comic opera ‚Fevej‘ (1786) by Vasilij Alekseevič Paškevič, in: TheMA. Open access research journal for theatre, music, arts 1 (2012) 1, <http://www.thema-journal.eu/index.php/thema/article/view/8> (zuletzt abgerufen am 18. Februar 2014).

- *Gergana* (Sofia, 1917), Oper in drei Akten, Librettist: Ljubomir Bobevski (1878–1960) nach dem Gedicht *Izvor't na belonogata* (Brunnen des Mädchens mit weißen Beinen, 1873) von Petko R. Slavejkov, Komponist: Georgi Atanasov (1882–1931).⁸

Der methodologische Zugang wird hier jedoch nicht der gewöhnlichen Vorgangsweise entsprechen. Zunächst wird kein theoretischer Rahmen angeboten, sondern am Beginn steht das vorrangige Studium der Libretti und der Musik selbst. Danach werden die Resultate der Analyse in den jeweiligen historischen, kulturellen und politischen Kontext eingebettet und einander gegenübergestellt. Der Grund für diese Herangehensweise ist, dass dadurch verhindert werden soll, bereits im Voraus theoretische Ansprüche an die Musik zu stellen; dies besonders im Hinblick darauf, dass die derzeit dominante Perspektive in den Balkanstudien eine europäische ist.

III. Libretti

Der „paradigmatische Plot“ einer exotischen Oper sieht, nach RALPH LOCKE, folgendermaßen aus:

„Young, tolerant, brave, possibly naïve, white European tenor-hero intrudes, at risk of disloyalty to his own people and colonialist ethic, into mysterious, dark-skinned, colonised territory represented by alluring dancing girls and deeply affectionate, sensitive, lyric soprano, incurring wrath of brutal, intransigent tribal chieftain (bass or bass-baritone) and blindly obedient chorus of male savages.“⁹

8 Diese fünf „Türkenoper“ wurden entweder als repräsentative oder – im Fall von Montenegro – einzige Beispiele nationaler Traditionen ausgewählt. Die Zugänglichkeit zu relevantem Material ist oft sehr limitiert. Ein Großteil der Balkan-Opern wurde entweder bereits vor mehreren Jahrzehnten publiziert oder bisher gar nicht veröffentlicht. Die Partituren konnten nur in den Bibliotheken der jeweiligen Hauptstadt eingesehen werden. Alle Opern, die hier zur Analyse herangezogen werden, sowie einige weitere, wurden im Rahmen meiner Forschungsaufenthalte mit Unterstützung von Bibliotheksmitarbeitern und Musikwissenschaftlern gesammelt. Mein besonderer Dank gilt meinen Kolleginnen Stefanka Georgieva und Elisaveta Petkova aus Bulgarien für ihre Hilfe, Kopien der Handschriften der Oper *Gergana* sowie bulgarische Fachliteratur zu erhalten.

9 LOCKE, *Constructing the Oriental, Other'* (1991), S. 263. Vgl. auch MARK EVERIST, Meyerbeer's ‚Il crociato in Egitto: mélodrame‘, opera, orientalism, in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996) 3, S. 215–250, hier S. 233.

LOCKE argumentierte diesen Standpunkt, den er später in seinem Buch über musikalischen Exotismus¹⁰ wieder etwas revidiert hat, anhand von mehreren Opern, allen voran *Samson et Delila* von Camille Saint-Saëns. Dieser „paradigmatische Plot“ lässt sich jedoch nicht auf die südosteuropäischen Opern übertragen. Denn weder gibt es Geschichten über Helden, die als „unsere“ Helden angesehen und von einem schönen „exotischen“ Mädchen verführt werden, noch gibt es Wilde oder Eingeborene. Ganz im Gegenteil: Wenn eine Liebesgeschichte gezeigt wird, dann handelt sie immer von einem schönen südosteuropäischen Mädchen, dem ein männlicher Orientale verfallen ist. Statt wilden Eingeborenen gibt es feindselige, aber angesehene (osmanische) Männer und schöne Haremsfrauen. In anderen Worten: In jenen Opernlibretti, wo die Maskulinität hervorgehoben wird, ist der osmanische „Anderer“ zwar als mächtiger Feind, aber dennoch im Rahmen von gegenseitigem Respekt und von Ko-Existenz dargestellt.

Dahinter steht ein dominantes Konzept. Alle Libretti stellen die Türken in negativem Licht dar, als Feinde, mit dem Stereotyp des ungläubigen Mohammedaners, aber zugleich auch als starke und mutige Krieger mit menschlichen Eigenschaften und dem „Eigenen“ nahe. Überdies wird das „Eigene“ manchmal eher orientalisches, d. h. auf osmanische Art, dargestellt.

Die Analyse der Opernlibretti des 19. Jahrhunderts zeigt, dass die orientalischen Topoi zwar in Beziehung zum jeweiligen Ort, den Charakteren und der Handlung stehen,¹¹ dies aber auf unterschiedliche Art und Weise. Die „orientalischen“ Orte in der südosteuropäischen Oper befinden sich nicht in fernen, mysteriösen und unbekanntem Gegenden, sondern „zu Hause“ am Balkan. Dort versuchen die Osmanen entweder gerade, in „unser“ Heimatland einzudringen, was naturgemäß zum Kampf führt, oder aber sie sind bereits seit langer Zeit hier und teilen das Alltagsleben mit „uns“. Da der Balkan am Kreuzungspunkt einer imaginierten Weltkarte liegt, ist der „Orient“ kein entfernter, unbekannter, konstruierter Ort – wie es beispielsweise bei den westlichen Opern der Fall war, die in Ägypten und Ceylon oder an anderen Plätzen spielten, die ihren Komponisten Giuseppe Verdi und Georges Bizet komplett unbekannt waren –, sondern Teil des balkanischen Selbst. Daher befindet sich zwischen dem „Eigenen“ und dem „Anderen“ kein tiefer geographischer Graben, sondern es gibt im Gegenteil trotz politischer unterschiedlicher Standpunkte ein gemeinsames Leben. Die osmanische Präsenz in Teilen von Südosteuropa war, so ist anzumerken, nicht nur die längste Periode politischer Herrschaft, sondern auch eine der friedlichsten und stabilsten Perioden in der Geschichte der Region.

10 LOCKE, *Musical exoticism* (2009).

11 EVERIST, *Meyerbeer's 'Il crociato in Egitto'* (1996), S. 226.

Zudem spielen manche der Handlungen in der relativ nahen Vergangenheit: Die Oper *Na uranku* von Stanislav Binički ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts angesiedelt und wurde nur 25 Jahre nach dem Ende der osmanischen Herrschaft komponiert. Zwei der hier diskutierten Opern handeln sogar von einer glorreichen nationalen mittelalterlichen Vergangenheit: *Nikola Šubić Zrinjski* lässt die Belagerung von Szigetvár (1566) wieder aufleben, *Balkanska carica* die Ereignisse vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Hinsichtlich der Handlung basieren die Opern auf Theaterstücken, Gedichten oder auf einem Originallibretto und thematisieren entweder Schlachten oder Liebesgeschichten. Der Librettist der kroatischen Oper *Nikola Šubić Zrinjski*, Hugo Badalić, verfasste den Text nach dem Drama *Zriny* des deutschen Dramatikers Theodor Körner. Aber Badalić veränderte die Figuren des Dramas, indem er ihre Namen ins Kroatische übersetzte. Dadurch konnte er die Schlacht von Szigetvár als kroatisch-osmanischen statt als ungarisch-osmanischen Kampf darstellen. Die osmanische Armee wird von Sultan Süleyman dem Prächtigen persönlich nach Szigetvár geführt. Wie BADALIĆ anmerkt, ist die Oper im Lichte eines Revivals des mittelalterlichen Mythos vom Feldherrn kroatischer Herkunft, der für die Habsburger gekämpft hat, zu sehen, welcher dem kroatischen Volk während der Balkan-krise von 1876 präsentiert wurde:

„In dieser Stunde, wenn die Probleme von Bildung und Fortschritt am Balkan gelöst werden und wenn die Kanonen das Schicksal des Kroatentums entscheiden, siehe da, Kroatisches Volk, ein ruhmreiches Blatt in deiner Geschichte, es ist der Held von Sziget, Nikola Šubić-Zrinjski! Er ist die Verkörperung deiner edlen Mission während der vergangenen Jahrhunderte, er hilft dir immer noch zu verstehen, wie wichtig du für dich selbst und für die Welt bist. Jeder, von welchem Glauben auch immer, sollte zugeben, dass durch den heiligen Kampf der kleinen Schar um ihre Freiheit und Bildung gegen die wilde Flut und gegen die gewaltigen Massen ein ehrenhafter Name für alle Kroaten in allen Nationen und allen Jahrhunderten erworben wurde.“¹²

Die Oper *Balkanska carica* des Diplomaten und Komponisten Dionisio de Sarno-San Giorgio (1856–1937), war eine (politische) Widmung an den Fürsten (1860–1910) und König (1910–1918) von Montenegro, Nikola Petrović Njegoš I. Der Fürst wollte die Restauration des mittelalterlichen serbischen Reiches wie auch den Fortbestand der montenegrinischen Eigenstaatlichkeit fördern. De Sarno-San

12 HUGO BADALIĆ, Predgovor, in: Nikola Šubić Zrinjski. Glazbena tragedija u 3 čina (8 slika) (Zagreb 1876), S. 3. Übersetzt aus dem Kroatischen von Tatjana Marković.

Giorgio hat daher eine Episode aus der Geschichte von Zeta ausgewählt, die im 15. Jahrhundert in der Zeit des Herrschers Ivan Crnojević (Regierungszeit: 1465–1490)¹³ spielt. Der historische Ivan Crnojević besiegte mit seinen todesmutigen Soldaten eine übermächtige osmanische Armee. Im Originaldrama und teilweise auch in der Oper werden die Osmanen als Feinde, Schlächter oder gnadenlose Wölfe bezeichnet und stellen die islamische Gefahr für die Christenheit dar: „*Unser Glaube ist schön, wahr, / und der Türkische ist böse, blutig*“.¹⁴

Die Oper *Gergana* von Georgi Atanasov wiederum stellt „*zweifellos den Höhepunkt der Entwicklung des Opernschaffens der ersten Generation*“¹⁵ von bulgarischen Komponisten dar. Die Oper enthält musikalische Folk-Motive.¹⁶ Wie wir in dem, dem Libretto zugrundeliegenden, Gedicht erfahren, verzaubert die Schönheit des bulgarischen Mädchens Gergana den Türken Selim-Bey so sehr, dass er sie zu sich nach Istanbul in seinen noblen Harem nehmen will. Sie weigert sich jedoch und erwidert, dass sie Reichtum nicht brauche und bereits alles zum Glücklichen habe. Außerdem liebe sie Nikola, einen jungen Bulgaren aus demselben Dorf, und möchte ihn nicht verlassen; sie möchte ihn sogar heiraten. Auch als der Bey ob ihrer Weigerung zornig wird, bleibt sie ruhig und furchtlos und teilt ihm mit, dass er zwar Herr über ihr Leben sein könne, jedoch nicht Herr über ihren Willen. Nach diesem Zusammentreffen, das man trotz allem als durchaus freundschaftlich bezeichnen könnte, lässt der Türke sie unbehelligt wieder gehen und beweist damit dass er ein aufgeklärter Mensch des 18. Jahrhunderts ist. Wie in Biničkis Oper *Nauranku*, steht die Liebe zwischen zwei jungen Menschen, die das „Eigene“ repräsentieren, von Beginn an unter einem schlechten Stern, während der Türke, der „Anderer“, auf eher positive Weise dargestellt wird und die Sympathie des Publikums gewinnt. Verständlicherweise ist aber eine Liebesgeschichte zwischen einem Angehörigen eines „christlichen“ Balkanvolkes und einem Türken im Libretto einer südosteuropäischen romantischen Oper nicht möglich.

Opernlibretti bzw. jene Theatertexte, aus denen sie entstanden sind, zeugen bisweilen von der „Orientalisierung“ der materiellen Kultur des Balkans. In der Oper *Knez Ivo od Semberije* von Isidor Bajić findet sich der signifikanteste Fall einer

13 Diese adelige Familie ist nicht nur aufgrund ihrer militärischen Erfolge gegen die Osmanen und den diplomatischen Verbindungen mit Venedig berühmt, sondern auch weil sie 1493 in Cetinje die erste Druckerei in Südosteuropa gegründet hat. Auch das orthodoxe Kloster in Cetinje, um das herum sich die Hauptstadt entwickelte, wurde von der Familie Crnojević erbaut.

14 „Unser“ bedeutet hier orthodoxer. Vgl. NIKOLA I. PETROVIĆ NJEGOŠ, *Balkanska carica*, drama u tri radnje, hg. v. ZDRAVKO GOJKOVIĆ (Beograd 1989), S. 143.

15 EMILIJA KOLAROVA, *Aspekti na idejata za nacionalnoto v b'lgarskoto muzikalno tvorčestvo na XX vek v konteksta modernostta* (Sofija 2004), S. 30. Übersetzt aus dem Bulgarischen von Tatjana Marković.

16 KOLAROVA, *Aspekti na idejata za nacionalnoto* (2004), S. 30.

solchen Orientalisierung der Charaktere. Fürst Ivo ist der historischen Person Ivan Knežević (1760–1840), nachempfunden, dem Herrscher des Distrikts Bijeljina (im heutigen Bosnien), der aus zwölf Dörfern bestand. Im Zuge des ersten serbischen Aufstands 1806 übergab er seinen gesamten Besitz den Türken, um die gefangenen und versklavten Serben zu befreien. Diese noble Tat machte ihn zu einem Symbol von Nächstenliebe und Patriotismus.¹⁷ Ein Zeuge dieser Tat, einer der bedeutendsten serbischen Gusle-Spieler¹⁸ und Autor traditioneller Epen, der blinde Dichter Filip Višnjić (1767–1834), auch bekannt als der „serbische Homer“, schrieb daraufhin das Epos *Knez Ivan Knežević*. Beide, Knežević und Višnjić, werden als Helden von Semberija angesehen und sind im Wappen der Region verewigt.

Die Serben werden hier eher orientalisch dargestellt. Im Theaterstück werden sie mittels zahlreicher türkischer Lehnwörter beschrieben. Kleidung und Schuhe werden in diesem Kontext besonders betont. So tragen die Leibeigenen bosnische Filzkleidung, am Kopf einen Fez mit einem Saruk oder einen Turban, an den Füßen rote *Jemenijas* (eine Art leichter Schuhe oder Pantoffel) und rauchen kurze *čibuk* (*çibuk*, türkische Tabakpfeife). Die herausragende Erscheinung von Ivo beruht auch auf seinen türkischen Kleidern: blaue Filzhosen (*čakšire*), goldbestickte Weste (*dečerma*), zwei silberne Faustfeuerwaffen sowie ein Messer und ein Säbel, rote Stiefel und ein Pelzmantel. Das orientalische Erscheinungsbild ist typisch für beide Hauptpersonen, Fürst Ivo (Abb. 40) und Kulin-Beg. Gegen alle Erwartung haben der Fürst und sein türkischer Gegenspieler eine freundschaftliche Beziehung, sie respektieren einander und schließen sogar einen persönlichen Nichtangriffspakt. Es gibt dabei zwei Schlüsselmerkmale für das Osmanische bzw. Orientalische: das Rauchen und das Kaffeetrinken. Ivos Leute bieten Kulin als Zeichen der Gastfreundschaft einen Kaffee in einer traditionellen türkischen Schale (*filđžan*) und einen türkischen *čibuk* an.¹⁹ In der Oper *Gergana* wird Selim-Bey ebenfalls rauchend dargestellt. Er erscheint zum ersten Mal in der zweiten Szene des zweiten Aktes, die vom Orchester eingeleitet wird (D-Balkan-Moll). Selim-Bey ist, wie vom Komponisten angemerkt wurde, alleine auf der Bühne „sitzend und rauchend“ zu sehen.

Die wesentlichen Merkmale für „Orient“ und „Okzident“ sowie für den charakteristischen Balkandiskurs in der südosteuropäischen Oper können als dreiteiliges Netzwerk wie folgt dargestellt werden:

- 17 1809 führte er den serbischen Aufstand in Semberija an, der zur Befreiung von Bosnien und Herzegowina führte.
- 18 Die Gusle, eine Schalenhalslaute, ist ein Streichinstrument mit nur einer Saite, das für die Begleitung epischer Lieder am Balkan benutzt wird.
- 19 „Kaffee hatte einen wichtigen Platz in der osmanischen Trinkkultur und sein Konsum veränderte das Alltagsleben der einfachen Leute.“ Vgl. MARIJA KOCIĆ, *Orijentalizacija materijalne kulture na Balkanu. Osmanski period XV–XIX vek* (Belgrad 2010), S. 341. Übersetzt aus dem Serbischen von Tatjana Marković.



Abbildung 40: *Radovan Raja Pavlović, Schauspieler und Opernsänger im Nationaltheater in Belgrad, in der Rolle des Fürst Ivo in der Oper „Fürst Ivo von Semberien“ (1911) von Isidor Bajić s.a.*

Okzident	Südosteuropa	Orient
Italienische Oper (Verdi)	Osmanisierung Selbst-Orientalisierung	Stilisierung
Verismo (Pietro Mascagni, Giacomo Puccini)	Sevdalinka	„authentisch“
	Volksmusik	

Die musikalische Darstellung des orientalischen „Anderen“, verkörpert durch den Türken, kann in der südosteuropäischen Oper auf drei unterschiedliche Arten geschehen:

- 1) Der „Andere“ wird nur indirekt, durch das „Eigene“, dargestellt. In der Oper *Balkanska carica* erscheinen beispielsweise die Osmanen niemals selbst auf der Bühne; stattdessen werden ihre Handlungen durch die Montenegriner beschrieben. Im Theaterstück war der Orientalismus auffällig vorhanden, während im Libretto nur einige wenige Bezüge zu Türken übrig blieben.
- 2) Der „Andere“ wird auf okzidentale Weise dargestellt, das heißt mit den Mitteln der italienischen Oper (Verdi) und des Verismo (Mascagni, Puccini), manchmal mit den musikalischen Mitteln der Grand Opéra.
- 3) Der „Andere“ wird auf „authentische“ musikalische Art dargestellt, indem in der Oper die osmanische Musikpraxis übernommen wird; wichtig ist hier zu erwähnen, dass das „Eigene“ (Serben, Kroaten, Bulgaren, Ungarn) in manchen der präsentierten Bühnenwerke ebenfalls in „orientalischer“ Weise dargestellt wird.

IV. Topoi des Orients

Da die Topoi von Okzident und Orient historische, kulturelle und soziale imperiale Vermächtnisse darstellen, sind sie zum Teil (eng) miteinander verflochten. Infolge dessen wird das orientalische „Andere“ in den Opern *Nikola Šubić Zrinjski* und *Knez Ivo od Semberije* durch die ausgedehnten Genreszenen, die das italienische Musikidiom implizieren, dargestellt. Daneben gibt es einen „authentischen“ orientalischen Klang, der infolge der jahrhundertelangen kulturellen Transferprozesse osmanische Musikcharakteristiken aufweist.

In den genannten Opern herrschen zwei „orientalische“ Diskurse vor, die sich auf den Handlungsablauf und die Rollen der Bühnenwerke beziehen: Diskurse

über die öffentliche Sphäre, also religiöse und militärische Tätigkeiten und ein Diskurs über die Privatsphäre des türkischen Lebens.

Der Diskurs über den Islam ist für den multiethnischen, multikulturellen und multireligiösen Kontext des Balkans bestimmend und wird jeweils gleich am Beginn der beiden serbischen Opern durch einen Muezzinruf artikuliert. In der Oper *Naranku* wird die serbisch-osmanische Dichotomie durch diesen Ruf in einer Abfolge von Motiven aufgezeigt, die auf den serbischen, eine spätere Genreszene mit Hochzeit ankündigenden Volkstanz hinweist. In *Knez Ivo od Semberije* wird dieser melismatische Ruf des Muezzins, der den Namen Allahs wiederholt, abwechselnd mit einer Referenz an den orthodoxen Kirchengesang, der wiederum von einem gemischten Chor vorgetragen wird, dargeboten. Durch den Kommentar des Boten („zwei Religionen kämpfen hier gegeneinander“) wird der generelle Hintergrund vorgestellt.

Hinsichtlich des militärischen Diskurses ist die gesamte vierte Szene des zweiten Aktes der Oper *Nikola Šubić Zrinjski* relevant. Sie widmet sich der Darstellung des türkischen Lagers vor Szigetvár kurz vor dem entscheidenden Kampf. Man sieht eine Jubiläumsfeier der Schlacht von Mohács, die vierzig Jahre zuvor stattgefunden hat (1526). Dort besiegten die Osmanen unter Sultan Süleyman dem Prächtigen die Truppen des Königreichs Ungarn unter Ludwig (Lajos) II., der während der Schlacht getötet wurde. Von diesem Zeitpunkt an gehörte ein Teil des Königreichs Ungarn für zirka 150 Jahre zum Osmanischen Reich. Durch die Erinnerungen und Feiern zu Ehren der alten militärischen Erfolge sollte der osmanischen Armee vor der zu erwartenden harten Schlacht um Szigetvár Mut zugesprochen werden. Die gesamte Szene beinhaltet sechs musikalische Nummern, hauptsächlich orientalische Tänze, sowohl einzeln als auch mit Chor: Gemischter Chor und orientalischer Tanz, Ballabile, Arabischer Tanz, Fantastischer Orientalischer Solotanz mit Ensemble und, nach einem Duett von Großwesir Mehmed Sokolović und Süleyman, einen weiteren gemischten Chor und Tanz (Finale 4).²⁰

Die musikalischen Konventionen des „alla Turca“ (Militär-)Musikidioms sind auch in den drei Musiknummern präsent, die Sultan Süleyman den Prächtigen und seine Armee verherrlichen. Der zentrale Teil dieser dreiteiligen Einheit ist Timoleons Beschreibung der Schlacht von Mohács, in welcher die Perkussionsinstrumente prominent präsent sind. Ivan Zajc stellte auch eine Musikkapelle auf die Bühne. Sie soll ein osmanisches Militärorchester (*Mehter*) darstellen:

20 Das Konzept dieser türkischen Szene ist ähnlich dem selten aufgeführten Ballabile aus dem dritten Akt von Giuseppe Verdis *Othello* (1888), der unter anderen auch einen Arabischen Tanz beinhaltet.

„[...] *military music (mehter) made use of large numbers of musicians performing on ‚loud‘ instruments (e.g., the zurna, or double-reed shawm, trumpets, or boru; large drums, or davul; and cymbals, or zil). As a highly symbolic music intended to represent the Ottoman state to outsiders, mehter military music was performed for ceremonies of state and in battle.*“²¹

Genau das ist der Fall in dieser Oper: Die *Mehter*-artige türkische Kapelle auf der Bühne symbolisiert eine Schlacht und ihr charakteristischer lauter Klang ist das Resultat der Blasinstrumente, obwohl in diesem Fall keine Perkussionsinstrumente vorhanden sind.²²

Die Janitscharen-Kapelle (*Mehter*) wurde im 19. Jahrhundert als Verkörperung von osmanischer Musik weitgehend akzeptiert und war Basis für ein europäisches „alla Turca“-Idiom, das via *Mehter* oftmals als Geschenk eines Sultans an die europäischen Höfe gelangte. „Alla Turca“ wurde beispielsweise durch die Kompositionen Mozarts oder Beethovens begünstigt, die unzweifelhaft auch Zajc bekannt waren, der von Wien nach Zagreb übersiedelt war. Seine Entscheidung, eine türkische Szene in die Oper einzufügen und „alla Turca“- oder Janitscharenmusikkonventionen zu stilisieren, um dadurch den militärischen Erfolg der Schlacht von Mohács heraufzubeschwören, ist daher nachvollziehbar. Der Klang der Janitscharenkapellen wurde nicht eins zu eins übernommen, sondern diente als Modell für die Adaption europäischer Instrumente:

„*Janissary bands also contained loud wind instruments – notably the zurna (an instrument similar to the Western oboe, but with a fuller, more cutting sound) and the boru (trumpet). This may explain composers’ frequent resource to loud dynamic levels or, in pieces for or with orchestra, uninhibited use of wind instruments, from the piccolo down to the trombone.*“²³

Genau dies trifft auf die Oper *Nikola Šubić Zrinjski* zu, wo Ivan Zajc eine türkische Kapelle auf die Bühne stellt, die aus den westlichen Instrumenten Flöte, Piccoloflöte, zwei C-Klarinetten, C-Flügelhorn (wird normalerweise am Schlachtfeld benutzt), vier F-Trompeten, Eufonium (normalerweise von Militärmusikkapellen benutzt), Bassposaune, Tuba oder Helikon (normalerweise für militärische Fanfa-

21 GÁBOR ÁGOSTON/BRUCE MASTERS, *Encyclopedia of the Ottoman Empire* (New York 2009), S. 406–407, hier S. 406.

22 RAYMOND MONELLE hebt, im Kontext von Militärmusik betrachtet, den lauten Sound der Mehter Musik hervor: „*With penetrating wind instruments and powerful brass and drums, it was deafening.*“ Vgl. RAYMOND MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington 2006), S. 118.

23 LOCKE, *Music Exoticism* (2009), S. 116.

ren benutzt) besteht. Dabei sollte man bedenken, dass Zajcs Vater, und später auch er selber, Kapellmeister eines Militärensembles in Fiume war und dass er schon früher Erfahrung mit diesen Ensembles gesammelt hat.

Die musikalische Repräsentation des Militärdiskurses beweist, dass sich – trotz der unterschiedlichen Religionen – das „Eigene“ und das „Anderere“ in ihrem Heroismus gleichen. Dementsprechend werden Kulin-Beg (*Knez Ivo od Semberije*) und Selim-Bey (*Gergana*) auch beide musikalisch als Helden dargestellt. Außerdem ist die musikalische Repräsentation von Kulin-Beg eigentlich ziemlich mit den westlichen Topoi von Heroismus vergleichbar: Trompetensignale und ein Marsch, jedoch seltsamer Weise im Walzer-Takt (3/4!) statt im 4/4-Takt.

Auch Selim-Bey wird zum Teil durch einen „alla turca“-Marsch charakterisiert. Allerdings handelt es sich dabei um seine kurze Arie in der „türkischen Szene“ (2. Akt, 2. Szene), in welcher die „orientalische“ übermäßige Sekunde dominiert. Darauf folgt ein Dialog zwischen Selim und Gergana, in dem er versucht, sie zu überreden, mit ihm nach Istanbul zu gehen. Sie weist sein Liebesgeständnis mit der Begründung zurück, dass sie in ihrem Dorf, wo auch ihre Familie und ihr Geliebter Nikola leben, glücklich sei. Auch Nikola spricht Selim-Bey an und bittet ihn, ihre Liebe nicht zu verhindern. Der Türke richtet daraufhin folgende Worte an Gergana: „*Es soll nach deinem Willen geschehen.*“ Dies ist für die Repräsentation des „Anderen“ in der westlichen Oper sehr ungewöhnlich. Überdies wird Selim-Bey zum Abschluss dieses Aktes vom Chor der Bulgaren gefeiert: „*Der Türke hat auch eine gnädige Seele*“ und „*Lebe wohl, Aga, sei gesund!*“ Eine solche Beziehung zwischen dem mächtigen orientalischen „Herrn“ (dem „Anderen“) und seinen Untergebenen (dem „Eigenen“) kennzeichnet die westliche Oper des 18. Jahrhunderts wie beispielsweise Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. Sie ist aber für die westeuropäischen Opern im Kontext des romantischen Nationalismus nahezu undenkbar.

Die Privatsphäre schließlich ist durch orientalische Tänze,²⁴ die für den Sultan oder Kulin-Beg aufgeführt werden, charakterisiert. Sultan Süleyman und seine Soldaten werden durch drei bestimmte orientalische Tänze unterhalten: Ballabile, Arabischer Tanz und Fantastischer Orientalischer Tanz. Nur der Arabische Tanz enthält konventionelle „musikalische Orientalismen“, wie etwa die übermäßige Sekunde in der melodischen Linie. Die Musiknummer Ballabile, Andante in 4/4, E-Moll, ist durch ihre wellenartige melodische Linie charakterisiert, welche auf gebrochene Akkorde mit lyrischem Charakter folgt. Obwohl im Tempo *Allegro moderato marziale* und mit vielen für Orchestertutti charakteris-

24 Vgl. TATJANA MARKOVIĆ, Harems- und Volkstänze auf der Opernbühne als Identitätssignifikanten in Opern aus Serbien, Kroatien und Montenegro, in: Österreichische Musikzeitschrift 67 (2012) 5, S. 40–51.

tischen Phrasen durchzogen sowie mit einem *accelerando* gegen Ende, bleibt der Arabische Tanz durch seine modalen Harmonien und den lyrischen Charakter erkennbar. Die beiden erwähnten Tänze werden von einer Gruppe Tänzerinnen aufgeführt, der Fantastische Orientalische Tanz ist hingegen für Solotänzer mit Ensemblebegleitung.

Der längere Tanz, *Allegretto*, basiert auf einem Rondo und benutzt ähnliche musikalische Mittel. Diese Szene enthält viele Möglichkeiten für ein orientalisches Spektakel mit entsprechenden Szenenbildern und Kostümen, die die Schönheit und verführerische Sinnlichkeit der Haremsmädchen herausstreichen. Aus diesem Anlass hat Zajc nicht nur die Rollen und Musikmaterial aus seiner früheren Operette *Nach Mekka* (1868) wiederverwendet, sondern er stellte eine türkische Kapelle auf die Bühne, um die Türken auf möglichst „realistische“ Weise darstellen zu können.²⁵

In Bajićs Oper *Knez Ivo do Semberije* wird die Rolle der Frauen, nur zum Amüsement der männlichen Zuseher da zu sein – in diesem Falle für Kulin-Beg und seinen Kreis –, durch den *Igra čočeka* (*Čoček*-Tanz) verfestigt. Die Verwendung dieses speziellen Tanzes als Identitätsmerkmal für die Osmanen ist insofern interessant, als er in einem frühen Entwicklungsstadium gezeigt wird, in dem er heute gemeinhin als Roma-Tanz angesehen wird. Der *Čoček* ist auch Teil der Geschichte der osmanischen Militärkapellen. Er tritt erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Tanz auf dem Balkan in Erscheinung, genau zu jener Zeit also, in der die Geschichte der Oper handelt. Obwohl der *Čoček* im Osmanischen Reich seit dem 16. Jahrhundert ein Tanz war, bei dem junge Männer als Frauen verkleidet auftraten (*köçeks*)²⁶ – daher stammt auch der Name –, hat er sich später als reiner Frauentanz etabliert. Folgende Charakteristika werden ihm zugeschrieben: „*An improvised dance, utilizing hand movements, contractions of the abdomen, shoulder shakes, movement of isolated body parts (such as hips and head), and small footwork patterns, čoček is clearly an heir to the dances of the Ottoman çengis, but its subtlety and restraint distinguish it from contemporary belly dancing.*“²⁷

Die *Čoček*-Tanzszene (Szene 7) wird in Bajićs Oper in dem Moment eingeführt, als Kulin-Beg zu Fürst Ivo kommt und sie über den Freikauf der serbischen Sklaven verhandeln. Kulin-Beg wird von Ivo willkommen geheißen und die Praxis

25 Dies ist vergleichbar mit dem sogenannten „realistic song“: „*Unlike incidental song, which occurs in situations calling for realistic singing, true operatic song replaces what in a more naturalistic medium would be ordinary speech [...]. Of course realistic song can occur within opera too. One apprehends the character in such circumstances as ,really' singing, as opposed to other occasions of operatic singing.*“ Vgl. EDWARD T. CONE, *Music. A View from Delft. Selected Essays*, hg v. ROBERT P. MORGAN (Chicago 1989), S. 126.

26 Vgl. METIN AND, *40 days and 40 nights. Ottoman weddings, festivities, processions* (Istanbul 2000), S. 194–195.

27 CAROL SILVERMAN, *The Gender of the Profession*, in: TULLIA MAGRINI (Hg.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean* (Chicago 2006), S. 127.

der Gastfreundschaft und des gegenseitigen Respekts zwischen Serben und dem osmanischen „Anderen“ wird hervorgehoben. Wie im Libretto beschrieben, wird dem Beg Kaffee serviert und *čibuk* (eine Tabakpfeife) gereicht, dann klatscht er mit seinen Händen und ruft zum Tanz auf. Kulin: „Auf zum Tanz!“ Der Bote: „*Čoček! Čoček!*“ Auf Kulin-Begs Befehl erscheint eine Gruppe Tänzerinnen und beginnt *Čoček* zu tanzen.

Der Tanz ist im Tempo *Vivo quasi moderato* in charakteristischem 3/4+3/8- oder 9/8 (2+2+2+3)-Takt und besteht aus drei Teilen: A–B–A1, welche – ganz im Sinne der für Volkslieder charakteristischen Mikrostruktur – auf der Transposition derselben zweitaktigen Phrase basieren. Der orientalische Klang ist nicht nur im punktierten Rhythmus zu Beginn jeder kurzen Phrase erkennbar, sondern auch in der stets präsenten übermäßigen Sekunde. Bemerkenswert ist, dass Bajić, ebenso wie Zajc, beim Auftreten der Türken mit den Sklaven Trompetenspieler auf der Bühne erscheinen lässt. Beim *Čoček*-Tanz sind, neben dem Orchester mit dominanten Streichinstrumenten, auch Trompeten- und Flötenspieler auf der Bühne anwesend.

V. Sevdalinka

Die Forschung, die sich am intensivsten mit den Aspekten des osmanischen Erbes in der Volksmusik bzw. den Volksmusiken des Balkans beschäftigt, basiert auf dem Problem der Tonleitern (auch der spezifischen wie der Makame).

„Although the augmented second represents the Orient in the Orientalist discourse, it is not omnipresent in Ottoman classical music or other forms of Turkish music. [...] the absence of this emblematic interval usually leads Balkan scholars to switch to Occidentalist discourse and analyse makam melodies through ‘ancient Greek modes’, or more properly church modes.“²⁸

RISTO PEKKA PENNANEN zeigt, wie der erwähnte okzidentalische Diskurs sich in Studien herausgebildet hat, die von Forschern auf dem Gebiet der Balkanmusik angestellt wurden. Diese überlagerten die „orientalische Musik“ mit ihrem westlichen Wissen und kamen zu folgendem – unzutreffendem – Schluss: „*A huge gap separates the imagined Oriental music from what Ottoman makams and their folk*

28 RISTO PEKKA PENNANEN, Lost in scales. Balkan folk music research and the Ottoman legacy, in: *Muzikologija/ Musicology* 8 (2008), S. 127–147, hier S. 131.

*equivalents actually are and how they function.*²⁹ Die Harmonisierung der Volksmelodien durch Komponisten auf dem Balkan vor dem Ersten Weltkrieg wurde in einem Dur-Moll-System vorgenommen, was eine implizite Verwestlichung ihrer Volksmusik bedeutete.

Musikgeschichtsschreiber aus Kroatien und Serbien haben diese Frage aus der Perspektive der Selbst-Identifikation analysiert. Einer der frühen Beiträge zur südosteuropäischen Musikhistoriographie ist dem „türkischen Element“ in der Volksmusik der Kroaten, Serben und Bulgaren gewidmet und stammt von FRANJO KUHAČ (1834–1911):

„Diese neuen Anhänger des Islams erzeugten in den slavischen Ländern ein dem Blute nach neues türkische Volk. Nach und nach wurde bei den Türken das slavische Element derart vorherrschend, dass man jetzt in Bosnien und Bulgarien nur mehr wenig echte Türken findet. Nur hie und da trifft man (auch selbst bei den Serben) irgend einen Menschen mit mongolischem oder tatarischem Typus. Wie die Türken einerseits ausserordentlich streng und unbarmherzig waren, so waren sie wieder anderseits im Privatleben gutmüthig, aufrichtig, ehrlich und ritterlich, den slawischen Frauen gegenüber aber äusserst liebenswürdig. Eines und das Andere hatte zur Folge, dass die slavischen Völker des Südens theils freiwillig, theils zwangsweise viele Wörter der schönen türkischen Sprache in ihren Wortschatz aufnahmen [...] Endlich gewöhnten sie sich auch einigermaßen an die Art des arabisch-türkischen Gesanges oder, besser gesagt, an die arabisch-türkische Art der Melodisirung.“³⁰

KUHAČ erläutert in der Folge, was eine übermäßige Sekunde ausmacht, die für „die Slawen“ charakteristisch ist. „Unsere Moslems“ verwendeten sie, laut KUHAČ, in der Annahme, sie stammte von den Arabern.

Es ist auch interessant, dass die übermäßige Sekunde in der serbischen Musikgeschichtsschreibung, wie der äußerst bedeutende Komponist und Pionier der Folkloreforschung STEVAN MOKRANJAC (1856–1914) betont hat, nicht als ein osmanisches oder „fremdes Element“ angesehen wurde. Mokranjacs Schüler und Nachfolger, der Musikwissenschaftler und Komponist PETAR KRSTIĆ (1877–1957), geht auf diese Frage in seiner Analyse von Volksmelodien und ihrer Harmonisierung ein und kommt zu dem Schluss, die charakteristischste Tonart serbischer Volksmelodien sei „orientalisches Moll“. Serbische Volksmelodien benützen „alle

29 EBD., S. 146.

30 FRANJO KUHAČ, Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren. Ein Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft (= Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina 6) (Wien 1899), S. 545–584, hier. S. 559.

denkbaren Skalen, am häufigsten solche in orientalischem Moll“. Die Tatsache, dass die meisten serbischen Volksmelodien in Balkan-Moll stehen, beweist, dass die übermäßige Sekunde, die als ein Hauptmerkmal orientalischer Musik angesehen wird, tatsächlich nicht ein fremdes, sondern ein organisches Element ist; sie gehört „uns“. Demgemäß hat KRSTIĆ darauf hingewiesen, dass sowohl serbische Volksmelodien wie auch ihre latente Harmonik „nicht im Einklang mit der europäischen Musikpsychologie stehen“; sie haben „eine ihnen eigentümliche Volkspsychologie, die sie von der Musik anderer Völker unterscheidet“. ³¹ Dieses national(istisch)e Narrativ verweist ganz offensichtlich auf die Perspektive des Orientalismus.

Für eine Würdigung der Idee der Selbstrepräsentation in der Oper Südosteuropas ist es einigermaßen nebensächlich, ob man die osmanischen Tonleitern tatsächlich kannte und ob sie studiert und in musiktheoretischen Werken behandelt wurden. Wie gesagt, die „osmanische“ Musik der Opern war keineswegs „authentisch“. Wichtiger ist, wie die Librettisten und Komponisten die für „authentisch“ erachteten musikalischen Mittel einsetzten und behandelten. In diesem Zusammenhang ist es – entgegen dem ersten Anschein – nicht überraschend, dass in *Knez Ivo od Semberije* Fürst Ivos Leitmotiv gerade an der übermäßigen Sekunde in der Melodik erkennbar ist. Dieses Intervall ist auch überaus stark vertreten in Melodik und Harmonik der Oper *Na uranku* – genauer gesagt, in den Gesangspartien der serbischen Figuren Stanka und Rade sowie in der Oper *Gergana*.

Das herausragendste Beispiel „orientalischer“ Musik in Südosteuropa ist zweifellos *Sevdalinka*, ³² ein urbaner Liedtypus mit überwiegend liebesbezogener Thematik ³³ aus der osmanischen Epoche Bosnien-Herzegowinas (15.–19. Jahrhundert). ³⁴ Zum Wort selbst ist anzumerken, dass *säwdā* im Arabischen „schwarze Galle“, *sevda* im Türkischen oder *sevdah* im Serbischen/Bosnischen „Liebe“/„Liebessehnsucht“ bedeutet, was uns passenderweise an die Etymologie des Wortes „Melancholie“ erinnert. Im Zuge der Akkulturation wurde die *Sevdalinka* in allen Regionen des Balkans angenommen und geschätzt, was vor allem dem Engagement der Roma-Musiker zu verdanken ist. ³⁵ Obwohl der Text sehr wichtig ist, wird die *Sevdalinka* vor

31 P[ETAR] J. KRSTIĆ, Opet o harmoniziranju narodnih melodija, in: Muzički glasnik 10 (Oktober 1922), S. 1.

32 Das analoge Genre in Griechenland ist *Rebetiko*.

33 Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Stadtlied aus Bosnien und Herzegowina unter verschiedenen Namen bekannt: *šeherske-* oder *šeberli-Lieder* (*šeher* bedeutet „Stadt“), *dilberke* (*dilber* bedeutet „lieb“), *ašiklije* (*ašikovati* bedeutet „umwerben“), Haremlieder, *turčije* oder Türkische Lieder.

34 *Sevdalinka* blieb sowohl während der österreichisch-ungarischen Okkupation von Bosnien und Herzegowina (1878–1908) als auch in Jugoslawien populär und wird auch heute noch gespielt. Wie PENNANEN präzisiert, kann *Sevdalinka* als „Ottoman Turkish and especially Bosnian-Herzegovinian Muslim non-religious urban songs“ definiert werden. Vgl. RISTO PEKKA PENNANEN, Melancholic airs of the Orient. Bosnian *sevdalinka* music as an orientalist and national symbol, in: DERS. (Hg.), Music and emotions (Helsinki 2010), S. 76–90, hier S. 76.

35 Vgl. GERHARD GEZEMAN (Gerhard Gesemann), O značaju narodne umetnosti za nacionalni kultjugo-

allem unter dem Aspekt des musikalischen Vokalgenres gesehen. Sie wurde anfangs von Sängerinnen in deren privatem, von strenger patriarchaler Führung bestimmtem Lebensbereich gesungen. Später wurde sie Teil des Musikrepertoires der Tavernen, wo sie für eine vornehmlich männliche Zuhörerschaft aufgeführt wurde. Die Verbreitung der *Sevdalinka* wurde durch frühe Aufnahmen auf Langspiel-Schallplatten erleichtert. In Titos Jugoslawien wurde sie zu einem professionellen Musikgenre, das aus Festivals, Radiosendungen und Solokonzerten nicht mehr wegzudenken war. Eine Vielzahl von Sängerinnen und Sängern spezialisierte sich auf die *Sevdalinka* und wurde nicht nur innerhalb der Landesgrenzen Jugoslawiens, sondern in ganz Europa und sogar in den Vereinigten Staaten berühmt.

Die *Sevdalinka* wird von einer Solosängerin oder einem Solosänger mit Instrumentalbegleitung dargeboten. In der osmanischen Epoche war das am häufigsten verwendete Begleitinstrument die Saz (eine Langhalslaute aus dem Nahen Osten), später kamen für diese Funktion auch Akkordeon und Instrumentalensemble in Frage. Es gibt zwar keine strenge Definition der Form, das Lied mit seinem melancholischen Charakter ist aber leicht zu erkennen an seiner melismatischen Melodie oder dem langsameren Tempo. Immer wieder wird in der Literatur die Interpretation als wichtigster Aspekt der *Sevdalinka* hervorgehoben – ausdrucksstark, tief bewegend. Dies gilt gemeinhin als Auswirkung des Einsatzes der übermäßigen Sekunde, die der wichtigste Signifikant in der orientalischen Musik ist.³⁶

Die Hereinnahme von populärer Musik – Tavernenmusik aus dem städtischem Umfeld als Teil des osmanischen Erbes – in die Oper, eine Form der Hochkultur *par excellence*, verstärkte das kommunikative Potential der ersten Opern, die ja, verglichen mit den Ländern West- oder Mitteleuropas, erst eher spät zu einem Bestandteil des serbischen und bulgarischen Musiklebens wurden.³⁷ Dies ist auch ein zusätzlicher Hinweis auf die *differentia specifica* der südosteuropäischen Oper.

Zwei der hier zur Diskussion stehenden Opern enthalten Stadtlieder, darunter auch Beispiele von *Sevdalinka*. Zunächst ist hier auf das bisher unbemerkt gebliebene Vorhandensein des Stadtliedes *Gusta se m'gla spustnala* (Dichter Nebel fiel ein, 7/16) am Anfang des 4. Aktes der bulgarischen Oper *Gergana* aufmerksam zu machen, das identisch ist mit dem serbischen Stadtlied *Pred Senkinom kućom* (Vor Senkas Haus, 3/4). Obwohl Sprache und Inhalt in den beiden Versionen verschieden sind, ist die Melodie dieselbe. Dies ist nicht das einzige Beispiel auf dem Balkan von – in diesem Fall bulgarisch-serbischer – Interkulturation, die die Existenz

slovenskog naroda, in: Prilozi proučavanju narodne poezije 4 (novembar 1937) 2, 161–173, hier S. 170.

36 VLADO MILOŠEVIĆ, *Sevdalinka* (Banja Luka 1964), S. 32.

37 Wie VENELIN KR'STEV hervorhebt, ist der melodische Stil der Stadtlieder in den frühen bulgarischen Opern, besonders im Werk von Georgi Atanasov, sehr stark vertreten. Vgl. VENELIN KR'STEV, *Očerci po istorija na b'lgarskata muzika* (Sofia 1977), S. 173 u. S. 178.

eines sich über den ganzen Balkan ausdehnenden musikalischen Repertoires beweist. Der Film *Whose song is this?* der bulgarischen Regisseurin und Produzentin Adela Peeva, der bei dem United Nations Association Film Festival 2003 erstmals gezeigt wurde, macht dies ebenfalls sichtbar.

Der Librettist der zwei frühen serbischen Opern war der herausragende Dramatiker Branislav Nušić. Er ist auch der Verfasser des Gedichtes *Kad bi znala dilber Stano* (Hättest du, schöne Stana, das nur gewusst),³⁸ das dem Türken Redžep-aga als Teil seiner Rolle in den Mund gelegt wird. Obwohl dieser ein Vertreter des „Anderen“ ist, fliegen ihm aufgrund dieses Liebesliedes, das von tiefer Sehnsucht nach Stanka erfüllt ist, die Sympathien des Publikums zu, was man sonst in der westlichen Oper keineswegs mit der Darstellung des „Anderen“ verbindet. Redžep-aga wirbt mit großer Beharrlichkeit um Stanka und als sie ihn bittet, er möge ihren Frieden nicht stören, sie sei „versprochen“, greift er nicht zu Gewalt. Er leidet und beschließt sich zu rächen. In diesem Augenblick, noch bevor er das lang gehütete Geheimnis verkündet, dass Rade, sein Nebenbuhler, als uneheliches Kind zur Welt gekommen sei – was die Hochzeit verhindert –, bringt er Stanka in deren Abwesenheit sein letztes Liebeslied dar, die schon erwähnte *Sevdalinka*. Seine Arie in *Andante sostenuto – Allegro affetuoso* (abwechselnd 4/4 und 5/4) ist ein lyrisches, sinnliches Eingeständnis der Liebe zu einem abwesenden, außergewöhnlich schönen serbischen Mädchen. Das variierte Strophenlied in Balkan-C-Moll (c-d-es-fis-g-a-b-c) und harmonischem C-Moll enthält die übermäßige Sekunde, die in der Melodie – charakteristischerweise überschreitet diese den Tonraum der Dezime, den Abstand von zehn Tönen – und im rhythmischen Fluss der Viertel, Achtel- und Sechzehntelnoten mehrmals wiederholt wird. Über lang gehaltenen Akkorden der Orchesterbegleitung entfaltet sich eine zusätzliche kontrapunktische Melodie. Die melodische/n Linie/n ist/sind fein abgestuft und folgt/folgen schrittweise den Tönen der Skala, aber in dem Augenblick, da Redžep sagt: „*Kad bi znala ti bi meni, rad' sevapa ljubav dala*“ (Hättest du, schöne Stana, das gewusst, du hättest mir deine Liebe geschenkt als eine *Wohltat*; *sevap* ist ein Turzismus), wird das Wort durch einen Oktavsprung und ein Ritenuto zusätzlich hervorgehoben. Als er ihr in seiner Verzweiflung erklärt, welche Folterqualen sie ihm durch das Ausbleiben der Gegenliebe verursacht, sie verflucht und will, dass sie dieselbe *sevdah* empfindet, die ihn peinigt, werden die Worte „oh, prokleta zato da si“ (*Ach, sei verflucht* aus diesem Grunde) ebenfalls durch einen Oktavsprung hervorgehoben. Die Variationen der Strophen sind als eine Stufenfolge organisiert, die sich besonders in Textur und Orchestrierung zeigt. Die letzten Worte des Fluches, der bewirkt, dass Stanka bis

38 „Hättest du, schöne Stana, nur gewusst, wie sehr ich dich liebe, wie sehr das Feuer deiner schwarzen Augen mich in Liebe entbrennen lässt [...].“

ans Ende der Welt von derselben Qual verfolgt werden wird, die Redžep peinigt, singt dieser in langen Noten, die das Orchester mit dem Motiv des Fluchs und Ostinatofiguren (stetig wiederholende musikalische Figuren) begleitet. Auf diese *Sevdalinka* folgt ein instrumentales Intermezzo, das zwischen den zwei Teilen der Oper platziert ist wie in veristischen Opern.

Eine andere *Sevdalinka*, diesmal aus dem ersten Akt der bulgarischen Oper *Gergana*, ist viel kürzer und besteht aus vier Phrasen ($1/4+4/4+1/4+4/4$), von denen zwei ident sind, während die nächsten zwei wie im vorher besprochenen Fall in der Art der Variationstechnik Mihail Ivanovič Glinkas leicht abgewandelt werden. Sie ähnelt in der Tat der letzten Strophe von Redžep-agas Lied nach dem Ostinato des Orchesters. Es handelt sich dabei um das *Andante* ($4/4 - 6/4 - 4/4$)-Lied von Nikola, den das weiße Mondlicht an die weiße Haut seiner Geliebten denken lässt – weiße Haut, langes schwarzes Haar und rote Lippen waren Standardattribute weiblicher Schönheit in verschiedenen Balkanländern. Die übermäßige Sekunde ist in der Melodie allgegenwärtig. Diesmal wendet sich der Sänger nicht direkt an das geliebte Mädchen, sondern besingt ihre Schönheit in ihrer Abwesenheit. Dieser Ausbruch der Liebesehnsucht unmittelbar vor der lang erwarteten Begegnung zwischen Gergana und Nikola, *Izgrjala mesečinka* (Der Mond ist aufgegangen), wird in den Fluss der Musik viel „organischer“ integriert als im vorherigen Beispiel. In *Gergana* folgt ein schneller bulgarischer Volkstanz mit erkennbar asymmetrischem, balkanischem *aksak*-Rhythmus $7/16$ ($2+2+3$), eine *Ručenica*. Es ist bemerkenswert, dass die Rolle des romantischen Tenors Nikola eine doppelte Identität hat: Während er über Gergana singt, drückt er seine Sehnsucht durch eine *Sevdalinka* aus; wendet er sich direkt *an* Gergana, findet seine leidenschaftliche Liebe Ausdruck in einem Gesangstil, wie er für Puccini-affine Tenorrollen typisch ist. Deshalb „beweist“ die musikalische Darstellung des „Anderen“, dass es sich bei diesem Anderssein in Wahrheit nur um eine Konstruktion handelt. Die zwei koexistierenden Welten sind in der Tiefe verbunden und ihre musikalischen Identitäten überlappen sich sogar.

VI . Theoretische Koordinaten

Die (Selbst-)Repräsentation des Balkans ist gekennzeichnet durch sein „Dazwischen-sein“ beziehungsweise durch seine Lage an der Kreuzung zwischen Osten und Westen.³⁹

„Independently of any vague Balkan notions of what the West might be, a self-conscious, self-assertive, secular, and expansive West was already in existence by the eighteenth century, and the East-West dichotomy had been established long before any Balkan nationalism came into being. In the beginning the Balkans were considered as little more than an integral part of the East: the East [...] of that West's imagination.“⁴⁰

Aus diesem Grund ist der Liminalitätsdiskurs in den Texten über die Region vorherrschend. Der Balkan wurde stets als der Ort zwischen Orient (dem Osmanischen Reich) und Okzident (der österreichisch-ungarischen Monarchie) gesehen. *„Another possibility of a mutual encounter was for a long time the existence of the military border between the Ottoman Empire and the Habsburgs, established in the 16th century and lasting until the 1880s, stretching from Galicia to the Adriatic sea.“⁴¹*

Die Topoi von Orient und Okzident sind sowohl mit dem technologischen als auch mit dem ideologischen Modell des Musikdiskurses verbunden. Im Industriezeitalter, als neue und schnellere Transportmöglichkeiten zur Verfügung standen, wurde es für Komponisten und Musiker üblich, in jene Länder zu verreisen und dort zu studieren, wo das Musikleben lebendiger und entwickelter und wo das institutionelle Netzwerk aufgrund der wirtschaftlichen Situation besser etabliert als im eigenen Land war. Die Nationalkomponisten aus den südosteuropäischen

39 Vgl. ČEDOMIR POPOV (Hg.), *Serbia. The cultural bridge between East and West* (Novi Sad 2010). Diese Publikation (auf Serbisch, Englisch und Deutsch) wurde für die Ausstellung anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Serbisch-orthodoxen Kirchengemeinde in Wien konzipiert. Die Ausstellung fand im Wiener Dommuseum, unter der Schirmherrschaft der Präsidenten der Republik Serbien und Republik Österreich, statt. Vgl. auch DUŠAN BJELIĆ/OBRAD SAVIĆ (Hg.), *Balkan as metaphor. Globalization and fragmentation* (Cambridge, MA 2005).

40 ELLIE SCOPETEA, *The Balkan and the Notion of the ‚Crossroads between East and West‘*, in: DIMITRIS TZIOVAS (Hg.), *Greece and the Balkans. Identities, perceptions and cultural encounters since the Enlightenment* (Aldershot/Burlington 2003), S. 171–176, hier S. 171.

41 VALERIA HEUBERGER, *„Imagined Orient“*. *The Perception of Islam and of Muslims in Bosnia-Herzegovina in the Multi-Religious Habsburg Empire, 1878–1918*, in: DIES./GENEVIÈVE HUMBERT-KNITEL/ELISABETH VYSLONZIL (Hg.), *Cultures en couleurs. L'héritage des Empires Ottoman et Austro-Hongrois en Orient et en Occident/Cultures in Colours. The Heritage of the Ottoman Empire and the Austro-Hungarian Monarchy in the Orient and the Occident* (Frankfurt am Main et al. 2001), S. 33–38, hier S. 35.

Ländern studierten daher in Wien (Ivan Zajc), Prag, Budapest (Isidor Bajić), Paris, München (Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički), Berlin und Frankfurt, Leipzig, Neapel, Mailand (Ivan Zajc), Pesaro (Georgi Atanasov), Rom und Moskau. In den erwähnten musikalischen Zentren entwickelten und definierten sie ihre ästhetischen Einstellungen und technischen Fähigkeiten und übernahmen Kompositionsregeln, die auf den gemeinsamen west- und zentraleuropäischen Quellen basierten, die sie in den überall gleichen Lehrbüchern studierten (Musiktheorie, Orchestrierung, funktionale Harmonielehre). Es scheint, dass Giuseppe Verdi aufgrund der Präsenz seiner Opern im Repertoire der europäischen Opernhäuser den stärksten Einfluss auf die nationalen Traditionen in ganz Europa hatte. Interessanterweise waren jedoch die Verismo-Opern von Pietro Mascagni und Giacomo Puccini ein signifikantes Modell für südosteuropäische Komponisten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Atanasov war sogar Mascagnis Student.

Auch wenn es unterschiedlich definiert und mitunter anders bezeichnet wurde, liegt dem Konzept die Vorstellung zugrunde, dass der Balkan weder durch seine Zugehörigkeit zum Osten oder zum Westen, noch durch sein „Dazwischensein“ definiert werden kann, sondern vielmehr, dass der Balkan einen individuellen, eigenständigen Diskurs konstituiert.⁴² Aufgrund der Tatsache, dass die Balkan-Identität in erster Linie byzantinisches und osmanisches Erbe einschließt,⁴³ halten es einige Historiker für notwendig, den Balkan nicht ausschließlich als Teil Europas, sondern auch als Teil des Nahen Ostens zu untersuchen.⁴⁴

Die in den „türkischen“ Opern behandelten Topoi vom Orient erlauben es, anhand von Schauplätzen, Handlungsabläufen und Figuren die Unterschiede zwischen westlichem und südosteuropäischem Orientalismus zu ermitteln. Die Spielorte könnte man den Utopien der westlichen sowie den Heterotopien der südosteuropäischen Opern, entsprechend Foucaults Unterscheidung zwischen zwei Erscheinungsformen des Raumes und deren Relation zur Zeit, zuordnen. Eine Utopie ist ein unwirklicher Raum, der vom Librettisten als exotischer Topos gekleidet und willkürlich als Kulisse für das Spektakel ausgesucht wurde. So wurde die Projektionsfläche für das „Eigene“ geschaffen. Das Ägypten in Verdis oder Meyerbeers

42 Es wurde sogar behauptet, die Balkan-Muslime (zum Islam konvertierte Slawen, vorrangig Serben und Kroaten) seien autochthon. Sie wurden darüber hinaus als Vorbild dargestellt: „*Andere osmanische Quellen erwähnen auch positive Eigenschaften von Bosniaken: sie sind physisch sehr stark und groß, sie sind sehr ehrliche Menschen.*“ Vgl. EBD.

43 MARIA TODOROVA, Introduction, in: DIES. (Hg.), *Balkan Identities. Nation and Memory* (London 2004), S. 11–12.

44 KARL KASER, *Balkan Studies today at the University of Graz*, in: MAXIMILIAN HARTMUTH/URSULA REBER (Hg.), *Balkan Studies* (2009), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/balkans/KKaser1.pdf> (zuletzt abgerufen am 20. Februar 2014); ALEXANDER VEZENKOV, *History against geography. Should we always think of the Balkans as part of Europe?*, in: MAXIMILIAN HARTMUTH/URSULA REBER (Hg.), *Balkan Studies* (2009); <http://www.kakanien.ac.at/beitr/balkans/AVezenkov1.pdf> (zuletzt abgerufen am 20. Februar 2014).

Opern ist nicht das wirkliche Ägypten, sondern lediglich ein imaginiertes Raum, der dem Komponisten als Realität unbekannt war. Im Gegensatz dazu stellt Heterotopie einen wirklichen Ort dar, der zugleich mythisch und real ist. Foucault erläutert dies anhand der Spiegelmetapher folgendermaßen:

„The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. [...] But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. [...] The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there.“⁴⁵

Die Selbstdarstellung und Verortung findet in der Balkan-Oper also „zu Hause“ bzw. im Bereich des „Eigenen“ statt. Folglich kann der Meinung von Jonathan Bellman nicht zugestimmt werden:

„The suggestion of strangeness is the overriding factor: not only does the music sound different from ‚our‘ music, but it also suggests a specifically alien culture or ethos. To the fertile imagination, a different culture or distant place suggests far more than the sum of its external music indicators [...] Music exoticism above all seeks to state the otherwise unstatable.“⁴⁶

Dies lässt sich u. a. dadurch erklären, dass die westlichen Opern in den imaginierten Räumen des kolonisierten – oder in anderer Weise untergeordneten – „Anderen“ verortet sind. Die südosteuropäischen Länder hingegen kämpften im 19. Jahrhundert um die Unabhängigkeit und Eigenstaatlichkeit. Allerdings war die europäische Türkei, später Balkan genannt, keine Kolonie im herkömmlichen Sinn,⁴⁷ sondern

45 MICHEL FOUCAULT, Of other spaces. Utopias and heterotopias, in: Lotus International 48–49 (1985/86), S. 9–17. Vgl. BLAŽEVIĆ, *Globalizing the Balkans* (2009). Die Autorin schlägt vor, den Balkan als Heterotopie zu behandeln. Nachdem der Begriff u. a. als isolierter, für die Öffentlichkeit unzugänglicher Ort verstanden wird, erscheint er aber nicht akzeptabel zu sein.

46 JONATHAN BELLMAN, Introduction, in: DERS. (Hg.), *The Exotic Western Music* (Boston 1998), S. ix–xiii, hier S. xii.

47 Die liberale Behandlung von Christen seitens der „Hohen Pforte“ konnte auch von den westlichen Autoren nicht geleugnet werden: „Mahomet did not abuse his victory. The religious tolerating spirit of the Turks was seen in his first act. He left to the Christians their churches and the liberty of public worship; he maintained the Greek patriarch in his office.“ ALPHONSE DE LAMARTINE, *Visit to the Holy Land. Or, recollections of the East* (London 1847), S.163. Zitiert nach: BOŽIDAR JEZERNIK, *Europeanisation of the Balkans as the cause of its Balkanisation*, in: DERS./RAJKO MURŠIČ/ALENKA BARTULOVIĆ (Hg.), *Europe and its Other. Notes on the Balkans* (Ljubljana 2007), S. 11–27, hier S. 18.

eigentlich ein Teil von „*the late medieval precolonial empires of the Ottomans and the Habsburgs*“.⁴⁸ In der Folge war die Balkanhalbinsel einige Jahrhunderte lang „*almost the only part of Europe with a tradition of tolerance toward people of different religions, ethnic origins and cultures. The Balkan people lived in a multicultural milieu long before it became fashionable in the West.*“⁴⁹

Wie bereits erläutert, fungierte das europäische Musikzentrum Wien (Okzident) als wichtiger Bezugspunkt. Die habsburgischen bzw. Wiener Musik- und Kulturpraktiken waren einerseits durch den Kanon des Musikwissens (theoretische Disziplinen und Musikanalyse) und andererseits durch die Musikproduktion (Romantische Oper) repräsentiert. Das kulturelle Erbe des Osmanischen Reiches (Orient) manifestierte sich hingegen im gesellschaftlichen Leben und in der Musikpraxis, welche nahöstliche Skalensysteme, Musikinstrumente und Formen des Vokalrepertoires umfasste. Das osmanische Erbe lebte fort, trotz der Tatsache, dass der sogenannte Europäisierungs- bzw. Modernisierungsprozess die gewaltsame Vernichtung dieses Erbes implizierte. Das Erbe als Kontinuität oder „*the survival (and gradual decline) of some of the characteristics of the entity immediately before its collapse*“⁵⁰ lässt sich anhand von unterschiedlichen Spuren festmachen: von der Kleidung über Essen und Sozialleben bis hin zur Musikdarbietung des türkischen *Mehterhâne*-Instrumentalensembles sowie zur Verwendung von osmanischen (arabischen) Tonleitern. Das Erbe als Perzeption oder „*the articulation and re-articulation of how the entity is thought about at different times by different individuals or groups*“⁵¹ umfasst die Prozesse des Kulturtransfers, der Akkulturation und Transformation von musikalischem Erbe zu einer spezifischen Amalgamierung, die besonders in der *Sevdalinka* ihren Niederschlag findet. Dieses Verständnis vom Orient als Teil der eigenen Welt, oder anders formuliert, als Welt, zu der das „Eigene“ teilweise gehörte, hatte eine Art Selbst-Orientalisierung zur Folge. Somit beeinflusste das imperiale Erbe im beträchtlichen Maße die Ausformung von *differentia specifica* der balkanischen bzw. südosteuropäischen Selbstdarstellung in der Oper.

48 K. E. FLEMING, Orientalism, the Balkans, and Balkan historiography, in: *The American Historical Review* 105 (October 2000) 4, S. 1218–1233, hier S. 1222.

49 BOŽIDAR JEZERNIK, Introduction. The Balkans in/and Europe, in: DERS./RAJKO MURŠIČ/ALENKA BARTULOVIĆ (Hg.), *Europe and its Other* (2007), S. 7–10, hier S. 7.

50 TODOROVA, *Nostalgia* (2012), S. 66.

51 EBD.

V. ANHANG

V. Anhang

V.1 Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

DANIELA ANGETTER, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungsbereich Österreichisches Biographisches Lexikon. Forschungsschwerpunkte: Medizin-, Militär- und Naturwissenschaftsgeschichte sowie Biographik.

Publikationen u. a.: Dem Tod geweiht und doch gerettet. Die Sanitätsversorgung am Isonzo und in den Dolomiten 1915–18 (Frankfurt am Main 1995); Krieg als Vater der Medizin. Kriege und ihre Auswirkung auf die Entwicklung der Medizin (Wien 2004); Die Sanitätsversorgung in Kriegzeiten und der Bedarf an diplomierten Pflegerinnen, in: Vlastimil Kozon/Norbert Fortner (Hg.), Herausforderungen der professionellen Pflege (Wien 2015), S. 31–42.

HUBERT BERGMANN, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungsbereich Österreichisches Biographisches Lexikon. Forschungsschwerpunkte: Namenkunde, Sprachkontakt, Dialektologie und Biographik.

Publikationen u. a.: Slawisches im Namengut der Osttiroler Gemeinden Ainet und Schlaiten. Anmerkungen zur Slavia submersa im vorderen Iseltal (Wien 2005); Beobachtungen zu Megisers Dictionarium quatuor linguarum von 1592 bzw. 1744 aus Sicht der bairischen Dialektlexikografie, in: Hubert Bergmann et al. (Hg.), Fokus Dialekt. Analysieren – Dokumentieren – Kommunizieren. Festschrift für Ingeborg Geyer zum 60. Geburtstag (Hildesheim et al. 2010), S. 79–93; Exonyms in dictionaries – some observations on the basis of German and Slovene lexicography, in: Peter Jordan et al. (Hg.), Trends in Exonym Use. Proceedings of the 10th UNGEGN Working Group on Exonyms Meeting, Tainach, 28–30 April 2010 (Hamburg 2011), S. 277–286.

ERNST CZERNY, Ägyptologe, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Orientalische und Europäische Archäologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung Ägypten und Levante. Forschungsschwerpunkte: Ägyptische Archäologie, Orientalmalerei in Österreich im 19. Jahrhundert.

Publikationen u. a.: Der Mund der beiden Wege. Die Siedlung und der Tempelbezirk des Mittleren Reiches von Ezbet Ruschdi (Wien 2015); Das Alte und Neue Ägypten in Bildern des 19. Jahrhunderts, in: Agnes Husslein-Arco/Sabine Grabner (Hg.), Orient und Okzident, Ausstellungskatalog Belvedere (Wien 2012), S. 51–64.

FRANCESCO DI PALMA, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kommunismus und Sozialismus in Europa, jüdische Geschichte, Kulturgeschichte.

Publikationen u. a.: gem. mit Wolfgang Mueller (Hg.), Kommunismus und Europa. Europapolitik und -vorstellungen europäischer kommunistischer Parteien im Kalten Krieg (Paderborn 2016); Eurocommunism and the SED: a contradictory relationship, in: Journal of European Integration History 20 (2014) 2, S. 219–231; Jews and the SPD. The Influence of Jewish Intelligence on German Exile Social-Democracy (1933–1945), in: Zeitgeschichte 41 (2014) 1, S. 4–19.

JOHANNES FEICHTINGER, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Dozent für Neuere Geschichte an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Wissens- und Wissenschaftsgeschichte Zentraleuropas, Gedächtnis und Kulturtheorie.

Publikationen u. a.: Wissenschaft als reflexives Projekt: Von Bolzano über Freud zu Kelsen. Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938 (Bielefeld 2010); gem. mit Gary B. Cohen (Hg.), Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience (Oxford/New York 2014); gem. mit James Hodkinson/John Walker/Shaswati Mazumdar (Hg.), Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe (Rochester, New York 2013).

BERT GEORG FRAGNER, 1985–1989 o. Prof. für Iranistik (Freie Universität Berlin), 1989–2003 o. Prof. für Iranistik (Universität Bamberg), 2003–2009 Direktor des Instituts für Iranistik der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: administrative, ökonomische und kulturwissenschaftliche Aspekte der Geschichte Irans und seiner Nachbarregionen (Zentralasien, islamisches Indien etc.) vom Spätmittelalter bis zur Moderne, Modernisierungsforschung.

Publikationen u. a.: Persische Memoirenliteratur als Quelle zur neueren Geschichte Irans (Wiesbaden 1979); Die Persophonie. Regionalität, Identität und Sprachkontakt in der Geschichte Asiens (Berlin 1999, Nachdruck: Nordhausen 2015, persische Übersetzung: Teheran 2015).

ANDREAS GOTTMANN, Direktor des Österreichischen Historischen Instituts in Rom. Forschungsschwerpunkte: Verwaltungs- und Verfassungsgeschichte der Donaumonarchie, Beziehungen zwischen Kirche und Staat, österreichisch-italienische Beziehungen, kirchlich-nationale Problematik in der Habsburgermonarchie und ihren östlichen Nachbarländern.

Publikationen u. a.: Der Reichstag von Kremsier und die Regierung Schwarzenberg. Die Verfassungsdiskussion des Jahres 1848 im Spannungsfeld zwischen Reaktion und nationaler Frage (Wien/München 1995); Venetien 1859–1866. Österreichische Verwaltung und nationale Opposition

(Wien 2005); Rom und die nationalen Katholizismen in der Donaumonarchie. Römischer Universalismus, habsburgische Reichspolitik und nationale Identitäten 1878–1914 (Wien 2010).

MAXIMILIAN GRAF, Historiker, Projektmitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien. 2010–2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Cold War Studies (insbesondere Österreich im Kalten Krieg, europäische Entspannung und Grenzregionen am „Eisernen Vorhang“), Kommunismusforschung, Sportgeschichte.

Publikationen u. a.: Österreich und die DDR 1949–1990. Politik und Wirtschaft im Schatten der deutschen Teilung (Wien 2016); gem. mit Agnes Meisinger (Hg.), Österreich im Kalten Krieg. Neue Forschungen im internationalen Kontext (Göttingen 2016); gem. mit Alexander Lass/Karlo Ruzicic-Kessler (Hg.), Das Burgenland als internationale Grenzregion im 20. und 21. Jahrhundert (Wien 2012).

CHRISTINE GRUBER, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungsbereich Österreichisches Biographisches Lexikon. Fachgebiete im Lexikon: Bildende Kunst und Journalistik.

Publikationen u. a.: gem. mit Roland Feigl, Das „Biographie-Portal“ – work in progress, in: Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik 8 (2011), S. 211–220; gem. mit Roland Feigl, Von der Karteikarte zum biographischen Informationsmanagementsystem. Neue Wege am Institut Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation, in: Martina Schattkowsky/Franz Metasch (Hg.), Biografische Lexika im Internet. Internationale Tagung der „Sächsischen Biografie“ in Dresden (30. und 31. Mai 2008) (Dresden 2009), S. 25–45; Der Ybbser Baumeister Karl Schönbichler – Eine biographische Skizze, in: Unsere Heimat 67 (1996) 4, S. 323–342.

TORBEN GÜLSTORFF, freischaffender Historiker. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Auslandsaktivitäten, Antikommunismen, Vorstellungen vom Eigenen und Anderen.

Publikationen u. a.: „The white man’s burden“. Deutsche Afrikapolitik zwischen moralischer Verantwortung und realen Interessen. Ein bundesrepublikanischer Konferenzdiskurs zum Jahr Afrikas, in: zeitgeschichte-online Oktober 2010, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/Themen-Guelstorff-10-2010>; gem. mit Zoltán Maruzsa, Vom Wilhelmshof in die Fremde. Ansatzpunkte eines interkulturellen Lernens an der Kolonialschule Witzenhausen, in: Europäische Akademie für Lebensforschung, Integration und Zivilgesellschaft (Hg.), Interkulturelles Lernen in Ostmitteleuropa. Geschichte – Theorie – Methoden – Praxis (Wien 2011), S. 129–142; Warming Up a Cooling War: An Introductory Guide on CIAS and Other Globally Operating Anti-communist

Networks at the Beginning of the Cold War Decade of Détente (Cold War International History Project Working Paper Series 74, Washington 2015).

CLEMENS GÜTL, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Phonogrammarchiv – Institut für audiovisuelle Forschung und Dokumentation der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Univ.-Ass. (post doc) am Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien (2012–2015). Forschungsschwerpunkte: Kolonialgeschichte, Missionsgeschichte, Wissenschaftsgeschichte.

Publikationen u. a.: Das Institut für Ägyptologie und Afrikanistik im Schnittfeld von Wissenschaft und Politik 1923–1953, in: Karl Anton Fröschl/Gerd B. Müller/Thomas Olechowski/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.), 650 Jahre Universität Wien. Aufbruch ins neue Jahrhundert, Bd. 4: Reflexive Innensichten aus der Universität Wien. Disziplinengeschichten zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik (Göttingen 2015), S. 501–512; „vom Eifer und weniger von Klugheit geleitet“...: Pater Franz Pfanner (1825–1909), Trappist und Afrikamissionar (= Biographie des Monats September 2015 des Österreichischen Biographischen Lexikons, online unter <http://www.oeaw.ac.at/inz/forschungen-projekte/oesterreichisches-biographisches-lexikon/biographien-des-monats/september-2015/>); Afrikanische Geschichte hören? Gedanken zur Quellenkritik des Tons, in: Helmut Kowar (Hg.), International Forum on Audio-Visual Research (Wien 2014), S. 82–100.

BARBARA HAIDER-WILSON, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Internationale Geschichte, Europa und Palästina, Beziehungsgeschichte von Orient und Okzident, Die Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert.

Publikationen u. a.: gem. mit Dominique Trimbur (Hg.), Europa und Palästina 1799–1948: Religion – Politik – Gesellschaft / Europe and Palestine 1799–1948: Religion – Politics – Society (Wien 2010); Mitarbeit an Mordechai Eliav (Hg.), Österreich und das Heilige Land. Ausgewählte Konsulatsdokumente aus Jerusalem 1849–1917 (Wien 2000); unter dem Namen Haider (Hg.), Die Protokolle des Verfassungsausschusses des Reichsrats vom Jahre 1867 (Wien 1997).

JOHANN HEISS, Senior Researcher am Institut für Sozialanthropologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Gesellschaft Südwestarabiens, Europäer und der Nahe Osten, Entwicklung des Denkens über Andere in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit, Erinnerung an die Türken in Zentraleuropa.

Publikationen u. a.: gem. mit Johannes Feichtinger, Der Wille zum Unterschied. Die erstaunliche Karriere des Begriffs Ethnizität, in: Herbert Justnik (Hg.), Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburger-Monarchie (Wien 2014), S. 51–56; Wiener Frühstück: Kaffee, in: Moritz Csáky/

Georg-Christian Lack (Hg.), *Kulinarik und Kultur. Speisen als kulturelle Codes in Zentraleuropa* (Wien/Köln/Weimar 2014), S. 83–101; gem. mit Johannes Feichtinger, *Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire*, in: James Hodkinson/John Walker/Shaswati Mazumdar/Johannes Feichtinger (Hg.), *Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe* (Rochester, New York 2013), S. 148–165.

MANFRED HOLLEGER, stv. Projektleiter und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Mittelalterforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Abt. Editionsunternehmen und Quellenforschung/MIR). Forschungsschwerpunkte: Bearbeitung und Edition der Regesten Maximilians I. (Regesta Imperii XIV) im Rahmen der Regesta Imperii sowie Untersuchungen zu Persönlichkeit, Herrschaftsstil, Eliten, Hofleben, Verwaltung, Beamtenethik, Propaganda, Außenpolitik und Gesandtschaftswesen Maximilians I. und seiner Zeit.

Publikationen u. a.: Regesta Imperii XIV: Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Kaiser Maximilian I. 1493–1519 [bisher 4 Bände in 7 Teilbänden (Wien/Köln/Weimar 1990, 1993, 1996, 1998, 2002, 2004), auch online ediert unter www.regesta-imperii.de]; Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende (Stuttgart 2005); *Communiciren mit all ding*. Die sogenannte »Hecke« um Kaiser Maximilian I., in: Volkhard Huth (Hg.), *Geheime Eliten?* (Frankfurt 2014), S. 71–98.

BARBARA KARL, Kustodin Textilien und Teppiche, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien. Forschungsschwerpunkte: materieller und wissenschaftlicher Austausch zwischen Europa und der islamischen Welt in der frühen Neuzeit, Kaufleute als Agenten des Kulturtransfers, Sammlungsgeschichte der Habsburger und Medici, indische Textilien für den europäischen Markt im 16. und 17. Jahrhundert.

Publikationen u. a.: *Embroidered Histories: Indian Textiles for the Portuguese Market during the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Wien 2016); *Treasury – Kunstkammer – Museum: Objects from the Islamic World in the Museum Collections of Vienna* (Wien 2011); *Silk and Propaganda: Two Ottoman Silk Flags and the Relief of Vienna, 1683*, in: *Textile History*, 45 (2014) 2, S. 192–215.

KLAUS KOCH, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Außenpolitikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Edition Ministerratsprotokolle 1848–1918, Geschichte Südasiens.

Publikationen u. a.: *Generaladjutant Graf Crenneville. Politik und Militär zwischen Krimkrieg und Königgrätz* (Wien 1984); Mitherausgeber der *Außenpolitischen Dokumente der Republik Österreich 1918–1938 (ADÖ)*, Bde. 1–8, 10, 12 (Wien 1993, 1994, 1996, 1998, 2002, 2004, 2006,

2009, 2014, 2016); Österreich und der Deutsche Zollverein (1848–1871), in: Adam Wandruszka/Peter Urbanitsch (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. VI/1: Die Habsburgermonarchie im System der internationalen Beziehungen (Wien 1989), S. 537–560.

RICHARD LEIN, Assistent am Institut für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz. Forschungsschwerpunkte: Geschichte Österreich-Ungarns und seiner Nachfolgestaaten, Geschichte der böhmischen Länder, Militärgeschichte, Wirtschaftsgeschichte.

Publikationen u. a.: Pflichterfüllung oder Hochverrat? Die tschechischen Soldaten Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg (Wien 2011); Die „Burgenlandnahme“ 1919–1924, in: Alexander Lass/Maximilian Graf/Karlo Ruzicic-Kessler (Hg.), Das Burgenland als internationale Grenzregion im 20. und 21. Jahrhundert (Wien 2012), S. 14–51; A Train Ride to Disaster: The Austro-Hungarian Eastern Front in 1914, in: Günter Bischof/Ferdinand Karlhofer (Hg.), 1914: Austria-Hungary, the Origins, and the First Year of World War I (New Orleans 2014), S. 95–125.

STEFAN MALFÈR, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2009 Mitglied der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs. Forschungsschwerpunkte: Edition Ministerratsprotokolle 1848–1918, Geschichte Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert, Beziehungen Österreich–Italien und Österreich–Ungarn.

Publikationen u. a.: 10 Bände Ministerratsprotokolle (Wien 1981–2015); gem. mit Maddalena Guiotto (Hg.), Österreich – Italien. Ein bilaterales Geschichtsbuch (überarbeitete Neuauflage Wien 2002); Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit (Wien 2011).

TATJANA MARKOVIĆ, 1995–2015 Universitätsprofessorin an der Kunstuniversität Belgrad, seit 2013 unterrichtet sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Leiterin der IMS Study Group Music and Cultural Studies und des Projekts „Singspiel Das Serail (ca. 1778) von Joseph Frieber: Ein Vorbild für Mozart“ im Don Juan Archiv Wien. Forschungsschwerpunkte: die Oper in Südosteuropa (19.–21. Jahrhundert), Musik und Kulturpolitik in Jugoslawien, die Oper im 18. Jahrhundert (russische Oper, Singspiel), Nationalismus, imperiales Vermächtnis (Osmanen und Habsburger) am Balkan, Gender Studies, Migration und Exil.

Publikationen u. a.: Transfigurationen der serbischen Romantik: Musik im Kontext der Kulturwissenschaften (auf Serbisch, Belgrad 2005); Historische und analytisch-theoretische Koordinaten des Musikstils (auf Serbisch, Belgrad 2009); gem. mit Andreas Holzer, Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession (Köln/Weimar/Wien 2013).

JAN PAUL NIEDERKORN, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Historischen Kommission bzw. des Instituts für Mittelalterforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Ruhestand. Forschungsschwerpunkte: Reichsgeschichte des Hochmittelalters und internationale Beziehungen in der Frühen Neuzeit.

Publikationen u. a.: Die europäischen Mächte und der „Lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudolfs II. (1593–1606) (Wien 1993); J. F. Böhmer, Regesta Imperii IV/1: Die Regesten des Kaiserreiches unter Lothar III. und Konrad III. Zweiter Teil: Konrad III. 1138 (1093/94)–1152, neubearbeitet unter Mitarbeit von Karel Hruza (Wien/Köln/Weimar 2008); Noriker – Bajuwaren – Agilolfinger. Revisionistische Thesen zur Frühgeschichte Bayerns, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 77 (2014), S. 475–486.

MICHAEL PORTMANN, Senior Research Associate am Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Internationale Geschichte, Neuere Geschichte des Osmanischen Reiches, Neuere Geschichte Südosteuropas, Zeitgeschichte Jugoslawiens.

Publikationen u. a.: Die kommunistische Revolution in der Vojvodina 1944–1952. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, Kultur (Wien 2008); Politische Geschichte Südosteuropas 1918–1945, in: Konrad Clewing/Oliver Jens Schmitt (Hg.), Geschichte Südosteuropas. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart (München 2011), S. 554–596; Die Nation als eine Form kollektiver Identität? Kritik und Konsequenzen für die Geschichtswissenschaft, in: Marija Wakounig/Wolfgang Mueller/Michael Portmann (Hg.), Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa. Festschrift für Arnold Suppan zum 65. Geburtstag (Wien 2010), S. 33–47.

DAVID PRUONTO, freischaffender Historiker. Forschungsschwerpunkte: Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert, Kolonialgeschichte (insbesondere Frankreichs).

Publikationen u. a.: Das Mexikanische Kaiserreich – ein französisches Kolonialabenteuer, (Bochum 2016); Did the Second Mexican Empire have an “Austrian Face”?, in: Austrian Studies 20 (2012), S. 96–111; Mexico in the 1860s – an international conflict zone, in: Frank Jacob/Gilmar Visonzi-Alonso (Hg.), Latin America’s Martial Age – Conflict and Warfare in the long 19th century (New York 2016).

MIROSLAV ŠEDIVÝ, Dozent und derzeit Prodekan an der Philosophischen Fakultät der Westböhmischen Universität Pilsen. Forschungsschwerpunkt: Geschichte des Vormärz (1815–1848), zu der er bis jetzt fast 80 Aufsätze und Monographien auf Tschechisch, Deutsch und Englisch verfasst hat.

Publikationen u. a.: Metternich, the Great Powers and the Eastern Question (Pilsen 2013); Crisis among the Great Powers: The Concert of Europe and the Eastern Question (London 2016, im Druck); Metternich, Italy and the European States System 1830–1848 (in Vorbereitung).

SIBYLLE WENTKER, Leiterin von Bibliothek, Archiv und Sammlungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an deren Institut für Iranistik. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der persischen Historiographie Irans in der Mongolenzeit, Wissenschaftsgeschichte der Orientalistik.

Publikationen u. a.: nach Vorarbeiten von Elisabeth und Klaus Wundsam (Hg.), Geschichte Wassaf's, Band 3. Deutsch übersetzt von Hammer-Purgstall (Wien 2012); Historians of their Time: Mongols, Mamluks and the Treatment of the Past, in: Anna Krasnowolska/Renata Rusek-Kowalska (Hg.), Studies on the Iranian World: Medieval and Modern. Proceedings of the 7th European Conference of Iranian Studies (Kraków 2015), S. 219–227; A Visit from the Shah. Vienna and the false Rūznāma of Nāṣir-ad-Dīn Shah, in: Ivan Szanto (Hg.), From Aṣl to Zā'id: Essays in Honour of Éva M. Jeremiás (Piliscsaba 2015), S. 301–321.

V.2 Abbildungsnachweis

Abbildung 1

(Beitrag Heiss/Feichtinger): *Der nahe Orient, Indien und Ostasien. Kulturstudien mit einer Kulturkarte des Orients* (Wien [1914])

Abbildung 2

(Beitrag Hollegger): *Alwin Schultz (Hg.) (= Jahrbücher der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6)* (Wien 1888), S. 285.

Abbildung 3

(Beitrag Niederkorn): *Wikimedia Commons*

Abbildung 4

(Beitrag Niederkorn): *Wikimedia Commons*

Abbildung 5

(Beitrag Angetter): *Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Wien, Kriegsarchiv (KA)*

Abbildung 6

(Beitrag Karl): *Osmanische Seidenfahne, Istanbul, 2. Hälfte 17./Anfang 18. Jh., Seide Metallfäden, 555 x 360 cm, HGM 224-272, © Heeresgeschichtliches Museum Wien.*

Abbildung 7

(Beitrag Karl): *Osmanische Seidenfahne, Istanbul, 2. Hälfte 17./Anfang 18. Jh., Seide Metallfäden, 420 x 240 cm, HJRK C 141, © Kunsthistorisches Museum Wien.*

Abbildung 8

(Beitrag Lein): *ÖStA/KA/Bildersammlung I. WK/Türkei/Bild 0187*

Abbildung 9

(Beitrag Lein): *ÖStA/KA/Bildersammlung I. WK/Türkei/Bild 0149*

Abbildung 10

(Beitrag Lein): *Österreichisches Nationalbibliothek (ÖNB), Wien, Bildarchiv: Pf 32.979:C(2)*

Abbildung 11

(Beitrag Lein): *ÖNB, Bildarchiv: PORT_00108777_01*

Abbildung 12

(Beitrag Lein): *ÖStA/KA/Bildersammlung I. WK/Türkei/Bild 0181*

Abbildung 13

(Beitrag Lein): *ÖStA/KA/Bildersammlung I. WK/Türkei/Bild 0755*

Abbildung 14

(Beitrag Wentker): *ÖNB, Bildarchiv*

Abbildung 15

(Beitrag Wentker): *Mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien*

Abbildung 16

(Beitrag Šedivý): *Wikimedia Commons*

Abbildung 17

(Beitrag Malfer): *Privatbesitz*

Abbildung 18

(Beitrag Malfer): *ÖNB, Bildarchiv*

Abbildung 19

(Beitrag Haider-Wilson): *Hand-Atlas der kaiserlich und königlichen österreichisch-ungarischen Consularämter. Hg. im Auftrage des hohen k. u. k. Ministeriums des Äussern (Wien 1891), Ausschnitt aus Nr. 2.: Übersichts-Karte der kaiserlich und königlich österreichisch-ungarischen Consularämter in Europa.*

Abbildung 20:

(Beitrag Haider-Wilson): *Tröstliche Versicherung., in: Kikeriki. Humoristisches Volksblatt v. 30. Juni 1878, S. 3.*

Abbildung 21

(Beitrag Pruonto): *Hyderabad, aus Franz Ferdinand, Tagebuch meiner Reise um die Welt (Wien 1895), Bd.1.*

Abbildung 22

(Beitrag Pruonto): *Taj Mahal, aus: Franz Ferdinand, Tagebuch meiner Reise um die Welt (Wien 1895), Bd.1.*

Abbildung 23

(Beitrag Gütl): *Vergissmeinnicht 27 (Oktober 1909) 10, S. 222.*

Abbildung 24

(Beitrag Gütl): © Clemens Gütl, 2008

Abbildung 25

(Beitrag Gütl): © Clemens Gütl, 2008

Abbildung 26

(Beitrag Czerny-Gruber): *Albertina, Wien, Inventar-Nr. 22753*

Abbildung 27

(Beitrag Czerny-Gruber): *Albertina, Wien, Inventar-Nr. 22778*

Abbildung 28

(Beitrag Czerny-Gruber): *Museo Storico del Castello di Miramare, Triest*

Abbildung 29

(Beitrag Czerny-Gruber): *Lahore Fort, Princess Bamba Collection in: Agnes Husslein-Arco/Sabine Grabner (Hg.), Orient & Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen, Katalog Wien 2012, S. 196, Abb. 2.*

Abbildung 30

(Beitrag Czerny-Gruber): *ÖNB, Bildarchiv (Pk 2909, 4)*

Abbildung 31

(Beitrag Czerny-Gruber): *„Aegypten. Reisebilder aus dem Orient“, Nr. 47, (Wien 1857)*

Abbildung 32

(Beitrag Czerny-Gruber): *„Aegypten. Reisebilder aus dem Orient“, Nr. 88, (Wien 1857)*

Abbildung 33

(Beitrag Czerny-Gruber): *Privatbesitz, Wien*

Abbildung 34

(Beitrag Czerny-Gruber): *Privatbesitz, Wien*

Abbildung 35

(Beitrag Czerny-Gruber): *Wikimedia Commons*

Abbildung 36

(Beitrag Czerny-Gruber): *ÖNB, Bildarchiv PORT_00120743_01*

Abbildung 37

(Beitrag Czerny-Gruber): *Albertina, Wien, Inventar Nr. 22953*

Abbildung 38

(Beitrag Czerny-Gruber): *Albertina, Wien, Inventar Nr. 22871*

Abbildung 39

(Beitrag Czerny-Gruber): *ÖNB, Bildarchiv PORT_00121207_01*

Abbildung 40

(Beitrag Marković): *Muzej pozorišne umetnosti Srbije (Theatermuseum Serbien), Belgrad, Fotosammlung, Nr. 323, s.a.*

Abbildung 41

(Beitrag Gottsmann): *Cyrille Korolevskij, Kniga bytija moego (le livre de ma vie): mémoires autobiographiques; texte établi, édité et annoté par Giuseppe M. Croce, Bd. 1 (Cité du Vatican 2007).*

Abbildung 42

(Beitrag Koch): *Privatbesitz, Wien*

Abbildung 43

(Beitrag Koch): *Privatbesitz, Wien*

Abbildung 44

(Beitrag Koch): *Wikimedia Commons*

Abbildung 45

(Beitrag Graf): *Privatbesitz, Wien*

Abbildung 46

(Beitrag Graf): *Privatbesitz, Wien*

NEUEWELTVERLAG

FORSCHUNGEN ZU ORIENT UND OKZIDENT

herausgegeben von
BIROL KILIC

Band 4

Eine historische Betrachtung des Verhältnisses zwischen „Orient“ und „Okzident“, beides weit mehr als Raumkategorien, verweist auf ein enges Beziehungsgeflecht, das sich über die Jahrhunderte aufbaute. Wie die hier versammelten Beiträge mit einem besonderen Schwerpunkt auf die Nachbarn Habsburgermonarchie und Osmanisches Reich zeigen, standen neben den bekannten kriegerischen Auseinandersetzungen eine Vielzahl friedlicher Interaktionen und ein reger Austausch. In der historischen Reflexion wird ein wirkmächtiges Naheverhältnis sichtbar, das sich aus Gemeinsamkeiten und Gegensätzen, aus Begegnungen und Bilderwelten speiste.

Es ist für unseren Neue Welt Verlag in Wien eine große Freude, mit 24 Top-Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Freien Universität Berlin, des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, der Universität Wien, dem Museum für angewandte Kunst in Wien, der Karl-Franzens-Universität Graz, der Kunstuniversität Belgrad, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der Westböhmischen Universität Pilsen und freischaffenden Wissenschaftlern verschiedener Fachbereiche dieses Buch zu verlegen.

ISBN 978-3-9503061-9-4



Dieser Sammelband leistet einen wichtigen Beitrag zur Versachlichung der inzwischen höchst emotionalisierten Debatte über das Verhältnis zwischen dem historischen „Orient“ und der Habsburgermonarchie, aber auch dem Verhältnis Österreichs vor und nach 1918 mit dem Osmanischen Reich bzw. der Türkei bis herauf in die 1960er-Jahre. Ein wissenschaftlich geprägter nüchterner Blick auf die historischen Wechselbeziehungen ist gerade aufgrund der aktuellen Funktionalisierung der Geschichte zwischen „Orient“ und „Okzident“ ein wichtiger Beitrag zu einer demokratischen und aufgeklärten Bildungsarbeit in der Gegenwart.

Univ.-Prof. Dr. Dr. Oliver Rathkolb
Vorstand des Instituts für Zeitgeschichte
der Universität Wien

„Der Neue Welt Verlag legt mit diesem facettenreichen Band einen gewichtigen Beitrag zur langen Geschichte von Interaktionen zwischen Orient und Okzident vor. Damit beweist er erneut sein gesellschaftspolitisches Engagement, wissenschaftliche Erkenntnisse zu aktuellen Themen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dem bedeutungsvollen Buch sind viele Leserinnen und Leser zu wünschen!“

Prof. Dr. Arnold Suppan
Österreichische Akademie der
Wissenschaften

„Der vorliegende Band positioniert sich innerhalb der neueren historiographischen Sichtweisen auf die Beziehungen zwischen Orient und Okzident: Thematisiert werden nicht nur kriegerische Konflikte, sondern beispielhafte Tiefenbohrungen beleuchten zahlreiche Aspekte eines vielfältigen Austausches. Anregend, breit angelegt und damit ein Buch für all jene, die sich fundiert über dieses besondere Verhältnis informieren wollen.“

Prof. Dr. Arno Strommeyer
Universität Salzburg