

Einleitung

Achim Aurnhammer / Barbara Korte

„Fremde“ Helden gab es auf europäischen Bühnen schon immer, man denke nur an die *Perser* des Aischylos (472 v. Chr.) sowie dessen „Asyltragödie“ *Die Schutzflehenden* (*Hiketiden*) (463 v. Chr.), oder auch an die Komisierung des Fremden, etwa in Gestalt eines Skythen in den *Thesmophoriazusen* (*Thesmophoriazousai*).¹ Doch mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts gewann die exotische – der eigenen Kultur ferne, aber doch in sie importierte – Bühnenfigur besondere Konjunktur, sowohl im Sprech- wie im Musiktheater. Das Phänomen inszenierter Kulturkontakte und Kulturkollisionen, das bis in die Gegenwart fort dauert, will der vorliegende Band für europäische Bühnenwerke zwischen 1600 und 1900 paradigmatisch untersuchen und beleuchten, wobei sowohl die Exotisierung des Heroischen als auch die Heroisierung des Exotischen im Zentrum stehen sollen.²

Mit der Renaissance konvergierten mehrere Faktoren, die dem Erscheinen fremder Helden auf europäischen Bühnen entgegenkamen: Die Wiederbelebung der Antike reaktivierte alte Paradigmen des Heroischen; eine neue räumliche Mobilität und ein damit verbundenes neues Wissen erweiterten das Verständnis des Fremden; Europas christliche Identität wurde durch die Reformation erschüttert und für Differenz und Alterität sensibilisiert; die Expansionsbestrebungen mehrerer Imperien in Ost und West provozierten gewaltsame Kulturbegegnungen. Nicht zuletzt nahm um das Jahr 1600 das europäische Theater in verschiedenen Kontexten neue Anfänge und spielte sowohl das Heroische als auch das Fremde durch – auch in den diversen Kombinationen, welche die Beiträge in diesem Band beleuchten.

Die Konjunktur fremd-heroischer Figuren auf europäischen Bühnen im 17. Jahrhundert, die mit der Formierung eines Europabewusstseins einherging, wird üblicherweise auf die drei Faktoren zurückgeführt, die Peter Burke in seinem kulturgeschichtlichen Essay „Did Europe Exist Before 1700?“ (1980) nennt: erstens die ‚Türkengefahr‘, zweitens die Entdeckung und Kolonialisierung der ‚Neuen‘ Welt, drittens die politischen Binnenkonflikte und Machtverschiebungen innerhalb Europas.³ Dieses Erklärungsmodell hält sich noch immer, auch wenn die drei Faktoren mittlerweile durch viele Spezialstudien präzisiert und modifiziert wur-

¹ Vgl. Bernhard Zimmermann: Der und das Fremde in der griechischen Komödie. In: Ulrike Riemer und Peter Riemer (Hg.): *Xenophobia – Philoxenie. Vom Umgang mit Fremden in der Antike*. Stuttgart 2005, 147–156.

² Für eine postkolonial und global orientierte Sicht auf Fremdheit und Theater, die stärker auch reziproke Kulturbeziehungen in den Blick nimmt, siehe die Arbeiten von Christopher Balme, etwa den von ihm herausgegebenen Band *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen 2001.

³ Peter Burke: Did Europe Exist Before 1700? In: *History of European Ideas* 1: 1, 1980, 21–29.

den. Doch selbst für das 17. Jahrhundert, für das es entwickelt wurde, erweist es sich insofern als unzureichend, als die Faktoren keineswegs europaweit gleichgewichtig waren: Während für England, Frankreich und Spanien die ‚Neue‘ Welt ein wichtiger Wirtschaftsraum und auch bald Schauplatz für Bühnenhandlungen wie etwa John Drydens *The Indian Queen* (1664) geworden war, erwies sich für das Heilige Römische Reich deutscher Nation die ‚Türkengefahr‘ als weitaus brisanter. Der überraschende Abzug der Türken, die im Jahre 1683 Wien belagerten, wurde sogleich in mehreren deutschen Dramen verarbeitet. Inwieweit die politischen Binnenkonflikte und die innereuropäischen Machtverschiebungen in exotischen Stoffen stellvertretend literarisiert wurden, ist noch nicht hinreichend geklärt.

Peter Burkes Drei-Komponenten-Erklärung wird auch der enormen Dynamik der ‚fremden Helden‘ auf europäischen Bühnen nicht gerecht. Auf die Konzepte des Exotischen wirkten sich die epochalen Umbrüche in der Wissensgeschichte in der frühen Neuzeit aus. So wurde mit der Aufwertung der Empirie auch die *curiositas* neu legitimiert, die noch bis in das 16. Jahrhundert aus religiösen Gründen diskreditiert war. Dies führte zu einer breitenwirksamen Aufwertung der Faszination am Fremden und Neuen. Auch wenn das moderne Sensationsbedürfnis lange noch moralisch strittig blieb, wurde spätestens ab Mitte des 17. Jahrhunderts das Unbekannte und Geheime immer attraktiver und lukrativer.⁴ Exotisches gehörte zum ostentativen ‚Prestigekonsum‘⁵, und es wurde zur adligen Mode, sich durch Exotika selbst zu exotisieren.⁶

Zudem erschlossen neue Kartografien und Atlanten wie Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) oder Martin Martinis chinesische Geographie *Novus Atlas Sinensis* (1655) ferne und noch weithin unbekannte Länder.⁷ Überdies brachten zahlreiche neue ethnografisch-kulturgeschichtliche Werke – diverse *Cosmographien* oder Sitten- und Kostümbücher – sowie Reisebeschreibungen den Europäern die fernen Länder näher.

⁴ Zum frühneuzeitlichen Markt der Geheimnisse vgl. Daniel Jütte: *Das Zeitalter des Geheimnisses. Juden, Christen und die Ökonomie des Geheimen (1400–1800)*. Göttingen 2011. – Die Aufwertung der *curiositas* hat grundlegend Hans Blumenberg dargestellt: Hans Blumenberg: *Legitimität der Neuzeit*, Bd. 3: *Der Prozess der theoretischen Neugierde*. Frankfurt am Main ²1980. Siehe auch Neil Kenny: *Curiosity in Early Modern Europe. Word Histories* (Wolfenbütteler Forschungen; 81). Wiesbaden 1998, und Justin Stagl: *A History of Curiosity. The Theory of Travel 1550–1800* (Studies in Anthropology and History; 13). Chur 1995 (dt. 2002).

⁵ Vgl. die klassischen Ausführungen von Thorstein Veblen zur „conspicuous consumption“, dem demonstrativen Luxusverbrauch: Thorstein Veblen. *The Theory of The Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York 1970 (zuerst 1899).

⁶ Siehe zur Fülle exotischer Dinge in den Anfängen der europäischen Konsumgesellschaft auch den Band von Birgit Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts* (Das achtzehnte Jahrhundert / Supplementa; 19). Göttingen 2015.

⁷ Zu Ortelius und der frühneuzeitlichen Kartografie siehe Paul Binding: *Imagined Corners. Exploring the World's First Atlas*. London 2003, und Michele Castelnovi: *Il primo atlante dell'Impero di Mezzo. Il contributo di Martino Martini alla conoscenza geografica della Cina*. Trient 2012.

Dynamisch verliefen auch sozial- und wirtschaftspolitische Bedingungen: So führten die jesuitischen Asien- und Afrika-Missionen zu verstärkten Handelsbeziehungen und zu einem besseren Verständnis der fremden Kulturen. Vor allem aber kam es mit der Befriedung der Beziehungen zum Osmanischen Reich seit Ende des 17. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Wirtschaftsaustausch mit dem gesamten Orient.⁸ Diplomatische Beziehungen mit fernen Ländern, wie die Beziehungen Frankreichs zum Königreich Siam, normalisierten und objektivierten die Sichtweisen auf Asien.

Viel zu kurz kommt in Burkes Drei-Faktoren-Erklärung schließlich und vor allem die Eigendynamik der ästhetischen Medien sowie der Kultur- und Ideengeschichte. So gewann seit dem 17. Jahrhundert die fiktionale Perspektivierung des Eigenen, oft in satirischer Absicht, immer mehr an Gewicht und nutzte solche menippeischen Selbstbespiegelungen im exotischen Gewand oder in der Konstruktion von ‚edlen Wilden‘, auch und gerade zur Kritik an der europäischen Zivilisation.⁹ Die asiatische Philosophie ebenso wie die morgenländische Literatur, Kunst und Kultur beeinflussten die europäische Kultur und wirkten sich wiederum in Neukonstruktionen des Eigenen wie Fremden aus. Dass das kontinentale Selbst- und Weltbild Europas infolge der Entdeckung Amerikas sowie durch das zunehmende Wissen über andere Kontinente sich änderte, ist unbestritten. Strittig sind aber die Auswirkungen: Die Thesen reichen von einer allgemeinen Relativierung und Verunsicherung christlicher Identität im aufklärerischen Toleranzprinzip bis hin zu einem europäischen Triumphalismus. Inwieweit die Konstruktion des Anderen der Konsolidierung des Eigenen diene, ist eine offene Forschungsfrage.

Mit der älteren Forschungsmeinung Paul Hazards, dass der Vergleich mit fremden und fernen Kulturen zu einer Relativierung und Kritik des Eigenen in der Aufklärung geführt habe, konkurriert die postkolonial inspirierte, auf Edward Said zurückgehende These, kontinentale Identität stütze sich notwendig auf Überlegenheitsgefühle.¹⁰ Der Orient – er kann auch Fernasien einschließen – sei von Europa als mysteriös und bedrohlich imaginiert worden, um eine Kolonialisierung zu legitimieren. ‚Exotisierung‘, so Saims umstrittene Orientalismus-These, diene nicht nur der Selbstdefinition, sondern auch der Rechtfertigung imperialistischer Politik.¹¹

⁸ Vgl. Donald F. Lach und Edwin J. van Kley: *Asia in the Making of Europe*, Bd. 3: *A Century of Advance*. Chicago 1993, und Jürgen Osterhammel: *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München 1998. Vgl. außerdem die Beiträge zu Barbara Schmidt-Haberkamp (Hg.): *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2011.

⁹ Vgl. dazu Nicolas Detering: *Krise und Kontinent. Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur (1590–1740)*. Freiburg, Diss. 2015, erscheint 2017.

¹⁰ Paul Hazard: *La Crise de la conscience européenne (1680–1715)*. Paris 1935, 3–38.

¹¹ Edward W. Said: *Orientalism*. New York 1978. Zur Kritik an Saims ‚Orientalismus‘-These siehe Andrea Polaschegg: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* (Quellen der Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 35). Berlin 2005, 28–39, sowie Jürgen Osterhammel: Edward W. Said und die ‚Orientalismus‘-Debatte. Ein Rückblick. In: *Asien, Afrika, Lateinamerika* 25, 1997, 596–607.

Epochen. Eigenes und Fremdes oder Exotisches lassen sich nicht mehr als simple Gegensätze denken, sondern als Größen in dynamischen kulturellen Gebilden.¹⁶

Auch im dramatischen Medium ist Fremdheit eine Variable. Exotisierung ist *erstens* abhängig vom Schauplatz, also vom Raum, *zweitens* von der Handlungszeit, *drittens* von der Konstellation von Fremd und Eigen. Diese Faktoren können in unterschiedlicher Weise zusammenwirken und ein mehr oder weniger starkes exotisches Setting abgeben, das dann mit Fragen des Heroischen korreliert. So ist es ein Unterschied, ob Shakespeares Othello als einziger „Mohr“ auf einem europäischen Schauplatz, nämlich in Venedig, agiert, oder ob in Philipp Förtschs Oper *Bajazeth und Tamerlan* (1690) die Protagonisten zwei asiatische Herrscher sind, und der Schauplatz Asien ist. Zudem ändert sich die Kategorie des ‚Fremden‘, ‚Anderen‘ oder ‚Exotischen‘ im Untersuchungszeitraum beträchtlich. Ist die Türkei etwa in Europakonzepten der frühen Neuzeit meistens ein Teil ‚unseres‘ Kontinents, ist das europäisch geprägte Nordamerika als ‚Neue‘ Welt doch weniger exotisch als China oder Japan. Fraglich ist auch, inwieweit die Kategorie des ‚Fremden‘ von der Handlungszeit abhängt. Sind etwa Episoden aus der römischen Geschichte, die Kulturkollisionen inszenieren, wie Shakespeares *Antony and Cleopatra* oder die diversen *Sophonisbe*-Dramen, so exotisch wie die zeitnahen Ereignisse der Eroberung Südamerikas durch die spanischen Konquistadoren?

Auch das Heroische ist kein universales und überzeitliches Prinzip. Zwar lässt es sich sehr basal über Außerordentlichkeit, besondere Handlungsmacht und Agonalität bestimmen,¹⁷ aber es manifestiert sich konkret immer in kulturell und sozial spezifischen und damit varianten Kontexten. Das Heroische korreliert so immer mit bestimmten politischen, religiösen und moralischen Wertvorstellungen und Systemen der gesellschaftlichen Ordnung sowie Wissensdispositiven (von der Mythologie bis zur Geografie). Zudem provozieren heroische Figuren immer auch Komplementär- und Gegenvorstellungen und sind auch in dieser Hinsicht essenziell relationale Kategorien, die für Ambivalenzen und Widersprüche offen sind.

Mit dem Fremden und dem Heroischen werden also zwei diffuse und umstrittene Konzepte gekoppelt, wobei auffällig ist, dass die kulturelle Praxis, und speziell die Theaterpraxis, diese Kopplung immer wieder vorgenommen hat. In der Tat haben beide Konzepte auch Gemeinsamkeiten: Beides sind Konstrukte, über die kulturelle und soziale Identifizierungen verhandelt werden – einerseits das Selbstverständnis von Individuen und andererseits, was für das Theater als soziale Kunstform besonders wichtig ist, das Selbstverständnis von Gesellschaften und innergesellschaftlichen Gruppierungen. Sowohl das Heroische als auch das Fremde sind

¹⁶ Siehe Herfried Münkler [u.a.] (Hg.): *Die Herausforderung durch das Fremde* (Forschungsberichte / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften; 5). Berlin 1998.

¹⁷ Siehe die Arbeiten des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“, <https://www.sfb948.uni-freiburg.de>, 29. März 2016.

als Herausforderung an bestehende Identifizierungen definiert worden, denn beide setzen an den Grenzen an, die vordergründig stabile Identitäten zu sichern scheinen, und fordern diese Grenzen heraus: Grenzen zwischen fremd und vertraut, anders und eigen, heroisch und unheroisch, gut und böse. In den Verschränkungen des Fremden und Heroischen, die dieser Band für einige europäische Kulturen in verschiedenen Epochen in den Blick nimmt, potenzieren und komplizieren sich die Verhandlungsspielräume kultureller und sozialer Identifikation und die in ihnen involvierten Normen, Hierarchien und Autoritäten.

In der je spezifischen Kombinatorik von Fremdem und Eigenem mit dem Heroischen ist nicht nur danach zu fragen, mit welchen Semantiken und Ästhetiken sich die Kategorien kreuzen, sondern auch nach den Funktionen solcher Überkreuzungen. Welche kulturellen Funktionen haben Heroismen, die exotisch codiert sind? Welche heroischen Konzepte werden jeweils in Repräsentanten des Anderen verkörpert? Sind es überholte Muster heldischen Betragens, also etwa grausame Gewalt, für die Tamerlan berüchtigt war, sind es konkurrierende Gegenbilder zur ‚eigenen‘ Heroik oder sind es gar kompensatorische Entwürfe einer unheroischen Zivilisation?

Da dieser Band einen Zeitraum von dreihundert Jahren umfasst, wird schließlich auch nach dem Wandel exotischer Heroik gefragt. Wie ändert sich das Zusammenspiel von Exotik und Heroik im Laufe der Zeit? Wird der Zusammenhang im Lauf der Zeit stärker oder schwächer? Wird die Exotik des Heroischen veräußert oder interiorisiert? Eignet sich die Konfrontation von ‚eigener‘ und ‚fremder‘ Kultur in Europa, oder in fernen, überseeischen Ländern, oder in gänzlich fiktiven Räumen?

Zu bedenken ist schließlich, was fremde Helden für die Bühne attraktiv macht, mit welchen Mitteln des Sprech- und Musiktheaters die Bühne heroische Exotik und exotische Heroik darstellt, und – nicht zuletzt – warum sie es tut. Zwischen 1600 und 1900 haben exotische Helden dem ästhetischen Spektakel und der politischen Inszenierung gedient, aber sie haben auch eine kritische Inspektion der Figuren und gesellschaftlichen Phänomene ermöglicht, die durch fremde Helden verkörpert werden.

Wie die Beiträge in diesem Band zeigen, erlangen das Heroische und das Fremde in der konkreten Verkörperung der Bühnenkunst eine besondere Prägnanz und Evidenz. In der Aufführung verstärken Heroisches und Fremdes ihr jeweiliges Faszinations- und Irritationspotenzial. Dafür hat die Bühne für europäische Publika in verschiedenen sozialen Kontexten und Epochen sehr unterschiedliche Intersektionen des Heroischen und des Fremden inszeniert: Handlungen eines für das Publikum gänzlich exotischen Personals; Handlungen, in denen für die Zuschauer kulturell fremde Figuren mit kulturell eigenen zusammentreffen; Handlungen, in denen die eigene Kultur verfremdet oder sich gänzlich entfremdet wird.

Der vorliegende Band ist chronologisch in drei große Teile gegliedert. Der Darstellung des Fremden und Kulturkollisionen auf europäischen Bühnen des späten

16. und 17. Jahrhunderts ist der erste Teil gewidmet. *Ralf Hertel* diskutiert mit Christopher Marlowes *Tamburlaine the Great* (1587) ein Drama, das die Lust an der Grenzüberschreitung zelebriert. In seinem unerhörten sozialen Aufstieg, seiner unmotivierten, amoralischen Grausamkeit sowie der Selbstwahrnehmung als Geißel Gottes, die in einer Selbstapothese kulminiert, transgrediert der zentralasiatische Gewaltherrscher Tamerlan soziale, moralische und religiöse Werte und Normen. Die ‚unheimliche‘ Heroik Tamburlaines bleibt bei Marlowe über das gesamte Drama hinweg fremd und unverständlich. Und doch fungierte die Figur trotz ihrer Fremdheit im spätelisabethanischen England auch als Projektionsfläche imperialer Ambitionen: Tamburlaines Triumph über den osmanischen Herrscher sowie sein imperialer Gestus spiegeln das neue Machtstreben Englands.

Tobias Döring betrachtet Shakespeares *Othello* (1604) mit seiner Zentralgestalt eines ‚Mohren‘-Helden im Spannungsfeld von Identifikationsangeboten und Demonstrationen der Exzeptionalität – zwei gegenläufigen Erwartungen, die Kollektive an heroisierte Figuren herantragen. Dass der Held das Fremde immer schon in sich trägt, weil er die Normalität übersteigt, macht ihn zum Problem, das sich in Shakespeares Stück durch die kulturelle Fremdheit des Helden potenziert und zudem durch eine Spannung zwischen mimetisch dargestellter und nur erzählerisch vermittelter Handlung verstärkt wird. Strategien der (Selbst-)Heroisierung werden so durchgespielt und kritisch reflektiert.

Den japanischen Märtyrerdramen des Jesuitenordens, die dem europäischen Publikum Exempla christlicher Glaubenspraxis bieten sollten, widmet sich *Mirjam Döpfert*. Das ‚Eigene‘ wird verengt auf das katholische Christentum und dem japanischen ‚teuflischen‘ Heidentum als ‚Fremdem‘ gegenübergestellt. Die Dramenautoren betonen das fremde Setting und transferieren das meist negativ konnotierte Fremde der japanischen Kultur hauptsächlich auf die heidnischen Gegenspieler der Märtyrer, die als grausam, affektverfallen und gegenüber den Europäern inferior vorgeführt werden. Kontrastiv hierzu werden die japanischen Märtyrer in eine christliche Märtyrertradition eingegliedert, indem sie zu *milites Christiani* stilisiert und kanonischen und biblischen Heiligen gleichgestellt werden. Sie fungieren somit nicht als fremde Helden, sondern vielmehr als Helden in der Fremde.

Susanne Rode-Breymann untersucht die Erziehung zum Helden im höfischen Musiktheater des 17. Jahrhunderts, das im Dienst der Repräsentation und Legitimation von Herrschaft steht. Die Heroengeschichten bringen personifizierte Herrschertugenden auf die Bühne und präsentieren universell siegreiche Helden, deren Macht sich bis in exotische Länder erstreckt. Dieser Anspruch wird in den Libretti, der Bühnengestaltung und den Tänzen des Theaters zum Ausdruck gebracht. Ansätze zu einem musikalischen Exotismus finden sich in der musikalischen Personencharakterisierung, wie in den Opern *Il Ritorno di Giulio Cesare*, *Vincitore della Mauritania* von Giovanni Bononcini und Donato Cupeda (1704). So illustriert der siegreiche Held Caesar in seiner virtuoson Arie die eigene habsburgische Stärke,

während die verängstigte Arie des Mauren Juba die fremde, marokkanische Unterlegenheit in Töne fasst.

Am Beispiel von Elkanah Settles *Conquest of China, by the Tartars* (1675) untersucht *Christiane Hansen*, wie im *heroic play* der englischen Restaurationszeit Konstruktionen des Anderen und Fremden als Zugriffsmöglichkeiten auf das heroisch Exzeptionelle genutzt wurden. So bieten die Dramen Versuchsanordnungen, um die Wirkungsmechanismen heroischer Figurationen in ästhetischer und politischer Perspektive zu reflektieren. Eine wichtige Bedeutung kommt dabei den zu wilden Barbaren stilisierten Tataren zu, die mit der artifiziellen Kultur des chinesischen Reichs konfrontiert werden. Die tatarische Eroberung Chinas als experimentelle Entkopplung von heroischer *agency* und politischer Größe im politisch Imaginären wird so in ein Phantasma idealer Herrschaft aufgelöst, die das Heroische vereinnehmend harmonisiert, damit aber letztlich nivelliert.

Für die gleiche Epoche befasst sich *Barbara Korte* mit John Drydens Drama *Amboyua, or the Cruelty of the Dutch to the English Merchants* (1673), welches die generischen Konventionen des *heroic play* in mehrfacher Hinsicht herausfordert. Seine Handlung ist im Kontext des intensivierten Welthandels auf einer ostindischen Gewürzinsel angesiedelt, und die meisten seiner Figuren sind deshalb keine Aristokraten, sondern konkurrierende englische und holländische Kaufleute. Damit werden auch die formalen und stilistischen Konventionen des *heroic play* gebrochen, und gerade dadurch kann *Amboyua* einen vielschichtigen Kommentar bieten: zum Verhältnis von Händler- und Heldentum und zur Differenz beziehungsweise möglichen Konvergenz adliger und merkantiler Werte. Unterschiedliche Konjunktionen von Fremdem und Eigenem fungieren hierbei als Fokalisationspunkte.

Der zweite Teil des Bandes ist den aufklärerischen Bestrebungen gewidmet, die das Fremde zunehmend aufwerteten und in einer starken Kontrastrelation zur Abwertung überlebter ‚eigener‘ Konventionen und Traditionen nutzten. Die zahlreichen Opern des frühen 18. Jahrhunderts, in denen eine Figur oder mehrere Charaktere keine Europäer sind, nimmt *Ralph Locke* zum Anlass, die Untersuchung des Exotischen in der westlichen Musik neu zu erörtern. Exemplarisch untersucht werden Pietro Metastasios Libretto einer *Opera seria*, deren Handlung auf dem indischen Subkontinent spielt, *Alessandro nell'Indie* (1729), sowie zwei darauf basierende Opern aus dem Jahre 1731, Georg Friedrich Händels *Porro re dell'Indie* und Johann Adolph Hasses *Cleofide*. Über die musikalische Repräsentation des Exotischen hinaus wird die aufklärerische Wertschätzung der sittlichen Inder und Inderinnen in Metastasios Libretto mit Händels und Hasses musikdramatischer Umsetzung verglichen.

Achim Aurnhammer nimmt die *Opera seria Montezuma* (1755) von Johann Heinrich Graun in den Blick, die auf einer französischen Prosatragödie des Preußenkönigs Friedrichs II. basiert. Die Protagonisten des Librettos sind der Aztekenherrscher Montezuma, der in Anlehnung an den idealen Fürsten des *Anti-Machiavel*

(1740) konzipiert ist, sowie sein kontrastiv gezeichneter Gegenspieler, der spanische Eroberer und macchiavellistische Machtpolitiker Hernán Cortes. Die Oper führt die wechselseitige Wahrnehmung der Konfliktparteien als Fremde vor – die Azteken sehen in den Eroberern grausame Fremde, die Spanier beurteilen diese wiederum als barbarisch und unheroisch. In den Figuren Montezuma und seiner Frau Eupaforice präsentiert die Oper zwei divergente Heldentypen: Während Montezuma in der Tradition des duldsamen (stoischen) Märtyrers zum Opfer des Tyrannen Cortes wird, präsentiert sich Eupaforice im Widerstand gegen Cortes als tatkräftige und mutige Heldin, die nicht zuletzt durch ihren Freitod die Größe einer antiken Heroine gewinnt.

Albert Gier untersucht die Kreuzzüge als Sujet in der Oper des 18. Jahrhunderts, die anlehnend an die Ritterspen Ludovico Ariostos, *Orlando furioso* (1516/1532), und Torquato Tassos, *Gerusalemme liberata* (1581), historische oder fiktionale Episoden gestalten. Dabei können sowohl die Gemeinsamkeiten muslimischer und christlicher Ritter als auch ihre radikale religiöse Verschiedenheit hervorgehoben werden. Nähe gewinnt die fremde feindliche Partei oft in individuellen kultur- und religionsübergreifenden Liebesbeziehungen, die als ‚Gleichheit vor der Liebe‘ inszeniert werden. Ferner wird die muslimische Identität der Figuren teils durch eine verdeckte Eingliederung in das christliche Wertesystem aufgehoben, wenn diese beispielsweise als Kryptochristen erscheinen. Klarer polarisieren die an Tasso angelehnten Libretti die Konfliktparteien, indem sie den Ausschluss der muslimischen Figuren vom christlichen Heil betonen. Zum Zwecke solcher Ausgrenzung wird der Orient auch als Bezugsraum stark typisiert, teils als regelrecht zeit- und ortlose Gegenwelt.

Am Beispiel von Paul Weidmanns Trauerspiel *Usanquei, oder die Patrioten in Sina* (1771) untersucht Christoph Deupmann die Bedeutung chinesischer Alterität für die klassizistische Dramenproduktion des 18. Jahrhunderts. In *Usanquei* widmet sich der Gottschedianer Weidmann einem chinesischen Bauernaufstand des mittleren 17. Jahrhunderts und gestaltet den Kampf des Titelhelden gegen den Rebellenführer Ly in weitgehender Übereinstimmung mit Gottscheds Regelpoetik. Deupmann zeigt, dass die inszenierte Fremdheit der *dramatis personae* zwar durch gelehrte Anmerkungen markiert, in der moraldidaktischen Handlung aber kaum dramatisiert wird. So erscheint etwa die Legitimität des Freitods als politische Option einer fremdkulturellen Ethik, die jedoch äußerlich bleibt.

Gabriella Catalano beleuchtet in Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* (Prosa 1779, Vers 1786) die komplexe Morphologie der Fremdheit, die dem Drama auf mehreren Ebenen eingeschrieben ist. Auf der Handlungsebene erfahren und bewerten beide Protagonisten Fremdheit unterschiedlich: Thoas, der Fremde in seiner eigenen Heimat, bewertet alles von außen kommende Fremde als potenzielle Gefahr. Die von sich selbst entfremdete und entwurzelte Iphigenie findet dagegen fernab ihrer Heimat ihre Identität im Spannungsfeld von Barbarei und Zivilisation. Auch auf der Metaebene sind räumliche und zeitliche Distanz

sowie die Opposition zwischen Aneignung und Trennung präsent. Im Bewusstsein der eigenen Fremdheit und Distanz greift Goethe auf die Tragödie des Euripides zurück. In der Konsequenz erscheint Iphigenie als zeitenthoben – sie ist Urform und zugleich deren Wiederholung in einem transformierten Kontext. Somit verweist das Drama auf den Prozess der Integration der Gegenwart und Kultur des Eigenen in eine neue Dialektik des Fremden.

Der dritte Teil des Bandes widmet sich dem Wandel des Verhältnisses von fremden und eigenen Bühnenfiguren im 19. Jahrhundert, der durchaus auch zeitgenössische Probleme reflektierte, etwa die prekäre Kohäsion des habsburgischen Vielvölkerreiches im aufkommenden Nationalismus, aber auch kulturübergreifende überzeitliche Konstanten dramatisierte. In drei Fallstudien untersuchen *Claudia Jeschke* und *Gabi Vettermann* das performative Potenzial fremder Helden im Tanztheater des 19. Jahrhunderts. Auf Grundlage von Inszenierungsnotaten wird analysiert, inwiefern Tänze genutzt werden, um Fremdes sowohl performativ als auch narrativ darzustellen. Vor allem Paarkonstellationen, in denen jeweils eine Figur geografisch und die andere morphologisch fremd ist, befördern transgressive Momente, indem im Tanz eine Spannung zwischen Tradition und (neuer) Freiheit aufgebaut wird. Im Gegensatz dazu stehen harmonisierende Stillstellungen, in denen die Protagonisten zusammenfinden und versöhnt werden. Das heroische Potenzial entfaltet sich in der Ereignishaftigkeit der Refiguration traditioneller Schlüsselsituationen, die von fremden Helden umgedeutet und fragmentiert werden können.

Thomas Seedorf leuchtet anhand von Giuseppe Verdis Oper *Alzira* (1845) die Möglichkeiten der Vertonung des Fremden aus. Der Oper als *theatre of voices* bieten sich zum Beispiel im Kastratengesang (und später im *contralto musico*) spezifische Möglichkeiten, Neues und Fremdes zu repräsentieren. Seedorf konstatiert, dass sich die stilistischen Mittel zur Charakterisierung des exotischen Inkaführers Zamoro, der als Held von Verdis Oper fungiert, nicht grundsätzlich von den Heldenentorpartien seiner früheren Opern absetzen. Allerdings stellt die kompositorische Behandlung seiner Stimme ein Novum dar. Diese Tenorstimme komponierte er für den Tenor Gaetano Fraschini, der Verdi als Paradigma des neuen dramatischen Tenortypus, dem *Tenore di forza*, galt.

Mario Zanucchi beleuchtet Medea als fremde Heldin in Franz Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ* (Uraufführung 1820). In ihr schwächt Grillparzer den Kindermord Medeas als rezeptionsgeschichtlich prominentestes Element ab und legt das Streben nach dem Besitz des goldenen Vlieses in den Mittelpunkt. Damit geht eine Dekonstruktion der ethnozentrischen Antithese von Hellenen und Barbaren und eine Humanisierung der Medea als Gegenentwurf zu Goethes Iphigenie einher. Jasons militärischer Heroismus wird dem Tugendheroismus der in Korinth als Barbarin ausgegrenzten Medea kontrastiv gegenübergestellt.

Christian Krug untersucht die fremden Helden des englischen Melodramas im frühen 19. Jahrhundert. Da dem Melodrama als ‚illegitimer‘ Dramenform selbst

der Status eines Anderen zukam, bot es sich als Experimentierfeld für ein ‚Imaginäres‘ des Fremd-Heroischen förmlich an. Für William Barrymores Melodrama *El Hyder* (1818) weist Krug die Dynamik nach, mit der sowohl ‚eigene‘ als auch ‚fremde‘ Figuren heroisiert werden. Die heroische Energie zirkuliert und bricht sich in unterschiedlichen Figuren Bahn. So ist der Protagonist El Hyder, charismatischer Anführer der Inder im Kampf gegen die East India Company, lange zur Untätigkeit verurteilt, bevor er am Ende des Dramas als Held reaktiviert wird. William Diamonds Melodrama *The Aethiop, or, the Child of the Desert* (1812) führt die auralische Aufladung entpersonalisierter Macht vor. In ihm wird der machtvolle, omnipräsente Herrscherblick inszeniert, der die Allmacht des Kalifen Harun al-Rashid verdeutlicht.

Einen Ausblick auf die Theatralität des Fremden und Heroischen in der Gegenwart gibt schließlich der theaterpraktisch perspektivierte Essay von *Benjamin Van Tourhout*. Im Vordergrund steht seine Trilogie über die Borgias – spanische Fremde im Italien der Renaissance –, in der Van Tourhout dramatische und postdramatische Formen kombiniert, um eine Neubewertung der Borgias zu initiieren und identifikatorische und befremdende Wirkungen zu provozieren. Die Kombination von Fremdheit und Heroisierung erweist sich so auch als ein ethisches Instrument, welches das Publikum aktiviert.

