

Frühe Neuzeit

Band 175

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Die europäische Banise

Rezeption und Übersetzung
eines barocken Bestsellers

Herausgegeben von
Dieter Martin und Karin Vorderstemann

De Gruyter

ISBN 978-3-11-028884-1

e-ISBN 978-3-11-029173-5

ISSN 0934-5531

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	IX
-------------------------------	----

1. *Banise*-Rezeption in Deutschland

Michael Maul <i>Banise</i> auf der Opernbühne. Chronologie, Autorschaft und musikalische Einblicke	3
Bernhard Jahn Eine Poetik in Romanform: Colombinis <i>Die Lybische Talestris</i> (1715) nach Heinrich Anshelm von Zigers gleichnamigem Libretto	35
Irmgard Scheitler Die Metamorphosen des <i>Heraclius</i>	51
Bärbel Rudin <i>Banise</i> als Haupt- und Staatsaktion. Zum erfolgreichsten Lückenbüßer der deutschen Verspätung im Drama	67
Christopher Meid Klassizistische Tugenddidaxe. Friedrich Melchior Grimms Trauerspiel <i>Banise</i> (1743)	91
Karin Vorderstemann »Fleuch hin, du kleiner Brief ...«. Drei unbekannte <i>Banise</i> -Gedichte aus den Sammelbänden der Görlitzer Poetischen Gesellschaft	105
Karin Vorderstemann Thema und Variation. Johann Georg Hamanns <i>Fortsetzung der Asiatischen Banise oder des blutigen und muthigen Pegu Zweyter Theil</i>	133

Nicolas Detering »Wider die Regeln eines wahrhaftigen Romans«? Die Bewertung der <i>Asiatischen Banise</i> in poetologischen Schriften der Frühaufklärung (1700–1750)	181
--	-----

Dieter Martin »Es lebe die asiatische Banise!« Zur intertextuellen Rezeption von Ziglers Roman in Spätaufklärung und Romantik	211
---	-----

2. *Banise*-Rezeption in Schweden

Anna Katharina Richter Melusinas Verwandlungen. Historienbücher als Vorläufer des Romans in Schweden	227
--	-----

Juliane Egerer / Joachim Grage <i>Asiatiska Banise</i> – Übersetzungen, Ausgaben und Rezeption der <i>Banise</i> -Romane in Schweden. Mit einem Ausblick auf den ersten schwedischen Originalroman	241
---	-----

Juliane Egerer Die schwedischen <i>Banise</i> -Lieder: Übersetzung, Melodiegrundlagen und Rezeptionszeugnisse	291
---	-----

Juliane Egerer Wahrheit im neuen Gewand: <i>Rolofs Händelser</i> als <i>Banise</i> -Rezeption?	315
--	-----

3. *Banise*-Rezeption in Russland

Elisabeth Cheauré / Verena Krüger Zum Transfer eines deutschen Erfolgsromans: <i>Die Asiatische Banise</i> in Russland. Kulturelles Feld und Übersetzungsstrategien (am Beispiel der Diskurse um Liebe und Exotik)	335
--	-----

Aleksandr L'vovič Lifšic <i>Die Asiatische Banise</i> in russischer Sprache. Zur Suche nach dem Übersetzer	399
--	-----

Natal'ja Adol'fovna Kobjak Die Idiomatik in Ziglers Roman <i>Die Asiatische Banise</i> . Zur Methode der Übersetzung ins Russische	421
--	-----

4. *Banise* in den Niederlanden und in Frankreich

Lia van Gemert

Ein niederländischer Mantel für die *Asiatische Banise* 435

Ursula Menne

Constance récompensée. Die französische Bearbeitung der
Asiatischen Banise (1771) 453

Anhang

Dieter Martin / Karin Vorderstemann

Bibliographie zur Rezeptionsgeschichte der *Asiatischen Banise* . . 483

Register 529

Vorwort

Die Asiatische Banise oder das blutige doch muthige Pegu (1689) von Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen war der beliebteste deutsche Roman vor Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Im 18. Jahrhundert erschienen zehn Neuauflagen und bis um 1800 versuchten mehrere Autoren, den barocken Bestseller stilistisch dem empfindsamen Zeitgeschmack anzupassen. Die Nachdrucke und Überarbeitungen sind jedoch nur eine Facette der vielfältigen Rezeptionsgeschichte des Romans, die in der Tat nur mit der des *Werther* zu vergleichen ist. *Die Asiatische Banise* wurde mehrfach für die Opern- und Sprechbühne adaptiert, fortgesetzt und ins Schwedische, Niederländische, Russische und Französische übertragen. Zahllose Schriftsteller bezogen sich in ihren Werken affirmativ, kritisch oder satirisch auf den Roman, der nicht zuletzt wegen dieser intertextuellen Referenzen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im populären Gedächtnis blieb.

Die für einen deutschen Barockroman einzigartige Wirkungsgeschichte wurde in den Jahren 2008 bis 2012 in einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg aufgearbeitet. In der ersten, germanistischen Projektphase wurde erstmals eine historisch-kritische Edition der *Asiatischen Banise* erstellt und veröffentlicht (hg. von Werner Frick, Dieter Martin und Karin Vorderstemann, Berlin und New York 2010). Auf dieser Grundlage ging es in der zweiten, komparatistischen Phase des Projekts darum, die Übersetzungen sowie die weitere Rezeption des Romans im In- und Ausland zu untersuchen. Erste Ergebnisse wurden auf einem internationalen Symposium diskutiert, das vom 24. bis 26. Februar 2011 am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS) stattfand. Die ausgearbeiteten Tagungsvorträge sowie die weiteren Forschungen der Freiburger Arbeitsgruppe und ihrer Projektpartner werden in diesem Band präsentiert.

Der erste Teil des Sammelbandes ist der breiten und langanhaltenden Rezeption der *Asiatischen Banise* in Deutschland gewidmet. Den Auftakt bilden Michael Mauls Forschungen zu der 1712 uraufgeführten Operntrilogie *Die Asiatische Banise* von Melchior Hoffmann, mit der die

jahrzehntelange Bühnenkarriere der asiatischen Prinzessin begann. Die Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte dieser in ihren Dimensionen erst von Wagners *Ring des Nibelungen* übertroffenen Produktion erlaubt genaue Einsichten in die Praktiken des spätbarocken Opernbetriebs.

Mit den Interferenzen zwischen Roman und Oper befasst sich auch Bernhard Jahn, der die von der Forschung bisher kaum beachtete *Lybische Talestris* (1715) von Colombini in den Blick nimmt. Dieser Roman basiert auf dem gleichnamigen Libretto, das Zigler 1696 zum Geburtstag des Weißenfelder Herzogs Johann Adolph verfasste und in dem der aus der *Asiatischen Banise* bekannte Scandor wieder auftritt. Neben den intertextuellen Beziehungen zwischen den drei Werken und den damit verbundenen Medienwechseln untersucht Jahn Aufbau und Funktion der *Lybischen Talestris*, die, so seine These, eine Poetik in Romanform bietet.

Den Themenbereich ›*Banise* und die Oper‹ rundet der Beitrag von Irmgard Scheitler ab, die den Quellen und Bearbeitungen des von Zigler in seinen Roman integrierten Schauspiels *Die listige Rache Oder Der tapffre Heraclius* von Johann Christian Hallmann nachgeht. Neben dessen Vorlage und Ziglers versifizierter Version des Prosastücks beleuchtet Scheitler vor allem die wechselvolle Aufführungsgeschichte des *Heraclius* und den Einfluss von Ziglers Adaption auf ein handschriftlich überliefertes Wanderbühnenstück.

Banise auf der Wanderbühne bzw. dem Berufstheater des frühen 18. Jahrhunderts behandelt Bärbel Rudin, indem sie die Erfolgsgeschichte der auf dem Operntextbuch von 1712 basierenden *Banise*-Haupt- und Staatsaktion nachzeichnet. Sie gehörte jahrzehntelang zu den Zugstücken der Theatertruppen, bis sie – vergleichsweise spät – durch literarisch ambitioniertere Theaterstücke verdrängt wurde.

Christopher Meid kann aufzeigen, dass diese ›Reinigung‹ zwar die burlesken *Banise*-Haupt- und Staatsaktionen, nicht aber den *Banise*-Stoff von der Bühne verbannte. Denn Gottsched, der Ziglers Roman in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) gewürdigt hatte, nahm 1743 sogar das regelmäßige *Banise*-Drama des jungen Friedrich Melchior Grimm in seine *Deutsche Schaubühne* auf. Dessen *Banise*-Trauerspiel darf, so Meids These, einerseits als literaturpolitisches Manifest, andererseits aber auch als gelungene Adaption eines barocken Stoffes für das moraldidaktische Theater der Aufklärung gelten.

Mit den Fortschreibungen der *Asiatischen Banise* im frühen 18. Jahrhundert befasst sich Karin Vorderstemann in ihren Beiträgen zu drei unbekanntem *Banise*-Gedichten aus den Sammelbänden der Görlitzer Poetischen Gesellschaft und zur *Fortsetzung der Asiatischen Banise* von Johann Georg Hamann. Die für den vorliegenden Band erstmals tran-

skribierten Gedichte des Leipziger Juristen August Heinrich Reinhardt – Versepisteln im Stil von Hoffmannswaldaus Heldenbriefen – füllen Leerstellen in Zigers Roman und bieten damit eine stimmige Ergänzung zu dessen Handlung. Unmittelbar daran schließt die 1724 erstmals erschienene und bis 1766 fünfmal aufgelegte *Fortsetzung* von Johann Georg Hamann – einem Onkel des gleichnamigen ›Magus des Nordens‹ – an. Im Zentrum von Vorderstemanns Analysen stehen neben Hamanns Quellen, Stil und Sprache vor allem die intertextuelle Verknüpfung der beiden Romane sowie der Einfluss zeitgenössischer Diskurse auf die Romanhandlung der *Fortsetzung*.

Der *Banise*-Rezeption der Frühaufklärung widmet sich auch Nicolas Detering, der sich mit der Bewertung des populären Romans in poetologischen Schriften auseinandersetzt. Sein Beitrag wirft ein Licht auf die ambivalente Diskussion der *Asiatischen Banise*, die von den Lesern geliebt, von den Geschmacksrichtern aber kritisch betrachtet wurde. Wie Detering aufzeigt, ist Gottscheds vielzitiertes Urteil, die *Banise* sei unter den deutschen Romanen der beste, nicht als uneingeschränktes Lob, sondern in Relation zur übrigen Romanliteratur der Zeit zu betrachten.

Die intertextuelle Rezeption der *Asiatischen Banise* in Spätaufklärung und Romantik untersucht Dieter Martin in seinem mit dem emphatischen Zitat »Es lebe die asiatische Banise!« überschriebenen Beitrag. Dabei lassen sich zwei Tendenzen erkennen: Im späten 18. Jahrhundert wird die *Banise* meist undifferenziert als Beispiel für barocken Schwulst herangezogen oder es werden Figuren, die sich als *Banise*-Leser zu erkennen geben, dadurch als altmodisch und lächerlich diskreditiert. Neben solchen typisierenden Allusionen sind aber auch Beispiele für einen differenzierteren Umgang mit der *Asiatischen Banise* zu erkennen, die gerade den Romantikern wieder als Folie für intertextuelle Spiele diene.

Die früheste Übersetzung der *Asiatischen Banise* entstand in Schweden, wo zu Beginn des 18. Jahrhunderts – meist über dänische Zwischenstufen – Historienbücher und andere exotisch-bunte Geschichten aus der west- und mitteleuropäischen Literatur rezipiert wurden. Deren Vermittlung und Verbreitung zeichnet Anna Katharina Richter am Beispiel der *Melusina* nach, um damit das literarische Umfeld der ersten *Banise*-Übersetzung zu skizzieren.

Die Ergebnisse des skandinavistischen Teilprojekts präsentiert Juliane Egerer, die den Übersetzer Alexander Roswall, seine Übersetzungspraxis und die intendierten Leser der schwedischen *Banise* in den Blick nimmt. In einem zweiten Teil analysiert Egerer die fast zwanzig Jahre später von Jacob Mörk und Anders Törngren angefertigte Übersetzung der *Fortsetzung der Asiatischen Banise*, deren Vorgehen, Stil und

Sprache, um anschließend auf die Rolle des Verlegers Lars Salvius – einem der bedeutendsten Vertreter seiner Zunft – und seinen Anteil an der schwedischen *Fortsetzung* einzugehen. Ergänzt wird der Beitrag durch Joachim Grages Ausblick auf den ersten schwedischen Originalroman *Adalriks och Giöthildas Äfventyr*, den Jacob Mörk und Anders Törnngren während der Arbeit an ihrer Übersetzung der *Fortsetzung* gemeinsam schrieben. Obwohl der Stoff des *Adalrik* der nordischen Geschichte entnommen ist, schließt das Gemeinschaftswerk von Mörk und Törnngren an die europäische Tradition der exotisch-galanten Romane an.

Eine Besonderheit der schwedischen *Banise*-Übersetzung stellen Roswalls Übertragungen der in den Roman integrierten Lieder dar. Wie Egerer nachweisen kann, handelt es sich bei den Übersetzungen um Kontrafakturen auf die Strophenmodelle einiger im 18. Jahrhundert beliebter schwedischer Lieder, deren Verbreitung zeitgenössische Liederhandschriften dokumentieren.

Ein weiteres Zeugnis der schwedischen *Banise*-Rezeption ist Svante Didrik Wexells Roman *Rolofs Händelser Gastuvs Son*, der in der Forschungsliteratur bisher als unselbständiges Werk in der *Banise*-Nachfolge klassifiziert wurde. Juliane Egerer kann nun genauer zeigen, dass es sich um einen philosophischen Staatsroman handelt, dem die *Asiatische Banise* als Folie für didaktische Exkurse zu Themen der Zeit dient.

Die russischen *Banise*-Übersetzungen entstanden erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Für das Forschungsprojekt zur *Asiatischen Banise* und ihrer internationalen Rezeption bildeten sie jedoch den Auftakt. Angeregt wurde es nämlich durch den überraschenden Fund mehrerer handschriftlicher Übersetzungen des Romans in russischen Archiven und Bibliotheken. Bereits im Jahre 2004 begann die an der Moskauer Akademie der Wissenschaften (Institut slavjanovedenija Rossijskoj Akademii nauk und Institut Mirovoj Literatury im A. M. Gor'kogo Rossijskoj Akademii nauk) beheimatete Arbeitsgruppe, die aus Aleksandr L'vovič Lifšic, Natal'ja Nikolaevna Zapol'skaja, Natal'ja Adol'fovna Kobjak und Lidija Ivanovna Sazonova besteht, die Funde durch weitere Archivrecherchen zu ergänzen und auszuwerten. 2006 richteten die Moskauer Forscher eine Anfrage an die Freiburger Slavistin Elisabeth Cheauré, die ihre germanistischen Kollegen Werner Frick und Dieter Martin um Rat fragte und gemeinsam mit Verena Krüger die Kooperation zwischen den Arbeitsgruppen in Moskau und Freiburg koordinierte. Der dritte Teil des Sammelbandes ist den Ergebnissen dieser deutsch-russischen Zusammenarbeit gewidmet.

Mit dem Transfer des deutschen Erfolgsromans befassen sich Elisabeth Cheauré und Verena Krüger. Sie beleuchten die Bedeutung über-

setzter Literatur im Russland des 18. Jahrhunderts, kontextualisieren die *Banise*-Übersetzung literarhistorisch und beschäftigen sich mit Fragen des Kulturtransfers. Im Mittelpunkt ihrer detaillierten Analysen zu den Diskursen Liebe, Gewalt und Exotik stehen die Übersetzungsstrategien im Spannungsfeld von Sprachentwicklung, literarischer Innovation und den politischen und religiösen Strömungen der Zeit.

Bedeutende Einzelaspekte der russischen Übersetzung untersuchen Aleksandr L'vovič Lifšic und Natal'ja Adol'fovna Kobjak. Aleksandr L'vovič Lifšic skizziert die Suche nach dem anonymen Übersetzer der im Museum Archangelskoje liegenden Handschrift, die Übersetzungen beider *Banise*-Romane enthält. Zahlreiche Indizien deuten darauf hin, dass der professionelle Übersetzer Vasilij Ivanovič Lebedev für die russischen *Banisen* verantwortlich zeichnet. Auf die Übersetzungspraxis und ihre Bedeutung für die Entwicklung der russischen Literatursprache geht Natal'ja Adol'fovna Kobjak ein, die sich mit der Übertragung der in der *Asiatischen Banise* häufigen idiomatischen Wendungen ins Russische auseinandersetzt.

Abgerundet werden die Beiträge zur internationalen *Banise*-Rezeption mit Untersuchungen zu den niederländischen und französischen Übersetzungen. Mit der Übertragung des Romans ins Niederländische wurde schon um 1730 begonnen, auf den Amsterdamer Buchmarkt gelangte der Roman allerdings erst Jahrzehnte später, als der Zeitgeschmack den barocken Roman bereits marginalisiert hatte. Bei den niederländischen Ausgaben von 1769 und 1770 handelt es sich, wie Lia van Gemert nachweist, mit großer Wahrscheinlichkeit um Titelaufgaben des unvollständigen Erstdrucks, die erst im späten 18. Jahrhundert durch die Übersetzung des zweiten und dritten Buchs ergänzt worden waren.

Eine ungleich stärkere Anpassung an die zwischenzeitlich veränderten Geschmacksnormen versuchte der französische Übersetzer, dessen Übertragung die jüngste produktive Auseinandersetzung mit dem deutschen Barockroman in einer Fremdsprache darstellt. Wie Ursula Menne feststellt, verpflichtete sich Carpentier, der die *Banise* und ihre *Fortsetzung* bearbeitete und 1771 unter dem Titel *Constance récompensée* publizierte, den Kriterien des *roman héroïco-galant* und des *roman d'analyse*, um sich zugleich vom *roman libertin* abzugrenzen. Einschneidende und deutlich modernisierende Veränderungen sind dabei insbesondere bei der Liebessemantik festzustellen.

Die vielfältige und langanhaltende Wirkungsgeschichte des Romans dokumentiert eine ausführliche Bibliographie, die neben sämtlichen Drucken und Übersetzungen auch zahlreiche weitere Rezeptionsergebnisse verzeichnet.

Die umfassende komparatistische Erforschung des wirkungsmächtigsten deutschen Barockromans wäre nicht möglich gewesen ohne die finanzielle Förderung durch die DFG, der wir auch an dieser Stelle vielfach danken, und ohne die langjährige intensive Zusammenarbeit der Freiburger und Moskauer Forschungsprojekte zur *Asiatischen Banise*. Hierfür danken wir sehr herzlich unseren Kolleginnen und Kollegen Elisabeth Cheauré, Juliane Egerer, Werner Frick, Joachim Grage, Thomas Klinkert, Natal'ja Adol'fovna Kobjak, Verena Krüger, Aleksandr L'vovič Lifšic und Ursula Menne. Ebenso danken wir allen Beiträgern, die darüber hinaus mit ihrem interdisziplinären Fachwissen zum Gelingen des Bandes beigetragen haben. Besonderer Dank gebührt Nicolas Detering M. A. für die umsichtige Redaktion des Sammelbandes sowie unseren Hilfskräften Gideon Haut M. A., Richard Kowalik, Katharina Krause M. A. und Katharina Lindt für ihre tatkräftige Unterstützung.

Für die Erlaubnis, Abbildungen aus zeitgenössischen Handschriften oder Drucken reproduzieren zu dürfen, danken wir der Universitätsbibliothek Amsterdam, der Steiermärkischen Landesbibliothek Graz, der Marienbibliothek Halle, der Staats- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, der Universitätsbibliothek Leipzig und der Königlichen Bibliothek Stockholm. Für Abbildungen aus den russischen *Banise*-Handschriften sei unseren Moskauer Projektpartnern gedankt.

Freiburg
und
Hamburg, im März 2012

Dieter Martin
und
Karin Vorderstemann

1. *Banise*-Rezeption in Deutschland

Michael Maul

Banise auf der Opernbühne

Chronologie, Autorschaft und musikalische Einblicke¹

Die vielgelesene *Asiatische Banise* darf als der barocke »Bestseller« schlechthin gelten. Daher bietet sich – mit Blick auf die nachfolgenden Ausführungen – eine mediengeschichtliche Analogiebildung an: Für den Bestseller des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart ist es charakteristisch, dass er früher oder später den Weg auf die Leinwand fand, ganz gleich wie umfangreich er war und ob er als unverfilmbar galt oder nicht. Die Filme bereicherten dann nicht nur die Rezeptionsgeschichte, sondern befeuerten nochmals den Absatz des Romans. Das beeindruckendste Beispiel hierfür dürfte Tolkiens *The Lord of the Rings* sein. Von dem in den 1950er Jahren in drei Teilen erschienenen Klassiker der Fantasy-Literatur verkauften sich bis heute weltweit 150 Millionen Exemplare; ein Großteil davon dürfte erst über den Ladentisch gegangen sein, als vor wenigen Jahren die dreiteilige Verfilmung ein Vielfaches an Menschen in die Kinos lockte und 2,6 Milliarden Dollar einspielte.²

Die Leinwand des Hochbarock war die Opernbühne, und das Libretto – um mit Bernhard Jahn zu sprechen – die »Leitgattung« der damaligen Dramatiker.³ So gesehen erstaunt es nicht, dass Ziglers erstmals 1689 erschienener *Banise*-Roman, dem Paul Hankamer einen »fast opernhafte Szenenablauf« bescheinigt,⁴ drei Jahrzehnte später auf mindestens drei Opernbühnen gelangte: auf die bürgerliche zu Leipzig und auf die höfischen in Coburg und Durlach. Der Romanvorlage des 1697

¹ Der vorliegende Beitrag basiert in weiten Teilen auf einer Auseinandersetzung mit der *Banise*-Operntrilogie in meinem Dissertationsprojekt zum ersten Leipziger Opernhaus: Michael Maul: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*. Freiburg 2009 (Voces 12,1–2), S. 477–528.

² Angaben nach http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books und http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings_film_trilogy (Datum des Zugriffs: 30. November 2011).

³ Bernhard Jahn: *Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman »Die Asiatische Banise« und seinen Opernfassungen*. In: *Die Oper am Weißenfelser Hof*. Hg. von Eleonore Sent. Rudolstadt 1996 (Weißenfelser Kulturtraditionen 1), S. 143–170.

⁴ Siehe Paul Hankamer: *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*. Stuttgart 1964, S. 450; vgl. auch Wolfgang Pfeiffer-Belli: *Nachwort zu: Heinrich Anselm von Zigler und Kliphausen: Die Asiatische Banise*. München 1965 (Fundgrube 15), S. 473–484, hier S. 478.

verstorbenen Zigler folgte man dabei insofern, als man das Stück zumindest in Leipzig und Durlach in drei sogenannte »Abtheilungen« aufgliederte, benannt nach den Protagonisten der Handlung, Balacin, Chaumigrem und schließlich Banise, und diese – allesamt abendfüllende Einzelwerke – an drei aufeinanderfolgenden Tagen aufführte. Eine derartige, als Trilogie angelegte Fortsetzungsooper, die es auf allein 113 Arien und acht Duette brachte, hatte es bis dato auf keiner deutschen Bühne gegeben. Erst anderthalb Jahrhunderte später entstand mit Richard Wagners *Ring der Nibelungen* ein vergleichbar dimensioniertes Projekt.

Bei der Auseinandersetzung mit den *Banise*-Opern sah sich die Forschung bislang mit einer für das Feld der frühen deutschen Oper typischen Diskrepanz konfrontiert: Auf der einen Seite stand eine Überlieferung an *Banise*-Textbüchern, die verglichen mit den Hinweisen auf Aufführungen in Gottscheds Bibliographie *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst* als unvollständig erschien. Immerhin legten die vorhandenen Textbücher den Schluss nahe, dass an allen drei genannten Orten das gleiche Libretto und wohl auch dieselbe Musik dargeboten wurde. Auf der anderen Seite stand eine Handvoll musikalisch überlieferte *Banise*-Arien im Schlossmuseum Sondershausen und der Universitätsbibliothek Lund, die teils anonym vorliegen, teils den Leipziger Neukirchenmusikdirektor Melchior Hoffmann als Schöpfer ausweisen.⁵ Auf der Basis dieser Quellen hat sich die Meinung durchgesetzt, die *Banise*-Opern würden auf den Durlacher Hofmusicus Johann Käfer zurückgehen und mit einer zweiteiligen Aufführung im Jahr 1710 in Coburg ihren Anfang genommen haben – bei näherem Hinsehen eine groteske Folge von Zirkelschlüssen, die schon mit Gottscheds Bibliographie einsetzte. Daher sollen zunächst die inzwischen greifbaren Quellen vorgestellt und die Chronologie der Aufführungen zurecht gerückt werden. Erst dann können wir uns mit dem Stück näher beschäftigen und seine ambitionierten Schöpfer genauer benennen.

Libretti zu *Banise*-Opern werden in Gottscheds *Nöthigem Vorrath* erstmals für das Jahr 1710 bibliographiert. Erwähnt werden hier ein Leipziger Textbuch im Folioformat zur »dritten Abteilung« und eines aus Coburg zur »ersten Abteilung«. Sodann führt Gottsched in seinem Besitz befindliche Leipziger Textbücher zur Aufführung der gesamten Trilogie während der Ostermesse 1712 an, außerdem eines für die

⁵ Einen Überblick über die altbekannten sowie inzwischen neu erschlossenen Quellen bietet Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 898–919.

Michaelismesse 1718, dieses mit dem erweiterten Titel *Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe, oder die asiatische Banise*.⁶

Als Exemplare greifbar waren bislang nur zwei in Meiningen gedruckte undatierte Textbücher zu einer Darbietung von der »ersten« und anderen »Abtheilung«, erklangen »Auff dem Coburgischen Theatro« anlässlich der Hochzeit von Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen mit Elisabeth Sophia von Brandenburg;⁷ außerdem ein ebenfalls undatiertes Textbuch in drei Abteilungen, das dem Titel nach auf dem »Durlachischen Schau-Platz« präsentiert wurde.⁸ Hinzu tritt nun eine in der Marienbibliothek zu Halle als Unikum erhalten gebliebene Serie der drei Leipziger Textbücher für die Ostermesse 1712, die aber allein durch ihr Bekanntwerden keine Revision der bisher als gültig angesehenen Chronologie der *Banise*-Opern ausgelöst hätte.⁹

Dem für die bisherige Chronologie maßgeblich verantwortlichen Musikwissenschaftler Erdmann Werner Böhme lag in den 1930er Jahren offensichtlich ein Exemplar des Coburger Textbuches zur ersten Abteilung vor, das den – sicherlich auf der Basis von Gottscheds Angaben – handschriftlich eingetragenen Datierungsvermerk »1710« enthielt. Da beide Coburger Textbücher (von einigen italienischen Arientexten abge-

⁶ Johann Christoph Gottsched: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller deutschen Trauer- Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Leipzig 1757 (Reprint Hildesheim 1970), S. 284, 286 und 291.

⁷ Die Asiatische BANISE, Wurde Bey denen angestellten Festivitäten Der höchstbeglückt erfolgten Vermählung Des [...] Fürsten [...] Ernst Ludwigs / Hertzogen zu Sachsen [...] Mit Ihro Königl. Hoheit / Der [...] Fürstin und Frau / Frau Elisabeth Sophia [...] Auf dem Coburgischen Schauptz in einer OPERA vorgestellt. Meiningen: Hassert o. J.; Der Asiatischen BANISE Andere Abtheilung / [...] Auf dem Coburgischen Theatro vorgestellt in einer OPERA. O. O. u. J.; Exemplare in: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Signatur: Textb. 4°36.

⁸ BALACIN, Oder Die Erste Abtheilung Der Asiatischen BANISE: Auff dem Durlachischen Schau-Platz In einer OPERA vorgestellt; CHAUMIGREM, Oder Die Andere Abtheilung [...]; BANISE, Oder Die Dritte Abtheilung [...]. O. O. u. J. Exemplare in Klassik Stiftung Weimar: Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur: O 9:438.

⁹ (1.) BALACIN, | oder | Die Erste Abtheilung | Der Asiatischen | BANISE, | Wurde mit | Ihro Königl. Majestät in | Pohlen und Chur-Fürstl. | Durchl. zu Sachsen | Allergnädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platze | In der Oster-Messe 1712. | auffgeführt [unterer Seitenrand abgerissen; vermutlich endete der Titel mit: »in einer | Opera.«]; (2.) CHAUMIGREM, | oder | Die Andere Abtheilung | Der Asiatischen | BANISE, | Wurde mit | Ihro Königl. Majestät in | Pohlen und Chur-Fürstl. | Durchl. zu Sachsen | Allergnädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platze | In der Oster-Messe 1712. | auffgeführt | in einer | OPERA.; (3.) BANISE, | oder | Die Dritte Abtheilung | Dieser | Asiatischen Prinzeßin / | Wurde mit | Ihro Königl. Majestät in | Pohlen und Chur-Fürstl. | Durchl. zu Sachsen | Allergnädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platze | In der Oster-Messe 1712. | auffgeführt | in einer | OPERA. Marienbibliothek Halle, Signatur: Zsch C VII.1 (2) Q.

sehen) identisch mit den entsprechenden Durlacher Libretti sind und im Vorbericht der Durlacher Libretti erwähnt wird, die Musik habe der örtliche »Hofmusicus« Johann Käfer d. J. komponiert, außerdem hier ferner berichtet wird »Die asiatische Banise« habe »ohnlaengst in gebundenen Redens-Arthen auf dem Leiptziger Theatro fast gleichen Ruhm« wie Ziglers Roman erlangt,¹⁰ entwarf Böhme folgende Chronologie: Die Coburger Version von 1710 sei als die Urfassung der *Banise*-Opern anzusehen. Es sei »mehr als wahrscheinlich«, dass Zigler selbst (gest. 1697!) dazu das Libretto geliefert habe. Im gleichen Jahr, also 1710, müsse dann in Leipzig die dritte Abteilung der *Asiatischen Banise* erklingen sein, bevor hier das Stück 1712 zu einer Trilogie erweitert wurde. Böhmes anfängliche Überzeugung, dass die musikalisch überlieferten *Banise*-Arien zur Leipziger Vertonung Hoffmanns gehören,¹¹ relativierte er dahingehend, dass Hoffmann in Leipzig nur die Coburger Fassung wiederaufgeführt und vielleicht etwas überarbeitet habe, aber nicht deren eigentlicher Komponist gewesen sei. Vielmehr müsse Käfers Vater Johann Philipp als der Autor der Oper angesehen werden, denn dieser war vor seinem im Jahr 1715 erfolgten Wechsel nach Durlach Kapellmeister in Hildburghausen, und Hildburghausen liegt in unmittelbarer Nachbarschaft von Coburg.¹² Eine Modifizierung dieser Vermutung lieferte in den 1950er Jahren Günther Kraft. Er wies darauf hin, dass der Komponist der Durlacher und Coburger Fassung doch nicht der Hildburghausener Kapellmeister Johann Philipp Käfer wäre, sondern – wie ohnehin im Durlacher Textbuch-»Avertissement« zu lesen – dessen Sohn Johann Käfer. Diesem seien deshalb alle genannten *Banise*-Opern zuzuweisen, einschließlich der Sondershäuser Arien »dell Sign. Hoffmann«¹³ – eine Ansicht, die sich bis ins 21. Jahrhundert fortgeschrieben hat.¹⁴

¹⁰ Im Vorwort des Durlacher Textbuchs (wie Anm. 8) heißt es über die Vorlage: »Die Asiatische Banise, eine Geschichte, welche nicht nur in ungebundener Rede bey der galanten Welt sich sehr bekant und berühmt gemacht / sondern auch ohnlaengst in gebundenen Redens-Arthen auf dem Leiptziger Theatro fast gleichen Ruhm erlangt; [...] Ubrigens ist etwas weiters / ausser den Nahmen des Componisten / der über diese Poesie gesetzten Music, nemlich: Johann Käfers des jüngern / Fuerstl. Marggraefl. Baden-Durlachischen Hoff-Musici, zu melden / vor ohnnöthig erachtet worden.«

¹¹ Siehe Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 120.

¹² Erdmann Werner Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Stadtroda 1931, S. 52–58.

¹³ Günther Kraft: Art. »Johann Philipp Käfer«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume. Bd. 7. Kassel u. a. 1958, Sp. 419f.

¹⁴ Siehe etwa Renate Brockpähler: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten 1964, S. 116 und 258; Reinhart Meyer: Bibliographia dramatica et dramaticorum: kommentierte Bibliographie der im ehemaligen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Be-

Bernhard Jahn gebührt das Verdienst, Gottscheds Daten erstmals nicht ungeprüft übernommen zu haben. Denn er wies darauf hin, dass die Meininger Fürstenhochzeit nicht 1710, sondern erst im Juni 1714 in Coburg gefeiert wurde.¹⁵ Mithin ist die etablierte Werkchronologie unhaltbar. Sie gründete auf Gottscheds fehlerhafter Einordnung des undatierten Coburger Textbuchs in das Jahr 1710. Doch dies war nicht Gottscheds einziger Fehler. Das in seiner Bibliographie ebenfalls für 1710 nachgewiesene Leipziger Textbuch zur dritten Abteilung, entgegen der üblichen Praxis im ›höfischen‹ Folioformat gedruckt, erweist sich als identisch mit einem als Unikum in der Hamburger Universitätsbibliothek überlieferten Textbuch, das im Kern eigentlich das Textbuch zur zweiten Abteilung der Coburger Aufführung darstellt, jedoch eine neue undatierte Titelseite erhielt, die es einer Aufführung in Leipzig zuweist.¹⁶ Diese neue Titelseite wurde denn auch im für die ›bürgerlichen‹ Operntextbücher in Leipzig, Hamburg und Braunschweig typischen Quartformat ergänzt. Somit kann die hier dokumentierte Leipziger Wiederaufführung der dritten Abteilung nicht schon 1710 geschehen sein, sondern muss irgendwann nach der Coburger Darbietung, also 1714 oder etwas später stattgefunden haben.¹⁷ Der Umstand, dass man dabei auf die Reste der Coburger Textbuchaufgabe zurückgreifen konnte, deutet an, dass hier wie dort dieselben Künstler oder zumindest Veranstalter tätig waren. Und in der Tat lieferte die gezielte Sichtung der Meininger Archivalien rings um die Fürstenhochzeit den entsprechenden Beleg: Wie einem Vertrag zwischen dem Meininger Herzog und dem Opernimpresario Samuel Ernst Döbricht (einem Schwiegersohn des Leipziger Operngründers Nikolaus Adam Strungk) zu entnehmen ist, hatte der Herzog das Leipziger Opernensemble für pauschal 1000 Taler engagiert, damit es anlässlich der Hochzeit »drey Opern, so die Asiatische Banise intituliret seyn, alhier und zwar jede vier mahl« präsentiert.¹⁸ Dass letzt-

arbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. Abt. 2. Bd. 3. Einzeltitel 1709–1716. Tübingen 1993, S. 62–66; [Günther Kraft]: Art. »Johann Philipp Käfer«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 9. Kassel u. a. 2003, Sp. 1345; Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600. CD-ROM-Ausgabe 13. München 2005.

¹⁵ Jahn: Libretto (wie Anm. 3). Die Trauung fand am 3. Juni 1714 in Coburg statt.

¹⁶ BANISE, | oder | Die Dritte Abtheilung | Dieser | Asiatischen Prinzessin / | Wurde mit | Ihro Königl. Majestät | in Pohlen | und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen / | &c. &c. | Allernädigster Verwilligung | auff dem | Leipziger Schau-Platze | auffgeführt | in einer | OPERA. O. O. u. J. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: A/468893, 8.

¹⁷ Siehe hierzu die Überlegungen bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 837–839.

¹⁸ Vertrag (Abschrift) in: Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, 411202 (Geheimes Archiv), Nr. 666 (Antwortten uf die wegen beschehener Vermählung [...] gethanen

lich nur zwei Teile musiziert wurden, nämlich die erste und dritte Abteilung (und im Textbuch des dritten Teils zu Beginn nur kurz die Handlung des zweiten Teils zusammengefasst wurde), hängt mit einer kurzfristigen Verschiebung des Hochzeitstermines nach hinten zusammen.¹⁹

Anhand dieser Beobachtungen stellt sich die Chronologie der *Banise*-Opern nun grundlegend verändert dar: Entgegen Gottscheds Angabe erklangen 1710 weder in Coburg noch in Leipzig *Banise*-Opern. Vielmehr ist die vom Leipziger Impresario Döbricht initiierte Aufführung der Trilogie zur Ostermesse 1712 in Leipzig als die Premiere von Text und Musik anzusehen. Die zwei Jahre später in Coburg dargebotene *Banise* hingegen war bis in die Szenenanweisungen hinein eine originalgetreue Übernahme des sprachlich gemischten Leipziger Librettos. Und auch die durchgängig deutschsprachige Durlacher Fassung, die wahrscheinlich auf 1716/17 zu datieren ist,²⁰ geht direkt auf die Leipziger Trilogie von 1712 zurück, was sich an den hier unberücksichtigt gebliebenen wenigen Eigenarten des Coburger Textes zeigt.²¹

Mit der revidierten Chronologie erweist sich nun auch die in der Vergangenheit diskutierte Frage, ob die Autorenangabe »dell Sign. Hoffmann« auf den in Sondershausen und Lund erhaltenen Arien tatsächlich darauf schließen ließe, dass der Leipziger Neukirchenmusikdirektor Hoffmann der Komponist der Leipziger und Coburger *Banise* gewesen sei, als obsolet – der als eigentlicher Autor ins Spiel gebrachte Durlacher Hofmusikus Johann Käfer griff erst später zur Komponierfeder: als es für ihn galt, »neue Musik« zu einem »alten« Leipziger Libretto zu erfinden.

Damit werden nun zwei Dinge evident: Erstens war es eine Leipziger Innovation, Zigers Roman auf die Bühne zu bringen. Der Bestseller wurde 1712 mithin an jenem Ort in Szene gesetzt, wo er 1689 erstmals verlegt worden und erst 1707 eine Neuauflage des Buchs erschienen war. Und zweitens war der ursprüngliche Komponist der Leipziger *Banise*-Trilogie Melchior Hoffmann (geb. um 1679), seit 1705 Musikdirektor der Neukirche in der Nachfolge Telemanns; von diesem hatte Hoffmann auch das Collegium musicum und den Kapellmeisterposten im – von studentischen Kräften dominierten – Opernhaus übernommen. Bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1715 schuf Hoffmann zehn Werke für die Leipziger Bühne.²²

Schreiben 1714), fol. 36–37; vollständig wiedergegeben bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 834–839.

¹⁹ Siehe Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 836.

²⁰ Siehe die Angaben bei Ludwig Schiedermaier: Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 14 (1912/13), S. 387, 414f. und 422f.

²¹ Ausführlich diskutiert bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 486.

²² Zu Hoffmanns Opernschaffen siehe ausführlich Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 473–615.

Dass man am Leipziger Opernhaus, einem 1693 errichteten Holzbau, der jährlich nur während der drei Handelsmessen unter der organisatorischen Leitung der Familie des Dresdner Hofkapellmeisters Nikolaus Adam Strungk (1640–1700) bespielt wurde, im Jahr 1712 auf eine Vorlage Ziglers setzte, kam nicht von ungefähr. Drei Jahre zuvor hatte der Impresario Döbricht hier bereits eine Neuvertonung von Ziglers Weißenfeller Libretto *Die lybische Talestris* (1696) erfolgreich auf die Bühne gebracht – die (bis heute erhaltene) Vertonung hatte der junge Johann David Heinichen (1683–1729) auf der Basis einer modernisierten Librettofassung besorgt, die vom bekennenden Ziglerianer Georg Christian Lehms (1684–1717), damals noch Leipziger Student, herrührte.²³ Insofern ist erklärlich, warum Döbricht 1712 erneut auf eine Vorlage Ziglers setzte und nun dessen eigentliches Hauptwerk in eine Oper verwandeln ließ.

Offen bleibt freilich, wer damals das Libretto anfertigte, denn wie in den Textbüchern der Leipziger Barockoper üblich werden die Namen der Autoren nicht preisgegeben, und auch anderweitig schweigen sich die Quellen hartnäckig insbesondere über die Librettisten aus. Im Rahmen meiner Forschungen ist es mir gelungen, zumindest ein wenig Licht ins Dunkel der Leipziger Librettistenszene zu bringen. In der Zeit nach Strungks Tod im Jahr 1700 verwandelte sich das Opernhaus mehr und mehr in ein Unternehmen, das vom Potential der damaligen Leipziger Studenten getragen wurde. Zu den Musikern und Komponisten, die hier ihre ersten Sporen verdienten, gehörten später so berühmte Tonsetzer wie Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Georg Pisendel. Auch die Textdichter scheinen – zumindest teilweise – aus dem studentischen Milieu der Messestadt rekrutiert worden zu sein. Außerdem lässt sich die Tochter des Operngründers Strungk, Christine Dorothea Lachs (geb. 1672), mindestens dreimal als Librettistin belegen (im Jahr 1704, vgl. weiter unten). In den Jahren 1708 bis mindestens 1710 war es aber vor allem der erwähnte Student Georg Christian Lehms, der damals im Dienste Döbrichts mehrere Umarbeitungen älterer Libretti und auch Neuschöpfungen lieferte. Er, aus dessen Feder 1711 in Leipzig eine ambitionierte Fortsetzung von Ziglers *Heldenliebe der Schrifft Alten und*

²³ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Stück bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 414–451; die Identifizierung des anonymen Bearbeiters von Ziglers Weißenfeller Libretto ebd., S. 408–414. Zu Ziglers *Talestris*-Libretto siehe auch Elisabeth Frenzel: H. A. Zigler als Opernlibrettist. *Die lybische Talestris* – Stoff, Textgeschichte, literarische Varianten. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 62 (1968), S. 278–300, zur Romanbearbeitung des Librettos siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Bernhard Jahn: Eine Poetik in Romanform: Collobinis *Die Lybische Talestris* (1715) nach Heinrich Anshelm von Ziglers gleichnamigem Libretto.

Neuen Testaments erschien, die er ausdrücklich »nach der Art Hrn. Heinr. Anshelm von Ziegler und Kliphausen« ausgearbeitet hatte,²⁴ wäre fraglos der erste Verdächtige als Autor der Leipziger *Banise*-Opern. Jedoch hatte Lehms schon 1710 die Messestadt verlassen und wirkte fortan bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1717 als Bibliothekar und Hofpoet in Darmstadt. Weder er selbst noch andere Quellen liefern Hinweise darauf, dass er von dort weiterhin für die Leipziger Bühne tätig geworden wäre.²⁵

Bevor ein weiterer Kandidat für die Urheberschaft des *Banise*-Librettos vorgestellt werden kann, gilt es, einen Blick in das Textbuch zu werfen. Ohne hier detailliert auf die Umarbeitungspraxis eingehen zu wollen, sei dazu folgendes angemerkt. Roman- und Opernhandlung haben in der Rahmenhandlung starke Ähnlichkeiten. Jedoch musste der Bearbeiter Veränderungen an der Erzählstruktur Ziglers vornehmen und dabei die für die Romanhandlung charakteristische Einfügung zahlreicher Rückblenden aufgeben. Er wählte eine chronologische Darstellungsweise: Die Handlung setzt ein mit dem Besuch Balacins im Tempel und dem Orakelspruch, der ihm das Kommende voraussagt. Oft genug übernimmt der Bearbeiter ganze Formulierungen aus Ziglers Text und selbst an Stellen, wo der Leser des Librettos eine für die Bühne eingefügte Zutat zu erblicken meint, findet sich diese dann doch schon im Roman vorgeprägt. Als Beispiel sei hier auf den Anfang des dritten Aktes der ersten Abteilung verwiesen, wo Balacin dem Kaiser Xemindo die Liebe zu Banise offenbart und sich sodann, wie es heißt, »hinter den Tapeten« verstecken soll, um Zeuge von Banises Liebesentscheidung zu werden. Legt man hier Libretto und Roman nebeneinander, wird ersichtlich, welch große Mühe der Bearbeiter aufwendete, um die Eigenarten von Ziglers Dialogen so gut wie möglich in die Bühnenfassung zu überführen:

²⁴ [Georg Christian Lehms]: *Helden-Liebe der Schrifft Alten Testaments: Zweyter Theil ebenfals in 16. anmuthigen Liebesbegebenheiten [...] nach der Art Hrn. Heinr. Anshelm von Ziegler und Kliphausen.* Leipzig 1710. Gedacht als Fortsetzung von: Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen: *Helden-Liebe Der Schrifft Alten Testaments in 16. anmuthigen Liebes-Begebenheiten [...].* Leipzig 1691.

²⁵ Zu Lehms' Wirken als Librettist für das Leipziger Opernunternehmen siehe ausführlich Maul: *Barockoper* (wie Anm. 1), S. 396–413 und 738–758; außerdem Ders.: »Daß die Poësie die beste und schlimmste Wißenschafft sey«. Neues zum frühen Schaffen von Georg Christian Lehms. In: *Musikalische Handlungsräume im Wandel.* Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie. Hg. von Ursula Kramer. Mainz u. a. 2011 (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 42), S. 181–208.

Libretto Balacin (Die asiatische Banise I),
Leipzig 1712, III/3–5:

Romantext Ziglers²⁶

XEMINDO: Durchlauchtger Printz, erhebe
dich,
Und weil ich nun das rechte Ziel
getroffen,
So gönn' ich dir zu hoffen.
Ich nehme dich zu meinen Eydam an;
Jedoch, weil ich mein Kind nicht
zwingen kan,
So magst du dort an jener Ecken
Dich hinter die Tapeten stecken,
Da solst du von ihr selbst vernehmen,
Ob auch ihr Hertz dir zugethan.
BALACIN: Ich nehme diesen Vorschlag an
Und will gehorsam seyn.
XEMINDO: Entferne dich, Banise stell
sich ein. (*verbirgt sich.*)

[...] hatte der Käyser lächelnde geant-
wortet / und kunte die Princeßin von Sa-
vady nicht solchen Danck herauß pres-
sen? Inmittelst verziehet hier / und ver-
berget euch hinter diese Tapeten / wir
wollen die Princeßin herruffen lassen / da
ihr denn unsern Vortrag und ihren Ent-
schluß selbst mit anhören könnet.
[...]

SCEN. IV

Die Vorigen, Banise.

BANISE: Was will mein Käyser mir
befehlen?
XEMINDO: Printz Zarang, der bishero
dich geliebet,
Hält itzt bey mir um die Vermählung
an,
Der Feind, der mir viel zu bedencken
giebet,
Und die Gefahr, die uns bedroht zu
qvählen,
Räht mir des Printzen Gunst
Vor allen andern zu erwählen/
Deßwegen wirst du ihn als deinen
Bräutigam ehren.
BANISE: (Ihr Götter, ach!) Mein Herr und
Vater!
Wo noch ein Tropffen Blut
Vor Liebe gegen mich in deinem
Hertzen ruht,
Ach so erbarme doch, geliebter Vater,
dich,
Und zwinge mich noch nicht, die
Heyrath zu beschlüssen,
Ich will viel eh' den Todt, als Zarangs
Lippen, küssen.

[Xemindo:] Liebste Tochter [...]! Nach-
dem es aber an dem / daß ihr wol wisset /
wie beharrlich euch Zarang [...] von
Tangu bißhero bedienet / und eure Liebe
gesuchet hat. Diesem nach hat er auch
noch heute bey mir / als eurem Vater / in-
ständigste Ansuchung um Vollziehung
dieser Liebe thun lassen. Weil nun der
betrübte Zustand unsers Reiches / und
die androhende Gefahr des Feines erford-
ert / sich der Freundschaft des Hauses
von Tangu zu versichern; als habe ich
den Gesandten nicht anders / denn mit
einem willfähigen Entschluß, abfertigen
können. [...]

Die Princeßin war hiedurch gantz erstau-
net und erblasset / also / daß sie auch die
Wand fassen und sich daran lehnen müs-
sen / da sie denn eine gute weile kein
Wort geredet [...]. Als sie aber der Herr
Vater zu entschliessender Antwort ange-
mahnet / war sie endlich gar vor ihm auff
die Knie gesuncken / hatte dessen Hand
mit Thränen geküset / und endlich also
geantwortet: Allergnädigster Herr und

²⁶ Zitiert nach: Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: Die Asiatische Banise. Historisch-kritische und kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689). Hg. von Werner Frick, Dieter Martin und Karin Vorderstemann. Berlin und New York 2010 (Frühe Neuzeit 152), S. 151–153.

ARIA.

Laß der Thränen heißen Regen
 Doch dein Vater-Hertz bewegen,
 Siehe mich mit Gnaden an.
 Warum willst du mich betrüben,
 Daß ich solte diesen lieben,
 Den ich gar nicht leyden kann.

XEMINDO: Soll Zarang nicht dein
 Bräutigam seyn,
 So seh' ich nicht, wen ich erwehlen
 solte.
 Pantoja ist zwar wohl ein Printz,
 Den ich dir gerne gönnen wolte;
 Jedoch, sein Land ist viel zu klein.

BANISE: Wenn ich ja lieben muß,
 So bleibet diß mein fester Schluß,
 Daß ich vergnügter will
 Mit diesem Printz in schlechten
 Hütten leben,
 Als wenn mir Zarang will Cron,
 Thron und Zepfer geben.
 Mein Hertze bleibt Pantoja zugethan,
 Und daß diß meine Meynung sey,
 So ruff' ich die Tapeten
 Hier selbst zu Zeugen an.

XEMINDO: So will ich dich nicht mehr
 beschwehren,
 Du kannst von den Tapeten
 Auch deine Antwort hören.
 Ich lasse dich allhier,
 In deinen eigenen Gedancken
 schweben;
 Jedoch befehl ich dir,
 Dem Zeugen ein vergnügtes Ja zu
 geben. (*Gehet ab.*)

SCEN. V.

Banise.

Verwirrter Stand, soll ich mit
 Schmerzen u. Betrüben
 Nun gar leblose Wände lieben;
 Doch ja, es sey,
 Euch, euch, ihr schweigenden Tapeten

Vater! ich weiß wohl / daß sich mein
 kindlicher Gehorsam biß ins Grab er-
 strecken soll / ja ich bin bereit / solchen
 mit meinem Blute zu bestätigen: allein /
 wo dessen Hertze einen väterlichen
 Blutstropffen gegen mich heget / wo ein
 fußfülliges Kind Erbarmungs-werth ist /
 wo meine Thränen einen Marmel erwei-
 chen können / ja wo meine Seufftzer den
 väterlichen Geist nur etwas bewegen
 können / so bitte ich / so flehe ich / mich
 eher zu einem Opfer / als zu einer Braut
 des Zarangs zu bestellen / ich will eher
 seinen Sebel / als seine Lippen küssen /
 weil mich der Tod mehr / als sein Purpur
 ergötzen soll.

[...]

Und gleichwol / hatte der Käyser erwie-
 dert / weiß ich euch nicht besser zu ver-
 sorgen. Wir sind zwar allerseits dem Pan-
 toja sehr verpflichtet / allein das kleine
 Tannassery ist euch nicht anständig / und
 daß ein König von Siam eine freye Prin-
 ceßin beherrschen solle / solches ist uns
 nachtheilig. Derowegen entlediget mich
 meines Kummers /

Gnädigster Herr Vater / hatte sie verset-
 zet / so es ja die Götter beschlossen hät-
 ten / daß meine Blumen nicht in der
 Knospe verblühen / noch in dem Grabe
 verwelcken sollen / so ist doch dieses ge-
 gen selbten mein geheimer und freyer
 Entschluß / eher den Printzen aus Tan-
 nassery in einer belaubten Hütte / als den
 Zarang auff einer Königlichen Burg zu
 lieben. [...]

Ich ruffe diese stumme Tapeten zu Zeu-
 gen an / daß ob ich zwar dem Pantoja
 nicht mit Liebe / dennoch mit einer son-
 dern Zuneigung / aus einem verborgenen
 Antrieb / zugethan bin.

Weil ihr denn / war des Käysers Erwie-
 derung gewesen / die stummen Tapeten
 zu Zeugen eurer Liebe anruffet / so mö-
 gen sie auch antworten. Ich werde euch
 etwas verlassen / und befehle euch / den-
 nen Tapeten gütige Antwort zu ertheilen.
 [...]

Verwirreter Zustand! hatte sie der Printz
 reden hören / in welchen mich mein Herr
 Vater versetzt hat! [...] Ich werde mich
 ja nicht in leblose Tapeten verlieben
 sollen? Doch / wie ich sie vormalz zu

Bekenn' ich frey,
 Daß ich vor Zarang nicht gebohren,
 Mein Hertz hat sich Pantojen
 auserkohren,
 Nur er allein
 Soll mir der Allerliebste seyn.

Zeugen angeruffen / so kan ich es ihrer
 Verschwiegenheit wohl entdecken / daß
 mich noch der Printz von Ava von der
 verdrießlichen Liebe des Zarangs be-
 freyen soll. Zu diesem Entschluß treibet /
 mich / ihr Götter wissets / keine geile
 Brunst / sondern die Tugend und die
 Noth [...].

Charakteristisch ist ferner, dass in der Oper ganze Nebenstränge der Handlung ausgeblendet werden und der Blick weniger auf das Geschehen im Felde, sondern vielmehr – wie für die Gattung zu erwarten – auf die verwickelten Liebesbeziehungen gelenkt wird. Gestrichen wurde selbstverständlich auch die abschließende Aufführung der Oper *Heraclius*. Eine solche Darbietung wäre als Spiel im Spiel zwar reizvoll gewesen, doch angesichts des ohnehin gewaltigen Gesamtumfangs der Trilogie traf der Bearbeiter die dramaturgisch klügere Entscheidung und beendete die Handlung kurz nach der Hinrichtung Chaumigrems mit dem glücklichen Wiedersehen von Banise und Balacin und der Auflösung der übrigen Konflikte.

Auf den ersten Blick knüpft das Leipziger *Banise*-Libretto mit seiner zweisprachigen Gestalt – durchgängig deutschsprachigen Rezitativen und Arien, die teils deutsch, in 33 Fällen jedoch italienisch sind – an eine Praxis an, wie sie auf den Bühnen Leipzigs und Hamburgs im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Usus geworden war. Schon damals war es den Musikern aufgegangen, dass das Italienische sangbarer als das Deutsche ist. Die musikalischen Kenner goutierten diese Neuerung – auch wenn manche Literaten die Praxis energisch kritisierten. Auf den zweiten Blick verwundert es indes schon, dass man in einen genuin deutschen Romanstoff überhaupt italienische Ariendichtungen einfügte. Der Widerspruch wurde denn auch in der Vorrede des Textbuchs zur ersten Abteilung thematisiert. Obwohl diese derzeit nur unter erschwerten Bedingungen gelesen werden kann – das Textverlust aufweisende Titelblatt des Hallenser Exemplars (Abb. 1) wurde bei einer Restaurierung in älterer Zeit aus verschiedenen Einzelstücken wiederhergestellt; dabei wurde die den Vorbericht enthaltende verso-Seite zu Stabilisierungszwecken mit einem Blatt überklebt –, wird beim Durchleuchten doch sichtbar, dass man sich für die Hinzuziehung italienischer Texte vor allem aus poetischem Gutdünken entschieden haben will:

[...] dieser Ursache hält man vor unnöthig, etwas weiteres hierbey zu erinnern, daß man denen [...] Gedanken, welche etwan dem G. L. bey Ent[deckung] italienischer Arien vorkommen möchten, eine Erläuterung zu geben schuldig. De[nen] [di]enet zur Nachricht, daß zwar die ganze Geschichte in Teutscher Sprache geschrieben. Weil man aber bißhero observiret, daß sich bey Anhörung einer Opera viele Spectatores welche eine [...] reichere delicatessse der italienischen als teutschen Poesien

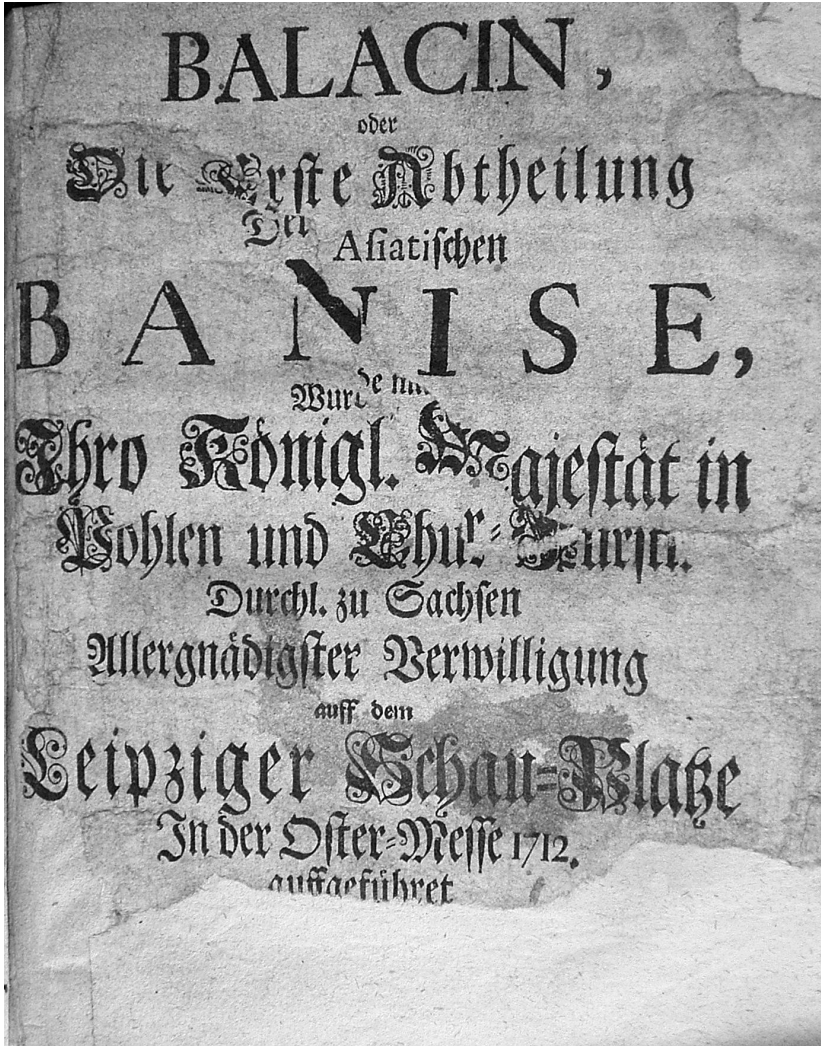


Abbildung 1: Textbuch zu Melchior Hoffmanns Oper *Balacin* (*Die Asiatischen Bannise I*) Leipzig, Ostermesse 1712, Titelseite. Quelle: Marienbibliothek Halle, Signatur: Zsch C VII.1 (2) Q.

[es fehlen circa 1–3 Worte] bedüncken lassen. So hat man auch diese zu vergnügen einige Arien in italienischer Sprache mit eingemischet. [...]

An den italienischen Arien fällt eine Merkwürdigkeit ins Auge: Die beigegebenen deutschen Übersetzungen sind überwiegend nicht – wie sonst üblich – wörtliche Prosaübersetzungen, sondern gereimte Texte, die alle Ansprüche an eine moderne selbständige Ariendichtung erfüllen (Abb. 2).

In *Balacin* (1. Abteilung) ist dies bei zwölf von vierzehn Stücken der Fall, in *Chaumigrem* (2. Abteilung) bei neun von zehn und in *Banise* (3. Abteilung) bei acht von neun. Allerdings können diese deutschen Texte beim besten Willen nicht als Übersetzungen im eigentlichen Sinne akzeptiert werden, da sie mitunter nicht einmal den Affekt mit den gesungenen italienischen Arien gemein haben. Auch taugen sie nicht als alternative Gesangstexte, denn ihre Vers- und Reimstrukturen weichen deutlich von den jeweiligen italienischen Dichtungen ab. Bei den insgesamt vier Übersetzungen in Prosa hingegen wird der italienische Text korrekt wiedergegeben. Zwei Beispiele aus *Balacin* (1. Abteilung) illustrieren diesen Befund:

Arientext in Die asiatische Banise
(nach dem Leipziger Textbuch)

›Übersetzung‹ im Leipziger Textbuch

II/5, Arie des Xemin:

Fammi provar nell'angelo ch'adoro
Amor, la cara pace-
che sani il mio martir.
Vago volto disdegno,
Nube e sol del mio riposo
Notte sol del mio gioir.

Prosa:

Laß mich / o Liebe / in dem Engel / den
ich anethe / die werthe Ruhe geniessen /
welche meine Pein heilen möge. Ange-
nehmes / zoniges Gesicht / Wolcke und
Sonne meiner Ruhe / Nacht und Tag
meiner Freuden.

II/9, Arie der Savady:

E Vano ogni pensiero
Di togliere dal sen,
L'imago del mio ben
Che tanto bramo
L'alma con duolo fiero
Spirar potro languendo,
E pur diro morendo
Io amo, io amo.

gereimt:

Ich bin verliebt u. darfs nicht sagen / Ich
muß der Liebe Fessel tragen; Doch alles /
alles ist um sonst. Denn der / der meine
Seele liebet / Den sich mein treues Hertz
ergiebet / Bleibt immer ohne Gegen-
gunst.²⁷

Der Befund lässt die Vermutung aufkommen, dass zumindest die mit deutschen Reimen ›übersetzten‹ Stücke textliche und musikalische Anleihen aus anderen Werken darstellen und womöglich kurzfristig in die Trilogie integriert wurden. Tatsächlich lassen sich zumindest für 16 italienische Arientexte minimal abweichende Vorlagen in fremden Libretti

²⁷ Weitere Beispiele abgedruckt bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 521–528.

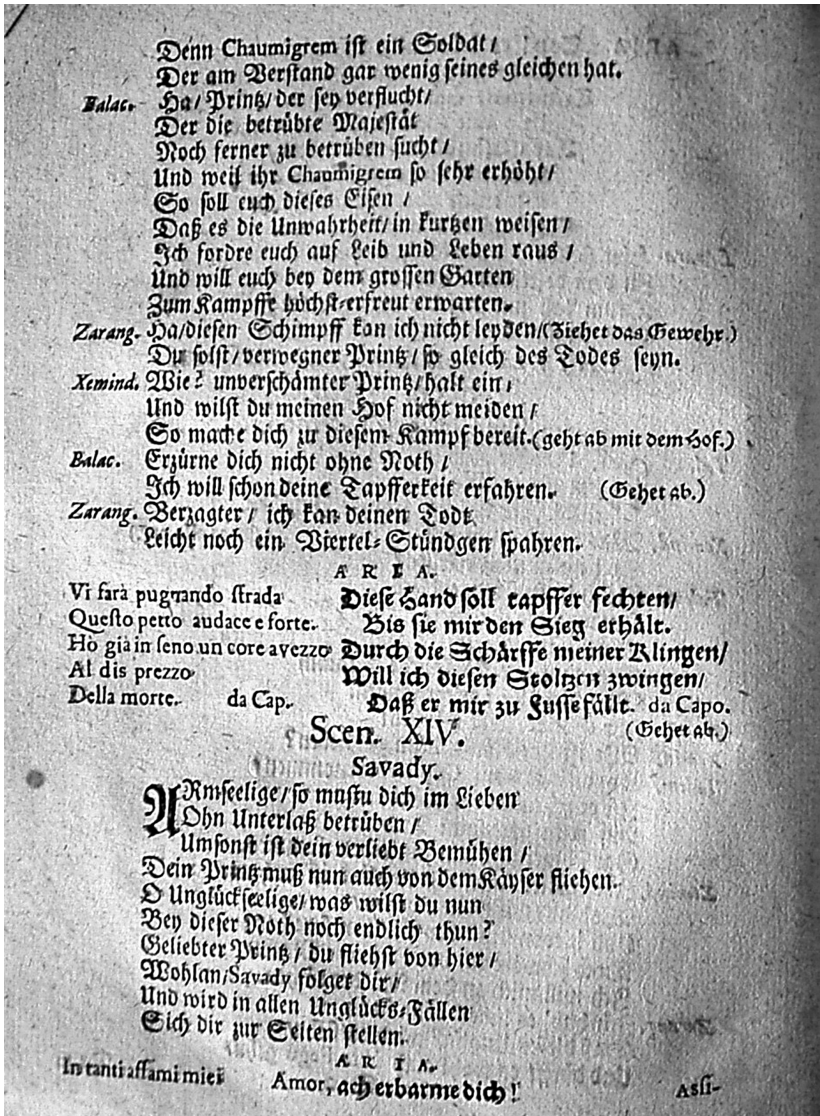


Abbildung 2: Textbuch zu Melchior Hoffmanns Oper *Balac* (*Die Asiatischen Banise I*) Leipzig, Ostermesse 1712, II/13–III/2. Bei den beiden italienischen Arien handelt es sich um »Londoner Mitbringsek Melchior Hoffmanns: »Vi fara pugnano strada« geht zurück auf F. Mancini, *Hydaspes*, London 1710; »In tanti affanni miei« stammt aus G. F. Händels Kantate *Armida abbandonata* (Rom 1707) – letzteres ein Stück, das J. S. Bach zwei Jahrzehnte später mit seinem Leipziger Collegium musicum (wohl auf der Basis der von Hoffmann mitgebrachten Quellen) musizierte. Quelle: Marienbibliothek Halle, Signatur: Zsch C VII.1 (2) Q.

Asfisti mi almen tu
Nume d'amore.
E se piccolo sei
Fa chio non ami piu
Quel traditore, da Cap.

Was ich liebe/will mich hassen;
Doch kan ich den Schluß nicht fassen/
Meine Liebe zu verlassen.
Liebe/wozu bringst du mich? Da Capo.
(Gebet ab.)

ACTUS III. Scen. I.

Der Schauplatz ist ein mit Tapeten ausgezieretes Gemach.
Xemindo, Xemin.

Xemind. **S**o ist Prinz Zarang nicht
Bey dem bestellten Kampf gewesen?

Xemin. **S**o großmüthig ger / nein /
Er hat sich einen andern ausgesucht/
Den er an seine statt geschickt;
Doch mußte er durch einen Streich
Pantojens Überwundner seyn/
Ja seine Tapfferkeit ließ es gelingen /
Daß er dir kan des Feindes Schild und Sebel bringen.

Scen. II.

Die Vorigen/ Balacin, Scandor, der des Überwundenen Schild
und Sebel bringt / welche Bal. zu des Käyfers Füßen legt.

Balac. **S**o großmächtigster / hier leg' ich Schild und Schwerdt
Zu deinen Käyserlichen Füßen /
Und wünsche / daß auf solche Art

Xemind. Die Feinde deines Reichs verderbt en müssen.
O! tapftrer Held/der Götter Macht
Hat dich zum Schuz an meinen Hof gebracht /
Deßwegen sage dein Begehren /
Was du verlangen wirst/
Soll dir dein Käyser auch gewähren.

ARIA. Bitte nur von deinem Käyser /
Was dein tapftrer Muth begehrt.
Wilst du Land und Leute haben /
Oder soll dich Liebe laben /

Alles wird dir gleich gewährt. da Capo.

Allein/du schweyest/wohlan /
Vielleicht daß ich den Lohn errathen kan.

Xemin. Prinz Xemin, lasse mich allein.
Des grossen Käyfers Winc will ich gehorsam seyn. (Gebet ab.)

ausmachen. Der überwiegende Teil davon (zwölf Stücke) geht auf die italienische Oper *Idaspe fedele* (*Hydaspes*) zurück, die seit 1710 in der Vertonung von Francesco Mancini mit großem Erfolg auf der Bühne des *Queen's Theatre* in London gespielt wurde. Zu drei weiteren Stücken finden sich Textkonkordanzen in frühen Werken Georg Friedrich Händels: den Opern *Agrippina* (Venedig 1709) und in seinem Londoner Operndebüt *Rinaldo* (1711) sowie in der Kantata *Armida abbandonata* (Rom 1707); und in einem Fall kehrt der Text in dem ebenfalls Londoner Opern-Pasticcio *Clotilda* wieder, das dort bereits seit 1709 aufgeführt wurde.²⁸ Es gäbe sicherlich verschiedene Ansätze, das Vorkommen dieser Texte in einem mitteldeutschen Opernlibretto zu erklären. In unserem Fall jedoch gibt es nur eine schlüssige Erklärung: So berichtet der später berühmte Gothaer Hofkapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel rückblickend über seinen Lehrer Melchior Hoffmann – den Komponisten der *Banise*-Trilogie –, dass dieser um 1710/11 eine Reise nach London unternommen habe: »Und weiter habe den seel. Hrn. Hofmann nicht gesehen. So viel aber ist mir bekannt, daß er nachhero [d. h. nach Stölzels Weggang aus Leipzig im Jahr 1710] eine Reise nach England gethan hat.«²⁹ Die Angabe ließ sich bislang nicht verifizieren.³⁰ In den großzügigen Anleihen Hoffmanns aus aktuellen Londoner Opernproduktionen haben wir indes einen Beleg für diese Reise, zumal zwei in Sondershausen und Lund überlieferte italienische *Banise*-Arien »di Hoffmann« nicht nur textlich, sondern auch musikalisch den Vorlagen von Mancini entsprechen. Im Falle der Übernahmen aus *Idaspe fedele* lässt sich sogar zeigen, dass Hoffmann die Stücke auf der Basis einer gedruckten Londoner Ariensammlung (*Songs in the Opera call'd Hydaspes*, London 1710ff.) übernahm, in der der Notentext gegenüber der originalen Bühnenfassung auf die Gesangsstimme, ein Melodieinstrument und Generalbass reduziert erscheint. In einigen Fällen fügte Hoffmann dann noch ausgesprochen schlichte Partien für ein zweites Instrument hinzu, wobei es scheint, als habe er hier nicht selbst zur Feder gegriffen, sondern die Aufgabe an einen Schüler delegiert (und dann doch alles als seine eigene Arbeit ausgegeben).³¹

Nun ist Hoffmanns großzügige Aneignungspraxis im damaligen europäischen Opernbetrieb nicht ohne Beispiel. Für das barocke Leipziger

²⁸ Ausführlich ebd.; siehe auch Michael Maul: Zur mitteldeutschen Rezeption von Händels italienischen Opern und Kantaten vor 1715. In: *Händel-Jahrbuch 2007*, Kassel u. a. 2007, S. 131–160.

²⁹ Art. »Melch. Hofmann«. In: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...]. Hamburg 1740. Nachdruck, hg. von Max Schneider. Berlin 1910, S. 119.

³⁰ Thematisiert wird sie ebenfalls in einer anonymen Lebensbeschreibung des damaligen Konzertmeisters des Leipziger Opernorchesters Johann Georg Pisendel (1756), wiedergegeben bei Maul: *Barockoper* (wie Anm. 1), S. 481.

³¹ Vgl. Maul: *Barockoper* (wie Anm. 1), S. 491–496.

Opernhaus scheint der Vorgang aber schon einmalig – jedenfalls, soweit sich dies anhand der wenigen überlieferten Quellen sagen lässt. So ergibt sich folgendes plausibles Szenario für das Zustandekommen der riesenhaften *Banise*-Partitur: Da Hoffmann offenbar erst um den Jahreswechsel 1711/12 nach Leipzig zurückkehrte,³² also wenige Wochen vor der Ostermesse 1712, leuchtet es ein, dass er beim Vertonen des ursprünglich gänzlich deutschsprachigen Librettos mit weit über einhundert Arien in Zeitnot geriet und daher kurzfristig beschloss, fast ein Drittel der deutschen Arientexte zu ignorieren und an deren Stelle ›Londoner Mitbringsek in die Partitur einzufügen. Die Opernveranstalter um S. E. Döbricht reagierten, indem sie die von Hoffmann ignorierten Dichtungen kurzerhand als angebliche Übersetzungen der italienischen Arien ins Textbuch einrückten. Der Leidtragende dieser Entscheidung war der anonyme Librettist, denn das Prozedere lässt wenig Respekt vor seiner schöpferischen Leistung erkennen. Zudem werfen die zu ›Übersetzungen‹ degradierten deutschen Arientexte ein ungünstiges Licht auf seine Italienischkenntnisse. Ein fairer Kompromiss wäre es gewesen, zwar die deutschen Originaltexte neben den gesungenen italienischen Ariendichtungen abzudrucken, jedoch in der Vorrede auf die Londoner Opernarien als besondere Attraktion aufmerksam zu machen. Denn dann hätte man den Abdruck der von Hoffmann ignorierten deutschen Arientexte als Versuch darstellen können, den Zuhörern zumindest das Lesen der ursprünglichen Librettofassung zu ermöglichen. Offensichtlich rechneten aber weder Döbricht noch Hoffmann mit vielen Zuhörern, die des Italienischen mächtig waren. Im Gegenteil: In der anonymen Vorrede des Textbuchs wird das Vorkommen italienischer Arien als eine angeblich von Beginn an vorgesehene zeitgeschmackliche Notwendigkeit hingestellt.

Doch zurück zur Suche nach dem Autor des Leipziger *Banise*-Librettos. Der Plagiatsaspekt der *Banise*-Trilogie erscheint auch insofern bedeutsam, als er helfen könnte, ein Profil des gesuchten anonymen Librettisten zu erstellen. Denn eine – freilich rhetorische – Frage könnte lauten, ob ein inzwischen so etablierter Poet wie Georg Christian Lehms solche Eingriffe in sein Libretto hingenommen und unkommentiert gelassen hätte. So gesehen könnte der respektlose Umgang mit den Ariendichtungen darauf hindeuten, dass der leidtragende Poet vergleichsweise weniger Ansehen genoss beziehungsweise sich keine eitle Trotzreaktion gegenüber den Opernveranstaltern leisten konnte oder wollte. Tatsächlich findet sich im Leipziger Opernunternehmen selbst eine Kandidatin, die dieses ›Anforderungsprofil‹ erfüllen würde: die erwähnte Tochter des

³² Vgl. Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 481f.

Operngründers Strungk, Christine Dorothea Lachs. Sie hatte 1704 drei Libretti für den jungen Georg Philipp Telemann nach italienischen Vorlagen erstellt: *Cajus Caligula*, *Der lachende Democritus* und *Germanicus*.³³ Den Hinweis auf ihre Autorschaft liefert Lehms im Artikel »Lachs in« seines Lexikons *Teutschlands galante Poetinnen* (1715). Hier zollt er der »vortrefflichen« poetischen Fertigkeit der Lachs in und ihrem »herrlichen Verstand« größtes Lob und weiß zu berichten, dass ihre drei Libretti »in Leipzig mit dem höchsten Gusto [...] angehört, und wegen der netten Version und schönen Musique in der berühmten Telemannischen Composition gar vielfältig admiriret worden« wären.³⁴ Da sie seit 1701 mit dem Pfarrer Johann David Lachs verheiratet war, fand ihr Wirken für die Leipziger Oper im Verborgenen statt – in dem Dorf Weistropf bei Meißen schrieb sie die besagten Libretti, und es ist unklar, ob sie später nochmals als Operntextdichterin tätig wurde. Bereits im Jahr 1709 starb ihr Mann. Sie musste Weistropf verlassen und war fortan von Almosen abhängig. Bemerkenswerterweise lässt sich anhand von Prozessakten der Leipziger Operisten zeigen, dass die Lachs in ab 1710 (wieder) ganz offiziell an den Planungen der Leipziger Operndarbietungen unter der Ägide ihres Schwagers Döbricht beteiligt war, bevor sich ihre Spur im Jahr 1715 verliert. So gesehen spräche vieles dafür, dass sie sich ab 1711 auch wieder mit ihrer »vortrefflichen« Feder in die Produktionen einbrachte, insbesondere im Fall der Bühnenfassung der *Asiatischen Banise*. Dies jedenfalls würde ohne weiteres erklären, warum der Librettist der Trilogie nirgendwo erwähnt wurde und Hoffmann und Döbricht es sich leisten konnten, so frei mit dem Libretto umzugehen. Leipzigs galante Poetinnen wurden eben erst »hoffähig« und zitierfähig, als Gottsched ein Jahrzehnt später die alsbald berühmte Christiane Marianne von Ziegler protegierte.

Mit anderen Worten: Wenn wir nach dem Textdichter des Leipziger *Banise*-Projektes fragen, so ist die Lachs in nach gegenwärtigem Kenntnisstand als die erste Kandidatin anzusehen, zumal neben ihr und Lehms für die Jahre um 1710 keine weiteren Poeten im Dienste des Hauses namhaft gemacht werden können. Als Gegenargument ließe sich nur einwenden, dass Lehms in seinem Lexikon (1715) nicht auf eine etwaige Wiederaufnahme ihrer Librettistinntätigkeit zu sprechen kommt. Wie andere Artikel des Buches jedoch belegen, hatte Lehms mit

³³ Angaben zu C. D. Lachs ausführlich bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 628–644.

³⁴ Teutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames / So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieusen Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren / als das Männliche / ausgefertiget Von Georg Christian Lehms. Frankfurt a. M. 1715. Reprint Leipzig 1973, S. 89.

den Arbeiten am Lexikon bereits vor dem Ende seiner Leipziger Zeit (1710) begonnen, und manche Formulierungen in seinem Lachs-Artikel scheinen darauf hinzudeuten, dass auch dieser Text vergleichsweise früh entstand.³⁵

Abschließend sei der Blick auf einige musikalische Proben der *Banise*-Trilogie gerichtet, und hier auf die tatsächlich von Hoffmann herrührenden Passagen. Insgesamt lassen sich noch 33 Arien aus der Oper musikalisch nachweisen, wengleich der Notentext teilweise nur in zeitgenössischen Bearbeitungen (in Lieder- oder Clavierbüchern) vorliegt.³⁶ Von einer womöglich vollständigen Partitur, die 1761 von dem Leipziger Musikalienhändler Breitkopf zum Verkauf angeboten wurde, fehlt jede Spur.³⁷

Unter den erhaltenen Resten überwiegen die Gesänge von Scandor, des »getreuen Dieners« der männlichen Hauptperson Prinz Balacin. Scandor ist, sehr viel mehr noch als im Roman, die lustige Person der Handlung. Dem quantitativen Überlieferungsbefund nach zu urteilen, dürfte er damals zum Publikumsliebbling avanciert sein – wohl nicht zuletzt, weil es Hoffmann gelang, die bärbeißig-naiven Texte des Dieners mit musikalischer Ironie auszufüllen. Scandor ist natürlich permanent auf der Suche nach einem Weibchen. Doch Erfolg will sich zunächst nicht einstellen, vor allem, weil er recht wählerisch ist. So vergleicht er denn auch in einer Arie aus der zweiten Abteilung der Oper (Notenbeispiel 1) die Qualitäten der schönen und garstigen, jungen und alten, armen und reichen Frauenzimmer und zuletzt diejenigen der Jungfern und Witwen. Hoffmanns Vertonung erweckt anfangs den Eindruck eines schlichten dahinfließenden Liedes, doch bald setzt musikalische Dramatisierung ein. Da verharrt der Bass bei der Darstellung der

³⁵ Siehe Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 641.

³⁶ Eine Übersicht über die teils anonym überlieferten Quellen bei Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 898–912.

³⁷ »*Opera Banise*, mit untermengten deutschen und italiänischen Arien; aufgeführt in Weissenfels. a 8 thl.«, angeboten im Katalog: Verzeichniß Musicalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...]; welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preiße zu bekommen sind. Erste Ausgabe, und des Musicalischen Bücher-Verzeichnisses Dritte Ausgabe, Leipzig 1761, S. 30. Die Richtigkeit des im Eintrag erwähnten Aufführungsortes ist zu bezweifeln, da sich für Weissenfels anderweitig keine Aufführung einer *Banise*-Oper nachweisen lässt. Auf der gleichen Katalogseite wird die Partitur zu einer weiteren mutmaßlich Leipziger Oper (*Margenis*) angeboten, die angeblich ebenfalls in Weissenfels aufgeführt worden sei. Womöglich beziehen sich die Ortsangaben auf den Vorbesitzer der Quellen – der Leipziger Opernimpresario Döbriech starb 1751 als »Fürstl. Sächs. Weissenfelsisch. Gewesener Cammer Commissarius«; vielleicht gelangte seine hinterlassene Notenbibliothek zumindest partiell in den Besitz von Breitkopf (vgl. Maul: Barockoper, wie Anm. 1, S. 112).

»brummenden alten« Weiber auf einem trommelnden Grundton und das anfänglich munter in Achtelnoten verlaufende Fundament wird sodann von den »müd und matt« machenden Jungfern zur Ruhe gebracht. Als Scandor schließlich auf die Witwen zu sprechen kommt, kann er seine Meinung nur noch rezitativisch äußern – und das Stück gerät nach nur 24 Takten unvermutet zur Abgangsarie.

Scandors großer Auftritt findet einige Szenen später statt. So wird sein Gebieter Prinz Balacin von Lorangi, der Tochter des kaiserlichen Oberschatzmeisters Talemon, geliebt. Doch Balacin, der bekanntermaßen der Prinzessin Banise ewige Treue geschworen hat und gekommen ist, um diese aus den Fängen des Tyrannen Chaumigrem zu befreien, ist unter keinen Umständen bereit, jene Liebe zu erwidern. Lorangi und ihre Mutter Hassana greifen daher zu einer List. Lorangi stellt Balacin vor die Wahl: Entweder sie berichtet dem Tyrannen von Balacins Anwesenheit oder er verbringt eine Nacht mit ihr. Die Mutter soll dann die beiden in flagranti ertappen und Balacin umgehend zur Hochzeit mit Lorangi zwingen – soweit der Plan. Balacin lässt sich auf das Techtelmechtel ein, jedoch nicht ohne selbst Vorkehrungen getroffen zu haben: Er konnte seinen Diener Scandor unschwer dazu überreden, sich statt seiner in das Bett zu legen und das Schäferstündchen mit Lorangi zu halten. So geschieht anfänglich alles wie geplant: Hassana überrascht ihre Tochter und Scandor, den sie für Balacin hält und begrüßt ihn freudig als künftigen Schwiegersohn. Als bei Tageslicht betrachtet der Schwindel auffliegt, weigert sich Lorangi standhaft, einen Diener zu heiraten. Erst als Balacin Scandor kurzerhand zum Oberst über eines seiner Regimenter befördert, sind alle Beteiligten dann doch mit der Heirat einverstanden. Aus dieser grotesken Nebenhandlung liegen die meisten Arien vor: Etwa die galante *Air en Menuett* jener Schwiegermutter in spe, »Wenn die Mütter erst erfahren, dass sich ihre Töchter paaren« (Notenbeispiel 2), und die stimmungsvolle, in der Art einer französischen *Musette* komponierte Schlafarie, die der aufgeregte Scandor in der Vorfreude auf das Stelldichein anstimmt, und in der Hoffmann seinen Sänger in der Tat einschlafen lässt (Notenbeispiel 3).

Der dramatische Höhepunkt von Roman und Oper ist die berühmte Hinrichtungsszene kurz vor Schluss: Prinzessin Banise, die vom grausamen Chaumigrem gefangen gehalten wird, hat sich, vor die Wahl gestellt, den Tyrannen zu lieben oder gehängt zu werden, für den Tod entschieden. Von der Hand eines »Talipou« soll sie im Tempel hingerichtet werden. Was sie und ihr Peiniger jedoch nicht wissen, ist, dass sich hinter der Person des Henkers der verkleidete Prinz Balacin verbirgt, der die Zeremonie zur Hinrichtung des Tyrannen geraten lassen wird. Bevor es dazu kommt, steht die Gedankenwelt der zum Richtplatz geführten Prinzessin im Vordergrund. Im Roman ist an dieser Stelle eine breit-

angelegte »Trauer- und Abschiedsrede der sterbenden Banise« zu lesen, die mit einer »sanften und durchdringenden Musik« eingeleitet wird.³⁸ Zigler lieferte hierzu eine siebenstrophige Arie, die Banise selbst gesetzt haben soll. Im Leipziger Libretto wurde aus jener Abschiedsrede ein aus Accompagnato-Rezitativ und Arie zusammengesetzter Monolog der Prinzessin, der inhaltlich mehr Bezüge zu Ziglers Ariendichtung als zur eigentlichen Abschiedsrede aufweist. Anhand von – teils anonymen – Quellen in der historischen Musikaliensammlung der Sondershäuser Hofkapelle ist es möglich, die Szene in ihrer Originalgestalt zu rekonstruieren (Notenbeispiel 4). Und diese stellt dem Komponisten Melchior Hoffmann ein beeindruckendes Zeugnis aus oder um es mit Bernhard Jahns Worten zu sagen: Sie gehört zum eindrucksvollsten, was die überlieferte barocke Opernliteratur zu bieten hat.³⁹ Im »Accompagnato-Rezitativ« gelingt es Hoffmann, die gegensätzlichen Gefühle Rache und Liebe durch kontrastierende Gestaltung zu etablieren. Von theatralischem Gespür zeugt ferner seine Idee, den Schluss der Passage nur noch als Secco-Rezitativ zu vertonen. Dies verstärkt die Wirkung der folgenden Abschiedsarie, die insgesamt leisere Töne anschlägt und in der Hoffmann mit einer stimmungsvollen Klangmischung von Sopran, Oboe und zupfenden Streichern aufwartet. Über weite Strecken agieren hier Oboe und Banise als duettierende Partner. Da die Oboe häufig die Motive des Gesangs vorimitiert, aufgreift oder fortspinnt, scheint es, als ob sie dem schweigend am Opferaltar stehenden Balacin eine wortlose Stimme verleihen soll. Die in der Begleitung in rhythmischer Monotonie dahinschreitenden Pizzicati der Violinen stehen als musikalisches Sinnbild für die unerbittlich verrinnenden Sekunden vor der Hinrichtung.

Wie nachhaltig diese Hinrichtungsszene und überhaupt Hoffmanns *Banise*-Trilogie den Leipzigern im Gedächtnis haften geblieben sein muss und dabei offenbar Ziglers Original als durchaus ebenbürtig empfunden wurde, deutet ein kurioses Dokument an: Im Jahr 1717 ließ ein gewisser »Halander« (Pseudonym) einen in Versen verfassten fiktiven Spaziergang durch Leipzig drucken. Als er dabei den Brühl entlang läuft und das Opernhaus erblickt, weckt dies just seine Erinnerungen an den zwei Jahre zuvor, am 6. Oktober 1715 verstorbenen Musikdirektor Hoffmann und an die Hinrichtungsszene aus *Banise*:

³⁸ Zigler: *Banise* (wie Anm. 26), S. 385f.

³⁹ Vgl. Bernhard Jahn: Neue Innenansichten der deutschsprachigen Barockoper (Rez. von Maul: Barockoper, wie Anm. 1). In: IASLonline [21.05.2010]. http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3199 (Datum des Zugriffs: 12.12.2011).

Der Sayten Lagerstatt, das Kunstgewölbte Hauß,
Wo uns der Schauplatz läst die nettsten Spiele hören,
Und unsre Sinnen sich in starren Stein verkehren,
Druckt von Turinens Plan den profern Abdruck aus.
 Erbarmniß, Zorn, Verdruß, Lust,
 Schrecken, Angst und Freude
 Floß allen Seelen zu und stunde lebhaft da,
 Als man Banisens Halß zum Tode fertig sah,
Die Sayten giengen selbst verstimmet mit im Leyde,
 Verstellt, doch kurtz hierauff mit Ernst
 und allzuwahr
 Mein Hoffmann, da du fielst,
 bey deiner blassen Baar.⁴⁰

⁴⁰ Die Unschätzbareit Des Galanten Leipzig und sonderlich des Kostbaren Auerbachs-Hoffes entworffen von Halander (d. i. Christian Heege?). Leipzig 1717, unpaginiert.

Schö - ne Mäd-gen brin-gen Schwä-ger, garst-'ge wer-den nur ver- acht', schö - ne Mäd-gen

brin-gen Schwä-ger, garst - 'ge wer-den nur ver- acht', jun - ge ma-chen Hör - ner-trä-ger,

al - te brum-men, al - te brum-men Tag und Nacht, rei - che wol-len nur be - feh - len,

ar - me le - gen sich auf's Steh-len, Jung-fern ma-chen müd und matt, müd und matt,

Wit-wen, Wit-wen, ach? Da hab ich's satt!

Gehet ab

Notenbeispiel 1: *Chaumigrem (Die asiatische Banise II)*, II/10, Arie des Scandor, *Schöne Mädchen bringen Schwäger*; nach einer zeitgenössischen Bearbeitung für Gesang und Harfe in der *Musicalischen Rüstkammer* (Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, III.5.26), S. 72f. Zu dieser 1719 in Leipzig angelegten zentralen Quelle der frühen Leipziger Operngeschichte siehe Maul: Barockoper (wie Anm. 1), S. 168–197.

Wann die Müt - ter ^{tr} erst er -

fah - ren, daß sich ih - re Töch - ter paa - ren, ach, so

ist es wun - der - schön, wenn die

Müt - ter ^{tr} erst er - fah - ren, daß sich ih - re Töch - ter

paa - ren, ach so ist es wun - der - schön.

Notenbeispiel 2: *Chaumigrem (Die asiatische Banise II)*, III/1, Arie der Hassana, *Wenn die Mütter erst erfahren, daß sich ihre Töchter paaren*; nach einer zeitgenössischen Bearbeitung für Gesang und Harfe in der *Musicalischen Rüstammer* (Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, III.5.26), S. 138f.

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Scandor

Basso continuo

7

8

Schlaf, Scan-dor schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf

12

8

schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf auf die-sem Bett-ge-stel-le

18

heu-te noch als Jung-ge-sel-le, schlaf, Scan-dor schlaf.

24

Bricht der Mor-gen wie-der an bist du schon ein E - he-mann. Schlaf, Scan-dor schlaf,

30

schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf, schlaf,

35

schlaf, schlaf.

The musical score consists of five staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a melodic line with quarter and eighth notes. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a vocal line with whole notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes. The lyrics 'schlaf, schlaf.' are written below the vocal line.

Notenbeispiel 3: *Chaumigrem (Die asiatische Banise II)*, III/2, Arie des Scandor, *Schlaf, Scandor, schlaf*; nach Schlossmuseum Sondershausen, *Mus. A 9:1*, Nr. 6.

Scena X

Der Tempel wird geöffnet. Man siehet den Gott Carcovita auf einem prächtigen Altar/ zur linken Hand stehet ein erhabner Thron/ worauf sich Chaumigrem setzt. An der andern Seite liegt der Opfer-Stein/ worauf Banise soll geopfert werden. Balacin, als ein Talipou, stehet vor dem Altar mit einem Strick und Opfer-Messer/ gantz unbeweglich. Unter einer traurigen Music bringet Abaxar in einer schönen Ordnung die Banise geschlossen/ welche viele Priester und Soldaten begleiten.

adagio

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Accompagnato

4

7

Ba-ni-se, auf, auf, auf, auf, auf, be-rei-te dich zum Ster-ben!

11

Doch wie? Siehst du, blut-dür-sti-ger Ty-rann, selbst mei-nen Tod mit mord-be-gier'-gen Au-gen

14

an? Ja, ja, er-göt-ze dich, laß mei-nen Tod dir ei-ne Freu-de sein, doch wis-se, daß mein Blut wird

18

Ra - che, Ra-che schrein. Ihr Fu-rien,

21

eilt, eilt, eilt, zer-rei-ßet mit dem grö-ßten Schmer-ze, zer - flei-schet des Ty-ran-nen Her-ze.

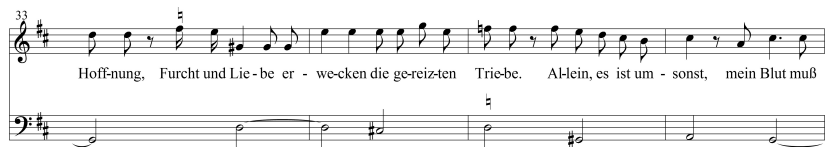
25 *douce*

Ach, a-ber ach, wo denk ich hin? Wo bleibt mein Schatz, mein Prinz, mein Ba-la - cin? Ach Schatz, ach

29

Prinz, ich lie-be dich. Komm, stirb mit mir! Doch nein, nein leb' und rä-che mich! Die Ra-che,

33



Hoff-nung, Furcht und Lie-be er - we-cken die ge-reiz-ten Trie-be. Al-lein, es ist um - sonst, mein Blut muß

37



die-sen Tem-pel fär-ben. Drum Ra-che, Lie-be, Hoff-nung, weg! Ba-ni-se soll jetzt ster-ben.

Aria

Oboe

Viol. unis.

Sempre piccat. adagio

Viola et Violonc. unis.
piccat. sempre



6



Die Stun - de schlägt, nun muß ich schei - den, die Zun-ge starrt, das mat-te Her - ze

11



bricht, das mat - te Her - ze bricht. Die Un - schuld

16

soll das Op-fer-mes-ser lei - den, der Him-mel weiß, daß mir zu viel, daß mir zu viel, zu

21

viel ge-schicht. Ba - nis - se stirbt, die Für - stin fällt da -

26

hin. Zu gu - ter Nacht, zu gu - ter Nacht, mein Prinz, mein Ba - la -

31

cin.

Notenbeispiel 4: *Banise (Die asiatische Banise III)*, III/10, instrumentale Einleitung, Accompagnato-Rezitativ und Arie *Die Stunde schlägt, nun muß ich scheiden*; nach Schlossmuseum Sondershausen, *Mus. A 8:1*, Nr. 2f., bzw. *Mus. A 9:1*, Nr. 7f. (Szenenbeschreibungen aus dem Textbuch erscheinen als Kursiva).

Bernhard Jahn

Eine Poetik in Romanform

Colombinis *Die Lybische Talestris* (1715)

nach Heinrich Anshelm von Ziglers gleichnamigem Libretto

Colombinis 1715 erschienene »Staats- und Heldengeschichte« *Die Lybische Talestris* zählt nicht zu jenen Texten, die man als Germanist gelesen haben muss.¹ Bevor man diesen Befund im Sinne einer kurzen Geschichte der Literatur mit einem »Und das ist gut so« bekräftigt, lohnt sich ein Blick auf den Text. Ohne im Folgenden für eine Revision des literaturgeschichtlichen Urteils plädieren zu wollen, glaube ich dennoch, dass der Roman immerhin genügend Irritationspotential besitzt, um Fragen hervorzubringen, die nicht nur die literarische Produktion im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts betreffen, sondern darüber hinaus einige grundsätzliche Einsichten zum Verhältnis von Roman und Poetik eröffnen. Denn so unscheinbar sich der Text unter den Dutzenden von galanten Romanen, wie sie im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Deutschland produziert worden sind, ausnimmt, weist er doch eine Reihe von Merkwürdigkeiten auf, die ihm eine Sonderstellung sichern.

Das beginnt mit dem singulären Faktum, dass wir es mit einem Roman zu tun haben, der auf der Basis eines Opernlibretto verfasst worden ist:² 1696 wurde zum Geburtstag des Weißenfelder Herzogs Johann Adolph auf Schloss Augustusburg in Weißenfels das »Singe-Spiel« *Die*

¹ Die Lybische Talestris, In einer anmuthigen Staats- und Helden-Geschichte Der galanten Welt zu wohl-erlaubter Gemüths-Vergnügung communiciret von Colombini. Copenhagen / In Verlegung Hieronymus Christian Paulli / Anno 1715. Colombinis Text ist online über das Portal der Bayerischen Staatsbibliothek München bequem rezipierbar. Im Folgenden wird nach dieser Quelle zitiert. Das Weißenfelder Libretto *Die Lybische Talestris, stellet sich bey dem höchst erfreulichen Geburts-Liechte Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrns/ Hn. Johann Adolphs [Titulatur] Unsers gnädigsten Fürstens und Herrns/ den ... November des Jahres 1696. in einem Singe-Spiele Unterthänigst vor. Weißenfels [1696]* wird nach dem im Weißenfelder Schlossmuseum aufbewahrten Druck zitiert. In der neueren Sekundärliteratur beschäftigt sich nur Olaf Simons mit dem Roman: Olaf Simons: Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720. Amsterdam und Atlanta 2001 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 52), S. 288f.

² Vgl. Elisabeth Frenzel: H. A. von Zigler als Opernlibrettist. Die »lybische Talestris« – Stoff, Textgeschichte, literarische Varianten. In: Euphorion 62 (1968), S. 278–300.

Lybische Talestris auf einen Text von Heinrich Anshelm von Zigler mit der Musik wohl von Johann Philipp Krieger aufgeführt. Johann Beer berichtet über die Aufführung in seinem Tagebuch.³ Eine zweite Aufführung fand am 17. Februar 1698 statt, als August der Starke Weißenfels besuchte.

1709 wurde die Oper, wie Michael Maul gezeigt hat, textlich in den Rezitativen leicht, in den Arien stark bearbeitet, nun in einer neuen Vertonung von Johann David Heinichen in Leipzig aufgeführt.⁴ 1715 erschien in Kopenhagen bei dem Verleger Hieronymus Christian Paulli⁵ *Colombinis Roman*, der auf die Weißenfeler Fassung des Textbuches zurückgeht. In der Vorrede an den Leser heißt es: »Die Gelegenheit dazu hat uns eine ehemahls in dem galanten Weissenfelß gespielte Opera gegeben / so eine der berühmtesten Federn voriger Zeit verfertigt hat« (S. 2 der unpaginierten Vorrede an den Leser). Die Widmungsvorrede an zwei Leipziger Kaufleute ist mit »W. den 10. Agust Anno 1715« datiert, das Kürzel der Ortsangabe dürfte für Weißenfels stehen.

Ungewöhnlich an der beschriebenen Rezeptionskette ist die Transformationsrichtung. Seit den frühen Prosaromanen vollzieht sich der Wechsel in der Frühen Neuzeit immer vom Roman zum Theater, sei es nun das Sprech- oder das Musiktheater. Schon bei Hans Sachs finden sich zahlreiche Dramatisierungen von Novellen und Romanen.⁶ Diese Tendenz setzt sich im 17. und 18. Jahrhundert fort, wie nicht zuletzt an Ziglers *Asiatischer Banise* eindrucksvoll zu studieren ist.⁷ Die umgekehrte Transformationsrichtung, die man zunächst einmal statistisch für

³ Johann Beer: Sein Leben, von ihm selbst erzählt. Hg. v. Adolf Schmiededecke mit einem Vorwort von Richard Alewyn. Göttingen 1965, S. 57.

⁴ Michael Maul: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*. 2 Bde. Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2009 (Voces 12/1 und 12/2). Zur *Talestris* vgl. Bd. 1, S. 390–451; Bd. 2, S. 976–977. Das Leipziger Libretto trägt folgenden Titel: *Die Lybische Talestris Wurde [...] In der Michael-Messe 1709. Auff den Leipziger Schau-Platze vorge-stellet in einer Opera. Der Romanfassung liegt, soweit sich das überhaupt verifizieren lässt, das Weißenfeler Libretto zugrunde.*

⁵ Der Druckort Kopenhagen ist nicht fingiert. Hieronymus Christian Paulli verlegte dort im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts deutschsprachige und dänische Literatur, darunter etwa die Komödien Ludwig Holbergs.

⁶ Vgl. etwa seine Dramatisierungen des *Fortunatus*, der *Melusine* und der *Magelone*. Zur Rezeption von Boccaccios Novellen durch Sachs vgl. John L. Flood: Hans Sachs and Boccaccio. In: Hans Sachs and the Folk Theatre in the late Middle Ages. *Studies in the History of Popular Culture*. Hg. von Robert Aylett and Peter Skrine. Lampeter (Wales) 1995, S. 139–163.

⁷ Vgl. Bernhard Jahn: Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman *Die Asiatische Banise* und seinen Opern-fassungen. In: *Die Oper am Weißenfeler Hof*. Hg. von Eleonore Sent. Rudolstadt 1996 (Weißenfeler Kulturtraditionen 1), S. 143–169; Maul (wie Anm. 4) Bd. 1, S. 480–529; Karin Vorderstemann: Maler Müllers Libretto-Fragment »Die Asiatische Banise, in einer Opera vorgestellet« und seine Vorlage. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2009, S. 75–92.

genauso wahrscheinlich halten mag, findet sich in der Frühen Neuzeit fast nie. Colombinis *Lybische Talestris* stellt somit eine ganz rare Ausnahme für einen sonst in der Frühen Neuzeit nicht vorkommenden Gattungs- bzw. Medienwechsel dar. Daher drängt sich ganz von selbst die Fragestellung nach den Gründen für diesen Wechsel und nach den Bearbeitungstechniken auf.

Leider nennt der unbekannte Verfasser keine expliziten Gründe für seine Bearbeitung. In der Vorrede an den Leser heißt es dunkel:

Warum ich aber einen völligen Roman daraus [aus dem Libretto] gemacht / ist aus solchen Ursachen geschehen / die zu nennen / ich denjenigen Respect verletzen würde / so einer vornehmen Person schuldig. Der geneigte Leser lasse sich damit contentiren / wenn ich berichte: Solches sey nicht ohne Ursache geschehen. (S. 2)

Den geneigten Wissenschaftler kann das nicht »contentiren«, er wird vielmehr im Gegenteil so frei sein, nach eben jenen Ursachen zu fragen. Eine Antwort auf die Frage soll eine Analyse der Bearbeitungstendenzen geben.

Vorab aber werden mit Blick auf Ziglers Libretto drei Felder skizziert, auf denen sich die bisherige Forschung in der Auseinandersetzung mit Ziglers Text bewegt hat. Auf diese Weise können verschiedene weitere Dimensionen von Libretto und Roman zumindest angedeutet werden, auf die in diesem Aufsatz dann aber nicht weiter eingegangen werden wird.

Als erstes ist hier die Stoff- und Motivgeschichte zu nennen. Im Rahmen ihrer einschlägigen Forschungen hat Elisabeth Frenzel 1968 einen Aufsatz vorgelegt, der zusammen mit dem Artikel »Talestris« in ihrem Lexikon *Stoffe der Weltliteratur* den stoffgeschichtlichen Aspekt umfassend aufarbeitet.⁸ War die Amazonenkönigin Talestris der Antike und dem Mittelalter⁹ vor allem im Zusammenhang mit der Gestalt Alexanders des Großen bekannt, von dem sie ein Kind begehrte, so wird der Stoff in Calprenèdes Roman *Cassandre* (1644–1650) in jene höfische Form gebracht, die dann wiederum die zahlreichen italienischen und deutschen Libretti ab den 1690er Jahren variieren. Der Handlungskern dieser Libretti sieht jeweils so aus, dass die Amazone der Liebe zu den Männern entsagt, woraufhin sich ihr früherer Geliebter als Frau verkleidet ins Lager der Amazonen einschleicht, bis es erwartungsgemäß zum gattungskonstituierenden *lieto fine* mit Hochzeit kommt.

⁸ Vgl. Frenzel: Zigler als Opernlibrettist (wie Anm. 2) sowie Elisabeth Frenzel: Art. Talestris. In: Dies.: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 192005, S. 885–889.

⁹ Gegen Frenzel: Zigler als Opernlibrettist (wie Anm. 2, S. 886) ist darauf zu verweisen, dass in den mittelalterlichen Alexander-Romanen die Figur der Amazonenkönigin keineswegs fehlt, sondern mit der Figur der Candacis kombiniert wird.

Zigler spitzt den Konflikt noch zu, wenn er seine Talestris ihren Liebhaber Philotas zunächst von einem Felsen stürzen lässt – ein *special effect* der Opernbühne, wie er in Venedig seit den 1670er Jahren geläufig war. Zigler dürfte diesen Effekt aus Nicolò Bereganis *L’Heraclio* (Venedig 1671) gekannt haben, jenem Libretto, das er bekanntlich in seine *Banise* integriert hat. Hier stürzt sich der gefangene Kaiser Mauritus in Szene II,10 aus einem brennenden Turm ins Meer.¹⁰ Außerdem gestaltet er ein wirkungsvolles Finale, wenn er den Plot in einer Opferungsszene gipfeln lässt, in der die besiegte Talestris den Göttern geopfert werden soll – die Parallele zur *Asiatische Banise* ist unübersehbar.¹¹

Ziglers eigener stoffgeschichtlicher Hinweis in der Vorrede zum Weißenfelser Libretto auf die Libussa-Sage und den »Mägde-Krieg« bildet den im zeitgenössischen Verständnis historischen Kern des Stoffes, bietet aber stoffgeschichtlich gesehen keine neuen Spuren, da er den »Mägdestaat« nicht weiter ausgestaltet.

Wo Amazonen kämpfen, sind auch die *gender studies* nicht weit, das zweite Rezeptionsfeld der Forschung. Seit Wendy Hellers Dissertation von 1995 sind zahlreiche Arbeiten erschienen, die nach den in den barocken Opern präsentierten Geschlechterrollen fragen.¹² Ich selbst habe die deutschen Amazonenlibretti vor dem Hintergrund der lutherschen Ehelehre interpretiert:¹³ In Ziglers Libretto fällt in diesem Zusammenhang eine Verschärfung gegenüber den anderen Libretti auf: Ziglers Talestris möchte nicht nur eine Frauenherrschaft errichten, sondern besteht auf einer streng zölibatären Lebensführung. Das allgemeine Ehe- und Liebesverbot erweist sich im Verlauf der Oper im Sinne protestantischer Ehelehre als widernatürlich (II,3). Gegenüber diesem Primat der Natürlichkeit und Gottgewolltheit der ehelichen Liebe treten Fragen

¹⁰ In der Neuedition Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: *Die Asiatische Banise*. Historisch-kritische und kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689). Hg. von Werner Frick, Dieter Martin, Karin Vorderstemann. Berlin und New York 2010 (Frühe Neuzeit 152), S. 431. Zur Rezeption von Bereganis Libretto im deutschen Sprachraum vgl. Bernhard Jahn: *L’Adelaide* und *L’Heraclio* in Venedig, Breslau und Hamburg. Transformationen zweier Bühnenwerke im Spannungsverhältnis zwischen Musik- und Sprechtheater. In: DVjs 68 (1994), S. 650–694 sowie im vorliegenden Band den Beitrag von Irmgard Scheitler: *Die Metamorphosen des Heraclius*.

¹¹ Vgl. Zigler: *Banise* (wie Anm. 10), S. 381–394.

¹² Wendy Beth Heller: *Chastity, Heroism and Allure. Women in the Opera of Seventeenth-Century Venice*. Diss. Brandeis University. Ann Arbor 1995 (UMI 9532701); vgl. auch Sarah Colvin: *The Rhetorical Feminine. Gender and Orient on the German Stage, 1647–1712*. Oxford 1999; Corinna Herr: *Medeas Zorn. Eine »starke Frau« in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Herbolzheim 2000 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 2).

¹³ Vgl. Bernhard Jahn: *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*. Tübingen 2005 (Theatron 45), S. 329–332.

nach der Herrschaftsfähigkeit der Frau oder, im Sinne des 17. Jahrhunderts formuliert, nach den männlichen Tugenden adliger Frauen, die sonst in Opern der Zeit durchaus bejaht und positiv entwickelt werden, gänzlich in den Hintergrund. In der Romanfassung wird dann die Amazonenthematik auf wenige Seiten reduziert, sodass sie fast keine Rolle mehr spielt. Aber schon im Libretto bildet die Amazonenthematik nur ein Handlungsmovens neben dem des Vater-Sohn-Konflikts und dem der ungleichen Heirat.

Ein drittes Themenfeld, das in den letzten Jahren sowohl im Zusammenhang mit den Libretti an zahlreichen Beispielen diskutiert wurde, ist ihre politische Funktion, die sich nicht nur ihrem Eingebundensein in einen politischen Aufführungsanlass verdankt, sondern die darüber hinaus durch den spezifischen Anspielungshorizont der Libretti entsteht. Vor allem die für höfische Kontexte entstandenen Libretti wollen und sind von den Zeitgenossen im Hinblick auf die aktuelle politische Situation gelesen, ja regelrecht dechiffriert worden.¹⁴

Von dieser Funktion her lässt sich wiederum, wie Olaf Simons gezeigt hat,¹⁵ eine Brücke zu den galanten Romanen der Zeit schlagen, die nicht in erster Linie Fiktion sein wollen und auch von den zeitgenössischen Gelehrten nicht in den Bereich der Poesie eingeordnet wurden, sondern in den der *Historia*, da sie aktuelle Ereignisse, Klatsch und Tratsch der Zeit, in eine erzählende Form verpacken. Simons hat dies unter anderem am Beispiel der Romane Hunolds gezeigt. In einem von Hunolds Romanen, der *verliebten und galanten Welt*, wird sogar die historisch verbürgte Aufführung der *lybischen Talestris* in Weißenfels beschrieben.¹⁶ Auch Colombini verweist auf die Faktizität seines Romanes: »Ich lege [dem Leser] einen Roman vor Augen / welcher in wenig erdichteten Historien besteht / sondern meistens die Wahrheit zum Grunde hat« (S. 1 der Vorrede an den Leser). Im Falle des Librettos der *lybischen Talestris* ist es allerdings schwierig, den Anspielungshorizont zu rekonstruieren. Es bleibt offen, wie weit Zigler mit den Verhältnissen am Weißenfelder Hof vertraut war. Immerhin wohnte er keine dreißig Kilometer von der Residenz entfernt, so dass hier ein Austausch von Informationen, und sei es in Form von Hofklatsch, zumindest naheliegt. So reizvoll es nun wäre, das zeitgenössische Spiel der Entschlüsselung zu spielen¹⁷ – es fällt auf, dass das Thema der ungleichen Heirat gleich

¹⁴ Inzwischen sind zahlreiche Studien zu diesem Themenfeld erschienen, jüngst etwa: Susanne Rode-Breymann: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705. Hildesheim, Zürich und New York 2010; Sebastian Werr: Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745). Köln, Weimar und Wien 2010.

¹⁵ Simons (wie Anm. 1), S. 200ff.

¹⁶ Simons (wie Anm. 1), S. 289.

¹⁷ Vgl. dazu Simons (wie Anm. 1). S. 208ff.

zweifach aufgegriffen wird und Herzog Johann Adolph mit Christiane Wilhelmine von Bünau ein jüngeres, vor allem aber nicht standesgemäßes »Kammerfreulein« geheiratet hatte¹⁸ –, soll doch auf das Auskosten dieser Reize hier verzichtet werden, nicht nur, weil die Quellenlage ungünstig ist, sondern mehr noch, weil eine größere Attraktion von der ungewöhnlichen Gattungstransformation ausgeht.

Auf welche Weise wird das Libretto in einen Roman verwandelt und welche Gründe könnte diese Transformation haben? Drei Punkte sollen angesprochen werden: Zunächst die narratologischen Aspekte des Gattungswechsels (I), dann die Veränderungen der Figur Scandors (II) und schließlich die poetischen Einlagen im Roman (III). Die alle Punkte berührende Leitthese ist dabei, dass Colombinis Bearbeitung die *Lybische Talestris* zu einer Poetik in Romanform werden lässt.

I. Colombinis narrative Verfahren

Colombinis Roman umfasst ohne Vorreden 416 Seiten. Davon entfallen nur rund achtzig Seiten auf jene Handlung, die auch im Libretto entworfen wird. In den auf dem Libretto basierenden Handlungsteilen hält sich Colombini eng an die Vorlage, er übernimmt die Repliken der Figuren zum Teil wörtlich, zum Teil paraphrasierend, zum Teil variierend, fügt in diesen Abschnitten aber kaum etwas Eigenes hinzu. Der Roman verbleibt in den übernommenen Partien im dialogischen Modus, das, was spätere Zeiten als das eigentlich Epische ansahen, ein Erzähler mit beschreibenden Passagen fehlt. Es geht Colombini demnach nicht darum, die Handlung des Librettos erzählend zu vertiefen oder die durch Szene und Musik erzeugte affektive Steigerung mit den Mitteln der Sprache nachzuahmen. Ein Beispiel mag das Gesagte veranschaulichen. Im Weißenfelder Libretto heißt es in Szene I,2:

Tal.[estris] SO stirbt die Fürstin zwar / ihr Sonnen dieser Welt!
 Doch unsre Freyheit nicht
 Die Freyheit / die ein schlauer Mann will kränken /
 Wenn er uns Garn und Netze stellt.
 Der Keuschheit Liecht
 Soll uns auf Erden /
 Noch einst zur Sonnen werden.
 Drum werdet / Schwestern! ihr /
 So Hertz' als Ohr auf meine Rede lencken.
 Verbannet das Lieben / erwählet das Hassen /
 Und lasset die Männer durch Weiber erblassen. (I,2)

¹⁸ Zur Situation am Weißenfelder Hof vgl. Jahn: Die Sinne und die Oper (wie Anm. 13), S. 370f.

Daraus wird im Roman:

Bedencket nur selbst / ließ sie [Talestris] sich vernehmen / wie unsre Freyheit so hefftig eingeschrenckt ist. Da wir Beherrscherinnen der Seele heissen sollen / sind wir ohnmächtige Slavinnen; da wir die Sonnen der Welt vorstellen sollen / sind wir kaum düstre Sterne. Alle schmeichlerische Flatterien sind unsichtbare Ketten / unsre Freyheit unvermerckt zu fesseln / und was sind alsdenn unsre Hertzen anders / als verwirrete Labyrinth verdrüßlicher Sorgen / und Folter-Bäncke entsetzlicher Schmerzen? So wir aber dieses verhaßte Joch von unsern zarten Schultern schmeissen / blühet unsere / und stirbet hingegen des Männlichen Geschlechts furchtbahre Freyheit. (S. 3f.)

Zu einem erzählenden Text wird der Roman vor allem durch die umfangreichen Einschübe, die rund dreihundert Seiten und damit drei Viertel des Buches ausmachen. Diese Einschübe sind für das Verständnis des *Talestris*-Plots eigentlich überflüssig, aber sie führen, so die hier zu entwickelnde These, genau diejenigen narrativen Techniken vor, mit deren Hilfe zeitgenössische Autoren ihre Romane konstruierten. Damit gewinnen die Einschübe etwas von einer impliziten Poetik des Romans. Die Einschübe in ihrer Bauweise und Funktion zu betrachten, bedeutet demnach, etwas über die Kernmerkmale des galanten Romans zu erfahren.

Die Teile mit der Librettohandlung bilden den Rahmen des Romans, wobei der erste Akt auf den ersten 36 Seiten präsentiert wird, Akt zwei und Akt drei bis auf die Schlusszene sich nach dem ersten Einschub anschließen und die Schlusszene des Librettos mit der drohenden Hinrichtung der Talestris und ihres Geliebten auch das Ende des Romans bildet. Danach folgt die Auflösung der Verwicklungen. Den Abschluss bilden die Hochzeiten und, wie in der *Asiatischen Banise*, die Widergabe eines umfangreichen Opernlibrettos.

Während das Libretto wie alle barocken Libretti aus wirkungsästhetischen Gründen die Handlung chronologisch präsentiert¹⁹ – hier gibt es nur ganz knappe Analepsen, die in Rezitativen berichtet werden –, zerstört der Roman durch seine Einschübe den chronologischen Aufbau und ersetzt ihn durch die gattungstypische Anachronie.²⁰ Die beiden großen Einschübe fungieren dabei als Analepsen. In der ersten Analepse erfahren die Leser die Geschichte der Eltern des Philotas, der männlichen Hauptfigur (S. 37–127), in der zweiten Analepse erzählt der lybische Prinz Oranes seine verworrene Lebens- und Liebesgeschichte

¹⁹ Vgl. zu diesem Prinzip die Analyse einiger *Banise*-Libretti Jahn: Die Sinne und die Oper (wie Anm. 13).

²⁰ Zu den narrativen Verfahren im Barockroman vgl. Adolf Haslinger: Epische Formen im höfischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell. München 1970. Für die *Asiatische Banise* vgl. Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 1. Tübingen 1988 (Hermaea 55), S. 25–73.