



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der „Wiener Türk“ Murad Efendi (1836-1881)

Ein Beitrag zur Wiener Theaterhistoriographie unter  
Berücksichtigung des Orientalismuskurses im 19. Jahrhundert

Verfasserin

Caroline Herfert

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Dr. Mag. Birgit Peter



Dieses Baums Blatt, der von Osten  
Meinem Garten anvertraut,  
Gibt geheimen Sinn zu kosten,  
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,  
Das sich in sich selbst getrennt?  
Sind es zwei, die sich erlesen,  
Daß man sie als eines kennt?

Solche Frage zu erwidern,  
Fand ich wohl den rechten Sinn:  
Fühlst du nicht an meinen Liedern,  
Daß ich eins und doppelt bin?

(Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*)



# Inhaltsverzeichnis

<b>DANKSAGUNG</b>	<b>7</b>
<b>1 EINLEITUNG</b>	<b>9</b>
<b>2 „ICH BIN EIN ANACHRONISMUS IN MEINER ZEIT“ – DER AUTOR MURAD EFENDI</b>	<b>18</b>
2.1 WERKBIOGRAPHIE – EIN EXKURS	18
2.2 MURAD EFENDIS AUFFASSUNG VON DICHTUNG	25
2.3 MURAD EFENDI IN DER LITERATUR- UND THEATERGESCHICHTSSCHREIBUNG: EINE THEATERHISTORIOGRAPHISCHE SPURENSUCHE	30
2.3.1 ALLGEMEINE BIOGRAPHISCHE HANDBÜCHER UND LEXIKA	31
2.3.2 LITERATUR- UND THEATERLEXIKA	34
2.3.3 LITERATUR- UND THEATERHISTORIOGRAPHISCHE PUBLIKATIONEN UND BEITRÄGE	35
2.3.4 ARTIKEL IN ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN ÜBER MURAD EFENDI ALS DRAMATIKER	43
2.3.5 DIE MONOGRAPHIE <i>MURAD EFENDI – ERANZ VON WERNER</i>	47
<b>3 „[...] ICH MUß TRACHTEN AN DIE LAMPEN ZU GELANGEN“ – MURAD EFENDI UND DAS THEATER</b>	<b>53</b>
3.1 <i>SELIM DER DRITTE</i> : EINE TÜRKISCHE REFORMTRAGÖDIE	53
3.1.1 HISTORISCHER HINTERGRUND	54
3.1.2 DER DRAMATISIERTE SELIM III.	55
3.1.3 HANDLUNGSaufbau DES DRAMAS	56
3.1.4 FAKTEN VERSUS FIKTION IN <i>SELIM DER DRITTE</i>	60
3.1.5 DRUCKFASSUNGEN VON <i>SELIM DER DRITTE</i>	62
3.2 <i>SELIM DER DRITTE</i> AM BURGTHEATER 1872	64
<b>4 „WOLLET MIT MIR NACH DEN ANDERN/ EINER FERNEN ZEIT HINWANDERN./ UND, DORT AUFENTHALT ZU NEHMEN“ – MURAD EFENDI UND DER „ORIENT“</b>	<b>80</b>
4.1 POSTKOLONIALE THEORIE UND ORIENTALISMUSDISKURS IM 19. JAHRHUNDERT	80
4.2 ORIENTBILDER IN MURAD EFENDIS LITERARISCHEM WERK	87
4.2.1 DARSTELLUNGEN DES ORIENTS IN <i>SELIM DER DRITTE</i>	88
4.2.2 REPRÄSENTATIONEN DES ORIENTS IN DEN <i>TÜRKISCHE SKIZZEN</i>	98
4.3 „EIN WIENER TÜRK“ – RIE REZEPTION MURAD EFENDIS ALS „AKTEUR DES WANDELS“	112
<b>5 RESÜMEE</b>	<b>117</b>
<b>6 BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>123</b>
6.1 PRIMÄRLITERATUR	123
6.2 QUELLENMATERIAL	123
6.3 HISTORISCHE ZEITUNGS- UND ZEITSCHRIFTENARTIKEL:	125
6.4 BIOGRAPHISCHE HANDBÜCHER, BIOGRAPHISCHE LITERATUR- UND THEATERLEXIKA:	127
6.5 SEKUNDÄRLITERATUR	128
<b>7 ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>139</b>
<b>8 ANHANG</b>	<b>140</b>
8.1 ABSTRACT	140
8.2 CURRICULUM VITAE	141



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich herzlichst bei meiner Familie, Freunden und Freundinnen sowie allen bedanken, die mich zuversichtlich und geduldig unterstützt und begleitet haben in diesem langen Arbeits- und Schreibprozess.

Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Mag. Dr. Birgit Peter für ihre anregende, enthusiastische Betreuung und Unterstützung in jeder Hinsicht. Ferner möchte ich Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld und Univ.-Prof. Dr. Rüdiger Lohlker für ihre Unterstützung und ihr Verständnis danken. Mag. Lorenz Nigst danke ich herzlichst für den wertvollen Austausch, seine Unterstützung und anregenden Rat. Mag. Inge Praxl danke ich ebenfalls für den hilfreichen Austausch. Bei Paul M. Delavos und Stefanie Schmitt bedanke ich mich schließlich für Lektorat und ihre Unterstützung.



## 1 **Einleitung**

Theaterhistoriographie wird oft als eine Geschichte der Innovation(en) dargestellt, in der jeweils die „herausragendsten“ Schauspieler, Dramatiker, Theoretiker, Bühnen etc. nach definierten zeitlichen Perioden und/oder nach geographischen Räumen gleichsam hierarchisch strukturiert zusammengestellt werden. Diese Tendenz einer Theatergeschichtsschreibung mit dem Ziel, „auf die Veränderung der Theaterpraxis oder gar der Gesellschaft einzuwirken“,<sup>1</sup> wurde in Europa seit dem 18. Jahrhundert als nationale Leistungsschau im Wettbewerb um das weitest „entwickelte“ Theater praktiziert. Stefan Hulfeld beschreibt diese Tendenz der Theatergeschichtsschreibung als „Reformtheaterhistoriographie“. In seiner 2007 erschienen Publikation *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis* legt er dar, dass die Logik dieser Reformtheaterhistoriographie auf der Annahme einer teleologischen „Entwicklung“ von (Kunst)theaterformen beruht und auf die Perfektion von theatralen Formen abzielt.<sup>2</sup> Noch im 20. Jahrhundert kam dieser Gestus der Theaterhistoriographie zur Anwendung, der Theatergeschichte als „Serie von paradigmatischen Innovationen oder epochenspezifischen Leistungen“<sup>3</sup> vermittelt. Beispiele für eine Reformtheaterhistoriographie im 20. Jahrhundert sind Heinz Kindermanns zehnbändige *Theatergeschichte Europas*<sup>4</sup> und Manfred Braunecks sechsbändige *Die Welt als Bühne*.<sup>5</sup>

Es stellt sich allerdings die Frage, was mit jenen theatralen Praktiken, Phänomenen und Theaterschaffenden geschieht, die durch das Raster dieser Superlative fallen. In der Auffassung von Theatergeschichtsschreibung als Reformtheaterhistoriographie wird alles, was unter diesen Prämissen mittelmäßig erscheint wird und nicht innovativ gilt, als uninteressant aus dem Blickfeld geschoben. Doch gerade im „Theaterbetrieb“ gab und gibt es Konstanten, „träge“ Theaterpraktiken, die als konventionell oder altmodisch klassifiziert werden und neben der Avantgarde existieren oder ihr entgegenstehen. Ein solches Beispiel ist die über weite Strecken rückwärtsgewandte, in ihrer Form am Ideal der Weimarer Klassik orientierte, dramatische Produktion des 19. Jahrhunderts. Solche konservativen Theaterformen bleiben im Diskurs einer Innovationsgeschichte und Leistungsschau weitgehend „unsichtbar“ oder werden als Phasen des Verfalls und Niedergangs dargestellt.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Stefan Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich: Chronos, 2007. S. 10.

<sup>2</sup> Für eine umfangreiche Analyse der Reformtheaterhistoriographie siehe Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*.

<sup>3</sup> Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*. S. 354.

<sup>4</sup> Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. 10 Bde. Salzburg: Müller, 1957-1974.

<sup>5</sup> Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne*. Geschichte des europäischen Theaters. 6 Bde. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993-2007.

<sup>6</sup> Viele theaterhistoriographische Publikationen – vor allem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts – bewerten (und bedauern) vor allem die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als Phase des Niedergangs des „deutschen Theaters“. Diese Phase wird als sehr arm an Innovation und als Periode der Niveaulosigkeit erachtet,

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Autor und Diplomaten Murad Efendi (1836-1881), der wenig rezipiert wurde innerhalb der Theatergeschichtsschreibung. Während seiner Tätigkeit als osmanischer (General) Konsul in verschiedenen europäischen Städten betätigte er sich auch als Dramatiker in der „Verfallsphase“ des deutschsprachigen Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In den 1870er Jahren genoss er einen gewissen kurzlebigen Erfolg. Sein ursprünglicher Name lautete Franz von Werner. Den Namen Murad nahm er vermutlich beim Eintritt in osmanische Dienste an. „Efendi“ entspricht dabei nicht dem Nachnamen, sondern ist ein Ehrentitel. Bald nach seinem Tod geriet er mehrheitlich in Vergessenheit. Von Zeitgenossen wie z.B. den Literaturhistorikern Alfred Klaar (1848-1927) und Rudolf Gottschall (1823-1909),<sup>7</sup> aber vor allem Jahrzehnte nach seinem Tod wurde er als mehr oder weniger mittelmäßiges Talent klassifiziert – beispielsweise von Ernst Alker in der 1962 erschienenen Literaturgeschichte *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*.<sup>8</sup> Bereits der Name „Murad Efendi“ suggeriert im Zusammenhang mit europäischer – genauer gesagt: deutschsprachiger – Theatergeschichte, dass es sich hier um einen „exotischen“ oder merkwürdigen „Fall“ handelt. Der Dramatiker, der in biographischen Lexika u.a. als „deutscher Schriftsteller und türkischer Diplomat“<sup>9</sup> beschrieben wurde, ist nicht leicht einzuordnen in vorgefertigte Kategorien. Zusätzlich zu seinem nicht „herausragenden“ Erfolg war er möglicherweise besonders anfällig, im Kanon der „Erinnerungswürdigen“ außen vor zu bleiben. Der „Wiener Türk“ – so betitelte ein nicht gekennzeichnetes Artikel Murad Efendi im *Wiener illustrierten Extrablatt*<sup>10</sup> – mag vielleicht kurios angemutet haben. Er wurde als „Grenzgänger“ und als Figur des Übergangs wahrgenommen, die sowohl zeitlich als auch räumlich zwischen zwei Stühlen saß. Murad Efendi war Diplomat und Dichter, „deutsch“ und „türkisch“ zugleich. Er reiste als Kosmopolit in Europa und dem so genannten Orient und fühlte sich in „beiden Welten“

---

die sich durch eine hohe Quantität dramatischer Produktion auszeichne, der es nahezu an jeglicher Qualität mangle.

Vgl. z.B. Rudolf von Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*.

Literaturhistorisch und kritisch dargestellt von Rudolf von Gottschall. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Breslau: Trewendt, 1892. – Alfred Klaar: *Das moderne Drama. Dargestellt in seinen Richtungen und Hauptvertretern*. 3 Bde. Bd. 1: *Geschichte des modernen Dramas in Umrissen*. Leipzig: Freytag / Prag: Tempsky, 1883. – Johann Willibald Nagl / Jakob Zeidler / Eduard Castle (Hg.): *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. 4 Bde. Wien: Fromme, 1899-1937. – Max Martersteig: *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

<sup>7</sup> Vgl. Klaar: *Das moderne Drama*. Bde. 1 und 2. – Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*.

<sup>8</sup> Ernst Alker: *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*. Zweite, veränderte und verbesserte Auflage. Stuttgart: Kröner, 1962.

<sup>9</sup> Siehe z.B. *Meyers Konversationslexikon*. Vierte Auflage. Bd. 11. Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885-1882. S. 899. Online verfügbar unter

<<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=111615>> (16.04.2008).

<sup>10</sup> [Anonym:] *Ein Wiener Türk*. In: *Wiener illustriertes Extrablatt*. 24.5.1872. S. 4.

gleichermaßen zuhause. Der Begriff „Akteur des Wandels“,<sup>11</sup> mit dem der Islamwissenschaftler und Philosoph Jan-Peter Hartung hybride Persönlichkeiten in seinem 2002 erschienenen Artikel *(Re-)Presenting the Other?* bezeichnet, erscheint sehr passend für Murad Efendi. Gerade dessen Grenzgängertum, seine „fragmentierte“ Identität und Transkulturalität machen Murad interessant – insbesondere aus heutiger Perspektive, d.h. aus dem Blickwinkel einer Post 9/11-Ära, in der die Phrase des „clash of civilizations“<sup>12</sup> omnipräsent scheint.

In meiner Fragestellung ist weniger eine qualitative Bewertung Murad Efendis als Dramatiker von Interesse. Im Zentrum steht vielmehr die Verbindung seiner Tätigkeit als Autor, seinem „Status“ als Grenzgänger und „Akteur des Wandels“ sowie seine angestrebte Vermittlerrolle zwischen „Orient“ und „Okzident“, die sich in und durch das literarische Schaffen ausdrückt. In einem Klima der Aggression und Abwehrhaltung, in dem simplifizierend die Aufspaltung in „Westen“ und „Osten“ unter Dämonisierung des Anderen betrieben wird, und interkultureller Dialog wichtiger denn je erscheint, ist es meiner Ansicht nach lohnend, sich (wieder) mit diesem Autor zu beschäftigen. Die Auseinandersetzung mit Murad Efendi bietet eine inter- und transdisziplinäre Herangehensweise nicht nur an, sondern es ist sogar notwendig, theaterwissenschaftliche, islam- und kulturwissenschaftliche Ansätze und Fragestellungen zu kombinieren und vernetzen.

In der Theaterwissenschaft (bzw. auch Literaturwissenschaft) ist Murad Efendi wenig erforscht. Die Auseinandersetzung konzentriert sich auf das Ende des 19. und den Anfang des 20. Jahrhunderts. Literatur- und Theaterhistoriker wie Rudolf Gottschall, Eduard Castle (1875-1959) und Wilhelm Kosch (1879-1960) haben sich mit ihm beschäftigt. Die umfangreichste Auseinandersetzung stellt dabei die 1917 erschienene Dissertation *Murad Efendi (Franz von Werner). Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke* von Heinrich Ziegler dar.<sup>13</sup>

Auch im Bereich der Islamwissenschaft und Turkologie wurde Murad Efendi rezipiert – allerdings nicht als „Akteur des Wandels“, sondern in erster Linie als Autor der

---

<sup>11</sup> Jan-Peter Hartung: *(Re-)Presenting the Other? – Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus*. In: Christof Hamann / Cornelia Sieber (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2002. (= Passagen; 2). S. 135-150. S. 147.

<sup>12</sup> Vgl. Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London: Free Press, 2002. Der Titel der 1996 erstmals erschienenen hochkontroversen Studie, der in deutscher Übersetzung „Der Kampf der Kulturen“ lautet, hat sich längst zum populären Schlagwort entwickelt.

<sup>13</sup> Heinrich Ziegler: *Murad Efendi (Franz von Werner). Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke*. Münster: Wilhelms-Universität Münster, Phil. Diss., 1917.

Essaysammlung *Türkische Skizzen*.<sup>14</sup> Diese Texte über Kultur, Geographie, Brauchtum, Geschichte und Gegenwart im osmanischen Reich der 1870er Jahre wurden seit dem 19. Jahrhundert als Quelle für verschiedenste Publikationen benutzt. Der Orientalist und Begründer der modernen Turkologie Georg Jacob (1862-1937)<sup>15</sup> griff auf die *Türkischen Skizzen* ebenso zurück wie etliche Publikationen im 20. und 21. Jahrhundert. Eine Beschäftigung mit Murad Efendi als Akteur und seiner Hinwendung zum so genannten Orient wurden dabei allerdings kaum unternommen.

In meiner Arbeit möchte ich mich an der Schnittstelle von Theaterwissenschaft, Islam- und Kulturwissenschaft bzw. Cultural Studies und Postcolonial Studies mit Murad Efendi und dessen Rezeptionsgeschichte befassen. Dabei werde ich sowohl dem Dramatiker als auch dem „Orientalisten“ Murad Efendi Rechnung tragen, und nicht zuletzt die Verbindung von Theater und „Orientdiskurs“ in seinem Werk aus einer postkolonialen Perspektive heraus betonen. Im Fokus stehen vor allem zwei Werke: das Drama *Selim der Dritte*, das 1872 im Wiener Burgtheater aufgeführt wurde und eine Episode aus der türkischen Geschichte behandelt, sowie die gesammelten Essays *Türkische Skizzen*. Dabei betrachte ich Murad Efendi einerseits aus theaterhistoriographischer Sicht, also seine Tätigkeit als Dramatiker mit Bezug und Bindung zu Wien. Andererseits möchte ich gerade die Orientbezüge in Murads Werk, seine eigene Haltung gegenüber dem „Orient“, aber auch die westliche Rezeption seiner Biographie und seines literarischen Werks aus einer postkolonialen Perspektive beleuchten.

Im ersten Teil dieser Arbeit werde ich zunächst mit einer Werkbiographie an den gegenwärtig beinahe unbekanntem Autor heranzuführen, um anschließend seine Auffassung von Dichtung sowie seine Positionierung in der österreichischen/deutschen Theater- und Literaturgeschichtsschreibung zu untersuchen.

Im zweiten Teil werde ich mich mit Murad Efendis Beziehung zum Wiener Burgtheater, vor allem mit dem Drama *Selim der Dritte* beschäftigen. In diesem Rahmen werden die Entstehungsgeschichte und der Handlungsaufbau des Dramentextes, die verschiedenen Druckversionen sowie die historischen Hintergründe dieser historischen Tragödie skizziert. Des Weiteren stehen Rezeption und Aufarbeitung der erhaltenen Quellen zur Inszenierung im Burgtheater (1872) im Zentrum des Interesses. Der dritte Teil fokussiert auf Murad Efendi im Zusammenhang mit Orientalismuskursen. Nach einem einführenden Exkurs in

---

<sup>14</sup> Murad Efendi: *Türkische Skizzen*. Zweite Auflage. 2 Bde. Leipzig: Dürr, 1878. Die erste Auflage erschien 1876.

<sup>15</sup> Georg Jacob: *Altarabisches Beduinenleben. Nach den Quellen geschildert*. Nachdruck der 2. vermehrten Ausgabe Berlin 1897. Hildesheim: Olms, 2004.

postkoloniale Theorie und Orientalismuskurse im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert untersuche ich das Verhältnis von Murad Efendi zum „Orient“: Hier rückt seine eigene Einstellung gegenüber der Türkei/dem osmanischen Reich bzw. der muslimischen Welt im Allgemeinen, aber auch seine Beurteilung von europäischen Bildern des Fremden und orientalistischen Stereotypen ins Blickfeld. Mittels *close reading* der beiden zentralen Werke mit „Orientbezug“ soll analysiert werden, welche Bilder von „Orient“ und dem vermeintlich typisch Türkischen Murad Efendi im Drama *Selim der Dritte* zeichnet und in welchem Verhältnis der hier dargestellte Orient zu den Orientbildern in den *Türkischen Skizzen* steht. Die Untersuchung von Murad Efendi im Kontext des orientalistischen Diskurses bleibt nicht nur auf sein Werk beschränkt. Genauso wichtig erscheint die Auseinandersetzung mit seiner Rezeption im deutschsprachigen Raum, denn in die Murad Efendi-Rezeption seitens Kritikern und Wissenschaftlern floss deren generelle Einstellung gegenüber der Türkei bzw. der muslimischen Welt ein.

Diese Diplomarbeit kann und will nicht den Anspruch einer erschöpfenden Behandlung von Murad Efendi und/oder seinem Werk bzw. dessen Rezeption erheben. Unter den gegebenen Voraussetzungen der lückenhaften Materiallage, schwierigen Recherchebedingungen, der weitgehenden Unbekanntheit und damit einhergehend der geringen Rezeption des Autors, wäre eine vollständige Bestandsaufnahme und Bearbeitung nicht zu bewerkstelligen. Stattdessen werde ich vielmehr den Versuch unternehmen, anhand der zugänglichen und aufgefundenen Materialien – Autographen, Quellenmaterial und Sekundärliteratur – zur Grundlagenforschung über Murad Efendi beizutragen und mich aus einer heutigen Perspektive und unter dem Fokus der Verbindung von Theater und „Orient“ in Murad Efendis Schriften diesem interessanten, doch weitgehend unrezipierten Autor anzunähern.

Im Fall von Murad Efendi und seinem Werk handelt es sich wie gesagt um ein wenig erforschtes Gebiet. Daher besteht ein Teil dieser Diplomarbeit darin, Literatur über Murad Efendi seit dem 19. Jahrhundert zusammenzutragen, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen. Im Folgenden soll ein Überblick über die Materiallage und den Forschungsstand gegeben werden.

Primärliteratur (Murads Dramen, Lyrik und Prosa, teilweise auch gesammelt) ist vorhanden und relativ einfach zugänglich, u.a. im österreichischen Theatermuseum, der österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus.<sup>16</sup> Sekundärliteratur zu Murad Efendi

---

<sup>16</sup> In Wien befinden sich einige „besondere“ Ausgaben von Murads Werken: Die in der Fachbereichsbibliothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft aufgestellte Ausgabe der *Dramatischen Werke* trägt den NS-Bibliotheksstempel und kam folglich zwischen 1943-1945 in den Besitz des 1943 gegründeten „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ unter der Leitung von Heinz Kindermann. In der österreichischen

liegt allerdings in relativ spärlichem Ausmaß vor. Dabei erfordert es einiges an Recherchearbeit, um selbstständige und unselbstständige Literatur seit dem 19. Jahrhundert ausfindig zu machen. Die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit Murad Efendi kann thematisch grob in zwei Bereiche geteilt werden:

Einerseits wurde und wird er in der Islamwissenschaft und Turkologie rezipiert. Allerdings standen dabei nie Murad Efendis Persönlichkeit und seine Verbindung zum so genannten Orient im Mittelpunkt des Interesses. Vielmehr handelt es sich um Fußnoten-Verweise auf seine *Türkischen Skizzen*. Wie bereits erwähnt hat beispielsweise der Orientalist Georg Jacob diese gesammelten Essays über die Türkei gelesen und verwendet.<sup>17</sup> Doch auch vermehrt im 20. Jahrhundert und den letzten Jahren wurden die *Türkischen Skizzen* rezipiert und fanden meist als Fußnotenbelege Erwähnung, beispielsweise in Taner Akçams 2004 erschienener Publikation *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*.<sup>18</sup> Des Öfteren finden sich Anmerkungen, dass Murad Efendi vermutlich als Erster den Begriff „Pan-Islam“<sup>19</sup> (in Bezug auf die Jungtürkenbewegung) verwendet hat, z.B. in Reinhard Schulzes 1990 publizierter Untersuchung *Islamischer Internationalismus im 20. Jahrhundert*.<sup>20</sup> In Ulrich Erker-Sonnabends *Orientalische Fremde* (1987) sowie in Veronika Bernards Studie *Österreicher im Orient* (1996) wird Murad Efendi in seiner Funktion als „Reisender“ erwähnt.<sup>21</sup>

Neben der Islamwissenschaft und Turkologie hat auch eine Wahrnehmung von Murad Efendi im Bereich der Theater- und Literaturwissenschaft stattgefunden. Hier gibt es verschiedene Phasen der Auseinandersetzung: es existieren Zeitschriftenartikel, Rezensionen und Kritiken

---

Nationalbibliothek befindet sich ein aufwendiges, speziell gebundenes Exemplar der gesammelten Lyrik, das früher zum Bestand der Hofbibliothek gehörte. Weiters befindet sich eine (nur teilweise geschnittene) Ausgabe des Dramas *Selim der Dritte* in den Beständen des Don Juan Archiv Wien (Komplex Mauerbach, MB).

<sup>17</sup> Siehe Jacob: *Altarabisches Beduinenleben*. S. 56. – Ders.: *Erwähnungen des Schattentheaters in der Welt-Litteratur*. Berlin: Mayer & Müller, 1906. S. 214.

<sup>18</sup> Taner Akçam: *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*. London [u.a.]: Zed Books, 2004. S. 96.

Da der Fokus dieser Arbeit auf der Verbindung von Theater und Orientalismuskursen liegt, würde eine systematische Untersuchung und Recherche der Rezeption von Murad Efendi innerhalb der Islamwissenschaft und Turkologie an dieser Stelle zu weit führen. Daher sei nur auf einige Beispiele verwiesen, die illustrieren, dass Murad Efendi bzw. seine *Türkischen Skizzen* durchaus rezipiert wurde.

<sup>19</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 95.

<sup>20</sup> Reinhard Schulze: *Islamischer Internationalismus im 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte der Islamischen Weltliga*. Leiden [u.a.]: Brill, 1990. (= *Social, economic and political studies of the Middle East*; 41). S. 49. Siehe z.B. auch Muhammad Naeem Qureshi: *Pan-Islam in British Indian Politics. A Study of the Khilafat Movement, 1918-1924*. Leiden: Brill, 1999. S. 9.

<sup>21</sup> Siehe Ulrich Erker-Sonnabend (Hg.): *Orientalische Fremde. Berichte deutscher Türkeireisender des späten 19. Jahrhunderts*. Bochum: Brockmeyer, 1987. (= *Materialia Turcica*; Beiheft 8). S. 31f. – Veronika Bernard: *Österreicher im Orient. Eine Bestandsaufnahme österreichischer Reiseliteratur im 19. Jahrhundert*. Wien: Holzhausen, 1996. (= *Literarhistorische Studien*; 9). S. 155, 175 u.177.

aus den 1870er und 1880er Jahren.<sup>22</sup> Darüber hinaus finden sich immer wieder Einträge in bibliographischen Lexika, wie z.B. bei Wurzbach<sup>23</sup> oder der *Allgemeinen deutsche Biographie*.<sup>24</sup> Vereinzelt wird Murad Efendi in Literaturgeschichten erwähnt, wie z.B. im dritten Band der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte*, die von Eduard Castle (mit)herausgegeben wurde.<sup>25</sup>

Im 20. Jahrhundert fand die erste und bisher umfassendste deutschsprachige Auseinandersetzung im Rahmen einer Dissertation für das Fach Germanistik statt: Die Arbeit mit dem Titel *Murad Efendi (Franz von Werner). Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke* von Heinrich Ziegler<sup>26</sup> wurde 1917 veröffentlicht. Die Dissertation basiert auf der publizierten Primärliteratur, Artikeln und Rezensionen aus den 1870er Jahren sowie Gesprächen mit Murad Efendis älterem Sohn Gaston Murad<sup>27</sup> und Teilen des heute verschollenen Nachlasses<sup>28</sup> aus Gaston Murads Besitz. Ziegler hat in erster Linie eine umfangreiche und detaillierte Biographie erarbeitet, die exakter erscheint als andere Quellen. Darüber hinaus stellt er Murads Dramen einzeln vor und unternimmt den Versuch einer ästhetischen Bewertung.

Ein kurzer Beitrag des Literaturhistorikers und Lexikographen Wilhelm Kosch (1879-1960) mit dem Titel „Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland“ erschien 1940. Kosch publizierte den zweiseitigen Artikel in der 1918-1960 von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Der Wächter* mit dem Untertitel *Zeitschrift für alle Zweige der Kultur*.<sup>29</sup>

1973 erschien ein Artikel des kroatischen Germanisten und Historikers Ivan Pederin,<sup>30</sup> in dem Murad Efendi im Zusammenhang mit kroatischer „Nationalliteratur“ untersucht wird. In seinem Artikel konstatierte Pederin, dass eine eingehende Betrachtung von Murads Rolle als

---

<sup>22</sup> Als Basis dienen die Angaben in Zieglers Bibliographie. Ich habe diese Bibliographie teilweise ergänzt durch weitere Artikel aus Wiener und Sächsischen Zeitungen. Allerdings sind nicht alle von Ziegler aufgelisteten Artikel zugänglich, da in Wien Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts aus Deutschland nur begrenzt oder nicht vorhanden sind.

<sup>23</sup> Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben. 60 Bde. Bd. 53. Wien: Druck und Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1856-1891.

<sup>24</sup> *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hg. durch die historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. 56 Bde. Bd. 42. Leipzig: Duncker & Humblot, 1875-1912.

<sup>25</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3.

<sup>26</sup> Ziegler: *Murad Efendi*.

<sup>27</sup> Gaston Murad (1867-1936), war laut Zieglers Angaben k.k. Sektionsrat im Ministerium für Landesverteidigung in Wien.

<sup>28</sup> Hierbei handelt es sich laut Ziegler um mehrere nicht näher bezeichnete Briefe und Gedichte von Murad, u.a. an dessen Tante Henriette Gottsberger, und *Selim der Dritte*-Manuskripte aus dem Privatbesitz von Gaston Murad.

<sup>29</sup> Wilhelm Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. In: *Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur*, 22/1 (1940). S. 51f.

<sup>30</sup> Ivan Pederin: Murad Efendi – Franz Werner. In: *Südostforschungen*, 32 (1973). S. 106-122. Pederin gibt in diesem Artikel einen Überblick über die Rezeption von Murad Efendi im slawischen Raum.

möglicher Vermittler zwischen Türkei und Europa sowie seine Einschätzungen des Osmanischen Reiches noch ausständig seien, da

sein Schaffen sowohl in der kroatischen als auch in der deutschen Literaturwissenschaft unerforscht geblieben ist. Völlig unbeachtet blieb seine Vermittlerrolle zwischen Ost und West, seine Einstellung zu diesen beiden Welten, vor allem aber sein Verhalten gegenüber jener dritten Welt, die sich damals zwischen den beiden genannten Kultursphären zusammendrängte - nämlich gegenüber den Slaven. Unerforscht blieben seine Werke im Hinblick auf die Revolutionen und Reformen, die zu seiner Zeit jene mächtigen Weltreiche erschütterten und umgestalteten. Auch das Urteil hinsichtlich seiner Rolle innerhalb der deutschen und europäischen Literatur seiner Zeit steht noch aus.<sup>31</sup>

Nicht nur Pederin beschäftigte sich mit Murad Efendi im Kontext der Slawistik; im Zusammenhang mit slawischen Nationalliteraturen wird er auch kurz vom österreichischen Slawisten und Kulturwissenschaftler Josef Matl in den *Südslawischen Studien* erwähnt.<sup>32</sup>

Abgesehen von diesen spezifischen Beschäftigungen, taucht Murad Efendi vereinzelt in literatur- und theatergeschichtlichen Werken auf. Am ausführlichsten wird Murad dabei in der bereits erwähnten *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte*<sup>33</sup> behandelt. Weiters finden sich Lemmata – teilweise unter dem Namen „Murad Efendi“, aber auch unter seinem ursprünglichen Namen „Franz von Werner“ indiziert – in etlichen biographischen (Dichter-) Lexika, wobei die ausführlichsten Einträge in der bereits genannten *Allgemeinen Deutschen Biographie*<sup>34</sup> und Wurzbachs *Biographischem Lexikon*<sup>35</sup> vorliegen. Auch in verschiedenen Auflagen von Wilhelm Koschs *Deutsches Literatur-Lexikon* wird Murad Efendi erwähnt.<sup>36</sup>

Interessanterweise scheint gerade in den letzten Jahren die Auseinandersetzung mit Murad Efendi auf vermehrtes Interesse gestoßen zu sein. Beispielsweise erschien 2008 ein kurzer Artikel des Germanisten Cemal Sakalli über Schillers *Die Räuber* in der Türkei, basierend auf Murads Beschreibungen einer *Räuber*-Inszenierung in Istanbul.<sup>37</sup>

Doch nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in der Türkei ist in den letzten Jahren verstärktes Interesse am Phänomen Murad Efendi festzustellen: Der renommierte

---

<sup>31</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 112.

<sup>32</sup> Josef Matl: *Südslawische Studien*. München: Oldenbourg, 1965. (= Südosteuropäische Arbeiten; 63).

<sup>33</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 694-696. Ausführlicher werden die Erwähnungen von Murad Efendi in Sekundärliteratur in Kapitel 2.3. behandelt.

<sup>34</sup> Ludwig Fränkel: Werner, Franz von. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 42. S. 44-48.

<sup>35</sup> Wurzbach: *Biographisches Lexikon*. Bd. 53. S. 49-51.

<sup>36</sup> Wilhelm Kosch: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Bd. 2. Halle: Niemeyer, 1930. – Ders.: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch*. Zweite, vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage. Bd. 3. Bern: Francke, 1956. – Ders.: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Bd. 2. Klagenfurt/Wien: Kleinmayr, 1960. – Ders.: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch*. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 10. Bern: Francke, 1986.

<sup>37</sup> Cemal Sakalli: Schiller am Goldenen Horn. Über die Geschichte der Figur des „Räubers“ in der Türkei. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*. 12 Bde. Bd. 11: *Klassiken, Klassizismen, Klassizität*. Bern [u.a.]: Lang, 2008. (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*; Reihe A, *Kongressberichte*; 87). S. 99-103.

türkische Theaterwissenschaftler und Mitglied der türkischen Akademie der Wissenschaften Metin And (1927-2008) rezipierte diesen Autor und seine *Türkischen Skizzen*.<sup>38</sup> 2004 erschien eine Monographie von Mehmet Uysal über den Schriftsteller. 2007 folgte vom selben Autor die Übersetzung der *Türkischen Skizzen* ins Türkische.<sup>39</sup> Auch der türkische Historiker Selim Deringil befasst sich im zum jetzigen Zeitpunkt in Druck befindlichen Buch *Conversion & Apostasy* mit Murad Efendi.<sup>40</sup> Auch im Internet finden sich enzyklopädische Einträge zu Murad Efendi.<sup>41</sup>

Gerade weil die vorhandene Literatur über Murad Efendi relativ spärlich ist, kommt dem aufgefundenen Quellenmaterial ein wichtiger Stellenwert zu, da es die Arbeitsgrundlage dieser Diplomarbeit in erheblichem Ausmaß erweitert. Das Quellenmaterial, das hier einbezogen wird, stammt aus verschiedenen Bibliotheken und Archiven in Wien und Dresden und wurde in der Beschäftigung mit Murad bislang nicht berücksichtigt. Wie schon erwähnt gilt Murad Efendis Nachlass heute als verschollen. Sowohl Ziegler, der für seine Dissertation vermutlich Teile des Nachlasses aus dem Besitz des Sohnes Gaston Murad heranzog, als auch Murads Witwe, Henriette Murad, sprechen von einem wenig umfangreichen Nachlass (was einerseits Murads häufigen Reisen geschuldet sei, andererseits dem fehlenden Eifer, Korrespondenzen und Notizen sorgfältig aufzubewahren). Aus Briefen der Witwe geht hervor, dass diese den Nachlass ihres Mannes nach Dresden an Adolf Stern (1835-1907), Professor für Deutsche Literatur und enger Freund Murads, mit der Anfrage schickte, ob dieser den Nachlass herausgeben wolle.<sup>42</sup> Schriftliche Reaktionen Sterns wurden bislang nicht

---

<sup>38</sup> Kurz vor seinem Tod im Sommer 2008 übermittelte Metin And Grußworte für die Eröffnung des Symposiums „Ottoman Empire and European Theatre. From Mozart to Selim III“, das am 24.-25.4.2008 in Wien und am 5.-6.6.2008 in Istanbul stattfand. Seine Gesundheit erlaubte ihm nicht mehr, selbst über Murad Efendis Drama *Selim der Dritte* zu referieren. Doch im Grußwort, das in seiner Abwesenheit verlesen wurde, erwähnte er Murad Efendi und betonte dessen *Türkische Skizzen* als wichtige Quelle für seine Studien zu den Anfängen des türkischen Theaters. Der Sammelband Michael Hüttler / Hans Ernst Weidinger (Hg.): *Ottoman Empire and European Theatre. Volume 1: The Age of Sultan Selim III and Mozart (1756-1808)*, ist bereits im Programm des LIT-Verlags für 2010 angekündigt, und befindet sich in Druck.

Vgl. u.a. Metin And: *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum Yayınları, 1963-1964.

<sup>39</sup> Mehmet Uysal: *Avusturyalı Murad Efendi. Biyografisi ve Türkiye seyahatnamesi*. Isparta: Fakülte Kitabevi, 2004. – Mehmet Uysal: *Türkiye manzaları*. Istanbul: Kitap Yayınevi, 2007.

<sup>40</sup> Selim Deringil: *Conversion & Apostasy*. [in Druck, Ort und Verlag nicht bekannt]. Kapitel 4, S. 26-29. Ich danke Selim Deringil herzlich für die Erlaubnis aus dem noch nicht publizierten Text zu zitieren.

<sup>41</sup> Es existieren zwei biographische Einträge im Internet für „Franz von Werner“: 1) ein deutscher Wikipedia-Eintrag (basierend auf Meyers Konversationslexikon): <[http://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_von\\_Werner](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_von_Werner)> (04.09.2009). 2) ein Eintrag mit Portraitfoto ohne jegliche Quellenangaben in der „Enzyklopädie des Islam“, einem privaten Projekt, das „durch sachliche, wissenschaftlich abgesicherte und überprüfbare Informationen über den Islam, eine stetig wachsende Quelle für das Wissen über den authentischen Islam für alle deutschsprachigen Interessierten“ bereitstellen will: <[http://www.eslam.de/begriffe/f/franz\\_von\\_werner.htm](http://www.eslam.de/begriffe/f/franz_von_werner.htm)> (04.09.2009).

<sup>42</sup> Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden / Handschriftensammlung: Mscr. App. 416, Bd. 4, 18/1,2 und 19/3,4. In Folge wird diese Bibliothek bzw. Sammlung abgekürzt angegeben mit SLUB/Han.

aufgefunden. Fest steht, dass es nie zu einer Publikation aus dem Nachlass gekommen ist, Stern also offenbar kein Interesse an dieser Anfrage zeigte.<sup>43</sup> Bei den aufgefundenen Quellen, mit denen ich mich beschäftigt habe, handelt es sich also nicht um einen (Teil-)Nachlass, sondern um einzelne Autographen von Murad an SchauspielerInnen, Intendanten, Verleger etc., aus den Beständen der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sowie der Handschriftensammlung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden befinden. Diese erhaltenen Autographen (wobei aus den meisten Autographen die Namen der AdressatInnen nicht hervorgehen) geben zumindest punktuelle Einblicke in Murads Denken, seine Auffassung von Dichtung und seine Ambitionen und Krisen als Dramatiker.

Über diese Autographen hinaus existieren im Niederösterreichischen Landesarchiv Zensurakten zu den Tragödien *Mirabeau* und *Marino Faliero*.<sup>44</sup> Der für diese Arbeit bedeutendste und umfangreichste Teil des Quellenmaterials stammt aus den Beständen des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien. Es handelt sich um ein Konvolut an Korrespondenzen zwischen Murad Efendi und der Direktion des Burgtheaters und beinhaltet Schriftverkehr über die Inszenierung von *Selim der Dritte* (1872) sowie Verhandlungen über die Aufführung von weiteren Stücken Murad Efendis.<sup>45</sup>

## **2 „Ich bin ein Anachronismus in meiner Zeit“ – Der Autor Murad Efendi**

### **2.1 Werkbiographie – ein Exkurs**

Da es sich bei Murad Efendi um einen beinahe unbekanntem Autor handelt, erscheint ein Exkurs zu Biographie und Werk an dieser Stelle nicht nur hilfreich sondern auch notwendig. Als Quelle biographischer Daten werden dabei in erster Linie Ziegler und die *Allgemeine*

---

<sup>43</sup> Vgl. SLUB/Han: Mscr. App. 416, Bd. 4, 18/1,2 und 19/3,4. Henriette Murad bat Adolf Stern in einem Brief vom 9.11.1882 (Mscr. App. 416, Bd. 4, 18/1) erstmals um die Sichtung und Prüfung des Nachlasses. In zwei Briefen aus 1883 und einem Brief aus 1885 erkundigt sie sich um den Stand der Dinge und bittet wiederholt um Rücksendung des Nachlasses, falls Stern keine Herausgabe/Verwendung anstrebe. Es wurden bislang keine weiteren Autographen gefunden, die belegen ob und wie Stern darauf reagierte. Es finden sich auch keinerlei Unterlagen zu Murad Efendi in Sterns Teilnachlass, der sich ebenfalls in den Beständen der SLUB befindet. Ob die von Ziegler erwähnten Briefe und Zeitungsartikel im Besitz von Gaston Murad identisch sind mit dem an Stern gesandten Nachlass lässt sich nicht nachvollziehen. Ziegler gibt an, dass der Verbleib des Nachlasses nach Sterns Tod unaufgeklärt sei, und mehrfache Anfragen sowohl von Henriette als auch von Gaston Murad ergebnislos geblieben seien.

<sup>44</sup> Niederösterreichisches Landesarchiv: Theaterzensur, Akt 6042 (*Mirabeau*); Theaterzensur, Akt 1093/1878 (*Marino Faliero*); Textbuch 251/1875 (*Mirabeau*).

<sup>45</sup> Österreichisches Staatsarchiv/Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Bg.Th. Kt. 13 – Korrespondenz mit Dichtern und Schriftstellern vor 1879 I-M, Mappe M, fol. 406-440. In Folge wird dieses Archiv abgekürzt mit ÖStA/HHStA angegeben. Dieses Mappe wird mit dem Kurztitel „Konvolut Murad“ wiedergegeben.

*Deutsche Biographie* verwendet.<sup>46</sup> Die dort mitunter sehr ausführlichen Schilderungen des Lebenslaufs werden hier paraphrasiert und gekürzt wiedergegeben.



**Abb. 1: Murad Efendi, 1871 (Foto: Marie Clairville Wien)**

Unter dem Namen Franz von Werner wurde Murad Efendi am 30. Mai 1836 in Wien als Sohn eines kroatischen Gutsbesitzers und einer Wiener Großkaufmannstochter geboren.<sup>47</sup> Seine Kindheit verbrachte er auf dem väterlichen Gut in der Nähe von Agram (dem heutigen Zagreb).<sup>48</sup> Nach dem frühen Tod der Mutter übernahmen wohlhabende Verwandte in Wien die Erziehung. Sie ermöglichten ihm eine gute Ausbildung (Privatunterricht und Besuch des Piaristengymnasiums).<sup>49</sup> Ziegler berichtet, dass Franz von Werner bereits als Schüler große Leidenschaft für das Theater gehegt haben soll: Abgesehen von regelmäßigen Besuchen im Burgtheater habe er auch selbst begeistert und mit Talent Theater bei Schulaufführungen gespielt. Ziegler gibt ferner an, dass es aufgrund von Werners Theaterbegeisterung und seiner Ablehnung einer Kaufmannsausbildung zum Bruch mit den Pflegeeltern kam. Mangels anderer Alternativen wählte er eine militärische Laufbahn: er trat am 10. September 1853 als Regimentskadett in das Husarenregiment Nr. 3 Prinz Karls von Bayern (1795-1875) ein und

---

<sup>46</sup> Siehe Ziegler: Murad Efendi. S. 3-26 sowie Fränkel: Werner, Franz von. S. 44-48. Diese beiden Quellen enthalten die ausführlichsten Informationen zu Murad Efendis Lebensdaten und -weg. Sofern nicht anders ausgewiesen stammen die hier gegebenen Informationen aus diesen Quellen.

<sup>47</sup> Eleonore von Werner geb. Pfeiffer (1814-1843) war die jüngste Tochter des Wiener Großkaufmanns Karl Pfeiffer und heiratete Franz Xaver Werner 1835 in Wien.

<sup>48</sup> Aufgrund der Gesetzesregelungen in Ungarn und Kroatien vor 1848 wurden Gutsbesitzer als Aristokraten eingestuft, daher die Adelsbezeichnung „von Werner“ für seinen Vater Franz Xaver Werner (geb. 1805). Vgl. Ziegler: Murad Efendi. S. 3.

<sup>49</sup> Vgl. Ziegler: Murad Efendi. S. 5f: „Den ersten Unterricht genöß er bei einer französischen Erzieherin, die ihn mit republikanischen Ideen erfüllte.“

wurde am 25. August 1854 – während des Krimkriegs (1853-1856) in Galizien stationiert – aus der Armee entlassen. Über die Details seiner militärischen Laufbahn, vor allem über den Wechsel in die osmanische Armee sind sich die Quellen uneinig. Letztlich scheinen die Angaben von Heinrich Ziegler am fundiertesten. Die Gründe für seine Entlassung aus dem Husarenregiment sind nicht näher bekannt. Es wird gemutmaßt, ein Zerwürfnis mit dem vorgesetzten Oberst hätte dazu geführt.<sup>50</sup> Der Schriftsteller Heimito von Doderer (1896-1966) verarbeitete Murad Efendis Biographie als die Figur Hamdi-Bey in seinem 1956 erschienenen Roman *Die Dämonen*. Doderer erwähnte u.a. Murads bzw. Hamdi-Beys militärische Laufbahn. Vermutlich inspiriert von Erzählungen der Enkelin Murad Efendis, Gaby Murad, schrieb Doderer dass er „als blutjunger Offizier desertiert [war], weil er ein Hinrichtungspeloton hätte kommandieren sollen. Die zu Erschießenden waren dabei von dem späteren Hamdi-Bey gleich über die türkische Grenze gebracht worden.“<sup>51</sup> Diese Aussage in Doderers Roman wird gestützt von Selim Deringil: „[...] he was ordered to execute two Croat youths by firing squad. Instead, he and the two Croats took refuge in the Ottoman Empire.“<sup>52</sup> Jedenfalls trat Murad Efendi noch im Jahr 1854 als Leutnant in die Armee des osmanischen Reichs ein. Vermutlich steht die Annahme des Namens „Murad“ im Zusammenhang mit dem Eintritt in die osmanische Armee. Zu den Umständen und Motiven der Annahme des neuen Namens ist nichts näher bekannt. „Murad“ stammt aus dem Arabischen und bedeutet „der Begehrte/Gewünschte“. Ob Franz von Werner diesen Namen selbst aussuchte, ob ihm der Name vorgeschlagen wurde, oder ob der Name zu Ehren eines Sultans gewählt wurde (Murad I.-IV.) ist nicht bekannt. Er nahm zwar einen türkischen Namen an, konvertierte allerdings nie zum Islam und blieb zeitlebens katholisch. „Efendi“ entspricht dabei nicht einem Nachnamen, sondern ist ein Ehrentitel, vergleichbar mit dem deutschen „Herr“ oder „Doktor“. In einem Essay über das „ottomanische Beamtentum“ in den *Türkischen Skizzen* bemerkte Murad über diesen Ehrentitel:

---

<sup>50</sup> Laut Ziegler wurde er als „real Invalid im Superarbitrierungswege mit Abschied“ (S. 8) entlassen, d.h. er wurde nach ärztlicher Untersuchung aufgrund unheilbarer Gebrechen für jede Art von Militärdienst untauglich erklärt. Ebenso unbekannt wie die genauen Umstände seines Austritts aus dem Husarenregiment sind Franz von Werners Motive für seinen Eintritt in die türkische Armee sowie Ort und Zeitpunkt, in dem er türkischen Boden betrat. Die Quellen sind sich uneinig, ob Franz von Werner 1853 oder 1854 in die osmanische Armee (Regiment der Roten Kosaken, das einzige Regiment in dem Christen dienen durften) eintrat, und ob dabei eine Konversion zum Islam verlangt wurde. Murad beschrieb seinen eigenen Dienst in der osmanischen Armee in einem kurzen Essay. Siehe Murad Efendi: *Türkische Skizzen*. Bd. 2. S. 124-127.

<sup>51</sup> Heimito von Doderer: *Die Dämonen*. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman. 6. Auflage. München: dtv, 2005. S. 483. Mit Gaby Murad, die Doderer 1934 kennengelernt hatte, verband ihn eine enge und lebenslange Beziehung. Vgl. u.a. Wolfgang Fleischer: *Das verleugnerte Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer*. Wien: Kremayr & Scheriau, 1996. S. 239f. – Lutz-W. Wolff: *Heimito von Doderer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996. (= rowohlts monographien; 557). Für den wertvollen Hinweis von Doderers Verarbeitung der Biographie Murad Efendis danke ich herzlich Roland Hanak und Birgit Peter.

<sup>52</sup> Deringil: *Conversion & Apostasy*. S. 26 [zitiert aus dem im Druck befindlichen Manuskript].

Der „Efendi“ ist ursprünglich ein den Schriftgelehrten gebührender Titel, weshalb er lange Zeit den Christen, deren Viele von Alters her Bey betitelt wurden, verweigert blieb, obschon das Wort selber dem Griechischen entstammt. „Efendi“ bedeutet bei den Osmanen so viel als Doctor. Freilich wird hier wie in andern Fällen der abendländische Begriff durch eine Uebertragung nicht vollkommen gedeckt.“<sup>53</sup>

In biographischen Lexika wird der Name „Murad Efendi“ teilweise als Pseudonym ausgewiesen. Tatsächlich führte Franz von Werner den Namen Murad fortan als seinen einzigen Namen und unterschrieb so auch offizielle wie private Korrespondenzen; seine Frau und Kinder trugen den Namen „Murad“ als Nachnamen. In dieser Diplomarbeit werde ich sowohl die Bezeichnung „Murad Efendi“ als auch lediglich „Murad“ verwenden.



**Abb. 2: Murad Efendi (Xylographie, 1881)**

1858 verließ Murad die Armee und wechselte in das Ministerium des Äußeren, um eine diplomatische Laufbahn einzuschlagen. Dem Generalkommissar für Bosnien, Kemal Bey, zugeteilt, fungierte er für diesen als Übersetzer auf Missionen in Mostar und Trebinje<sup>54</sup> und wurde im Großvezierat sowie im Außenministerium eingesetzt. Durch sein offensichtliches Sprachtalent – neben Deutsch und Kroatisch beherrschte er Französisch, Italienisch, Ungarisch und Türkisch<sup>55</sup> – und sein autodidaktisches Engagement „wandte sich die Gunst eines der mächtigsten türkischen Staatsmänner der damaligen Zeit zu: Mehemed Kübrisi

<sup>53</sup> Murad: Türkischen Skizzen. Bd. 2. S. 66. Siehe auch Hamilton A.R. Gibb [u.a.] (Hg.): The Encyclopaedia of Islam. New Edition. 11 Bde. Leiden: Brill, 1960-2002, s.v. Efendi.

Die *Encyclopaedia of Islam* wird in Folge mit der gängigen Abkürzung EI<sup>2</sup> zitiert.

<sup>54</sup> Siehe Pederin: Murad Efendi. S. 108-109. Laut Pederin soll Murad Efendi gut Kroatisch gesprochen haben, jedoch nicht besser als Deutsch.

<sup>55</sup> Vgl. Pederin: Murad Efendi. S. 108. – Deringil: Conversion and Apostasy, S.26. Murad selbst erwähnt, dass er sich der persischen Sprache und Literatur auseinandergesetzt hat. Ob er auch Arabisch gelernt hat, lässt sich nicht sagen.

Paschas“,<sup>56</sup> dessen persönlicher Sekretär Murad wurde. Zwischen 1858 und 1862 wurde Murad Efendi – zunächst von Kıbrıslı Pascha<sup>57</sup> und später in seiner Funktion als Attaché des Außenministeriums – mit diversen Missionen betraut. Er reiste u.a. nach Smyrna, Korfu, Zypern, Trabzon, Sizilien, Saloniki, Monastir, Bukarest und Athen.<sup>58</sup> Die Quellen sind sich einig, dass Murad schnell eine glänzende Karriere als aufstrebender Diplomat machte: „Durch sein gewinnendes Wesen hatte sich Murad bald viele Freunde erworben nicht nur in den Kreisen der türkischen Bürokratie, sondern auch in der durch die fremden diplomatischen Vertretungen repräsentierten europäischen Gesellschaft Konstantinopels“.<sup>59</sup> Vor allem verkehrte Murad in der österreichischen Botschaft, insbesondere mit dem einflussreichen Diplomaten und Gelehrten Graf Anton von Prokesch-Osten (1795-1876).<sup>60</sup> Ivan Pederin bewertet diese Verbindungen zu den elitären Kreisen der Istanbuler Gesellschaft als essentiell für die weitere diplomatische (aber auch für die künstlerische) Karriere:

In der Regel waren die Spitzenpositionen der ottomanischen Diplomatie mit Vertretern bestimmter hoher Kreise der vornehmen Konstantinopler Gesellschaft besetzt. Franz Werner aber verstand es, an den europäischen Höfen die Gunst hoher Persönlichkeiten zu gewinnen, wie z.B. die des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach *Karl Alexander*, des schwedischen Königs *Oskar II.*, des Fürsten *Peter Oldenburg*. Sie alle verwendeten sich für ihn bei der Pforte.<sup>61</sup>

1864 wurde Murad Efendi zum osmanischen Konsul für das Banat mit Sitz in Temesvár ernannt, wo er bis 1873 blieb. Temesvár – das heute rumänische Timișoara – war ab 1552 unter osmanischer Herrschaft. 1716 wurde die Stadt im Zuge des Sechsten Türkenkriegs (1714-1718) von Prinz Eugen belagert, und blieb bis Ende des Ersten Weltkriegs unter habsburgischer Hoheit. In der damals auch „Klein-Wien“<sup>62</sup> genannten

---

<sup>56</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 11. Murad Efendi selbst widmete seinem Förderer und mehrfachem Großwesir (1854, 1859, 1860, 1871) Mehmet Kıbrıslı Pascha (1810-1871) etliche Seiten in Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 174-183.

<sup>57</sup> Da diese Arbeit transdisziplinär ausgerichtet ist wird bei Begriffen, die im deutschen Sprachgebrauch geläufig sind, zugunsten der einfacheren Lesbarkeit die eingedeutschte Form verwendet, also z.B. Pascha, Ulema etc. In den Fällen, wo eine wissenschaftliche Transkription notwendig erscheint, werden arabische Begriffe nach den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) wiedergegeben.

<sup>58</sup> Murad Efendi schilderte diese Missionen zum Teil in den *Türkischen Skizzen*. Siehe Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 128-160.

<sup>59</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 11.

<sup>60</sup> Zu Prokesch-Osten, seinen diplomatischen Missionen sowie seinen Werken über den Orient siehe die umfangreiche Dissertation von Daniel Bertsch: Anton Prokesch von Osten (1795-1876). Ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen Pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients im Europa des 19. Jahrhunderts. München: Oldenbourg, 2005. (= Südosteuropäische Arbeiten; 123). – Muhammad as-Sayyid Umar: Orientbild und Orientthematik in den Reisebeschreibungen Anton Prokesch-Ostens. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss., 1989. Pederin gibt ohne Verweise auf Quellen an, dass Murad 1864 aufgrund Prokesch-Ostens Fürsprache zum türkischen Konsul für das Banat ernannt worden sei.

<sup>61</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 110. Hervorhebungen im Original.

<sup>62</sup> Siehe Adolf Silberstein: Feuilleton. Murad (Werner) Efendi. In: Pester Lloyd, Beilage zur Nr. 259. 20.9.1881. O.S. Der Autor bemerkt über Temesvár: „[...] es wurde sehr viel auf ein gutes Theater gegeben; der Landadel, die Generalität, Magistratsräthe, Journalisten und Advokaten hausten friedlich beisammen und verliehen dem Zentrum der Stadt einen hervorragend intelligenten Charakter. Das deutsche Idiom herrschte damals noch bedingungslos als Sprache der Gebildeten.“ Silberstein bemerkt auch mit gewissem Stolz auf das Temesvárer Theater, dass Größen wie Adolf von Sonnenthal (1834-1909) hier debütierten. Siehe auch Walter Weiss: Temesvar hieß früher „Klein-Wien“. In: Wiener Zeitung, 5.11.2004. Online abrufbar unter:

deutschsprachigen Stadt mit ihrem regen gesellschaftlichen Leben soll Murads Haus bald zum Mittelpunkt der Gesellschaft geworden sein. In Temesvár begann Murad sich auch als Dichter zu betätigen. Dies wird als seine literarisch produktivste Phase beschrieben<sup>63</sup>: es entstanden die Lyrikbände *Klänge aus dem Osten* (1869) und *Durch Thüringen* (1870) sowie die Dramen *Selim der Dritte* (1872), *Marino Faliero* (1871) und *Ines de Castro* (1872). 1866 heiratete Murad die Schauspielerin Henriette Ebell, die er durch ihr Engagement am Deutschen Theater in Temesvár kennengelernt hatte. 1867 wurde der Sohn Gaston geboren, 1869 kam der Sohn Geza zur Welt. 1872/73 weilte Murad für längere Zeit in Wien bzw. in Gmunden und verkehrte mit Literaten wie Joseph von Weilen (1828-1889), August von Frankl (1810-1894), Victor Scheffel (1826-1886), dem ehemaligen Burgtheaterdirektor und einflussreichen Theaterintellektuellen Heinrich Laube (1806-1884) sowie zahlreichen SchauspielerInnen. 1874 wurde er von Temesvár abberufen und zum osmanischen Generalkonsul in Venedig ernannt. Obwohl Murad sich in Venedig wohl fühlte, erwirkte er der Familie zuliebe noch im selben Jahr seine Versetzung in den deutschsprachigen Raum: 1874-1877 fungierte er als Generalkonsul in Dresden.<sup>64</sup> 1874 kam die Tochter Eleonore zur Welt. Murads berufliche Aufgaben ließen ihm genug Raum für das literarische Schaffen. Diese Jahre in Dresden wurden als bedeutend charakterisiert. Dort geknüpft Freundschaften sowie der Austausch mit Literaten und Künstlern auch über Dresden hinaus wirkten sich produktiv aus. Murad verkehrte beispielsweise mit den Literaturhistorikern und Schriftstellern Hermann Hettner (1821-1882), Adolf Stern (1835-1907), Franz Koppel-Ellfeld (1838-1920), Hieronymus Lorm (1821-1902) und Rudolf von Gottschall (1823-1909).<sup>65</sup> In Murads Dresdner Zeit entstanden neben Lyrik die Dramen *Mirabeau* (1875) und *Johanna Gray* (1876) sowie die Lustspiele *Professors Brautfahrt* (1874), *Durch die Vase* (1874) und *Bogadil* (1875). Darüber hinaus publizierte er die gesammelten Essays *Türkische Skizzen* (1876) und „den türkischen Eulenspiegel“ *Nassreddin Chodja* (1877).

---

<<http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Rum%C3%A4nien&letter=R&cob=3882>> (4.10.2009).

<sup>63</sup> Siehe Fränkel: Werner, Franz von. S. 46f sowie Wurzbach: Biographisches Lexikon. Bd. 53. S. 50.

<sup>64</sup> Vgl. Stadtarchiv Dresden: RA 2.1.6. G XXV 18 Vol. I., fol. 128-132: Effendi, Murad. Generalkonsul der Türkei. Murad ist Funktionär des Divans 2. Klasse, 1. Grades und Generalkonsul. Sein Aufgabenbereich in Dresden wird von der türkischen Botschaft in Berlin folgendermaßen festgelegt (fol. 129): „Murad Effendi aura dorénavant pour fonctions de procurer aide et protection aux négociants et sujets allemands [!] résidant ou voyageant dans la circonscription, le maintenu tous les privilèges auxquelles [Rückseite:] ils auront de faciliter par tous les moyens possibles leurs transactions commerciales et de régler d’après la loi des différends qui pourraient surgir dans l’exercice de leur commerce.“

<sup>65</sup> Vgl. Pederin: Murad Efendi. S. 110: „Er fuhr nach Leipzig, um den gefeierten Kritiker Rudolf Gottschall seine Aufwartung zu machen. Gottschall hatte als Redakteur der maßgeblichen Blätter für Literarische Unterhaltung die Schlüsselstellung im deutschen Literaturleben inne.“

Im Zuge des Serbisch-Türkischen Kriegs (1876), der zum Russisch-Türkischen Krieg (1877-1878) ausgeweitet wurde, geriet das Osmanische Reich zunehmend in Bedrängnis und Murad wurde vom Großwesir Ibrahim Edhem Pascha (1818-1893) zurück nach Istanbul berufen. Dies sollte dann auch sein letzter Aufenthalt in Istanbul sein. Nachdem Murad die Übernahme der osmanischen Gesandtschaft in Washington abgelehnt hatte, wollte der Großwesir „seinem treuen Berater den Weg zum weiteren Aufstieg ebnen“ und ernannte ihn 1877 zum „Ministerresidenten“ – also einem ständigen Gesandten – für Holland und Schweden. Dies stellte einen „Übergangsposten, eine Vorbereitung für den Botschafterposten in Berlin“<sup>66</sup> dar. Im selben Jahr erschien der Lyrikband *Ost und West*. 1879 wurden die Dramen *Selim der Dritte* und *Marino Faliero* ins Holländische übersetzt. 1880 entstand Murads letztes Drama, das Schauspiel *Auf dem Kreuzhof*.

Infolge der beschlossenen Auflösung etlicher türkischer Konsulate im Ausland sollte auch die Murads Mission in Den Haag beendet und er nach Istanbul berufen werden. Jedoch intervenierte der schwedische König Oskar II. (1829-1907, reg. 1872-1905) persönlich für den ihm freundschaftlich verbundenen Murad Efendi bei Sultan Abdülhamid II. (1842-1918, reg. 1876-1909): „Sein Gönner“ König Oskar hatte mit Erfolg „den Sultan in einem eigenhändigen Schreiben gebeten, Murad Efendi auf seinem Posten zu belassen.“<sup>67</sup> 1881 erschienen Murads *Dramatische Werke*. Anfang September dieses Jahres erreichte Murad der Bescheid, dass er für den Botschafterposten in Berlin – dem „Ziel seiner Wünsche als Dichter und Diplomat“<sup>68</sup> – bestimmt sei. Wenige Tage später, am 12. September 1881, starb Murad 45-jährig, an den Folgen einer jahrelangen Diabeteserkrankung.<sup>69</sup> Er wurde mit militärischen Ehren auf dem katholischen Friedhof in Den Haag beigesetzt. Zu Lebzeiten waren ihm mehrere Orden verliehen worden, u.a. der Orden der Eisernen Krone,<sup>70</sup> das Großkreuz des Franz-Joseph-Ordens,<sup>71</sup> und das Großkreuz des Nordsternordens.<sup>72</sup>

Für einen Vollzeitdiplomaten hinterließ Murad Efendi ein relativ umfangreiches literarisches Werk, das an dieser Stelle noch einmal angeführt sei: Die historischen Tragödien *Selim der Dritte*, *Marino Faliero*, *Ines de Castro*, *Mirabeau* und *Johanna Gray*; die Lustspiele *Mit dem Strom*, *Professors Brautfahrt*, *Durch die Vase*, *Bogadil*; das Schauspiel *Auf dem Kreuzhof*; die

---

<sup>66</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 19. „Ministerresident“ bezeichnet eine Rangstufe diplomatischer Gesandter, genauer dritte Rangstufe nach Botschafter (erster Rang) und Internuntius (zweiter Rang).

<sup>67</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 24.

<sup>68</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 25.

<sup>69</sup> Die Angaben über Murads Sterbedatum variieren. Während Ziegler den 12.9. anführt, nennen Castle, Fränkel, Kosch und Wurzbach den 14.9.1881 als Sterbedatum. Bereits 1878 war Diabetes diagnostiziert worden, er starb infolge eines Schlaganfalls.

<sup>70</sup> Vgl. <<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=104889>> (08.06.2008).

<sup>71</sup> Dieser Orden für Zivilverdienste wurde 1849 von Kaiser Franz Joseph (1830-1916) gestiftet. Vgl. <<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=106031>> (06.08.2008).

<sup>72</sup> Dieser Orden wurde von König Oskar II. von Schweden verliehen. Vgl. <<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=111991>> (06.08.2008).

Lyrikbände *Klänge aus dem Osten, Durch Thüringen, Balladen und Bilder, Ost und West, Nassreddin Chodja*; sowie die gesammelten Essays mit dem Titel *Türkische Skizzen*. Etliche dieser Werke wurden mehrfach aufgelegt. Die Stücke erschienen gesammelt als *Dramatische Werke*.

## 2.2 Murad Efendis Auffassung von Dichtung

Ein Blick auf Murads Werkverzeichnis vermittelt den Eindruck eines breitgefächerten schriftstellerischen Betätigungsfeldes. Neben Lyrik und journalistischer Prosa hat er zehn Werke für die Bühne geschrieben: von „großen“ Tragödien über einaktige Lustspiele bis hin zu einem Schauspiel im bäuerlich-alpenländischen Milieu. In erster Linie sah er sich jedoch als „tragischer Dichter“, der sich vom „lyrischen Schwung mitgerissen“<sup>73</sup> zum Dramenschreiben berufen, ja „gezwungen“ fühlte oder sich zumindest selbst so wahrnehmen wollte. Als Freund von „wahre[r] unmittelbare[r] Gefühlspoese“<sup>74</sup> schrieb er mit Vorliebe historische Tragödien bzw. Trauerspiele voller „dramatischer Glut“ – wie er es ausdrückte, die sich inhaltlich wie formal an der Weimarer Klassik (vor allem Schiller) orientierten: fünfaktige Tragödien der geschlossenen Form, in denen reformerische/anti-aristokratische eingestellte HeldInnen – z.B. Selim der Dritte, Marino Faliero, Mirabeau, Johanna Gray – verschiedenster geschichtlicher Epochen und geographischer Räume in den Konflikt von politischen Visionen und privatem (Liebes-)Glück verstrickt sind. Das Motiv des „Volksbefreiers“ und/oder Reformers scheint ihn besonders interessiert zu haben.<sup>75</sup> Fast alle Trauerspiele sind im Blankvers verfasst und mit einer bilderreichen, gehobenen, ästhetisierten Sprache versehen – immer wieder überfrachtet mit zum Teil eigenwilligen Metaphern und voller Bezüge auf griechische Antike. Von Kritikern und Literaturwissenschaftlern wurde seine Sprache als „blumig“ bis „orientalisch“, und (teilweise) von „echtem“ Pathos erfüllt empfunden.<sup>76</sup>

Während Murad Efendi sich in seinen Tragödien – wie viele Dramatiker seiner Zeit – formal und inhaltlich im Rahmen der Konvention des historischen Dramas bewegte, sperrte er sich in

---

<sup>73</sup> Vgl. Franz von Werner: Brief an August Förster. Pillnitz, 14.8.1875. Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften, Autographen und Nachlasssammlung, Autogr. 285/137-3 Han. In weiterer Folge wird diese Sammlung als ONB/HAD angegeben.

<sup>74</sup> Murad Efendi: Brief an Unbekannt. O.O. [Ada Christen, C.H.], 29.04.1872. SLUB/Han: Mscr. App. 292, 163.

<sup>75</sup> Vgl. Ziegler: Murad Efendi. S. 5. Laut Ziegler war Murad von früh an mit „republikanischen Ideen“ erfüllt, inspiriert vom Unterricht seiner französischen Gouvernante. *Selim der Dritte* befasst sich mit dem gleichnamigen Sultan, der das Osmanische Reich Anfang des 19. Jahrhunderts mit Reformpolitik stärken wollte; In *Marino Faliero* verbündet sich der venezianische Doge im 15. Jahrhundert mit Bürgern und Handwerkern, um Venedig von der Tyrannei der Patrizier zu befreien; In *Mirabeau* hat sich Murad die Zeit der Französischen Revolution zum Thema gesetzt.

<sup>76</sup> Vgl. u.a. Fränkel: Werner, Franz von. – Klaar: Geschichte des modernen Dramas in Umrissen. S. 274f.

seiner eigenen Wahrnehmungen gegen das Schablonenhafte und forderte eine „individualisierte“ Darstellung seiner Dramen auf der Bühne, welche die „dramatische Glut“ des Textes entsprechend transportieren und versinnlichen sollten:

Meine Theaterdichtungen widerstreben jeder Schablonendarstellung. [...] Die wahre, künstlerisch unvollkommenere Darstellung wird der Wirkung meiner Dramen nicht so sehr im Licht stehen als die blutlere [!] Durchführung der einzelnen Gestalten und das schleppende Tempo im Ensemble wie es die Hoftheater unvortheilhaft ausrechnen.<sup>77</sup>

In Bezug auf die Theaterpraxis und die Umsetzung seiner eigenen Werke auf der Bühne macht Murad einen reflektierten Eindruck. Wie bereits erwähnt, war Murad von Kind an theaterbegeistert und legte großen Wert auf die „richtige“, „glutvolle“ Darstellung. Um von vornherein zur „richtigen“ Darstellung auf der Bühne beizutragen, gab er Anmerkungen zu den Kostümen im Anhang des gedruckten Theatertext, so bei *Selim der Dritte* und *Marino Faliero*. Er kennzeichnete auch von ihm vorgeschlagene mögliche Striche im Drucktext. In der Gesamtausgabe der *Dramatischen Werke* erwähnt Murad auch Zugeständnisse an die Theaterpraxis: Im Bewusstsein, dass sein Hang zu großer Besetzung und Massenszenen die Aufführbarkeit gerade für kleinere Theater erschwerte, strich oder verschob er vor allem Dekorationswechsel im Akt, um Zwischenvorhänge zu vermeiden.

Einblicke in Murads Literaturgeschmack geben auch verschiedene vorhandene Korrespondenzen. In Briefen kommentierte er u.a. seine aktuelle Lektüre oder beurteilte die Schreibversuche von KollegInnen.<sup>78</sup> Besonders im Zusammenhang mit seinem Drama *Mirabeau* äußerte Murad seine Auffassung von Dichtung. Nachdem *Mirabeau* vom Weimarer Hoftheater abgelehnt worden war, rechtfertigte er sich gegenüber dem Generalintendanten Freiherrn von Loën in einem Antwortschreiben. Darin verteidigte er die Französische Revolution als brauchbaren Stoff für die Darstellung auf der Bühne, wenngleich er grundsätzliche Schwierigkeiten in der Dramatisierung des Themas einräumte:

Was aber die Unbrauchbarkeit der Stoffe aus der französischen Revolution betrifft so kann ich nur bedingt zustimmen. Diese Epoche ist allerdings für den Bühnendichter gefährlich. Ihre Riesenproportionen fügen sich schlecht in den engen scenischen Rahmen und lassen sich vielmehr episch an. Dem Dichter droht nun von zwei Seiten Gefahr – entweder das geschichtliche Moment zu vernachlässigen und in seiner Dichtung klein zu werden, oder das eigentliche Drama in der Historie untergehen zu sehen. Aber gerade diese Schwierigkeit hat mich gereizt. Die Aufführungen des *Mirabeau*,

---

<sup>77</sup> Murad Efendi: Brief an Frh. Götze. Dresden, 30.06.1875. SLUB/Han: Mscr. App. 310, 170b. Sämtliche Zitate werden in der Original-Rechtschreibung wiedergegeben. Auf Schreibfehler im Original oder Schreibvarianten, die von der jeweils gängigen Rechtschreibung abweichen wird hingewiesen.

<sup>78</sup> Vgl. z.B. Murad: Brief an Unbekannt [Ada Christen, C.H.]. SLUB/Han. Murad attestiert Ada Christen, dass sie in ihrem ihm vorgelegten Entwurf des Dramas *Faustina* (1871) noch in der (persönlichen) Sturm und Drang-Phase verhaftet sei, sich überall die „Klaue der Löwin“ zeige, sodass aus seiner Sicht die Entwicklung hin zu „dramatischer Klärung“ notwendig sei, denn: „Es ist etwas weiblicher Grabbe der modernsten Zeit in diesem Drama: die Peinlichkeit überwuchert“.

Die Wiener Schriftstellerin Ada Christen (= Christiane Frederick verh. Breden, 1839-1901) wurde von Ferdinand von Saar gefördert und war eng mit Ludwig Anzengruber befreundet. Sie schrieb Lyrik, Erzählungen und Dramen mit sozialkritischer und erotischer Thematik. Siehe

<[http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio\\_christen.htm](http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_christen.htm)>; <<http://www.sbg.ac.at/lwm/frei/generated/a66.html>>; <<http://www.dasrotewien.at/online/page.php?P=11429>> (15.8.2009).

die bevorstehen, müssen klarlegen ob es mir gelungen ist den ungefügten Stoff zu bewältigen. [...] Laube der sich lange mit Mirabeau beschäftigt hat und dessen letztes Bühnenstück es werden sollte, hat an meinem Drama gar nichts auszusetzen und hofft auf einen starken Bühnenerfolg.<sup>79</sup>

Die Absage des Generalintendanten und die angeführten Gründe dafür sind nicht erhalten geblieben. Es liegt jedoch der Schluss nahe, dass das Weimarer Hoftheater die „Unbrauchbarkeit“ von Stücken über die Französische Revolution grundsätzlich in der „Beleidigung“ der Monarchie oder „Monarchiefeindlichkeit“ sah. In seiner Rechtfertigung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution bestand für Murad die Schwierigkeit nicht in der Thematik per se, sondern vielmehr in ihrer Komplexität. In diesem Zusammenhang verwies Murad auf aus seiner Sicht „mangelhafte“ Dramen und nannte Georg Büchners (1813-1837) *Dantons Tod* explizit als Beispiel. Die „Absenz“ der Französischen Revolution auf deutschsprachigen Bühnen schrieb er den Dramen selbst zu:

Wenn die bisherigen Stücke aus der Revolutionsepoche den Weg zu den Bühnen nicht fanden, oder ihren Platz [!] derselbst nicht behaupten so liegt es wol [!] zum Theil an den Stücken selbst. Entweder felt [!] ihnen bei poetischen Vorzügen die wirksame Form, oder aber umgekehrt, wenn ihnen nicht beides felt [!]. Büchner's Danton gehört in die erste, [Robert] Griepenkerls [Maximilian] Robespierre, der mehr Lärm gemacht hat als er verdient in die zweite Kategorie.<sup>80</sup>

Mit seinem Streben nach den klassischen Idealen des Wahren – Schönen – Guten, und nach „dramatische[r] Klärung“<sup>81</sup> nach dem Vorbild der Weimarer Klassik könnte man den Epigonen Murad Efendi als Vertreter der so genannten Formkunst verorten, wie sie in den 1850er und 1860er Jahren in München gepflegt wurde. Der bayrische König Maximilian II. (1811-1864) holte ab 1852 Schriftsteller und Wissenschaftler aus kulturpolitischen Gründen in die Stadt mit dem Ziel, München zum Zentrum der deutschen Kunst und Wissenschaft zu machen. Diese Autoren verschieben sich in Abgrenzung zum Jungen Deutschland einer unpolitischen, formschönen, eklektizistischen Literatur und Dramatik. Als Vertreter dieser Formkunst werden Otto Ludwig (1813-1865) und Mitglieder des 1856 gegründeten Dichterkreises „Krokodile“, wie z.B. Emanuel Geibel (1815-1884), Paul Heyse (1830-1914), Franz von Dingelstedt, Friedrich Bodenstedt (1819-1892), Martin Greif (1839-

---

<sup>79</sup> Murad Efendi: Brief an Unbekannt [Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Freiherr von Loën, C.H.]. Dresden, 06.11.1875. Wienbibliothek im Rathaus/Handschriftensammlung: I.Nr. 88216. Dieser Bestand wird in Folge als WBR/Han angegeben.

Murad spricht hier die Inszenierung von *Mirabeau* (Premiere 19.12.1875) am Wiener Stadttheater unter der Direktion Heinrich Laubes an. Im Niederösterreichischen Landesarchiv befinden sich der betreffende Zensurakt sowie das vom Zensor eingestrichene Textbuch, aus denen hervorgeht, dass *Mirabeau* prinzipiell bedenkenlos zur Aufführung am Stadttheater zugelassen wurde, unter Bedingung von Streichungen, die vor allem die Nennung von Marie Antoinette („die Österreicherin“) und ihrer Mutter Maria Theresia betreffen. Vgl. Niederösterreichisches Landesarchiv: Zensurbestände, Zensurakten, Zensurakt 6042 P/1875 sowie Zensurbestände, Textbücher, Censurbuch 251/1875.

<sup>80</sup> Murad: Brief an Unbekannt [Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Freiherr von Loën, C.H.]. WBR/Han.

<sup>81</sup> Murad: Brief an Unbekannt [Ada Christen, C.H.]. SLUB/Han.

1911) und Victor Scheffel angesehen.<sup>82</sup> Murad Efendi war nie Mitglied dieses bürgerlichen Dichterkreises, doch passt er stilistisch in die Gruppe. Er war mit Scheffel befreundet und er wurde in literarhistorischen Werken immer wieder zusammen mit Martin Greif erwähnt,<sup>83</sup> der wie Murad eine Tragödie mit dem Titel *Marino Falieri* (1878) verfasst hat. Murad Efendi ist zwar nicht als gänzlich unpolitisch einzustufen, doch scheint ihm in seinen Dramen eine schöne, vollendete Form wichtiger als politische Aussagen oder zumindest unerlässlich dafür gewesen zu sein. Seine Lyrik wirkt ebenfalls dezidiert unpolitisch und eklektizistisch.

Murad, der seine Auffassung von Dichtung und daran geknüpfte Ideale mit der bürgerlichen Elite teilte, war sich seiner Rückwärtsgewandtheit als Autor (schmerzlich) bewusst: „Je mehr ich die Theaterverhältnisse [!] kennen und begreifen lerne, um so mehr füle [!] ich mich von der Bühne abgestoßen. Ich bin ein Anachronismus in meiner Zeit, meine Kindheit fällt in die letzten Nachklänge der Romantiker – ich bin als Dichter zu spät gekommen.“<sup>84</sup> Trotz dieses Gefühls, „überholt“ zu sein und in der falschen Zeit zu leben, unternahm Murad keine Versuche, (für sich) künstlerisch neue Wege zu gehen. Er war wie beispielsweise der Literaturhistoriker und Kritiker Rudolf Gottschall der Ansicht, dass weniger das „klassizistische“ Drama überholt und degeneriert sei als vielmehr das Publikum, dem es an Verständnis und Geschmack mangle.<sup>85</sup> Wohl in der Hoffnung damit mehr Glück und Erfolg auf der Bühne zu haben als mit seinen Tragödien, versuchte Murad sich auch im Bereich der Komödie (mit den Lustspielen *Bogadil*, *Professors Brautfahrt*, *Durch die Vase*, *Mit dem Strom*) bzw. auch mit dem „Bauerndrama“ *Auf dem Kreuzhof*. Ganz im Einklang mit den Kritikern und Literaturwissenschaftlern seiner Zeit schrieb er seinen Lustspielen wenig(er) Stellenwert und Qualität zu, sah sich aber wohl dennoch vom zeitgenössischen Publikumsgeschmack genötigt, Zugeständnisse an die „leichte Muse“ zu machen. In einem Brief kommentierte er eines seiner Lustspiele pragmatisch: Die „Kritik wird mit Keulen darüber herfallen und vielleicht mit Recht – Ich wollte einmal auch Gassenjunge sein und ob man mich am Schopf zerrt, seis’! (Das gehört dazu).“<sup>86</sup>

Was seinen Erfolg als Dramatiker betrifft, wirkt Murad Efendi in den Jahren 1872 bis ca. 1875 optimistisch bis euphorisch und berichtet den AdressatInnen seiner Briefe von bereits

---

<sup>82</sup> Zum Münchner Dichterkreis siehe z.B.: Johannes Mahr: *Die Krokodile. Ein Münchner Dichterkreis*. Stuttgart: Reclam, 1987. – Fritz Burwick: *Die Kunsttheorie des Münchener Dichterkreises*. Greifswald: Univ. Greifswald, Phil. Diss., 1932.

<sup>83</sup> Vgl. z.B. Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: Beck, 1998. (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begründet von Helmut de Boor und Richard Newald; 9/1). S. 441. – Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 688ff. – Klaar: *Geschichte des modernen Dramas in Umrissen*. S. 273ff.

<sup>84</sup> Murad Efendi: *Brief an Anna Büthing (Hoftheater München)*. Gmunden, 20.07.1873. SLUB/Han: Mscr. App. 310, 170.

<sup>85</sup> Siehe Rudolf Gottschall: *Murad Efendi als Dramatiker*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 48 (1881). S. 753-757. [= Teil 1]

<sup>86</sup> Murad Efendi: *Brief an Unbekannt*. Dresden, 23.05.1875. WBR/Han: I.N. 73675.

erfolgten und weiteren geplanten Aufführungen seiner Dramen *Selim der Dritte*, *Marino Faliero*, *Ines de Castro*, *Mirabeau* sowie *Bogadil* in Wien, Berlin, Hamburg, Graz, Prag, Dresden und Temesvár. Zuversichtlich schrieb Murad 1875 an August Förster in Wien:

Mein Faliero hat zwei ungetrübte Siege erfochten, mir zwei wichtige Bühnen errungen, den Zutritt zu fünf anderen geöffnet und meine Stellung gefestigt. Die Stimmen mehren sich[,] die mir die Berechtigung zuerkennen als Dichter zu wirken [...] noch einige Erfolge im Winter (besonders in München, Stuttgart etc.) und ich werde nicht mehr zu unterdrücken sein; meine Gemeinde wächst und festigt sich.<sup>87</sup>

Besonders enttäuscht über die ablehnende Haltung des Burgtheaters und die „Ignoranz“ in seiner Geburtsstadt Wien ihm gegenüber fügte er trotzig hinzu:

Mir, dem aus der Heimath Verdrängte[n], das deutsche Publikum gewinnen, ist ein Ziel des Strebens werth. [...] Das Burgtheater hat versucht den Oesterreicher, den Wiener an die Wand zu drücken. Lebt dort irgend ein Billigkeitsgefühl [!] so wird man ihm die Hand reichen – [...] Je länger man mich und meinen wachsenden Ruf ignoriert um so schwieriger wird eine Verständigung.<sup>88</sup>

Durch das Ausbleiben des erhofften Durchbruchs schwand zur gleichen Zeit sein Optimismus. Und so stellte er enttäuscht fest: „Ich habe als deutscher Dichter abgewirtschaftet und das im Moment wo ich anfangen in Deutschland ein wenig über den Wasserspiegel zu kommen. Die Flamme ist erloschen und Asche bleibt zurück. Was thut's?“<sup>89</sup> 1876 äußerte Murad noch einmal seine Enttäuschung über seinen „sinkenden Stern“, zusammen mit Klagen über die Spielpläne der Theater bzw. den Publikumsgeschmack, die ihm durchschlagenden Erfolg als Dramatiker „verwehrten“:

Nein, unser Publikum will keine Tragödien, auch keine Lustspiele mehr. – Die Posse – die Zote, sonst nichts. Kommen Sie mir nicht mit dem Wolterstück „Messalina“. Ich würde seinen Erfolg in Wien zu Gunsten meiner Argumente verwerthen. – Das Publikum ist verwildert, blasirt – es versteht den Dichter nicht. Wilbrandt, Lindau, Moser haben Recht. [...] Wehe dem, der Dramen dichtet, anstatt Rollen und Akte zu schreiben! Was für ein Ton? Wohin reißt mich mein Pathos? Und dennoch spreche ich nicht in der Aufregung nein, ich schreibe Wolterwogenes [!] und Überzeugung nieder.<sup>90</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Murad Efendi sich auf jeden Fall im Rahmen der Konvention einer konservativen Dramatik abseits der Innovation bewegte. Von seinen Zeitgenossen bzw. noch Anfang des 20. Jahrhunderts wurde er am Rand dieser Modeströmung positioniert und als originell wahrgenommen. Dies lag wahrscheinlich vor allem an Murads Stoffwahl und insbesondere an *Selim dem Dritten*, dem historischen Trauerspiel über die Regierungszeit des türkischen Sultans Selim III. Auch Doderer erwähnt in den *Dämonen* Murad Efendis Stücke und verweist insbesondere auf *Selim den Dritten*: „[...] Sie wissen ja wohl, daß er mehr als reichlich geschrieben und veröffentlicht hat. Im Burgtheater erinnert man sich noch seiner Kalifendramen mit mehr oder weniger großem Genuß.“<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Murad: Brief an August Förster. Pillnitz, 14.8.1875. ONB/HAD.

<sup>88</sup> Murad: Brief an August Förster. Pillnitz, 14.8.1875. ONB/HAD.

<sup>89</sup> Murad: Brief an Unbekannt. Dresden, 23.05.1875. WBR/Han.

<sup>90</sup> Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 05.02.1876. WBR/Han: I.N. 73674.

<sup>91</sup> Doderer: *Dämonen*. S. 484.

Aus der Distanz der gegenwärtigen Perspektive fallen Nuancen nicht auf, die Kritiker oder Literaturwissenschaftler in den 1870er Jahren als „Verfehlungen“ der idealen Norm feststellten. Sei es Tadel an Abweichungen vom optimalen Handlungsaufbau (unter Berufung auf Schlegel und Lessing) oder Kritik an der Gestaltung der Charaktere, diese Kritik an „Patzern“ illustriert, dass Murad Efendi als Autor wahrgenommen wurde, der entweder absichtlich oder mangels „Talent“ – in einem relativ geringen Spielraum – „eigene Wege“ ging, wie es Eduard Castle im dritten Band der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* ausdrückte.<sup>92</sup>

### **2.3 Murad Efendi in der Literatur- und Theatergeschichtsschreibung: eine theaterhistoriographische Spurensuche**

Wie bereits im Forschungsüberblick ausgeführt, ist die verfügbare Sekundärliteratur über Murad Efendi bzw. die Literatur, in der er erwähnt wird, relativ spärlich. In diesem Kapitel soll die Rezeption des Autors und Dramatikers Murad Efendi nachgezeichnet werden. Es wird ein Überblick gegeben, in welchen deutschsprachigen Publikationen Murad Efendi (bzw. Franz von Werner) erwähnt oder behandelt wurde und wie er darin als Autor dargestellt wurde.

Beginnt man, theater- und literaturhistorische Publikationen über das 19. Jahrhundert zu durchforsten wird die Unterschiedlichkeit an gesetzten Periodisierungen und Epochenbegriffen (besonders ab 1848 für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts) augenfällig. Diese verschiedenen Versuche der Periodisierung und der Zuordnung von Epochen scheinen ein Indiz zu sein für die Schwierigkeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine breite „epochemachende“ literarische Strömungen eindeutig festzumachen. Die Periodisierungen reichen von relativ weitgefassten literarhistorischen Begriffen (wie z.B. „Realismus“ in Kindermanns *Theatergeschichte Europas*<sup>93</sup>) über kleinere „Einheiten“ nach politisch-sozialen Ordnungskriterien (wie z.B. „Herrschaft und Niedergang des deutschliberalen Großbürgertums 1866-1890“ im dritten Band der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte*<sup>94</sup>) bis hin zur Angabe von Jahreszahlen ohne weitere Betitelung (wie z.B. „Das Theater 1830-1870“ in Max Martersteigs Studie *Das deutsche Theater im 19.*

---

<sup>92</sup> Siehe Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 694.

<sup>93</sup> Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 7: Realismus.

<sup>94</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 593-1112, bzw. S. 687-704 für das Unterkapitel „Dramatiker“.

*Jahrhundert*<sup>95</sup>). Die Schwierigkeit, eindeutige Benennungen zu finden macht es auch nicht einfach, Murad Efendi klar einer „Epoche“ zuzuordnen.

Die Mehrheit der Erwähnungen von Murad Efendi findet sich wie bereits gesagt in Literaturlexika und biographischen Lexika.<sup>96</sup> Diese Publikationen operieren zumeist in der Logik der Reformtheaterhistoriographie. Die Enzyklopädien, Handbücher und Lexika beanspruchen also entweder bereits im Titel, Untertitel oder im Vorwort Informationen über die wichtigsten und „größten“ Autoren der deutschen Nationalliteratur zu sammeln. Als Beispiel kann das *Lexikon der deutschen Nationalliteratur* des Literaturhistorikers Adolf Stern angeführt werden. Dessen Untertitel lautet „Die deutschen Dichter und Prosaiker aller Zeiten, mit Berücksichtigung der hervorragendsten dichterisch behandelten Stoffe und Motive“.<sup>97</sup> Sowohl das Sammlungsprinzip nach klar abgegrenzten geographischen Räumen als auch der Gedanke, die wichtigsten und „herausragendsten“ Figuren zusammen zu stellen entsprechen dem Prinzip der Reformtheaterhistoriographie. Murad Efendi wurde in den 1870er Jahren von Zeitgenossen wie Adolf Stern sowie Ende des 19. Jahrhunderts zum Teil durchaus zu dieser ausgewählten künstlerischen Elite gezählt. Doch dann verschwand Murad Efundis Name zunehmend aus den literatur- und theaterhistorischen (Überblicks-)Werken im 19. Jahrhundert, vor allem im 20. und erst recht im 21. Jahrhundert.

Folgend werden die Einträge über Murad Efendi nach Publikationssorte präsentiert: allgemeine biographische Handbücher und Lexika sowie Literatur- und Theaterlexika, literatur- und theaterhistoriographische Werke, Artikel in Zeitungen und Zeitschriften über Murad Efendi als Dramatiker sowie die Monographie von Heinrich Ziegler.

### 2.3.1 Allgemeine Biographische Handbücher und Lexika

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass die Lemmata betreffend Murad Efendi in biographischen Handbüchern und Lexika meist wenige einspaltige Zeilen lang sind. In erster Linie wird dabei seine Biographie skizziert – mit Betonung der diplomatischen Laufbahn, gefolgt von der Auflistung sämtlicher Werke oder einer Auswahl (Lyrik, Dramatik und Prosa). Interessant ist dabei der Umgang mit dem Namen des Autors: Während einige

---

<sup>95</sup> Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert.

<sup>96</sup> In Bezug auf die Erfassung der Erwähnungen von Murad Efendi kann kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, da die Recherche nach Erwähnungen als langwierig gestaltet. Doch lässt sich anhand der bisher aufgefundenen Einträge und Erwähnungen ein ‚Muster‘ erkennen, wie Murad Efendi generell dargestellt wurde.

<sup>97</sup> Adolf Stern: *Lexikon der deutschen Nationalliteratur*. Von Adolf Stern, Professor der Litteraturgeschichte am kgl. Polytechnikum in Dresden. Die deutschen Dichter und Prosaiker aller Zeiten, mit Berücksichtigung der hervorragendsten dichterisch behandelten Stoffe und Motive. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.

Publikationen ihn unter dem Namen „Franz von Werner“ führen, listen ihn die meisten unter „Murad Ef(f)endi“ auf. Diese Einträge verweisen stets auf den „ursprünglichen“ oder „richtigen“ Namen – so die Wortwahl – „Franz von Werner“, teilweise mit der (nicht zutreffenden) Angabe, dass „Murad Efendi“ ein Pseudonym sei. Die Zuschreibungen reichen von „Schriftsteller der Gegenwart“<sup>98</sup> oder „deutscher Schriftsteller“<sup>99</sup> bis hin zu „dramatischer Dichter“.<sup>100</sup>

An dieser Stelle sollen exemplarisch zwei solcher Beiträge vorgestellt werden. Einer der wenigen umfangreicheren Einträge findet sich unter dem Stichwort „Werner, Franz von“ in Constant von Wurzbachs *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*.<sup>101</sup> Der nicht gekennzeichnete Artikel verweist zunächst auf die Annahme des Namens „Murad Efendi“ in türkischen Diensten, da er unter diesem Namen als „Poet und Diplomat“ bekannt geworden sei. Später wird ausgeführt, dass es sich hierbei nicht um ein Pseudonym handelt. Darauf folgt eine Aufzählung (teils fehlerhafter) biographischer Daten, vor allem betreffend Murads diplomatische Karriere, sowie die Erwähnung sämtlicher Schriften (inklusive Erscheinungsjahr). Bei dieser Aufzählung liegt der Schwerpunkt eindeutig auf den dramatischen Werken (insbesondere *Selim der Dritte*), wobei auch vereinzelt auf Inszenierungen verwiesen wird: „Die Muße seines Temesvárer Consulardienstes benützte er besonders zu dramatischen Arbeiten, zu denen er sich überhaupt am meisten hingezogen fühlte. 1772 [!] brachte er auf dem Wiener Burgtheater sein erstes Stück: ‚Selim III., Trauerspiel in 5 Acten‘ mit Erfolg zur Aufführung [...]“<sup>102</sup> Auch wird die Auszeichnung mit diversen Orden erwähnt. Als Autor wird Murad Efendi durchaus positiv eingeschätzt, wobei sein Status als Diplomat als Teilursache für seinen (kurzlebigen) Erfolg erachtet wird:

Mit Werner ging ein noch nicht völlig abgeklärtes vielversprechendes dichterisches Talent zu Grabe. Er hätte sicher noch Vieles und Schönes geschaffen. So lange er lebte, verhalf ihm seine Stellung zu Erfolgen, die er unter anderen Umständen kaum erreicht haben würde. Heute ist er beinahe schon vergessen.<sup>103</sup>

Der betreffende Band des *Biographischen Lexikons* erschien 1886, d.h. Murad Efendis Bekanntheitsgrad erlosch praktisch kurz nach seinem Tod.

---

<sup>98</sup> Stern: Lexikon der deutschen Nationalliteratur. S. 258.

<sup>99</sup> Franz Bornmüller: Biographisches Schriftsteller-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gebiet der Nationalliteratur aller Völker mit Angabe ihrer Werke. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. S. 517.

<sup>100</sup> Wurzbach: Biographisches Lexikon. Bd. 53. S. 49.

<sup>101</sup> Wurzbach: Biographisches Lexikon. Bd. 53. S. 49-51.

<sup>102</sup> Wurzbach: Biographisches Lexikon. Bd. 53. S. 50. Es wird auch auf Inszenierungen von *Marino Faliero* in Dresden und Leipzig verwiesen, allerdings ohne nähere Angaben.

<sup>103</sup> Wurzbach: Biographisches Lexikon. Bd. 53. S. 51.

Aus 1897 stammt ein weiterer detaillierter Eintrag unter dem Stichwort „Werner, Franz von“ im 42. Band der *Allgemeinen deutschen Biographie*.<sup>104</sup> Der Autor Ludwig Fränkel befasst sich hier ausführlich mit der Biographie Murad Efendis und befasst sich auch – durchaus spekulativ und emphatisch formuliert – mit seiner Jugend bzw. Hintergründen und möglichen Einflüssen. Wie die Bezeichnung „Diplomat und Dichter“ ganz zu Beginn des Eintrags vermuten lässt, fokussiert Fränkel einerseits auf die Stationen der diplomatischen Karriere, andererseits auf Murad Efendis literarischem Werk, wobei Fränkel wie Wurzbach die Zeit des Temesvárer Konsulats als die fruchtbarste Phase des Autors beschreibt und Murad Efendi besonders als Dramatiker hervorhebt:

Eine eigene Seite an W. bildet der Dramatiker. Die fruchtbarste Tätigkeit als solcher, zu der es ihn überhaupt am meisten trieb, fällt in die Jahre seines Temesvarer Consulats. Seine hervorragendste Leistung ward das türkische Reformstück ‚Selim III.‘, 1872 am Wiener Burg- und am Dresdener Hoftheater mit Erfolg aufgeführt und damals in Wien, später in Reclam’s Universalbibliothek gedruckt [...].<sup>105</sup>

In weiterer Folge erwähnt Fränkel nicht nur weitere Tragödien und Lustspiele des Autors im Sinne einer reinen Aufzählung, sondern macht auch Bemerkungen zu deren Inhalt, Aufbau oder Stil.<sup>106</sup> In Bezug auf Murad Efendi als Dramatiker resümiert Fränkel:

Man erkennt, daß leider Werner’s Kraft, die fast stets die Töne des echten Pathos findet und richtig anzubringen weiß, leicht versagt, wo man vor der Entscheidung ein großes Motiv die Handlung fest zusammenfassen zu sehen erwartet; da tritt dann gewöhnlich ein Conglomerat morgenländischer Bilder und Blumen und Schillerscher Rhetorik als Ersatz ein. Die sprachliche und innerliche Charakteristik der Personen ist höchst sorgsam gepflegt [...].<sup>107</sup>

Fränkel bemerkt, dass Murad Efendi „für das heutige Repertoire todt“ sei – der vorliegende Band der *Allgemeinen Deutschen Biographie* erschien 1897 – und kommentiert, dass der Dramatiker „unverdientermaßen“ vergessen sei.<sup>108</sup> Diese Beurteilung Murads mag durchaus beeinflusst sein von der augenscheinlichen Faszination für Murads kosmopolitische Persönlichkeit und seinen ungewöhnlichen Lebenslauf. Abschließend hält Fränkel fest: „er war ein hoch und eigen begabter Mensch und entfaltete seine Talente in nicht alltäglichem Gange mit starkem Willen und Vollbewußtsein. Ein Jahrhundert früher wäre er wol [!] zum ‚Kraftgenie‘ ausgewachsen.“<sup>109</sup> Diese Feststellung, dass Murad kein Kind seiner Zeit gewesen

---

<sup>104</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 44-48.

<sup>105</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 46f.

<sup>106</sup> Vgl. Fränkel: Werner, Franz von. S. 47: In Bezug auf *Marino Faliero* (1871) bemerkt er: „die vereitelte Revolution des bekannten Dogen behandelnd, mischt theatralisch herausgearbeitete Knappheit mit heißester Leidenschaft [...]“. Zu *Mirabeau* (1875) und *Johanna Gray* stellt Fränkel fest, dass *Mirabeau* „der dramatischen Steigerung von vornherein Schranken durch eine supponirte Wechselneigung des Helden und der Königin Marie Antoinette [setzt] und läßt den Gifftod des verrätherischen Revolutionsmannes gerechtfertigt aussehen. ‚Johanna Gray‘ bleibt trotz sein [!] ausgeklügelter Verschlingung der politischen Fäden ziemlich unwirksam, weil es bei diesem Stoffe nicht gelingen konnte, der Heldin die Eigenschaft eines Spielballs von tyrannischen Egoisten zu benehmen.“

<sup>107</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 47.

<sup>108</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 47.

<sup>109</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 47.

sei, korrespondiert auch mit Murads Selbstwahrnehmung, ein Anachronismus in seiner Zeit zu sein.

### 2.3.2 Literatur- und Theaterlexika

Neben allgemeinen biographischen Lexika finden sich vor allem in „Dichterlexika“, Handbüchern und Literaturlexika Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts Lemmata zu Murad Efendi bzw. Franz von Werner. Sehr knappe Erwähnungen finden sich beispielsweise in Hermann Anders Krügers *Deutsches Literatur-Lexikon*,<sup>110</sup> im *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur* von Adolf Bartels,<sup>111</sup> in Franz Bornmüllers *Biographisches Schriftsteller-Lexikon der Gegenwart*,<sup>112</sup> im *Bio-Bibliographischen Literaturlexikon Österreichs*<sup>113</sup> von Hans Giebisch und Gustav Gugitz sowie in Franz Brümmer's *Deutsches Dichter-Lexikon*<sup>114</sup> und *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten*.<sup>115</sup> Exemplarisch werden nun zwei Einträge präsentiert, die über die Knappheit der aufgezählten Dichterlexika hinausgehen: Das *Lexikon der deutschen Nationalliteratur* von Adolf Stern bezeichnet unter dem Stichwort „Murad Efendi (eigentlich Franz von Werner)“ den Autor als „Schriftsteller der Gegenwart“ und erwähnt nach einem Abriss der diplomatischen Laufbahn Murads dramatische Werke, „die auf einer Reihe von deutschen Bühnen aufgeführt wurden“, sowie auch seine Lyrik und Prosa.<sup>116</sup>

Das vom Lexikographen Wilhelm Kosch herausgegebene *Deutsches Literatur-Lexikon* nimmt eine besondere Stellung ein, da Murad Efendi hier auch im 20. Jahrhundert nicht vergessen wurde: in Koschs „Lebenswerk“, dem bis heute oft verwendeten Lexikon, wird dieser Autor in allen Auflagen unter dem Stichwort „Murad Effendi (urspr. Franz v. Werner)“ angeführt. Mit leicht variierenden Lemmata wird er in der ersten Auflage des *Literatur-Lexikons* von 1930, in der überarbeiteten Fassung der zweiten Auflage 1956 und der wiederum überarbeiteten dritten Auflage 1986 erwähnt. Darüber hinaus existiert auch ein Eintrag in Koschs *Deutsches*

---

<sup>110</sup> Hermann Anders Krüger: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch mit Motivübersichten und Quellennachweisen*. München: Beck, 1914. S. 308.

<sup>111</sup> Adolf Bartels: *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig: Avenarius, 1906. S. 701. Der antisemitische, völkisch-rassistisch eingestellte Adolf Bartels (1862-1945) gilt als Ideologe der NS-Germanistik. Als seinen besonderen Verdienst behauptete er die Scheidung von „Deutschem“ und „Jüdischem“ in der Literaturgeschichte. Siehe <<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/bartels.htm>>; <<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/bartels2.htm>>; <[http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f\\_mod=Ah08I](http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah08I)> (11.10.2009).

<sup>112</sup> Bornmüller: *Biographisches Schriftsteller-Lexikon*. S. 517f.

<sup>113</sup> Hans Giebisch / Gustav Gugitz: *Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Hollinek, 1964. S. 271.

<sup>114</sup> Franz Brümmer: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten*. 2 Bde. Bd. 2. Eichstätt/Stuttgart: Verl. der Krüll'schen Buchhandlung, 1877. S. 79.

<sup>115</sup> Franz Brümmer: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Sechste Auflage. Bd. 5. Leipzig: Reclam, o.J. S. 89f.

<sup>116</sup> Stern: *Lexikon der deutschen Nationalliteratur*. S. 258.

*Theater-Lexikon* (1960).<sup>117</sup> In der ersten und zweiten Auflage des *Literatur-Lexikons* werden praktisch ident auf ca. zehn Zeilen stichwortartig sein Lebenslauf und ausgewählte Werke wiedergegeben. Des weiteren verweisen die Lemmata auf Murads „außergewöhnliche Begabung“ und die wiederholte Aufführung seine Dramen. Das Lemma der dritten Auflage erscheint noch halb so lang. Hier sind noch die Stationen der diplomatischen Laufbahn und ausgewählte Werke angegeben. Kosch erwähnte Murad Efendi allerdings nicht nur in den diversen Auflagen seiner Lexika, sondern widmete ihm 1940 auch einen kurzen Artikel in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Der Wächter*.<sup>118</sup>

### 2.3.3 Literatur- und theaterhistoriographische Publikationen und Beiträge

In großen, überblicksartigen literatur- oder theaterhistoriographischen Publikationen – z.B. Karl Goedekes *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Kindermanns zehnbändiger *Theatergeschichte Europas* oder Braunecks fünfbandiger *Die Welt als Bühne* – ist Murad Efendi nicht zu finden. Überhaupt wird z.B. bei Kindermann und Brauneck epigonische Dramatik – zu der Murad Efendi gehört – als „alltägliche“ und verbreitete Dramatik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entweder höchstens kurz in Nebensätzen erwähnt unter der Bezeichnung „Wolterdramatik“, „Neoklassik“ sowie „Formdrama“ oder ganz ausgeblendet zugunsten „innovativerer“ Dramatik.

Eine Ausnahme in dieser Hinsicht stellt die *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte* von Johann Willibald Nagl, Jakob Zeidler und Eduard Castle dar. Insgesamt versteht sich die *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte* als enzyklopädisch angelegtes Handbuch, das dem dramatischen und literarischen Schaffen in der Habsburgermonarchie ein Denkmal setzt und die

besondere deutsche Kulturform [betont], die Wien und das alte Österreich ausgeprägt haben, auf dem Felde der Literatur, des Zeitungs- und Theaterwesens [...] und was auch noch in Österreich-Ungarns letzter Epoche, deutsche Kulturarbeit weit über die Grenzen des deutschen Sprachraumes hinaus auf diesen Gebieten geleistet hat.<sup>119</sup>

Der dritte Band der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* wurde von Castle herausgegeben und widmet sich der Dramatik in der österreichisch-ungarischen Monarchie von 1848 bis 1890. In Band drei befasst sich ein Kapitel betitelt als „Herrschaft und Niedergang des deutschliberalen Großbürgertums“ mit den Dramatikern im Zeitraum von

---

<sup>117</sup> Vgl. Wilhelm Kosch: *Deutsches Literatur-Lexikon* (1930, 1. Aufl.). Bd. 2. – Ders.: *Deutsches Literatur-Lexikon* (1956, 2. Aufl.). Bd. 3. – Ders.: *Deutsches Theater-Lexikon*. – Ders.: *Deutsches Literatur-Lexikon* (1986, 3. Aufl.). Bd. 10.

<sup>118</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. Siehe dazu Abschnitt 2.3.4.

<sup>119</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. Vorwort.

1866-1890. Am Anfang des Kapitels wird dieser Phase im Allgemeinen jegliche künstlerische Innovation abgesprochen:

Weder zu neuen Stoffen noch zu neuen Formen nehmen die Epigonen einen Anlauf. Nach wie vor wählt man historische Stoffe, zieht man das Kostüm der modernen Gewandung vor. Eklektisch schwankt man zwischen der klassischen und romantischen Schablone. Wer für die Bühne arbeiten will, folgt zumeist dem Vorbild des streng architektonisch aufgebauten, stark rhetorisch oder lyrisch gefärbten Dramas des Münchner Dichterkreises.<sup>120</sup>

Die Dramatik dieser Epigonen zeichne sich durch Konventionalität (sowohl in Hinsicht auf die Handlung als auch die Sprache) aus, sowie durch das Fehlen einer „feinere[n] Ausführung seelischer Detailmalerei, höchstens Ansätze dazu sind bei den begabtesten Dramatikern der Periode wie Wilbrandt und Murad Efendi vorhanden.“<sup>121</sup> Nach dieser allgemeinen Charakteristik werden einige gegenwärtig mehr oder weniger vergessene Autoren wie Adolf Wilbrandt (1837-1911), Martin Greif, Franz Keim (1840-1918) oder Wilhelm von Warteneck (1839-1914) präsentiert mit einem Abriss ihrer Biographie und der erfolgreichsten Dramen, einer Einschätzung ihres Stils sowie einem Portraitfoto. Zusammen mit Wilbrandt, dem „für diese Epoche repräsentativste[n] Dichter Wiens“<sup>122</sup> wird Murad Efendi als „wertvoll“ eingestuft und gegenüber den übrigen Dramatikern deutlich hervorgehoben: „Das originellste Talent der ganzen Epoche [1866-1890] war Franz von Werner (Murad Efendi), der als Dichter wie als Mensch seine eigenen Wege ging. Sein Lebenslauf liest sich wie ein Abenteuerroman.“<sup>123</sup> Die ungewöhnliche Biographie Murad Efendis wurde tatsächlich in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen* verarbeitet. Deutlich an Murad angelehnt führt Doderer zu Beginn des ersten Kapitels des zweiten Teils die Figur des Hamdi-Bey, den Vater des Hofrats Gürtzner-Gontard ein. An dieser Stelle im Roman wird von der bereits zitierten Desertation aus der österreichischen Armee berichtet sowie der abenteuerlichen Flucht in die Türkei, wo der „alte Türke“ es

bis zum Bey oder Pascha gebracht [habe], ohne daß er dem Christenglauben entsagen hätte müssen, ein seltener Fall, um so erstaunlicher, weil der alte Hamdi-Bey (dies war sein türkischer Name gewesen) die Pforte als Gesandter an ausländischen Höfen durch viele Jahre repräsentierte. Mit diesem alten Diplomaten – der übrigens den Jahren nach gar nicht alt geworden war, nur der alten Schule hatte er eben angehört – hingen viele und bemerkenswerte türkische Sachen hier im Zimmer zusammen. Hamdi-Bey selbst überblickte es, mit einem bleichen und seltsam schönen wild-abenteuerlichen Gesicht aus dem Goldrahmen des großen Portäts hervorschwebend, das über dem Schreibtisch hing.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 3. S. 687f.

Bd. 1 und 2 der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* wurden von Johann Nagl und Jakob Zeidler, unter Mitwirkung von Castle herausgegeben. Nach dem Tod von Nagl und Zeidler wurden die Bände 3 und 4 von Castle herausgegeben. Der Abschnitt „Dramatiker“ ist von Castle zusammengestellt und überarbeitet basierend auf Vorarbeiten von Gertrude Doublier (verantwortlich für die meisten Autorenportraits, u.a. auch Murad Efendi), Egon Lindner und Franz Stefan. Für eine Einschätzung und die Hintergründe der Entstehung des Werks durch Herwig Würz siehe <<http://www.wienbibliothek.at/ausstellungen/1995/wa-229/toc-de.htm>> (6.6.2008).

<sup>121</sup> Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 3. S. 688.

<sup>122</sup> Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 3. S. 689.

<sup>123</sup> Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 3. S. 694.

<sup>124</sup> Doderer: *Die Dämonen*. S. 483. Die Figur des Hofrats Gürtzner-Gontard ist an Gaston Murad angelehnt, Murads älterer Sohn und Gaby Murads Vater. Vgl. Fleischer: *Das verleugnete Leben*. S. 246. – Edmund Schüller: *De Spectationibus*. Zur Entstehungsgeschichte der Erzählung „Die erleuchteten Fenster“. In:

Auf den zwei Seiten, die Murad Efendi in der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* gewidmet sind, dringen vor allem Faszination für dessen Persönlichkeit sowie Sympathie und Bewunderung für Murads autodidaktisch angeeignete Bildung durch. Die Kombination der beruflichen Laufbahn als Diplomat mit der Leidenschaft Schriftsteller zu sein wird besonders hervorgehoben. Als Theaterautor wird Murad dabei äußerst positiv bewertet und mit dem Vormärz-Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) verglichen. Der ausbleibende dauerhafte Erfolg Murads auf der Bühne wird zum einen den Hoftheatern bzw. Murads revolutionären Stoffen zugeschrieben, zum anderen den meist großen Besetzungen in Murads Stücken:

Aus allen seinen Werken spricht eine starke, phantasiebegabte Persönlichkeit. In der Wahl seiner Stoffe geht er mit der Kühnheit eines Grabbe zu Werke, die Charakterzeichnung seiner Figuren ist scharf umrissen, seine Sprache gewandt und den jeweiligen Bedürfnissen des Stoffes angeglichen, schwungvoller Vers oder kräftige Prosa. Daß er auf der zeitgenössischen Bühne nicht festen Fuß fassen konnte, hat einerseits in der Scheu der damaligen Hoftheater vor revolutionären Stoffen und Ansichten seinen Grund, andererseits aber auch darin, daß Murad nicht „dramatisch schreibt, sondern dramatisch beschreibt“, wie Laube von dem geistesverwandten Grabbe sagt. Vor allem erschwert die Willkür des Szenenwechsels sowie die übergroße Personenzahl die Aufführbarkeit seiner Stücke, welche ohne Drehbühne kaum darzustellen sind.<sup>125</sup>

Anschließend wird in der Darstellung kurz auf die einzelnen Tragödien eingegangen sowie Inhalt und/oder Aufbau kommentiert. Die Lustspiele erschienen Castle allerdings als wenig gehaltvoll und werden somit kaum erwähnt. Hingegen werden die zwei Inszenierungen von Murads Dramen, die in Wien stattfanden explizit genannt: *Selim der Dritte* im Burgtheater (Premiere 24. Mai 1872) und *Mirabeau* im Wiener Stadttheater (Premiere 19. Dezember 1875).<sup>126</sup> Die Zuschreibung „originellstes Talent der Epoche“ ist allerdings als relativ anzusehen, liest man Castles Vorwort zum dritten Band. Dort betont er, dass in der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* bewusst auch Autoren präsentiert werden, denen mehr oder weniger mittelmäßiger Erfolg beschieden war:

Der Herausgeber ist sich sehr wohl bewußt, daß es nicht durchwegs literarische Größen ersten Ranges sind, die genannt werden; aber so wenig wir einen Begriff des Lebens in der Natur ohne Kenntnis der Mikroorganismen gewinnen können, ebenso wenig vermögen wir literarisches Leben, zumal in engen und engsten Kreisen darzustellen, ohne auf Schriftsteller und Werke einzugehen, die nur durch ihr Dasein oder ihre Masse etwas bedeuten. Im übrigen bietet schon der den einzelnen Persönlichkeiten zugemessene Raum einen gewissen Maßstab für ihre Wertung.<sup>127</sup>

---

Schaffgotsch, Xaver (Hg.): *Erinnerungen an Heimito von Doderer*. München: Biederstein:1972. S. 151-153. S. 152.

<sup>125</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 694. Murad selbst hätte dieser Einschätzung vermutlich nicht zugestimmt; in einem Brief an eine schreibende Kollegin [Ada Christen] erwähnt Murad Grabbe als „Negativbeispiel“. Vgl. Murad: *Brief an Unbekannt* [Ada Christen, C.H.]. SLUB/Han: „Es ist etwas weiblicher Grabbe der modernsten Zeit in diesem Drama: die Peinlichkeit überwuchert“.

<sup>126</sup> Vgl. Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. 695f. Während meistens *Selim der Dritte* als „wichtigstes“, oder „hervorstehendes“ Drama genannt wird, wird hier am stärksten auf *Marino Faliero* als bedeutendstes Werk eingegangen. *Mirabeau* wird in Bezug auf Figurenpsychologie und Aufbau mit Grabbe verglichen.

<sup>127</sup> Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 3. S. XI.

Neben dem Artikel in der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* wurden einige weitere Erwähnungen in historiographischen Werken aufgefunden, die sich mit dem 19. Jahrhundert befassen. 1892 erschien *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*<sup>128</sup> von Rudolf Gottschall. Alfred Klaars *Das moderne Drama*<sup>129</sup> stammt aus 1884. Im 20. Jahrhundert erschienen *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*,<sup>130</sup> 1962 von Ernst Alker publiziert sowie die 1998 erschienene *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900* von Peter Sprengel.<sup>131</sup>

Der Literaturhistoriker und einflussreiche Kritiker Gottschall, war mit Murad Efendi persönlich bekannt. In seiner *deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts* bedachte Gottschall Murad mit knapp zwei Seiten im Kapitel „Das moderne Drama“, bzw. dessen Unterkapitel „Das regenerierte Bühnendrama“. An den Beginn dieses Kapitels stellt Gottschall die Bemerkung „Unsere Zeit ist durch und durch reformatorisch, geistig bedeutend, in ihren Tiefen angeregt! Diese Epoche ist keine langweilige und müßige Station des Weltgeistes, welcher im Gegenteil in einer erfolgreichen Arbeit begriffen ist [...]“.<sup>132</sup> Dabei siedelt er mit dem Stichwort „reformatorisch“ den Ausgangspunkt für das „regenerierte Drama“ – implizit an der Weimarer Klassik und vornehmlich historischen Dramen – bei den jungdeutschen Dramatikern, allen voran Karl Gutzkow (1811-1878) und Heinrich Laube an: „Das regenerierte Bühnendrama betrat also die Bahn, auf welcher allein eine moderne Klassizität erreichbar ist.“<sup>133</sup> Gottschall behandelt in weiterer Folge dieses Kapitels einzelne Autoren zwischen ca. 1830 und 1890. Er bespricht u.a. Gutzkow und Laube, Gustav Freytag (1816-1895), Salomon Mosenthal (1821-1877) und Adolf Wilbrandt. Auch Murad Efendi wird unter diesem nicht weiter differenzierten Begriff „regeneriertes Bühnendrama“ subsumiert:

Der Dramatiker Murad Effendi, ein geborener Österreicher (Franz von Werner, geb. am 30. Mai 1836 zu Wien, gestorben als türkischer Ministerresident im Haag am 12. September 1881, nachdem er vorher ähnliche Stellungen in Stockholm und Dresden bekleidete) zeigt in seinen Trauerspielen an den entscheidenden Stellen jene hinreißende Gewalt des Affekts, welche die echte Mitgift tragischer Begabungen ist [...]. Dieser Schwung, dies Feuer tritt mit der meisten Energie in der osmanischen Reformtragödie: „Selim III.“ (1872) hervor, die am Wiener Burgtheater und Dresdner Hoftheater mit Erfolg zur Aufführung kam.<sup>134</sup>

<sup>128</sup> Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. S. 148-150.

<sup>129</sup> Klaar: *Das moderne Drama*. Bd. 2: *Deutsche Bühnendichter der Gegenwart*. Leipzig: Freytag / Prag: Tempsky, 1884.

<sup>130</sup> Alker: *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*.

<sup>131</sup> Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*.

<sup>132</sup> Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. S. 4.

<sup>133</sup> Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. S. 5.

<sup>134</sup> Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. S. 148f. Gottschall kommentiert anschließend kurz Murads Tragödien *Marino Faliero*, *Ines de Castro* sowie *Mirabeau*, wobei er feststellt, dass einzelne Szenen von echt revolutionärem Blut seien.

Abgesehen von der Erwähnung in der *deutschen Nationalliteratur* schrieb Gottschall mehrere Artikel über Murad Efendi in den von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Blätter für literarische Unterhaltung*. Es handelt sich um Rezensionen der *Türkischen Skizzen* und des Lyrikbandes *Ost und West* sowie ein zweiteiliger Beitrag über „Murad Efendi als Dramatiker.“<sup>135</sup>

Neben Gottschall widmete auch Alfred Klaar Murad einige Seiten: *Das moderne Drama* in drei Bänden aus 1883/84 ist als Theatergeschichte (Band 1) und Handbuch/Schauspielführer (Bände 2 und 3) konzipiert. In Band 1 widmet sich Klaar der *Geschichte des modernen Dramas in Umrissen*. Dabei setzt er Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) als „dramaturgische[n] Prophet und Wegweiser“<sup>136</sup> an den Ausgangspunkt einer „Entwicklung des deutschen Dramas“. Diese Entwicklung kulminiert mit den „beiden größten Dichter[n] deutscher Nation“ Schiller und Goethe im Sturm und Drang und Weimarer Klassik. Klaar geht davon aus, dass nach dieser Periode der „reifsten Klassizität“ jede neue Richtung des deutschen Dramas sich zumindest an gewissen Punkten auf Schiller und Goethe zurückberufen musste. Im letzten Kapitel seiner Theatergeschichte in Umrissen – betitelt „Die Neueren und die Neuerer“ – beschreibt Klaar zunächst die gegenwärtige gesellschaftliche Umbruchsstimmung, die gekennzeichnet sei von einem Vakuum nicht der quantitativen Produktion, doch der qualitativen künstlerischen Innovation. Für Klaar erfassen „große“ Dramatiker die Bildung ihrer Zeit. Voraussetzung dafür sei jedoch, dass sich diese zu einer „Einheit“ kristallisiert habe. Das Fehlen einer „Blüte“ der dramatischen Produktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führt er auf das Fehlen eines verbindlichen Zeitgeistes zurück. Daher erscheint ihm die Reorientierung an der Weimarer Klassik und insbesondere am „Dogma“ der historischen Tragödie als höchste Gattung naheliegend, oder zumindest nachvollziehbar:

Was die Großen geschaffen, ist uns nicht entfremdet worden und in ihrem Sinne schaffen ja auch unsere Besten und Tüchtigsten weiter. Aber sie erstarken an der geistigen Tradition, nicht unmittelbar am höchsten Bildungszuge der Gegenwart, der nach neuen Formen, Symbolen, Gleichnissen ringt, ohne sie noch gefunden zu haben. Wer Einheit zwischen Form und ideellem Gehalt sucht, muß zu der Vorzeit flüchten [...] unsere Zeit hat diese Einheit noch nicht erreicht; sie reift derselben erst entgegen.<sup>137</sup>

Aufgrund der Flut an historischen Dramen, die sich relativ selten längerfristig in den Spielplänen behaupten konnten, oft wenig Erfolg auf der Bühne hatten bzw. teils gar nie

---

<sup>135</sup> Siehe Rudolf von Gottschall: Reisebilder [Rezension *Türkische Skizzen*]. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 51 (1876). S. 810-813. – Ders.: *Revue neuer Lyrik* [Rezension *Ost und West*]. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 9 (1878). S. 129-136. – Ders.: *Murad Efendi als Dramatiker I.* – Ders.: *Murad Efendi als Dramatiker* [= Teil 2]. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 49 (1881). S. 776-779. Vgl. auch Ziegler: *Murad Efendi*. S. 16f. – Pederin: *Murad Efendi*. S. 110.

<sup>136</sup> Klaar: *Geschichte des modernen Dramas in Umrissen*. S. 2.

<sup>137</sup> Klaar: *Geschichte des modernen Dramas in Umrissen*. S. 263.

aufgeführt wurden, strebt Klaar bewusst keine Vollständigkeit an, sondern vielmehr einen Überblick von zusammengestellten Gruppen von Dramatikern. Zum Gefolge Grillparzers, dem „Fortführer der klassischen Richtung“ zählt Klaar gut 25 Dramatiker, die in Wien geboren und/oder lange in Wien gelebt und gearbeitet haben. Die Beschreibungen von u.a. Salomon Mosenthal, Joseph von Weilen, Paul Heyse oder Ferdinand von der Saar (1833-1906) reichen von der bloßen Erwähnung des Namens bis hin zu maximal zwei Seiten. Direkt im Anschluss an diese Gruppe um Grillparzer wird Murad Efendi auf einer halben Seite erwähnt:

Zu größeren Erfolgen gerüstet und gewappnet betreten von den Neueren und Neuesten die Bühne: Murad Effendi, Heinrich Kruse, Ernst von Wildenbruch, Georg Siegert und Arthur Fitger. Murad Effendi, Wiener von Geburt (1836-1881), lange Zeit im Orient tätig, später türkischer Konsul und Gesandter in Deutschland und Holland, hat namentlich in seinen ersten Dramen die bilderreiche Sprache des Orients mit der traditionellen deutschen Bühnenrhetorik gemengt. Die Mischung machte Glück, ohne auf die Dauer anzuziehen. [...] Am meisten Bühnenerfolg hatten seine Dramen „Selim III.“ und „Marino Falieri“ [!].<sup>138</sup>

Im Anschluss an Murad Efendi werden u.a. noch Heinrich Kruse (1815-1902), Ernst von Wildenbruch (1845-1909) und Adolf Wilbrandt als Vertreter des „höheren Dramas“ präsentiert. Auch wenn Klaar teilweise eine zu starke, hohle Nachahmung und krampfhaftes Festhalten am Dogma des historischen Dramas kritisiert, kommt er am Ende seines Überblicks zum optimistischen Schluss (in der Logik der Reformtheaterhistoriographie), dass die Entwicklung zu einer neuen Blüte, und dem Punkt der Perfektion, wo Kunst die Aufgabe habe, Geschmack und Sitten zu veredeln dennoch weiterlaufe: „Unsere dramatische Litteratur [!] ist eine stolze und reiche, und die vielgeschmähte, in manchen Richtungen mit Recht geschmähte moderne Produktion hat doch wenigstens den Faden einer Entwicklung, die auf das Bedeutende abzielt, nicht abgerissen.“<sup>139</sup>

In der Art eines Handbuchs bzw. Schauspielers präsentiert Band 2 unter dem Titel *Deutsche Bühnendichter der Gegenwart* eine Reihe ausgewählter Dramen zeitgenössischer, deutschsprachiger Dramatiker, u.a. Ludwig Anzengruber (1839-1889), Paul Lindau (1839-1919), Adolf Wilbrandt sowie Murad Efendi. Bei ihm werden die drei bekanntesten Tragödien *Selim der Dritte*, *Marino Faliero* und *Mirabeau* vorgestellt in einer Mischung aus Inhaltsangabe, Analyse und Bewertung. Die drei Tragödien zusammen betrachtet, resümiert Klaar:

Konstantinopel, Venedig, Paris, – Janitscharenkampf, Pöbelverschwörung und Sansculottentumult, – man merkt, Murad Effendi hatte einen ausgebildeten, historischen Farbensinn, einen stark ausgeprägten Hang zum bunten und stürmisch bewegten Leben auf der Bühne. [...] Murads Vorliebe für die großen Effekte und die stürmischen Abschlüsse der Weltgeschichte scheint von keinem reinen künstlerischen Drange beseelt zu sein. Er interessierte sich dabei offenbar mehr für das historische Feuerwerk als für den

---

<sup>138</sup> Klaar: Geschichte des modernen Dramas in Umrissen. S. 274f.

<sup>139</sup> Klaar: Geschichte des modernen Dramas in Umrissen. S. 307.

historischen Feuergeist, mehr für die Gruppenbildung der Massen als für die Charakterbildung der Helden.<sup>140</sup>

Ohne hier detailliert auf die einzelnen Kritikpunkte und gelobten Vorzüge einzugehen, lässt sich allgemein festhalten, dass Klaar sehr kritische Töne anschlägt in Bezug auf die vorgestellten Dramen (vor allem gegenüber *Mirabeau*, Klaars Meinung nach das schwächste Drama Murads). Dennoch bewertete er Murad Efendi als „talentvoll“ und „starkes poetisch-dramatisches Talent“<sup>141</sup> und attestierte ihm „eine starke Begabung für dramatische Komposition, nicht nur Fertigkeit in der theatralischen Mache, sondern auch glücklichen Sinn für dramatische Bewegung und Konzentrierung“.<sup>142</sup> Er nannte ihn ferner einen „Meister der dramatischen Ökonomie“.<sup>143</sup> Wie Gottschall weist Klaar darauf hin, dass „wir Deutsche, gegenwärtig nicht allzu reich an Talenten, die im Stile der Tragödie kräftig von der Bühne herab zu wirken verstehen, [dramatische Technik und die Kunst des wirksamen Aufbaus, C.H.] am allerwenigsten unterschätzen sollten.“<sup>144</sup> Klaar bemerkt ferner eine „Gespaltenheit“ bei Murad, dessen Sprache bzw. Stil er als eigentümlich erachtet und kommt zum Schluss: „Seltsam genug: während er die eigenen Wege der Komposition wandelt, summen ihm fortwährend bekannte dramatische Melodien [!] im Kopfe.“<sup>145</sup> So befindet Klaar über *Marino Faliero* was als allgemeine Bilanz gelesen werden kann: „Ein starkes dramatisches Talent, Kunst der Massenbeherrschung, und ein zum Großen und Kräftigen strebender Sinn treten uns zweifellos in dieser Tragödie entgegen, die im ganzen als ein Gewinn für die Bühnen im edleren Sinne zu betrachten ist.“<sup>146</sup>

Max Martersteigs umfangreiche kulturgeschichtliche Darstellung über *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert* (1904) erwähnt Murad Efendi zwar nicht namentlich, jedoch ist seine Position gegenüber den Epigonen bzw. „Epigonen der Epigonen“ – in die Murad zweifelsohne eingereiht werden kann – bezeichnend. Im Sinne der Reformtheaterhistoriographie sprach Martersteig dieser Gruppe von Dramatikern jeglichen literarischen Wert ab und nennt abgesehen von wenigen Autoren wie Martin Greif keinen dieser Dramatiker namentlich:

Eine nähere Charakterisierung und eine eingehende Schilderung dieses epigonisch-idealisierenden Dramas ist kaum nötig. Es gewann nach keiner Seite hin Einfluß: nicht auf die Literatur und nicht auf die lebendige Szene [...]. Sie alle wollten es nicht glauben, daß ihrer Zeit schon die alten Herren und schönen Damen der novelistisch zugespitzten geschichtlichen Episoden nichts mehr zu sagen hatten, daß ein künstlich gezüchteter Klassizismus nie eine überzeugende und noch weniger eine kulturfördernde

---

<sup>140</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 151.

<sup>141</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 135, 142.

<sup>142</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 147.

<sup>143</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 147.

<sup>144</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 149.

<sup>145</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 149.

<sup>146</sup> Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 149.

Aufgabe erfüllt. Sie wollten es nicht glauben, daß eine neue Zeit werden wollte und daß diese ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck sich erst werde schaffen müssen. Persönlich von hoher Kultur, in der Lyrik und in der Novelle oft von anmutiger Begabung, scheiterten sie an der Bühne doch fast regelmäßig. Sie gerieten unter die Wucht der traditionellen Formgebung, die alles Feine, Eigene, Sondere, was sie vielleicht gesehen hatten, in grobe Stricht auffing, in vorgezeichnete Schemen.<sup>147</sup>

Diese so genannten Bildungsdichter, aus deren Menge „eine starke und neue Bahnenweisende Persönlichkeit nicht auftrat“, tadelt Martersteig vor allem für ihr Festhalten an einer vergangenen Zeit bzw. ihre Ablehnung von Innovation, sodass sie der (Weiter-)Entwicklung des Theaters keinerlei Impulse geliefert haben und nicht zuletzt deshalb wertlos seien:

Der Gesamtfehler dieser epigonischen Dichter wurde in einem bewußten Sichverschließen vor neuen Behandlungsweisen gefunden. [...] Sie scheiterten, weil sie die so vielfältig irritierte Empfindung der Zeit, die ihnen selbst, oft ersichtlich, ein schmerzhaftes Erleben war, mit dem ästhetischen und ethischen Prinzip einer abgeschlossenen Kultur in einen Einklang setzen wollten, der nicht herzustellen war.<sup>148</sup>

In dieser Hinsicht kann Murads eigene Feststellung ein Anachronismus in seiner Zeit zu sein, nicht nur als Einzelphänomen, sondern stellvertretend auch als Wahrnehmung einer ganzen Reihe von heute ebenso kaum mehr rezipierter Dramatiker gelesen werden.

Auch im 20. Jahrhundert fand Murad Efendi Erwähnung in theater- und literaturhistorischen Publikationen. In *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert* (1962) nennt Ernst Alker ihn kurz im Zusammenhang mit der Förderungspolitik des bayrischen Königs Maximilian II. für Wissenschaftler und Schriftsteller. Den Stil dieser Dichter, zu denen Alker Otto Ludwig zählt, bezeichnet er als „Wolterdramatik“<sup>149</sup> und räumt dieser „epigonische[n] Welle“ geringen literarischen Wert ein. In dieser Beurteilung klassifizierte er Murad Efendi als einen der wenigen Vertreter, die „[...] sich etwas über den Durchschnitt dieser Verbrauchsliteratur erhoben.“<sup>150</sup> Ebenso knapp wie Alker erwähnt auch Kurt Adels *Geist und Wirklichkeit* aus 1967 Murad Efendi. Adels, dessen Buch durchdrungen von einer patriotisch-monarchistischen Haltung ist, widmet sich im Kapitel „Das Ringen um die Wirklichkeit“ der „Grosstadt Wien“. Er schreibt im Unterkapitel über Theater:

Man liebt das antike und orientalische Kostüm, philosophische und religiöse Anklänge ohne weltanschaulichen Ernst. Im Hintergrund des dramatischen Schaffens der Zeit stehen wenige Vorbilder: Goethe, Schiller, Grillparzer, Shakespeare, Kleist. Die Themen zeigen das Wuchern aller Spätzeiten, bei oft hoher dichterischer Schönheit des einzelnen Werkes. [...] Murad Efendi (Franz von Werner) stellt an

---

<sup>147</sup> Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*. S. 385. Für eine eingehende Analyse Martersteigs Publikation siehe Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*.

<sup>148</sup> Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*. S. 386.

<sup>149</sup> Alker: *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. S. 644. Vgl. auch Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*. In 6 Bänden. Bd. 5. Wien: Kremayr & Scheriau, 2004. S. 677. Charlotte Wolter (1834-1897), entdeckt von Heinrich Laube, und am Burgtheater engagiert wurde sie eine der bekanntesten Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts. Berühmt wurde sie vor allem durch ihr leidenschaftliches Spiel („Wolterschrei“).

<sup>150</sup> Alker: *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. S. 645.

Johanna Gray, Inez de Castro, Marino Faliero, in historischem oder orientalischem Kostüm den Sturz menschlicher Größe dar.<sup>151</sup>

Die „jüngste“ aufgefundene literaturhistorische Publikation, in der Murad Efendi erwähnt wird, ist Peter Sprengels umfangreiche *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900* aus 1998. Im Abschnitt „Dramatik“, in dem er auf die Gattungen Historisches Drama, Gesellschaftsdrama sowie Einakter und lyrisches Drama eingeht, wird Murad Efendi ganz kurz erwähnt im Zusammenhang mit Martin Greif als regionalem „Exponenten des Geschichtsdramas der Gründerzeit“, der ebenfalls ein Drama mit dem Titel *Marino Falieri* (1879) verfasst hat: „Der blutrünstige Doge Marino Falieri beschäftigte übrigens auch die Phantasie von Lindner (1874), Kruse (1876), Murad Effendi (d.i. Franz von Werner, 1876 [!]) und Wilhelm Walloth (1881).“<sup>152</sup>

#### 2.3.4 Artikel in Zeitungen und Zeitschriften über Murad Efendi als Dramatiker

Die Beschäftigung mit Murad Efendi in Zeitungen und literarischen Zeitschriften fällt vorwiegend in den Zeitraum von 1872 bis zu Murads Tod im Jahr 1881. Sie ist weitaus verbreiteter als in den bisher dargestellten Büchern und besteht vor allem aus Kritiken zu Inszenierungen, Rezensionen über neu erschienene Werke und Nachrufen. Hier werden vor allem Artikel aus Feuilletons und Zeitschriften vorgestellt, die sich allgemein mit Murad Efendi beschäftigen. Da diese Arbeit den Fokus einmal auf Wien als Rezeptionsort Murads legt, aber auch Dresden als zweiten zentralen Ort für das Werk ausweist, erschien es mir sinnvoll, die Suche nach Artikel lokal auf diese zwei Städte zu beschränken.<sup>153</sup>

Im *Dresdner Anzeiger* erschienen zwischen 1872 und 1881 mehrere Artikel über „den hier gut accreditirten Dichter“.<sup>154</sup> Beispielsweise steht im Nachruf über den „durch seine schriftstellerische Tätigkeit allgemein bekannten kais. ottomanischen Gesandten für Holland und für Schweden-Norwegen Murad Efendi (Franz von Werner)“, von dem einige Dramen auch in Dresden aufgeführt wurden, dass dieser mit Erfolg als „lyrischer und dramatischer Schriftsteller“ hervorgetreten sei durch „fruchtbare und von starker Begabung getragene

---

<sup>151</sup> Kurt Adel: *Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung*. Wien: Österreichische Verlagsanstalt, 1967. S. 190. In einer Anmerkung zu Murad ergänzt er auf S. 419: „Werners tief eindringende, sachlich genaue Schilderungen (Türkische Fahrten) verbinden Naturschilderung und weltpolitische Einsicht.“

<sup>152</sup> Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*. S. 441.

<sup>153</sup> Auf die Kritiken zur Inszenierung von *Selim der Dritte* wird im Abschnitt 3.2. eingegangen. Auf eine systematische Recherche nach Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln im gesamten deutschsprachigen Raum und darüber hinaus wurde verzichtet. Es ist anzunehmen, dass auch in anderen deutschsprachigen Städten weitere Artikel, Kritiken und Nachrufe zu Murad Efendi in Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind.

<sup>154</sup> [Anonym:] *Königliches Hoftheater in Neustadt. [Kritik *Durch die Vase*]*. In: *Dresdner Anzeiger*. 15.11.1875. S. 15.

dichterische Tätigkeit [...]. Als Dramatiker hatte er einen ausgebildeten historischen Farbensinn und einen starken Hang zum bunten und stürmisch bewegten Leben auf der Bühne.<sup>155</sup>

Im Feuilleton der *Dresdner Zeitung* wandte sich 1879 der Dramatiker und Dramaturg Franz Koppel-Ellfeld (1838-1920) – ein Freund Murads – mit folgenden Worten an seine LeserInnen:

[...] ich will dich ganz einfach in allgemeinen Umrissen über eine Persönlichkeit orientieren, die auf der Bühne, in der Leihbibliothek, im Feuilleton, auf einem diplomatischen Congreß, in Goldschnitt, in Ritterstiefeln oder mit dem Fez auf dem Kopf Dir mehr als einmal im Leben aufstossen und – von einem gewissen Nimbus nebelhafter Unbestimmtheit umstossen – dich immer mit einer Frage quälen wird: wer ist doch das eigentlich und woher kenne ich ihn schon? Ja, wer ist Murad Efendi? Es herrscht darüber selbst in Theaterkreisen noch immer tausend und eine Lesart.<sup>156</sup>

Ohne näher auf diese 1001 Lesarten über Murad einzugehen, registrierte Koppel-Ellfeld in dessen Werken, welche wie die Tragödie *Mirabeau* in Dresden entstanden waren „gedankliche Vertiefung, Ausreifung“,<sup>157</sup> sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Bezug auf Aufbau und Figurencharakteristik. Dies mache die Stücke dieses „westöstlichen Poeten“<sup>158</sup> – wie Koppel-Ellfeld ihn in Anlehnung an Goethes *West-östlichen Diwan* bezeichnet – „gehaltvoller“. Trotz Murads längerem Aufenthalt in Dresden bemerkt Koppel-Ellfeld: „Aber als Literat – das ist nun einmal sein Kismet – ist Murad durch und durch Oesterreicher geblieben.“<sup>159</sup>

Auch in der in Leipzig erschienenen Zeitschrift *Blätter für literarische Unterhaltung* erschienen relativ umfangreiche Artikel zu Murad Efendi: Neben Rezensionen der *Türkischen Skizzen* und des Lyrikbandes *Ost und West* erschien 1881 ein Nachruf über den „deutschen Dramatiker von Talent“.<sup>160</sup> Der Autor des nicht gekennzeichneten Artikels (wahrscheinlich handelt es sich um Gottschall) beschreibt Murad als „vor allem tragischer Dichter, und er hatte das Talent dafür, das os magna sonatorum, und Sinn für theatralische Wirkungen.“<sup>161</sup> Ferner wird ihm als Dramatiker ernster Richtung poetischer Gehalt attestiert. Dabei wird Murads beschränkter Erfolg und die Enttäuschung darüber als inhärent dargestellt: „Die entmuthigenden Erfahrungen, die keinem heutigen Dramatiker von ernster Richtung und poetischem Gehalt erspart bleiben, ließen auch sein Talent nicht zu voller Entfaltung

---

<sup>155</sup> [Anonym:] Kunst- und wissenschaftliche Notizen. [Nachruf Murad Efendi]. In: *Dresdner Anzeiger*. 15.9.1881. S. 21.

<sup>156</sup> Franz Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi. In: *Dresdner Zeitung* nebst *Dresdner Börsen- und Handelsblatt*. 28.6.1879. S. 1f. S. 1.

<sup>157</sup> Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi (1879). S. 2.

<sup>158</sup> Franz Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi [Nekrolog]. In: *Dresdner Zeitung* nebst *Dresdner Börsen- und Handelsblatt*, 15.9.1881. S. 1f. S. 1.

<sup>159</sup> Franz Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi [Nekrolog]. S. 2.

<sup>160</sup> Gottschall: Reisebilder [Rezension *Türkische Skizzen*]. – Ders.: *Revue neuer Lyrik* [Rezension *Ost und West*]. – [Anonym:] Feuilleton. Aus der Schriftstellerwelt. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 39 (1881). S. 621f. S. 621.

<sup>161</sup> [Anonym:] Feuilleton. Aus der Schriftstellerwelt. S. 622.

kommen.<sup>162</sup> In derselben Zeitschrift hat Gottschall (ebenfalls 1881) eine zweiteilige Rezension über Murads *Dramatische Werke* mit dem Titel „Murad Efendi als Dramatiker“ verfasst. Er beginnt seine Rezension mit einer Reflexion über die gegenwärtige Situation des Theaters – die „Krise“ der Tragödie:

Die Tragödie ist das Stiefkind unserer Bühne, und es gehört schon viel Ritterlichkeit dazu, wenn ein deutscher Dichter sich noch ihrem Dienste weihet: immer seltener werden die Aufführungen tragischer Werke an den grossen Bühnen. [...] Das Publikum will keine Trauerspiele, heißt es [...].<sup>163</sup>

Auch wenn Gottschall Nachteile in einem übertriebenen Kult der „Classicität“ sieht, bedauert er doch die Marginalisierung des „höheren Stils“ auf der Bühne, der sowohl bei den Theatern als auch beim Publikum ein gewisses hochkulturelles Niveau bewahre. Und so postuliert er die Notwendigkeit, eben nicht nur Schiller und Goethe aufzuführen, sondern auch epigonische Tragödien zeitgenössischer Autoren:

Es gehört jetzt schon zu den Erfolgen, wenn eine tragische Dichtung sporadische Aufführungen erlebt, hier und dort an einer größern Bühne gegeben wird. Dies war auch das Los der jetzt in einer Sammlung herausgegebenen Dramen von Murad Efendi: einige derselben wurden am Wiener Burgtheater oder Stadttheater, am Dresdner Hoftheater, in Leipzig, an zweiten Berliner Bühnen gegeben; gegenüber der Buchdramatik, welche nie das Licht der Prosceniumslampen erblickt, immerhin ein Erfolg; aber trotz des Beifalls, den diese Dramen größtentheils gefunden, fehlte doch die Nachfolge [...] so verschwinden auch diese Dramen bald wieder von den weltbedeutenden Bretern [...].<sup>164</sup>

Gottschall zeigt, dass es sich bei Murad Efendis „Karriere“ durchaus um keinen Einzelfall handelt. Auch wenn er Murad – den geborenen Österreicher, türkischen Diplomaten und deutschen Dichter – aufgrund seiner Biographie als „eigenthümliche Erscheinung“<sup>165</sup> klassifizierte, betrachtete er den Dramatiker Murad Efendi nicht als Einzelfall. Den mäßigen Erfolg Murads schrieb er der gegenwärtigen Situation des Theaters zu, d.h. der Vorliebe des Publikums und der Spielplanausrichtung auf französische und deutsche Lustspiele. Da es sich bei dem Beitrag um eine Rezension der gesammelten dramatischen Werke handelt, besprach Gottschall im Anschluss die einzelnen Dramen (mit Fokus auf den Tragödien). Er erwähnte Inszenierungen, lobte oder bemängelte den Aufbau der Akte und Szenen, Handlungsaufbau und Spannungsführung, Sprache, Figurencharakteristik oder Bühnenwirksamkeit. Alles in allem überwiegt die positive Beurteilung des „dramatischen und auch theatralischen Talent[s]“.<sup>166</sup> Gottschall schätzte Murads Hang zum Pathos, und sah ihn vor allem als „ernsten“ Dramatiker. Obwohl Murads Lustspiele und das Schauspiel *Auf dem Kreuzhof* weit hinter den Tragödien stünden, attestierte Gottschall ihm durchaus auch Esprit und Talent auf diesem Gebiet. Zudem argumentiert der Literaturhistoriker, dass kein Grund bestehe, bislang unaufgeführte Dramen wie *Auf dem Kreuzhof* oder *Johanna Gray* dem Publikum

---

<sup>162</sup> [Anonym:] Feuilleton. Aus der Schriftstellerwelt. S. 622.

<sup>163</sup> Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker I. S. 753.

<sup>164</sup> Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker I. S. 753.

<sup>165</sup> Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker I. S. 753.

<sup>166</sup> Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker I. S. 753.

vorzuenthalten, da Stücke anderer Autoren oder ähnlichen Inhalts auch aufgeführt würden. So beschließt er seine Rezension mit einer Würdigung Murads:

Murad Efendi's dramatische Werke verdienen in weitem Kreisen Beachtung zu finden. Möge das Lesepublikum sich durch die Lektüre derselben überzeugen, wie viele verwendbare, besonders ernstere poetische Dramen den Bühnen vorenthalten werden, während die leichtgeschürzte Muse überall ihre Nachtänzer und Nachtänzerinnen findet.<sup>167</sup>

1881 erschien in der vielgelesenen literaturkritischen Zeitschrift *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* ein nicht gekennzeichneter Artikel mit dem Titel „Zwei deutsche Dichter“. Die ab 1842 in Leipzig und später in Berlin erscheinende Zeitschrift wurde 1848-1870 von Gustav Freytag (1816-1895) mitherausgegeben. Der Beitrag „Zwei deutsche Dichter“ befasst sich mit Christian Friedrich Scherenberg (1798-1881) und dem „dramatischen Dichter aus der Wiener Schule, de[m] vielgenannten Murad Efendi (Franz von Werner).“<sup>168</sup> Beide Autoren werden als originelle Persönlichkeiten mit einem Hang zur Abenteuerlust beschrieben. Zu Murad Efendis Stil bemerkte der Autor:

[...] die Götter seiner Wiener Jugend blieben lebendig in ihm, und den Zug zur Dichtungsweise von Friedrich Halm, oder wo er naiv sein und reales Volksleben darstellen wollte, von Mosenthal überwand er in größern Schöpfungen nie völlig [...]. Die Neigung, mit dem Theatralisch-Pathetischen zu wirken, die Lust an der tönenden Rhetorik und eine merkwürdige Salopperie der Form, mehr alt- als neuwienerisch, gingen durch seine zahlreichen dramatischen Versuche hindurch. Im Aufbau seiner Dramen, in der unwillkürlichen Verwandlung von Menschengestalten in Rollen, machte sich ein geradezu unüberwindliches Wohlgefallen am Unwirklichen, Coulissenhaften geltend.<sup>169</sup>

Ferner wurde konstatiert, dass der Dramatiker „der Fata-Morgana der Allgemeinpoesie und der tönenden Phrase nach[jagt]“.<sup>170</sup> Abschließend relativiert der Autor jedoch seine Kritik an stilistischen und formalen Unzulänglichkeiten mit dem Verweis auf die Anerkennung persönlicher Vorzüge bzw. dem Reiz von Murads Persönlichkeit.

Wie bereits erwähnt publizierte auch der Lexikograph Wilhelm Kosch 1940 einen Artikel mit dem Titel „Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland“ in der von ihm in Wien herausgegebenen Zeitschrift *Der Wächter*.<sup>171</sup> In der relativ detaillierten Biographie erwähnte Kosch Murads angebliche Abstammung von einer sudetendeutschen Familie und schrieb, selbst deutsch-national eingestellt,<sup>172</sup> Murad Efendi eine national-deutsche Gesinnung im Sinne der NS-Genealogie zu. Dieser Beitrag ist weniger durch die Biographie Murads interessant, sondern weil Kosch sich kritisch mit der Rezeption Murads in der

---

<sup>167</sup> Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker II. S. 779.

<sup>168</sup> [Anonym:] Zwei deutsche Dichter. In: *Die Grenzboten*, 43 (1881). S. 177-180. S. 177.

<sup>169</sup> [Anonym:] Zwei deutsche Dichter. S. 179.

<sup>170</sup> [Anonym:] Zwei deutsche Dichter. S. 179.

<sup>171</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland.

<sup>172</sup> Vgl. den Eintrag der Neuen Deutschen Biographie über Wilhelm Kosch (1879-1960): Franz Menges: Kosch, Wilhelm. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Neue Deutsche Biographie*. 23 Bde. Bd. 12. Berlin: Duncker & Humblot, 1953-2007. S. 606-608. Online abrufbar unter <<http://www.ndb.badw-muenchen.de/>> (07.09.2009).

Literaturgeschichtsschreibung auseinandersetzt. Obwohl der Artikel nur knapp zwei Seiten umfasst, scheint Kosch sehr vertraut mit der Materie. Er äußert klar:

Die bisherige Kritik und Literaturgeschichte beging den Fehler, Murad Efendi einseitig als Dramatiker zu behandeln und zu beurteilen, während seine poetische Bedeutung eigentlich auf einem anderen Gebiet als auf dem des Dramas beruht. Gewiß wurde bereits sein erstes Bühnenwerk [= *Selim der Dritte*, C.H.] wiederholt erfolgreich gegeben, so 1872 im Wiener Burgtheater und in Reclams Universalbibliothek aufgenommen. Kein Geringerer als Laube erwärmte sich für Murads Revolutionsstück „Mirabeau“ und ließ es 1875 im Wiener Stadttheater spielen.<sup>173</sup>

Nach der Darstellung „dieser schwankenden Beurteilung des dramatischen Schiller-Epigon“ durch die Literatur-/Theaterhistoriographie wünscht er sich die bisher ausgebliebene „literarhistorische Einordnung des Epikers und Folkloristen Murad Efendi“, denn: „Als solcher besitzt er Eigenwert von bleibender Bedeutung und wird [...] von anderen Mitstrebenden kaum übertroffen.“<sup>174</sup> Im Gegensatz zur allgemeinen Meinung, Murad sei in erster Linie als Theaterautor begabt, erachtet Kosch gerade seine Lyrik und Prosa, wie z.B. die *Türkischen Skizzen* oder die gedichteten Schalksgeschichten *Naßreddin Choda* als reizvoll und „bedeutend“ – bedeutender als Murads Dramatik und den „vielgespielten“ *Selim den Dritten*.<sup>175</sup> Letztlich „könnte erst eine vollständige Erforschung gerade dieser Seite seines literarischen Schaffens Wesen und Werk des Dichters endgültig bestimmen“,<sup>176</sup> bilanzierte Kosch.

### 2.3.5 Die Monographie Murad Efendi – Franz von Werner

Die bislang einzige deutschsprachige Monographie über Murad Efendi ist Heinrich Zieglers Dissertation aus 1917, die den Titel *Murad Efendi – Franz von Werner. Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke* trägt. Die Arbeit an der Universität Münster wurde vom Germanisten Julius Schwering (1863-1941) betreut. Schwering, der als Spezialist in westfälischer Literaturgeschichte galt, interessierte sich auch für österreichische Literatur und insbesondere für das Theater.<sup>177</sup> In der bereits 1913/14 abgeschlossenen, aufgrund von

---

<sup>173</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52. In Fußnoten bemängelt Kosch die „unzuverlässigen“ biographischen Angaben bei Wurzbach und in der *Allgemeinen deutschen Biographie* (Artikel von Fränkel). Er würdigt Heinrich Zieglers Dissertation als erste quellenfundierte Arbeit über Murad Efendi, kritisiert aber gleichzeitig Zieglers unvollständige Bibliographie, sowie dessen Versäumnis, die diversen Fassungen der einzelnen Dramen zu vergleichen. Kosch geht auch auf Murads Erwähnung in der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* ein und bemerkt, dass Castle Zieglers Dissertation nicht bekannt war. Ferner zitiert Kosch in den Fußnoten Kritiken der *Neuen Freien Presse* über *Selim der Dritte* und *Mirabeau*, und zeigt damit, dass er über Zieglers Bibliographie hinaus zu Murad Efendi recherchiert hat.

<sup>174</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52.

<sup>175</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 51.

<sup>176</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52.

<sup>177</sup> Für einen detaillierten Lebenslauf und wissenschaftliche Schwerpunkte siehe das Lexikon westfälischer Autorinnen und Autoren 1750-1950.

<[http://www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000004&letter=I&layout=2&place\\_id=00000324&author\\_id=876](http://www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000004&letter=I&layout=2&place_id=00000324&author_id=876)> (11.10.2009).

Zieglers Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg erst 1917 gedruckten Dissertation versuchte der Autor anhand des Nachlasses, Kritiken und Sekundärliteratur ein Portrait Murads. Ein kurzer Forschungsaufenthalt in Wien 1912 ermöglichte ferner persönlichen Kontakt zu Murads Sohn Gaston Murad. In der Einleitung zu seiner „Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke“, wie der Untertitel der Dissertation lautet, schrieb Ziegler:

Der Tod Murad Efendis im Jahre 1881 machte nicht den Eindruck, den das Ableben eines bekannten Dichters – und das war Murad zu seiner Zeit durch seine Dramen geworden – zu machen pflegte. Deutsche Zeitungen brachten wohl Besprechungen seines Lebens und seiner Werke. Rudolf von Gottschall schrieb eine umfassende Kritik seiner Dramen, die Zeitungen Österreichs aber, seines eigentlichen Heimatlandes, gingen mit kurzen Notizen über den Tod hinweg.<sup>178</sup>

Ziegler führte in einer antisemitischen Bemerkung diese Ignoranz der Presse darauf zurück, dass Murad „sich nie des Wohlwollens der österreichischen, meist in jüdischem Geiste geleiteten Presse zu erfreuen gehabt“<sup>179</sup> habe.

Die Dissertation ist in zwei Teile gegliedert: der überwiegende Teil befasst sich ausführlich mit der Biografie Murads und verbindet detailreiche, zusammengetragene und exakt recherchierte Fakten mit fantasievoller Einfühlung in den Autor. Der kürzere Teil, der sich mit „Murad Efendi als Dramatiker“ auseinandersetzt, wird an dieser Stelle näher betrachtet. Ziegler beginnt seine „Würdigung“ mit einem Zitat aus Gottschalls 1881 publiziertem Artikel „Murad Efendi als Dramatiker“ in den *Blättern für literarische Unterhaltung*, das die „Ritterlichkeit“ von Autoren anerkennt, die sich gegenwärtig noch der Tragödie, dem „Stiefkind unserer Bühne“ verschreiben.<sup>180</sup> Daran anknüpfend verweist Ziegler auf die Popularität von Lustspielen, Possen und Operetten in den Spielplänen der Theater, die eine Schwierigkeit für „ernste“ Dramatiker wie Murad Efendi darstellen, sodass vereinzelte Aufführungen bereits als Erfolg erscheinen. Doch Ziegler stellt emphatisch fest, dass „[t]rotz des großen Beifalls, dessen sich die Stücke bei den Aufführungen und dem lesenden Publikum zu erfreuen hatten, was die zum größten Teile wiederholten Auflagen der Werke bezeugen ist der Dichter doch heutzutage ganz vergessen; und das mit Unrecht!“<sup>181</sup> Ziegler hob Murad Efendis schriftstellerische Vielseitigkeit hervor und zählte ihn zweifelsohne „zu den beachtenswerteren Erscheinungen der Literatur des Theaters.“<sup>182</sup> Dessen Tragödien erachtet er nicht nur als Murads beste Leistungen, sondern attestiert ihnen als „wirklich Gutes“ bestehen zu können: „Er hat unleugbar das Geschick, tragisch angelegte Stoffe effektiv zu gruppieren, dem Dialog Schwung und, der Situation entsprechend, Breite oder

---

<sup>178</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 1.

<sup>179</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 1.

<sup>180</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 27. Vgl. Gottschall: Murad Efendi als Dramatiker I. S. 753.

<sup>181</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 27.

<sup>182</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 27. Diese Aussage paraphrasiert einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel aus Murads heute verschollenem Teilnachlass. Ziegler konnte die Quelle und das Erscheinungsjahr nicht feststellen und gibt nur den Titel an: Heinrich Bulthaupt: Ein pseudotürkischer Dichter.

Schärfe zu verleihen. Seine Charakteristik erhebt sich wiederholt über das Konventionelle.<sup>183</sup> Ziegler führt weiter aus, dass „[k]eine Platitüde [...] die tragische Stimmung“ störe: „Die Diktion findet manches frappante Bild“, sodass ein „richtiges ethisches Gefühl“ den LeserInnen bzw. dem Publikum Sympathie abzwinge.<sup>184</sup> Er attestierte Murad eine scharfe Beobachtungsgabe sowie stilistische Orientierung an den Vorbildern Schiller, Goethe und Grillparzer:

Als Vorbilder wählte er sich unsere Dichter Grillparzer, Schiller, Goethe, und ihre Einflüsse sind in den meisten seiner Dramen recht deutlich erkennbar, hauptsächlich aber die Einwirkung Schillers. [...] Wenn auch Murad in seinen Dramen nicht mit unseren großen Dichtern verglichen werden darf, so überragt er doch die Dramatiker seiner Zeit wie Mosenthal an Poesie und Schönheit der Sprache, Weilen an Talent und Begabung.<sup>185</sup>

Anschließend präsentiert und bespricht Ziegler die einzelnen Dramen in chronologischer Reihenfolge ihrer Entstehung: *Selim der Dritte*, *Marino Faliero*, *Ines de Castro*, *Mirabeau*, *Johanna Gray*, *Auf dem Kreuzhof*. Danach kommt er auf die Lustspiele *Mit dem Strom*, *Professors Brautfahrt*, *Durch die Vase*, und *Bogadil* zu sprechen. Ähnlich wie Klaars *Deutsche Dichter der Gegenwart* leistete Ziegler eine Mischung aus Entstehungsgeschichte, Inhaltsangabe, inhaltlicher und formaler Analyse,<sup>186</sup> Vergleich mit anderen Dramatisierungen desselben Stoffes, Figurenkomposition, Sprache etc. Dabei trägt er auch teilweise den Inszenierungen Rechnung und bezieht auch Autographen von Murad mit ein. Diese Dokumente aus dem Teilnachlass sind heute verschollen, doch in Zieglers Dissertation zumindest teilweise zitiert und paraphrasiert wiedergegeben.

Als Beispiel soll Zieglers Präsentation von *Selim der Dritte* kurz betrachtet werden. Ziegler beginnt mit einer Auswahl von äußerst positiven Pressestimmen zur Inszenierung am Burgtheater 1872. Das Drama ordnet er als politisches Tendenzstück ein und attestiert dem Autor eine glückliche Wahl des Stoffes: „Mag der Stoff dieses Dramas uns auch fremd und entlegen erscheinen, der Dichter versteht es doch durch die lebendige und fesselnde Darstellung unsere Teilnahme zu erwecken.“<sup>187</sup> Nach einer ausführlichen Inhaltsangabe geht Ziegler auf die Figuren ein und attestiert dem Autor eine sehr authentisch wirkende Zeichnung der Charaktere: „Jede der vorgeführten Gestalten zeigt ihre scharf ausgeprägte Individualität.“ Neben dem „psychologischen Scharfblick“, ist Ziegler auch beeindruckt vom „Vorzug, daß das Drama uns wirkliche Vertreter des fremden Volkstums vorführt“ und dank Murads Kenntnis von „Land und Leuten“ aus eigener Erfahrung, „keine Menschen in

<sup>183</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 27. Auch an dieser Stelle greift Ziegler auf den nicht näher ausgewiesenen Artikel Bulhaupt: Ein pseudotürkischer Dichter.

<sup>184</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 27. Ziegler verwendet wiederum Bulhaupt: Ein pseudotürkischer Dichter.

<sup>185</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 30.

<sup>186</sup> Als Referenzrahmen in Hinsicht auf „Verstöße“ im Bau der Dramen werden August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1817) und Lessings *Hamburgische Dramaturgie* (1767) genannt.

<sup>187</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 30, 33.

türkischem Kostüm, sondern echte Türken<sup>188</sup> zeige. Anschließend an die Figurencharakteristik macht Ziegler einige Bemerkungen zum Aufbau des Dramas. Er benennt „Gebrechen“ wie z.B. den Umstand, dass Murad Selim frühzeitig „moralisch tötet“,<sup>189</sup> indem dieser seinen Grundsätzen untreu werde, und dadurch die Teilnahme des Publikums schwinde. Ziegler weist jedoch (mehrheitlich) auf Vorzüge wie die „geradezu meisterhaft angelegte Exposition“<sup>190</sup> hin.

Wie viele der bereits zitierten Erwähnungen und Artikel geht auch Ziegler auf Murads „orientalisch“ geprägte Sprache ein und befindet, dass Murad „mit jener Farbenglut zu schildern verstand, wie sie der Süden eben erzeugt.“<sup>191</sup> Er führt erklärend weiter aus: „Die Sprache des Stückes ist sehr gewählt [...]. In blumenreichen Sentenzen und farbenfrohen Bildern, jedoch nie überladen, erinnert sie Schritt für Schritt an den zauberischen Orient.“<sup>192</sup>

Abschließend thematisiert Ziegler mögliche Quellen für Murads *Selim der Dritte*. Da keine Gründe für die Wahl dieses Stoffes bekannt sind, und Ziegler keine Hinweise auf mögliche Quellen für die Dramatisierung gefunden hat, kann er in dieser Frage nur spekulieren. Ziegler hält es nach eingehendem Vergleich für unwahrscheinlich, dass Murad die gleichnamige Tragödie von Heinrich Stieglitz (1801-1849) benutzte, die in dessen vierbändigem lyrischen Werk *Bilder des Orients* (1831-1833) enthalten ist.<sup>193</sup> Vielmehr geht Ziegler davon aus, dass *Selim der Dritte* „aus dem damaligen Geist der Zeit entstanden“ sei, denn „[s]o manches Wort fällt in dem Drama, das ebensogut [!] auf die staatlichen Zustände zur Zeit der Abfassung unserer Tragödie paßte [...]“.<sup>194</sup> Im Schluss seiner Dissertation resümierte Ziegler: „Wir sehen also, wie vielseitig Murad Efendi in seinem dichterischen Schaffen gewesen ist. Wenn er nun trotz seiner Vorzüge nicht nachhaltig in das moderne theatralische Leben eingegriffen hat und der Mehrheit der Theater und des Publikums heut so gut wie unbekannt ist“,<sup>195</sup> so führte Ziegler das zurück auf den Mangel unverkennbarer stilistischer Individualität als Autor.

Abgesehen von der hier vorgestellten Rezeption Murad Efendis in theater- und literaturwissenschaftlichen Publikationen und Artikeln finden sich auch Erwähnungen in der Literatur, z.B. in den Erinnerungen des antisemitisch-deutschnationalen Schriftstellers Adam

---

<sup>188</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 34.

<sup>189</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 35.

<sup>190</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 35.

<sup>191</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 34.

<sup>192</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 36.

<sup>193</sup> Vgl. Heinrich Stieglitz: *Bilder des Orients*. 4 Bde. Bd. 3. Leipzig: Cnobloch, 1831-1833. – Ferner existiert ein zweites Drama über den Sultan Selim III., das von Ziegler jedoch nicht genannt wird. Friedrich Negges: *Sultan Selim der Dritte, oder: der Janitscharen-Aufstand. Ein historisches Schauspiel in fünf Akten*. Augsburg: Commissions-Verlag der von Jenisch und Stage'schen Buchhandlung (Heine und Comp.), 1855.

<sup>194</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 37.

<sup>195</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 82.

Müller-Guttenbrunn (1852-1923): „Neben meinem Studium [...] blieb mir noch immer Zeit für gelegentliche Burgtheaterabende. Ich verfolgte die neue Erscheinung Adolf Wilbrandts [...], sah von Schaufert [...] ein geschichtliches Wiener Türkenstück unter dem Titel „1683“ durchfallen [...] war bei der Erstaufführung eines zweiten Türkenstücks „Selim der Dritte“ von Murad Effendi und ähnlichen vergänglichlichen Erscheinungen.“<sup>196</sup> Müller-Guttenbrunn ist nicht der einzige Schriftsteller, der Erinnerungen an Murad Efendi in seinem Werk verarbeitet hat. Wie bereits erwähnt flocht Heimito von Doderer Elemente aus Murads Biographie in seinen Roman *Die Dämonen* ein. Die Familie Gürtzner-Gontard und der „alte Türke“ Hamdi-Bey im Roman sind an Murad Efendi und dessen Familie (seinen Sohn Gaston Murad und die Enkelin Gaby Murad) angelehnt.<sup>197</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Murad Efendi-Rezeption zwischen gesteigertem Interesse und Vergessen liegt. In der Literatur- und Theaterhistoriographie wurde er marginal rezipiert, wobei sich die Beschäftigung mit diesem Autor sowohl zeitlich als auch thematisch bündeln lässt. Vor allem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Murad Efendi als Schriftsteller und Dramatiker wahrgenommen, und hauptsächlich in Publikationen mit enzyklopädischem Charakter aufgenommen. Vergleicht man die auffindbaren Erwähnungen, zeigt sich, dass die Einträge mit seinem Tod seltener und knapper werden. Obwohl Murad Efendi von Zeitgenossen durchaus emphatisch als Talent gelobt wurde, stellen bereits die Artikel in Wurzbach und in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* explizit fest, dass der Autor (zu Unrecht) bereits innert kurzer Zeit – zwischen fünf und maximal zehn Jahren nach seinem Tod – so gut wie in Vergessenheit geraten sei. Die Zeitspanne von Murad Efendis Präsenz im öffentlichen Bewusstsein bzw. Gedächtnis fällt somit sehr kurz aus: Die Wahrnehmung seiner Person setzte im Grunde mit dem Beginn seines dramatischen Schaffens (1871/1872) ein und fand mit seinem Tod 1881 ein abruptes Ende. Anstoß für das Interesse der Feuilletons und literarischen Zeitschriften während dieser knappen zehn Jahre lieferten die Inszenierungen von Murads Dramen (z.B. *Selim der Dritte* und *Mirabeau* in Wien) sowie die Herausgabe neuer Werke. Auch auf Murads Tod reagierten vor allem diverse Wiener und sächsische Zeitungen mit Nachrufen.

Auch wurde bei der Internationalen Ausstellung für Theater und Musik 1892 in Wien ein Portrait von Murad Efendi gezeigt – gute zehn Jahre nach seinem Tod und 20 Jahre nach seinem Debüt als Dramatiker. Diese Ausstellung sollte vor allem durch den Bezug auf das

---

<sup>196</sup> Adam Müller-Guttenbrunn: Der Roman meines Lebens. Aus dem Nachlaß zusammengestellt von seinem Sohne. Leipzig: Staackmann, 1927. S. 55. Als digitalisierter Volltext abrufbar unter: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC02320881>> (21.08.2009).

<sup>197</sup> Vgl. v.a. Doderer: Die Dämonen. S. 478ff. – Fleischer: Das verleugnete Leben. S. 239f, 246.

Traditionsbewusstsein und die Pflege der eigenen (Theater-)Geschichte das Image Wiens als Theater- und Musikstadt festigen. Des Weiteren sollte der „ethnisch-kulturellen Pluralität der Monarchie und der Stadt Wien“<sup>198</sup> Rechnung getragen werden, wobei vor allem die Vormachtstellung der deutschsprachigen Musik- und Theaterkultur betont wurde. Die Tatsache, dass Murad Efendis Portrait beim „größten internationalen Musik- und Theaterereignis“<sup>199</sup> in Wien vor 1914 ausgestellt wurde, kann nicht nur als Ausdruck dieser ethnisch-kulturellen Pluralität interpretiert werden, sondern auch als Indiz dafür, dass Murad Efendi nie gänzlich aus der (Theater-)Erinnerung Wiens verschwand.<sup>200</sup> Obwohl er zu diesem Zeitpunkt längst abseits der Spielpläne und beinahe vergessen war, scheint Murad Efendi doch einen gewissen Status in der „Erinnerung“ der Stadt gehabt zu haben, sodass er in dieser Ausstellung als Teil der Wiener/österreichischen Theatergeschichte präsentiert wurde. Die Schilderungen von Müller-Guttenbrunn und Doderer bestätigen diese nicht gänzlich erloschene Erinnerung an den „Wiener Türken“. Warum Murad Efendi überwiegend in Vergessenheit geriet, mag verschiedene Gründe haben. Als mögliche Erklärung kommt dafür die praktische Schwierigkeit in Betracht, die die Aufführung von Murads Tragödien erschweren: der Aufwand an Ausstattung und Personen sowie die Behandlung „revolutionärer“ Stoffe, wie in der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* angedeutet wurde. Auch ein zu wenig ausgeprägter unverwechselbarer persönlicher Stil, wie Heinrich Ziegler in seiner Dissertation mutmaßte,<sup>201</sup> scheint denkbar. Ferner ließe sich wie im Fall von Ludwig Fränkel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* spekulieren, ob Murad Efendi mit

---

<sup>198</sup> Julia Danielczyk: Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion. In: Stefan Hulfeld / Birgit Peter (Hg.): Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte. Wien: Böhlau, 2009. S. 27-38. (= Maske und Kothurn; 55/1-2). S. 29.

<sup>199</sup> Danielczyk: Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion. S. 37f.

<sup>200</sup> Vgl. Karl Glossy (Hg.): Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Abteilung Deutsches Drama und Theater. Wien: Selbstverlag der Ausstellungscommission, 1892. S. 217. Das Portrait wurde auf Vorschlag des Sohnes Gaston Murad angenommen, und in der Abteilung VII. – Dramatische Dichtungen von Gottsched bis zur Gegenwart –, Wand XXXII ausgestellt (d.h. im allgemeinen Bereich zu Österreich und Deutschland, nicht innerhalb der abgegrenzten „theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien“). Der Fach-Katalog gibt Folgendes an über Murads Portrait: „524. Werner, Franz von (Murad Efendi), Dichter, geb. Wien 30. Mai 1836, gest. Haag 12. Sept. 1881. Porträt, Kniestück. Oelgemälde, bez. S.G.W. [Eingereicht von] Herr Dr. Gaston Murad Bey, Graz.“ Vgl. auch die Beschreibung des Aufbaus der deutschen Theaterabteilung: Ausstellungs-Commission (Hg.): Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung. Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892. Im Anhang befindet sich ein Plan der Ausstellungsflächen. Aus dem Plan der Rotunde im Prater ist ersichtlich, dass die Abteilung „Österreich u. Deutschland Theaterfach-Ausstellung“ etwa ein Drittel der Ausstellungsfläche einnahm. In dieser Abteilung, bzw. den Wänden XXXI und XXXII wurden auch Portraits der „Dramaturgen“ Alfred Freiherr von Berger und Franz Koppel-Ellfeld ausgestellt. Letzterer war ein Bekannter oder Freund Murads aus Dresden, der auch im Feuilleton der *Dresdner Zeitung* Artikel über Murad Efendi veröffentlichte. Ein weiteres gutes Drittel nahm die „Österreich u. Deutschland Musik-Fach-Ausstellung“ ein. Die restliche Ausstellungsfläche war Italien, England, Russland, Spanien/Belgien, u.a. gewidmet.

<sup>201</sup> Ziegler führt ins Feld, dass Dramatiker wie Adolf Wilbrandt und Heinrich Kruse zwar auch ihre Schwächen hatten, doch mehr Individualität im Stil zum Ausdruck brachten als Murad Efendi und daher nicht (oder weniger) in Vergessenheit geraten seien.

seiner epigonischen Auffassung von Dichtung ein Jahrhundert „zu spät“ wirkte, und spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts die Erinnerung an „seine“ Zeit abgelaufen war – diese Interpretation deckt sich mit Murads Selbstwahrnehmung, ein Anachronismus in seiner Zeit zu sein. Auch die Tatsache, dass dieser Autor von seiner Biographie her ein schwer zuordenbarer Außenseiter war und zudem in einer Zeit ohne dominante literarische „Leitbewegung“ lebte, erscheint plausibel als Grund für das Verblässen seines Ruhms und diese nachträgliche Unbekanntheit. Nicht zuletzt ist eine mögliche Erklärung für Murads bescheidene Rolle im Kanon, dass er ein mehr oder weniger mittelmäßig talentierter Dramatiker mit begrenztem Erfolg war, der zwangsläufig nicht präsent bleiben konnte im Gedächtnis der Theaterhistoriographie. Vermutlich lässt sich keine monokausale Erklärung formulieren, warum Murad Efendi durch das Raster der Theaterhistoriographie fiel und die verschiedenen Deutungen sind alles mögliche Faktoren. Die Frage, warum dieser Autor so schnell in Vergessenheit geriet, ist kein besonderes Erkenntnisinteresse dieser Arbeit. Allerdings soll die Beobachtung festgehalten werden, dass anscheinend gerade Murads Außenseitertum – sein ungewöhnliche Biographie sowie die Verbindungslinien zwischen Europa und der „Türkei“ – schon zu Lebzeiten, aber auch vereinzelt im 20. und 21. Jahrhundert Interesse erweckten. Gerade in den letzten Jahren finden sich zunehmend Publikationen in verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen, die Murad Efendi verstärkt wahrgenommen haben. Nicht nur im Zusammenhang mit seiner „türkischen“ Tragödie *Selim der Dritte*, der Essaysammlung *Türkische Skizzen* und anderen Verarbeitungen „orientalischer“ Motive, sondern auch in Hinsicht auf seine Person (seinen Namen, seine Biographie und seine Stellung als osmanischer Diplomat) wurde Murad Efendi „herausgehoben“ wahrgenommen als kosmopolitischer Grenzgänger oder sachverständiger Berichterstatter über das osmanische Reich seiner Zeit. Auf die Einbettung Murads und seine Rezeption in einen orientalistischen Diskurs bzw. die Analyse dieses Diskurses wird im vierten Teil dieser Arbeit genauer eingegangen.

### **3 „[...] ich muß trachten an die Lampen zu gelangen“ – Murad Efendi und das Theater**

#### **3.1 *Selim der Dritte*: eine türkische Reformtragödie**

Das Trauerspiel *Selim der Dritte* befasst sich mit dem gleichnamigen osmanischen Sultan, der von 1789 bis 1807 regierte und als einer der fähigsten Sultane des 18. Jahrhunderts angesehen wird. Bevor auf den Inhalt des Dramas und die verschiedenen Druckversionen des

Dramentextes eingegangen wird, soll zunächst der historische Hintergrund skizziert werden, der den Ausgangspunkt für das Stück darstellt.<sup>202</sup>

### 3.1.1 Historischer Hintergrund

In seiner Jugend erlebte Sultan Selim III. (1761-1808) größere Bewegungsfreiheit als andere osmanische Thronanwärter, die als Vorsichtsmaßnahme des regierenden Sultans oft im Palast abgeschottet wurden. Er korrespondierte z.B. mit dem französischen Ludwig XVI. (1754-1793) und hatte schon als Kind Umgang mit entscheidenden Mitträgern seiner späteren Reformvorhaben: Ebubekir Ratib Efendi (1749-1799), der 1791-1792 osmanischer Botschafter in Wien war und dem Oberbefehlshaber der Marine, Küçük Hüseyin Pascha (1758-1803). Während der Beginn seiner Regentschaft von Krieg (Russisch-Türkischer bzw. Russisch-österreichischer Türkenkrieg 1787-1792) und internen Spannungen gezeichnet war, versuchte Selim nach Ende des Krieges (1791 österreichisch-osmanischer Separatfrieden von Sistowa bzw. 1792 russisch-osmanischer Friedensvertrag von Jassy) Reformen einzuleiten, um das geschwächte Reich zu entlasten. Unterstützt wurde er dabei vor allem von Ebubekir Ratib Efendi. Es ging in erster Linie um militärische und administrative Reformen, allen voran die Bildung des Nizam-ı Cedid („die neue Ordnung“), eine neue Armeeeinheit nach europäischem Muster (neue Waffen, neue Ausbildung, neue Schulen etc.), die die ehemalige Eliteeinheit der längst ineffektiv gewordenen Janitscharen ablösen sollten.<sup>203</sup> Neben diesen Reformanstrengungen war Selims Regierungszeit geprägt von wiederholten internen Revolten und Unabhängigkeitsbestrebungen der Provinzen, vor allem am Balkan. Letztlich scheiterte Selim aufgrund einer mangelnden breiten Unterstützung seiner Reformen; er kapitulierte 1807 bei einem Janitscharenaufstand in Istanbul vor den konservativen Kräften: am 29. Mai 1807 wurde er abgesetzt und sein Neffe Mustafa IV. (1779-1808, reg. 1807-1808) eingesetzt. Ein Jahr später (am 28. Juli 1808) wurde Selim III. exekutiert, als seine Anhänger versuchten, ihn als Sultan zu reinstallieren. Auch wenn Selim III. wenig Erfolg hatte mit seinen Reformen, so initiierte er einen Reformprozess, der

---

<sup>202</sup> Vgl. El<sup>2</sup>, s.v. Selīm III. – Stanford Shaw: History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Volume I: Empire of the Gazis: The Rise and Decline of the Ottoman Empire, 1280-1808. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1976. S. 272-274. – Ottokar von Schlechta-Wssehrd: Die Revolutionen in Constantinopel in den Jahren 1807 und 1808. Wien: Gerold, 1882. – Donald Quataert: The Ottoman Empire 1700-1922. Second Edition. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2005. (= New Approaches to European History). – Suraiya N. Faroqi (Hg.): The Cambridge History of Turkey. The Later Ottoman Empire, 1603-1839. Bd. 3. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006. – Feroz Ahmad: Geschichte der Türkei. Aus dem Englischen übertragen von Beate Darius. Essen: Magnus, 2005. – Josef Matuz: Das osmanische Reich. Grundlinien seiner Geschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

<sup>203</sup> Für die Reformen von Selim III. im Detail siehe Stanford J. Shaw: Between Old and New. The Ottoman Empire under Sultan Selim III 1789-1807. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1971.

ab der Regentschaft von Mahmud II. und im Laufe des 19. Jahrhunderts fortgesetzt wurde und als „Tanzimat Periode“ bekannt ist. Während Selims Regierung wurden nicht nur einige Reformen des Militärs, der Verwaltung und des Steuerwesens in Angriff genommen, sondern auch erste fixe diplomatische Vertretungen des osmanischen Reichs in europäischen Städten eingerichtet. Nach der Einrichtung einer Vertretung in London 1793, folgten u.a. auch Vertretungen in Berlin, Wien und Paris.

### 3.1.2 Der dramatisierte Selim III.

Murad Efendi, der seit 1864 als osmanischer Konsul in Temesvár stationiert war, begann anscheinend im Herbst 1870 an seinem „Türkenstück“ zu schreiben. Adolf Silberstein, ein Freund Murads, berichtete 1881 im Rahmen eines Nachrufs im Feuilleton des *Pester Lloyd* rückblickend über den Entstehungsprozess. Silberstein mutmaßte, dass vor allem die Besuche im deutschen Theater in Temesvár Murad inspiriert hätten, sich der Dramatik zuzuwenden. Wie die Arbeit am Stück voranschritt und warum Murad ausgerechnet eine Episode aus der türkischen Geschichte, und insbesondere Sultan Selim III. als Stoff wählte, darüber gibt es keine Belege. Es wurde keinerlei Quellenmaterial aufgefunden, welches das Entstehen von Murad Efendis erstem Drama *Selim der Dritte* und die Arbeit daran dokumentieren würde, wie z.B. Korrespondenzen oder Textmanuskripte. Man kann also nur spekulieren, ob Murad sich angezogen fühlte vom Reformgeist dieses Sultans und dessen Bestrebungen, das osmanische Reich gegenüber Europa diplomatisch zu öffnen. Murad mag auch von Selims musischer Begabung fasziniert gewesen sein – der Sultan komponierte und dichtete selbst. Über Murads Arbeit am Stoff berichtete Silberstein:

[Es] sollte ein Stoff aus der türkischen Geschichte, die ihm am nächsten lag, in tragische Falten gelegt werden. Es sollte ein Reformdrama werden, gewissermaßen ein dramatisches Programm für Murad's orientalische Politik. Uns [Freunden des Temesvárer „ästhetischen Zirkels“, C.H.] mochte der Stoff ganz recht sein, aber wir verhehlten Murad durchaus nicht, wie schwierig sich so etwas für die Bühne ausarbeiten ließe. Die meisten Türkendramen sind elend, Futter für Pulver. Es kam zu erregten Debatten zwischen uns und Murad, welche gewiß nicht ohne Einfluß darauf blieben, daß er über das Wesen der dramatischen Konstruktion, über das Aufeinanderplatzen der Charaktere, welches stets den Haupteffekt begründet, reiflich nachdachte und es zum Grundzug seiner Stücke erhob.<sup>204</sup>

Über das schließlich im Winter 1870/71 fertiggestellte Stück bemerkte Silberstein anerkennend:

[...] es waren Feuer und Leben, Ideen und Effekte genug in diesem Erstlingsprodukte. Es litt nun keinen Zweifel, daß die deutsche Literatur einen Dramatiker mehr gewonnen habe, das deutsche Bühnenrepertoire um ein brauchbares Stück reicher geworden sei. Unsere Prognose war richtig. Die Aufführung ‚Selim's III.‘ im Wiener Hofburgtheater hat Murad Efendi zum Dramatiker für die ganze

---

<sup>204</sup> Silberstein: Murad (Werner) Efendi. O.S.

Bühnenwelt gestempelt. Die erste Aufführung dieses Stückes, welches rasch burgfähig geworden war, erfolgte doch in einem ungarischen Provinzstädtchen, in Temesvár.<sup>205</sup>

Nach der Uraufführung in Temesvár wurde *Selim der Dritte* mehrfach an weiteren deutschsprachigen Theatern aufgeführt, u.a. auch im Königlichen Hoftheater Dresden (Premiere 24. November 1872) und im selben Jahr im Wiener Burgtheater.<sup>206</sup> Auf die Inszenierung im Burgtheater wird im Kapitel 3.2. näher eingegangen.

### 3.1.3 Handlungsaufbau des Dramas

*Selim der Dritte* ist ein historisches Trauerspiel in fünf Akten und geschrieben in Blankvers. Die Handlung spielt während zwei Tagen im Mai 1807 in Istanbul. Hauptfigur und tragischer Held ist der titelgebende Sultan Selim III., der gedenkt, dem osmanischen Reich mittels Reformen zu neuer Stärke zu verhelfen. Unterstützt wird Selim in seinen Visionen von Hussein Pascha, seinem Großwesir und besten Freund seit Kindheitstagen. Die dritte zentrale Figur ist Zuleicha Kadin, Selims Favorite, also seine Lieblingsdame im Harem. Die Handlung besteht aus zwei miteinander verknüpften Handlungssträngen. Der Hauptstrang konzentriert sich auf die „Staatsaktion“, die politischen Reformziele des Sultans. Er plant den Verfall des Reiches zu stoppen und die frühere Stärke sowie eine neue Blüte herbeizuführen durch die Beendigung innerer Unruhen. Das Reich soll (von innen heraus) reformiert werden und gegenüber dem „Westen“ geöffnet werden. Diese Öffnung soll zum Einen in diplomatischer Hinsicht erfolgen. Zum Anderen soll sie europäische gesellschaftliche, technische und vor allem militärische Entwicklungen und Errungenschaften nutzbar machen. Der zweite, eigentlich nebensächliche Handlungsstrang dreht sich um Selims Privat- und Liebesleben: zwischen Selim, Zuleicha und Hussein entspinnt sich eine Dreiecksgeschichte, die letztlich den Sultan zu Fall bringt. Die Katastrophe wird – provoziert durch die Intrigen reaktionärer Verschwörer – durch Selims Scheitern in privater, emotionaler Hinsicht ausgelöst und führt so auch zum Scheitern in staatspolitischer Hinsicht.

Da es sich bei *Selim der Dritte* um ein gegenwärtig unbekanntes Drama handelt, wird nach dieser groben Skizze detaillierter auf den Aufbau und die Handlung des Dramas eingegangen. Der erste Akt des Trauerspiels beginnt im Bazar von Istanbul und eröffnet mit dem Dialog zweier Janitscharen. Gleich zu Beginn des Stücks wird die erbitterte Opposition der

---

<sup>205</sup> Silberstein: Murad (Werner) Efendi. O.S. Auch Ziegler erwähnt die Uraufführung in Temesvár ohne Datumsangaben. Vgl. Ziegler: Murad Efendi. S. 14, 29. Es wurden bislang keine Einträge in Theateralmanachen gefunden, die dies bestätigen und ein Premierendatum liefern.

<sup>206</sup> Theaterzettel *Selim der Dritte* vom 24.11.1872. Stadtarchiv Dresden: Theaterzettel [auf Mikrofilm], Film 15 (1870-73).

Janitscharen gegen den Sultan betont, wenn die Janitscharen sich über fortschreitenden Verlust von Ansehen und Einfluss der einstigen Elitetruppe beklagen. Die Exposition skizziert nicht nur die Skrupellosigkeit und Machtbesessenheit der Janitscharen, sondern auch die Ablehnung bzw. Befremdung der breiten Bevölkerung gegenüber den jüngst verlautbarten Reformvorhaben des Sultans. Es werden Meinungen über ein jüngst erlassenes Dekret ausgetauscht, das die rechtliche Gleichbehandlung der Leute des Buchs (*ahl al-kitāb*), d.h. von MuslimInnen, JüdInnen und ChristInnen, vorschreiben soll. Nach einigen Szenen wechselt der Schauplatz vom Bazar in einen Saal des Sultanspalasts, wo der Großmufti zusammen mit dem Chef der schwarzen Leibgarden, Muchtar Aga, und dem Oberzeremonienmeister den Plan fasst, eine Intrige gegen den Sultan zu spinnen, um dessen Reformpläne zu verhindern. Ihr Ziel ist es, den Status quo, also ihre eigene Macht und Privilegien, aufrecht zu erhalten. Daraufhin treten der Abgesandte Napoleons, General Sebastiani, und endlich Sultan Selim III. auf. Im Dialog lobt und bewundert Sebastiani Selims Reformgeist, warnt den Sultan aber auch vor dem nicht zu unterschätzenden Widerstand der Janitscharen. Daraufhin erläutert Selim Sebastiani seine Reformpläne, in erster Linie eine neue Armee, die Nizam-ı Cedid, einzuführen, und seine Favorite zur (einzigen) Ehefrau zu erheben. Den von Sebastiani angebotenen militärischen Beistand Frankreichs gegen die Janitscharen lehnt der Sultan allerdings aus der Überzeugung heraus ab, dass jegliche Krise von innen heraus bewältigt werden müsse. Der erste Akt endet mit dem (ersten) Auftritt des Großwesirs Hussein, der von einem geplanten Anschlag auf Selim berichtet, und daraufhin ins Lager der Verschwörer abreist, um das Komplott rechtzeitig zu verhindern. Der zweite Akt – zunächst in einem „prachtvollen Gemach im Garten, Wintergarten im Hintergrund“<sup>207</sup> angesiedelt – führt Selims tscherkessische Favorite Zuleicha. Somit wird der Beginn des sekundären Handlungsstrangs eröffnet. Zuleicha, die nicht zufällig den Namen der Verführerin in der Josefsgeschichte<sup>208</sup> trägt, ist außer sich, da ihr Bruder Ibrahim verhaftet wurde. Er war nämlich am geplanten Anschlag auf den Sultan beteiligt. Zuleicha bekundet nach außen ihren Hass auf Hussein, der verantwortlich ist für die Verhaftung ihres Bruders. Doch ihrer Dienerin und Vertrauten Fatme gesteht Zuleicha ihre heimliche Liebe zu Hussein. Ursprünglich war sie tatsächlich voller Hass gegen den ihr nicht persönlich bekannten

---

<sup>207</sup> Murad Efendi: Dramatische Werke. 3 Bde. Bd 1. S. 37. In Folge wird der Kurztitel „Selim der Dritte“ verwendet. Sämtliche Zitate werden in der letzten Textfassung der *Gesammelten Werke* von 1881 zitiert.

<sup>208</sup> Vgl. Q 12:23-32 und Genesis 39:7-21. Siehe auch EI<sup>2</sup>, s.v. Yūsuf b. Ya‘qūb. Der Frau, die den Propheten Yūsuf im Koran bzw. Joseph im Alten Testament zu verführen versuchte, werden verschiedene Namen zugeschrieben. In der biblischen Geschichte ist sie die (namenlose) Frau Potiphars, des Königs von Ägypten. Im Koran wird sie als „die Frau des *al-‘Azīz*“ (Q 12:30) bezeichnet. In postkoranischen literarischen Erzählungen wurde die Geschichte Josephs/Yūsufs immer wieder aufgegriffen; am prominentesten in der Geschichte *Yūsuf wa-Zulayhā* des persischen Gelehrten, Mystikers und Dichters Nūr ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān Ġāmī (1414-1492), in der die Verführerin des Propheten den Namen Zulayhā trägt.

Hussein. Doch erst drei Tage zuvor verliebte sie sich beim Fest des Fastenbrechens auf den ersten Blick in ihn. Im Glauben, die Sultansmutter Walide Sultan, bestelle ihn zu sich, wird Hussein von Zuleicha verbotenerweise in den Harem gelockt, um ihn vor dem Hinterhalt gegen Selim und ihn selbst zu warnen. Da ihr Hussein misstraut, gesteht sie ihm ihre Liebe. Doch aus Loyalität und Pflichtgefühl gegenüber Selim verbietet sich dieser die Erwidderung ihrer Liebe und stürzt aus dem Harem. In der Folge schürt Muchtar Aga das Misstrauen und die Eifersucht des Sultans: er berichtet von einem „Eindringling“ im Harem. Zunächst bezähmt Selim seine Eifersucht, ja er beschließt, mit der Tradition des Harems zu brechen. Als Selim Zuleicha zu sich ruft und ihr eröffnet, dass er einzig sie liebe und sie zu seiner Gattin und „ersten Kaiserin der Ottomanen“<sup>209</sup> erheben wolle, distanziert sich Zuleicha. Sie definiert sich als bloße „Dienerin“ des Sultans. Selims Gefühle ihr gegenüber lösen bei Zuleicha Bestürzung und Scham aus. Der zweite Akt endet mit einer Szene der Sultansmutter mit Zuleicha, in der diese Zuleicha tröstet. Die Sultansmutter glaubt, dass Zuleicha Hussein aufgrund seines Einflusses auf Selim genauso verabscheut wie sie selbst. Sie versichert Zuleicha Hussein, büßen zu lassen für die Verhaftung von Zuleichas Bruder Ibrahim, der am geplanten Hinterhalt beteiligt war, den Hussein jedoch rechtzeitig aufdecken konnte. Der dritte Akt beginnt mit einem Botenbericht: der Hinterhalt gegen Hussein ist gescheitert. Die Verschwörer sind in Gefahr, nun aufzufliegen und von Hussein entlarvt zu werden. Sie ersinnen die Strategie, mit Hilfe der Walide Sultan einen Aufstand der Janitscharen einzufädeln, durch den Hussein getötet und der im Volk (noch) beliebte Sultan Selim abgesetzt werden soll. An Selims statt soll sein reaktionärer Neffe Mustafa als Sultan installiert werden, und somit die Interessen der Verschwörer gewahrt bleiben. In Folge umgarnen die Janitscharen und der Großmufti die Walide Sultan, sich im Namen der Tradition und des Islam gegen ihren eigenen „ketzerischen“ Sohn zu wenden. Nun wird der Vorhang geöffnet, und der „Thron links, Bogen im Hintergrund, dahinter offene Galerie mit Sicht auf Minarette und Moscheekuppeln“<sup>210</sup> werden sichtbar. Es kommt zur Konfrontation zwischen Selim und seiner Mutter, die ihn als „Schande des Islams“, als „Nachahmer des Erbfeindes“, als „Ungläubigen“ brandmarkt. Mittels emotionaler Erpressung versucht sie, Selim von seinen Reformplänen abzuhalten. Doch Selim, dem zwar am Segen seiner Mutter gelegen ist, erklärt sich als „im Herzen gläubig“ und lässt sich nicht umstimmen.<sup>211</sup> Nun spitzt sich die Handlung zu: die Straßen füllen sich mit Menschenmassen. Die Verschwörer stacheln die Unsicherheit in der Bevölkerung an: sie verbreiten die Nachricht, dass die heiligen Städte Mekka und Medina nicht mehr unter osmanischer Hoheit stehen, sondern nun in Gewalt der

---

<sup>209</sup> Murad: Selim der Dritte. II/7, S. 63.

<sup>210</sup> Murad: Selim der Dritte. III/2, S. 74.

<sup>211</sup> Vgl. Murad: Selim der Dritte. III/4, S. 77-84.

Wahhabiten sind. Die folgende achte Szene des dritten Akts<sup>212</sup> ist der Höhepunkt des Dramas: Im Diwan („Staatsrat“, „Kabinet“), dem höchsten beratenden Gremium des Sultans bestehend aus dem Großwesir und anderen Wesiren (Ministern), verkündet Selim seine Visionen. Von aufklärerischem Reformgeist erfüllt, behauptet er sich gegen die reaktionären Religionsgelehrten, die Ulema, die ihn scharf angreifen und als „Apostaten“ beschimpfen. Um Selim aus der Fassung zu bringen, verkündet Muchtar Aga, dass der Eindringling im Harem niemand geringerer als Hussein gewesen sei, der durch seinen verbotenen Zutritt den Harem „entweicht“ habe. Seinem Freund vertrauend, verbannt der Sultan Hussein lediglich (anstatt die eigentlich dafür festgesetzte Todesstrafe auszusprechen). Kurz darauf erreicht Selim die Nachricht, dass die Janitscharen sich erheben und die Sultansmutter heimlich die Stadt verlassen hat. In der letzten Szene des dritten Aktes tritt ein Emir aus Arabien auf. Er überbringt die Nachricht, dass Mekka und Medina in Gewalt der Wahhabiten sind. Aufgrund dieses Rückschlags, dass die beiden heiligen Städte des Islams nicht mehr unter osmanischer Herrschaft stehen, will Selim um alles oder nichts kämpfen – fest entschlossen, die einstige Stärke des Reiches wieder herzustellen. Der vierte Akt beginnt wie die Exposition mit einer Volksszene auf einer Straße in Istanbul. Die Menge ist in Aufruhr über den eben verlautbarten „Verlust“ von Mekka und Medina. Die Meinung über Selims Reformpläne ist gespalten. Zweifel an Selim werden gesät und unter Führung der Janitscharen bricht der gewalttätige Aufstand los. Husseins Tod wird gefordert. Eine Verwandlung führt zurück in einen großen Saal des Palasts. Da Hussein mittlerweile um die Intrige gegen Selim weiß, kann nur noch Husseins Tod die Verschwörer bewahren. Während die Menge Husseins Kopf fordert, ist Selim zuversichtlich, den Aufstand zusammen mit Hussein niederzuschlagen. Er stellt den Janitscharen Gnade in Aussicht, falls sie sich freiwillig ergeben. Plötzlich erscheint Zuleicha, die panisch aus dem Harem geflüchtet ist. Sie fleht Selim an, Hussein vor der Menge zu schützen. Tief gekränkt von diesem „Verrat“ und plötzlich blind vor Eifersucht befiehlt der Sultan Hussein zu töten. Dadurch verstößt er gegen das von ihm eingeführte Gesetz, ein Gericht über Husseins Behandlung entscheiden zu lassen. Zuleichas Flehen, sich für den unschuldigen Hussein zu opfern, bleibt zwecklos. Um diesen Umschlag der Handlung noch zu unterstreichen, werden als Regieanweisung Kanonenschüsse bis zum Aktschluss) gefordert. Der im Kampf verwundete Hussein bahnt sich den Weg in den Palast zu Selim. Er beteuert Selim seine Unschuld und warnt den Freund vor seiner verblendeten „Despotenlaune“.<sup>213</sup> Bevor Hussein stirbt, warnt er Selim, dass dieser von Verrat umgeben sei. Während Selim um seinen Freund und „Gefährten“ trauert, kommt seine Einsicht zu spät, dass er gefehlt und

---

<sup>212</sup> Murad: Selim der Dritte: III/8, S. 87-96.

<sup>213</sup> Murad: Selim der Dritte. IV/12, S. 119.

seinen edlen, aufklärerischen Zielen zuwidergehandelt hat. Der fünfte Akt spielt wieder in der gleichen Dekoration im großen Saal des Palasts – nun allerdings nur mehr schwach erleuchtet, da bereits Nacht ist. Die Verschwörer sind euphorisch, denn Husseins Tod lieferte ihnen einen ersten Sieg. Nun müssen sie nur noch den Palast in ihre Gewalt bringen, damit Selim III. gestürzt und Mustafa als Marionette eingesetzt werden kann. Indessen wird Selim berichtet, dass die eigenen Truppen gelähmt sind durch Husseins Tod, während die Janitscharen immer stärker werden. Die Janitscharen fordern die Annullierung sämtlicher Neuerungen sowie die Einsetzung Mustafas als Sultan. Selim besinnt sich nun auf seine „Pflicht“ und rüstet sich für den letzten Kampf: Während seine Vertrauten im Janitscharenaufstand sterben und die Wesire flüchten, will er stolz im Kampf um seine Ideale fallen. Als letzten Willen bittet Selim die verbleibenden Vertrauten, nach seinem Tod den jüngeren Neffen Mahmud zu schützen. Als Hoffnungsträger der Zukunft soll Mahmud Selims Visionen durchführen. Nun tritt ein zweites Mal General Sebastiani auf und bietet Selim ein Schiff an, um sich in Sicherheit zu bringen. Doch lehnt der Sultan stolz die Flucht ab: durch eine letzte „Sühne“ will er die „Saat“ seiner Reformen retten, und wieder gutmachen, was er selbst verschuldet hat. Während in den Regieanweisungen sich der Hintergrund „vom Brand rötet“<sup>214</sup> und hinter der Bühne Trommeln, Gefechtslärm und Kanonenschüsse zu hören sind, helfen der Stallmeister und Diener Selim auf der Estrade, Turban und Krummsäbel für den letzten Kampf anzuziehen. Gleichzeitig tritt Zuleicha ein letztes Mal auf (nun einfach gekleidet und mit aufgelöstem Haar). In einem lyrisch ausgeschmückten Trauermonolog reflektiert sie das Geschehene und erbittet den erlösenden Tod durch Selims Hand. Der Sultan zögert, doch er lässt sie gehen. Selim sieht Zuleicha zu, wie sie sich im Meer ertränkt. Schließlich dringen die Janitscharen und der Mob in den großen Saal des Palasts ein, und Selim fällt im Kampf mit den Worten: „Mein Blut – für’s Volk“.<sup>215</sup> Die Walide Sultan, welche nach Istanbul zurückgekehrt ist (und welche zu sprechen Selim zunächst verweigert hatte), kommt nun zu ihrem sterbenden Sohn. Selim trägt ihr auf, Mahmud nicht zu verlassen. Die letzten Worte vor dem Fallen des Vorhangs sind an den Leichnam Selims adressiert: „Es lebe dein Wille und dein Werk, hienieden; Mahmud besteigt den Tron [!] der Osmaniden.“<sup>216</sup>

### 3.1.4 Fakten versus Fiktion in *Selim der Dritte*

Im Vergleich des Trauerspiels *Selim der Dritte* mit dem historischen Hintergrund zeigt sich, dass das Drama aus einer Mischung von großteils historisch korrekten Elementen, von

---

<sup>214</sup> Murad: *Selim der Dritte*. V/6, S. 132.

<sup>215</sup> Murad: *Selim der Dritte*. V/8, S. 140.

<sup>216</sup> Murad: *Selim der Dritte*. V/10, S. 141.

teilweise zur Verdichtung der Handlung leicht veränderten Tatsachen, sowie frei erfundenen Elementen besteht.<sup>217</sup> Eine detaillierte Analyse der „Abweichungen“ von der historischen Vorlage und den Übereinstimmungen mit den historischen Tatsachen soll im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen. Nicht ein penibles „Abgleichen“ der Historie mit der Dramenhandlung ist hier das Ziel, sondern vielmehr Murads Herangehensweise an „Geschichte“ und „Geschichten“. An dieser Stelle sollen lediglich einige Beispiele des dramatischen Selim III. im Vergleich zum historischen Sultan angeführt werden, um Murads Umgang mit der historischen Vorlage bzw. deren kreative Umsetzung zu demonstrieren. Eine Wertung soll dabei bewußt nicht vorgenommen werden.

Auf reiner Fiktion beruht der sekundäre Handlungsstrang von *Selim der Dritte*, d.h. die Dreiecksgeschichte zwischen Selim, Zuleicha und Hussein, die Figur der Zuleicha und Selims Pläne, sie zu seiner Ehefrau zu machen bzw. den Harem aufzulösen. Der Hauptstrang der „Staatsaktion“ ist mehr oder weniger akkurat an der Geschichte orientiert. Historisch korrekt sind z.B. der Janitscharenaufstand im Mai 1807 und die damit verbundene Absetzung Selims am 29. Mai dieses Jahres. Während der dramatische Selim tapfer im Kampf für seine Ideale fällt, kapitulierte der historische Selim vor den Janitscharen und widerrief die Nizam-ı Cedid („die neue Ordnung“) um sein Leben zu retten. Schließlich wurde er 1808 ermordet beim Versuch, als Sultan reinstalled zu werden. Murads Darstellung, dass Hussein Pascha Selims (Jugend-)Freund und Mitstreiter in den Reformplänen war, stimmt ebenfalls mit der Historie überein. Allerdings starb Küçük Hüseyin Pascha bereits 1803 und war auch nie Großvezier. Jedoch fungierte er zwölf Jahre lang (1792-1803) als Kapudân Pascha, d.h. als Oberbefehlshaber und Minister (Wesir) der Marine und war vor allem in Reformen der Marine involviert.<sup>218</sup> Der Hauptstrang der „Staatsaktion“ ist also mehr oder weniger akkurat an der Historie orientiert; Murad greift dabei auf eine Vielzahl tatsächlicher Umstände oder Ereignisse im Laufe von Selims Regentschaft (1789-1807) zurück und bündelt sie zum Zeitpunkt der Handlung, nämlich: Mai 1807. Beispielsweise verkündet der Sultan in *Selim*

---

<sup>217</sup> Von Kritikern wurde Murads Verarbeitung des historischen Stoffes kommentiert und paradoxerweise entweder als zu freier Umgang mit der historischen Vorlage oder als zu „sklavisches“ Festhalten an den historischen Tatsachen kritisiert. Vgl. u.a. Ziegler: Murad Efendi. S. 30: „Als einen kleinen Verstoß könnte man es vielleicht bezeichnen, daß Murad manchmal zu frei mit der Geschichte umgeht, doch kann er sich darauf berufen, daß zu seiner Zeit andere Dramatiker die Schranken, die Lessing in seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ gezogen, noch viel weniger beachtetten als er.“ – Klaar: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. S. 135: „An der Tragödie ‚Selim III.‘, dem Erstlingswerk des talentvollen Murad Efendi, ist uns die Verwechslung des Historischen mit dem Dramatischen in erschreckender Deutlichkeit vor die Augen getreten. Weit entfernt, dem Dichter die zaghafte poetische Freiheit, mit der er seinen Stoff behandelt, zu mißgönnen, wünschten wir, er hätte von den souveränen Vorrechten des Dichters mit starkem ästhetischen Bewußtsein einen ausgiebigeren Gebrauch gemacht.“ – L. Sp.[Ludwig Speidel?, C.H.]: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. In: Deutsche Zeitung, Morgenblatt. 28.5.1872. S.1f: „Murad Efendi hat sich nun dieses nicht undramatischen Stoffes bemächtigt und Einiges in ihn hinein erfunden. [...] Unvergleichlich höher als der Selim des Trauerspieles steht der Selim der Geschichte. Die Geschichte hat besser gedichtet als der Poet.“

<sup>218</sup> Vgl. EI<sup>2</sup>, s.v. Hüsayn Paşa.

der Dritte seine Reformpläne 1807, während der historische Selim III. schon ab 1792 Reformen einleitete. Es handelte sich dabei vor allem um Reformen des Militärs und der Marine, aber auch der Administration.<sup>219</sup> Ferner „überspringt“ das Drama die kurze Regierungszeit von Mustafa IV. (1807-1808) bzw. deutet sie nur an und spielt direkt auf Mustafas Nachfolger, dessen jüngeren Bruder Mahmud II. (reg. 1808-1839) an. Grundsätzlich lässt sich also festhalten, dass Murad sich in Hinsicht auf die historischen Ereignisse nicht exakt an die Chronologie hält. Vielmehr bündelt er für die dramatische Handlung großteils tatsächliche Ereignisse, um den politischen und historischen Hintergrund, die Visionen und Herausforderungen seines Helden Selim III. kondensiert darzustellen.

### 3.1.5 Druckfassungen von *Selim der Dritte*

Murad Efendi arbeitete immer wieder an seinen Werken und überarbeitete bestehende Fassungen. Daher existieren verschiedene Textfassungen von *Selim der Dritte*. Allerdings sind die von Ziegler erwähnten „noch vorhandenen Manuskripte“,<sup>220</sup> die von den Druckfassungen abweichen, heute nicht mehr auffindbar. Auch die Textfassung für die Inszenierung am Burgtheater 1872 ist nicht erhalten. Es lässt sich lediglich aus Briefen herauslesen, dass Murad auf Wunsch des Burgtheaters bzw. das Burgtheater selbst Korrekturen, Striche und Umstellungen in *Selim der Dritte* vorgenommen hat. Nach den Aufführungen am Burgtheater hat Murad das Stück vor seiner ersten Drucklegung nochmals überarbeitet.<sup>221</sup> Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind lediglich die im Druck erschienenen Fassungen von *Selim der Dritte* zugänglich: die erste Druckfassung erschien 1872 bei Rosner; eine überarbeitete Fassung wurde 1875 bei Reclam in Leipzig publiziert; und die nochmals überarbeitete Fassung im Rahmen der gesammelten dramatischen Werke erschien 1881 bei Brill in Leiden.<sup>222</sup> In allen Druckversionen finden sich Anmerkungen des Autors zur

---

<sup>219</sup> Für die Reformen von Selim III. im Detail siehe Shaw: *Between Old and New*.

<sup>220</sup> Ziegler: Murad Efendi. S. 29.

<sup>221</sup> Vgl. u.a. Franz von Werner: Brief an Friedrich Krastel. Temeswar, 5.11.1872. ONB/HAD: Autogr. 196/36 Han: „Dass ich mir einiges von Ihrem Tadel über Selim zu Nuze gemacht habe, werden Sie aus dem Buche ersehen, wenn es Ihnen zu Gesicht kommt. Der 5 Akt ist gänzlich reformirt. Selim tritt einmal auf und verlässt die Bühne nicht wieder. Dennoch sind alle Scenen intakt geblieben. – die Volksscene im 4 Akt stellt die Verbindung mit dem I Akt her und giebt [!] der Tragödie den nöthigen Hintergrund.“ – Franz von Werner: Brief an August Förster. O.O., 1.2.1871. ONB/HAD: Autogr. 285/137-1 Han: „Im Prinzip bin ich fast überall mit Ihnen einverstanden [...].“ – Murad Efendi: Brief an das Hofburgtheater. Temeswar 1.11.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 408-409: „Daß diese jezige Form die richtigere Bühnenform ist – davon bin ich überzeugt. – Ich bin nicht unbescheiden genug zu erwarten daß Sie den 5<sup>t</sup> Akt so wie er sich im Buche findet, aufnehmen lassen werden, hoffe aber mindestens von Ihrer Freundlichkeit, daß Sie die Scenenfolge und die Kürzungen gefälligst anordnen lassen werden [für die geplante Wiederaufnahme von *Selim der Dritte*, C.H.]“

<sup>222</sup> Murad Efendi: *Selim III. Trauerspiel in fünf Acten* von Murad Effendi. Wien: Rosner, 1872. – Murad Efendi: *Selim der Dritte. Trauerspiel in fünf Aufzügen* von Murad Efendi. Leipzig: Reclam, [1884, erste Auflage 1875]. – Murad: *Dramatische Werke*. Bd. 1.

Aussprache von türkischen Namen und Begriffen sowie detaillierte Beschreibungen der Kostüme. Auf diese Anmerkungen wird in den folgenden Kapiteln näher eingegangen.

Ein Vergleich der drei Druckfassungen zeigt, dass die meisten Änderungen geringen Ausmaßes sind und sich auf Details beziehen; immer wieder wurden einzelne Wörter, Sätze oder Absätze eingefügt oder umgruppiert. Die Fassungen von 1872 und 1875 erscheinen relativ ähnlich, während in der letzten Fassung von 1881 größere Änderungen und Umstellungen vorgenommen wurden. Murad schrieb selbst in einer Vorbemerkung zu seinen *Dramatischen Werken*, dass hoffentlich die „Umarbeitung in sprachlicher und metrischer Hinsicht [...] auch auf die schärfere Zeichnung der Charaktere und die Klarheit der Handlung nicht ohne Einfluss [!] sein werde“. Die Umstellungen begründete er durch die Erfahrung bei verschiedenen Inszenierungen seiner Stücke: „Mag sein dass mich das Bestreben den Zwischenvorhang und die dadurch hervorgerufene Störung der Stimmung zu vermeiden darin zu weit geführt hat [...]“. <sup>223</sup>

Es macht den Eindruck, dass Murad in der Fassung von 1881 den Text/die Handlung generell zu straffen und zu verfeinern versuchte. So hat er z.B. Passagen, die in den Fassungen 1872 und 1875 als mögliche Striche gekennzeichnet sind, in der letzten Fassung teilweise tatsächlich gestrichen. <sup>224</sup>

Diese tendenzielle Reduktion von „pathetischem Beiwerk“ sowie die häufige Umwandlung von Ausrufezeichen (diese werden in der Fassung von 1872 noch sehr häufig verwendet) in Punkte in den Fassungen von 1875 und vor allem 1881 lassen den Theatertext so in der letzten Fassung etwas schlichter und kompakter wirken. Darüber hinaus macht es den Anschein, Murad wollte die Verständlichkeit des Textes für sein Publikum optimieren durch

---

<sup>223</sup> Murad: *Dramatische Werke*. Bd. 1. Allgemeine Bemerkungen. O.S. Vgl. auch die Bemerkungen vor „Selim der Dritte“ (o.S.), in denen Murad selbst als „szenische Veränderungen“ das Wegfallen des Zwischenvorhangs nach II/4 („Verwandlung in ein kurzes Zimmer“) und III/2 angibt.

<sup>224</sup> Ein beliebig gewähltes Textbeispiel aus I/11 illustriert die Umarbeitungen Murads im Laufe der drei Druckversionen. Veränderte Stellen sind zur leichteren Erkennung durch Unterstreichung hervorgehoben:

- 1) Rosner 1872: „SELIM: Dankbar erkenn’ ich Eures Kaisers Huld;/ Doch seiner Hilf’ Erbieten lehn’ ich ab!/ Der Geist des Abendlands, die Wissenschaft,/ die ein Gemeingut ist der Völkerkette/ Befruchte meines Volkes Genius,/ Und leit’ ihn auf des Fortschritts neue Bahnen./ Bewaffnete Gewalt entleihen, um/ Ihn zu bestimmen hieße ihn verläugnen [!], verstümmeln wollen/ Eigne Waffen dienen im Kampf mit des Staats innern Gegnern.“
- 2) Wenig variiert dazu Reclam 1875 (mit \* ... \* sind mögliche Auslassungen gekennzeichnet): „SELIM: Dankbar erkenn’ ich Eures Kaisers Absicht;/ Doch seiner Hilf’ Erbieten lehn’ ich ab./ Der Geist des Abendlands, die Wissenschaft,/ \* die ein Gemeingut ist der Völkerkette \*/ Befruchte meines Volkes Genius,/ Und leit’ ihn auf des Fortschritts neue Bahnen./ Bewaffnete Gewalt entleihen, um/ Ihn zu bestimmen hieße ihn verläugnen [!] wollen/ Eigne Waffen dienen im Kampf mit des Staats innern Gegnern.“
- 3) Im Vergleich die stärkste Veränderung, doch auch diese in Maßen: „SELIM: Dankbar erkenn’ ich Eures Kaisers Absicht;/ Doch seiner Hilf’ Erbieten lehn’ ich ab./ Der Geist des Abendlands, die Wissenschaft,/ Die sollen meines Volkes Art befruchten./ Und leiten auf des Fortschritts neuen Bahnen./ Jedoch von Aussen her Gewalt entleihen/ Um ihm gewaltsam Neues aufzuzwingen./ Das wäre, was ich schaffen will, verderben./ Den Hagelschauer über’s Erntefeld/ Berufen um das Unkraut zu vertilgen./ Nein, General, nur eigne Waffen dienen/ Im Kampfe mit des Staates innern Gegnern.“

erklärende Textzusätze<sup>225</sup> und die Ersetzung von türkischen Begriffen durch allgemeinere oder deutsche Begriffe.<sup>226</sup>

### 3.2 *Selim der Dritte am Burgtheater 1872*

Von den Inszenierungen des Dramas *Selim der Dritte* im deutschsprachigen Raum<sup>227</sup> ist die Produktion am Burgtheater, das von 1870 bis 1881 von Franz von Dingelstedt (1814-1881) geleitet wurde aus zwei Gründen von besonderem Interesse. Zum einen fühlte sich Murad stets mit seiner „Heimatstadt“ verbunden, weshalb ihm die Aufführung und Rezeption seiner Stücke in Wien besonders am Herzen lagen. Zum anderen erhoffte sich Murad den Durchbruch als Theaterautor durch seine Aufführung an der prestigeträchtigen Burg. Das alte Burgtheater am Michaelerplatz lag nicht nur geographisch in der Mitte der Inneren Stadt, sondern stellte auch ein symbolisches Gesellschaftszentrum dar, wie die Theaterwissenschaftlerin und Anglistin Helene Richter (1861-1942) in *Unser Burgtheater* (1918) ausführte.<sup>228</sup>

Nach Robert Pyrah erfüllte das 1741 gegründete Theater, das 1776 durch Joseph II. (1741-1790) zum „Nationaltheater“ erhoben wurde, bis weit ins 20. Jahrhundert eine starke identitätsstiftende Funktion, und zwar durch seine „particular legacy, its clear and sustained association with a discourse of Austrian cultural specificity and national identity“<sup>229</sup>, wie er in seinem 2007 erschienenen Buch *The Burgtheater and Austrian Identity* feststellt. Seit der Erhebung zum Nationaltheater beanspruchte das Burgtheater für sich den Ruf einer ruhmvollen Bühne.<sup>230</sup> Mit Joseph Schreyvogels (1768-1832) Tätigkeit als Burgtheater-

---

<sup>225</sup> In den Fassungen von 1872 und 1875 lauten die letzten Zeilen in III/2: „GROS-MUFTI (leise, aber mit Nachdruck): Hat erst der Janitschar das Schwert gezückt,/ Senkt er's vor Mustafa dem Vierten nur!“ In der Fassung von 1881 fügte Murad im Anschluss die erklärende Zeile hinzu (S. 74): „Der jeden Neu' rungswahn im Keim zerdrückt.“

<sup>226</sup> Beispiele für solche ausgetauschten Begriffe sind: „Offizier der Jamak“ wurde ersetzt durch „Offizier der Artillerie“; „Molla“ durch „Priester“; „Ulema“ durch „Schriftgelehrte“; „Azrael“ (1872, 1875) durch „Todesengel“.

<sup>227</sup> Vgl. Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Temesvar, 30.12.1872. SLUB/Han: Mscr. App. 310, 170c: „Ich hoffe, daß der Reformator sich bei Ihnen nicht minder bewähren dürfte als am Michaelerplatz [!] in Wien und in Dresden, da er selbst in Brünn, Temeswar, Prag etc. also auch auf unbedeutenden Bühnen, siegte.“

<sup>228</sup> Helene Richter: *Unser Burgtheater*. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea, 1918. S. 20. Helene Richter hat sich jahrelang mit dem Burgtheater beschäftigt, sich als Kritikerin betätigt und mehrere Bücher zum Thema publiziert.

Für Biographie und Werk der beiden jüdischen Wissenschaftlerinnen Helene und ihrer Schwester, der Romanistin und ersten Frau in Österreich mit *venia legendi*, Elise Richter (1865-1943), die beide im KZ Theresienstadt umkamen, siehe <[http://www.eliserichter.at/wiki/index.php/Female\\_Scientists\\_Index](http://www.eliserichter.at/wiki/index.php/Female_Scientists_Index)> – <<http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/vfbbio.htm#r>> – <<http://richter.twoday.net/>> (12.10.2009).

<sup>229</sup> Robert Pyrah: *The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna 1918-38*. Leeds: Legenda, 2007. S. 231.

<sup>230</sup> Für die Vorarbeiten von Joseph von Sonnenfels für das Nationaltheater siehe Hilde Haider-Pregler: Die Schaubühne als „Sittenschule“ der Nation. In: Helmut Reinalter (Hg.): *Joseph von Sonnenfels*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. S. 191-244.

Sekretär (1814-1832) wurde dieser Anspruch weiter gefestigt. Schreyvogel engagierte berühmte SchauspielerInnen wie Sophie Schröder (1781-1868) und Heinrich Anschütz (1785-1865). Er entdeckte und förderte Franz Grillparzer (1791-1872) und übernahm verstärkt deutsche Klassiker in den Spielplan. Damit richtete er das Hoftheater verstärkt als Sprechbühne aus und sicherte dem Haus, für den er den Begriff „Burgtheater“ prägte, ein hohes künstlerisches Niveau.<sup>231</sup> Der hegemoniale Anspruch, nicht nur eine traditionsreiche Bühne, sondern auch „erstes deutsches Theater“ zu sein, wurde zum selbst auferlegten „Qualitätsmerkmal“ der Burg und gleichzeitig Bestandteil eines zeitlosen Mythos. Das 1868 erschienene Buch *Das Burgtheater*<sup>232</sup> des Theaterdenkers Heinrich Laube, der 1850-1867 selbst Burgtheaterdirektor war, ist ein Beispiel dieses Mythos, der das Burgtheater als traditionsreichen „Gipfel“ der Kunst festzuschreiben sucht. Helene Richter formulierte diesen Anspruch, erstes Theater zu sein als „Noblesse-oblige-Standpunkt“:

In der Tat hat von je im Burgtheater ein gewisser Noblesse-oblige-Standpunkt geherrscht, dem für seine Taten das Vollkommene eben gut genug dünkte. Das Lobenswerte auf anderen Theatern ist im Burgtheater grade nur mittelmäßig. [...] Es mißt mit anderen Maßen. Und das ist recht. Nur als Gipfel der Schauspielkunst kann sich das Burgtheater als Burgtheater behaupten.<sup>233</sup>

Vor allem die Direktoren Laube, der das Theater 17 Jahre lang erfolgreich geleitet hatte sowie Dingelstedt, der 1867 bis 1870 die Wiener Hofoper geleitet hatte und ab 1870 Direktor des Burgtheaters (bis 1881) war, trugen zum Ausbau und der Festigung dieser behaupteten und angestrebten Vormachtstellung des Burgtheaters im deutschen Sprachraum bei. In der Burgtheater-Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurden u.a. Schreyvogel, Laube und Dingelstedt als „Höhepunkte“ der Burgtheatergeschichte dargestellt,<sup>234</sup> sodass sie selbst Teil des Mythos Burgtheater wurden:

Die leistungsfähigsten Burgtheaterdirektoren sind typische Persönlichkeiten gewesen, so vollgesogen vom Geiste ihres Zeitalters, daß sie als dessen Stellvertreter gelten konnten. Sie standen auf der Höhe ihrer Zeit, besaßen einen so sicheren Überblick über die Epoche, daß sie Träger ihrer Fortentwicklung werden konnten.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 5. S. 146.

<sup>232</sup> Heinrich Laube: *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte.* Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, 1868. S. 106.

<sup>233</sup> Richter: *Unser Burgtheater.* S. 38.

<sup>234</sup> Allgemein zur Geschichte und Bedeutung des Burgtheaters siehe u.a.: Siegfried Loewy: *Das Burgtheater im Wandel der Zeiten. Kleine Bausteine zur Geschichte dieser Kunststätte.* Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Wien: Kneppler, o.J. – Rudolph Lothar: *Das Wiener Burgtheater.* Berlin/Leipzig/Wien: Seemann, 1899. – Rudolph Lothar / Julius Stern: *50 Jahre Hoftheater. Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaisers Franz Josef I.* Wien. Wien: Steyrmühl, 1900. – Richter: *Unser Burgtheater.* – Oscar Teuber: *Das k.k. Hofburgtheater seit seiner Begründung.* Fortgesetzt von Alexander Weil Ritter von Weilen. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903-1906. (= *Die Theater Wiens*; 2 bzw. 2.2.2.). – Laube: *Das Burgtheater.* – Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte.* Bd. 3. S. 661-671.

Zum Traditionsbegriff des Burgtheaters siehe auch Richter: *Unser Burgtheater.* – Pyrah: *The Burgtheater and Austrian Identity.*

<sup>235</sup> Richter: *Unser Burgtheater.* S. 52f.

Dabei erachtete Richter Dingelstedt als den „repräsentative[n] Vertreter der sogenannten Gründerperiode.“<sup>236</sup> Gerade an die Theatermänner Laube (der 1875 Murads Revolutionsdrama *Mirabeau* am Wiener Stadttheater aufführte) und Dingelstedt und knüpfte Murad Efendi die Hoffnung, durch Aufführungen in Wien und insbesondere am Burgtheater ein bekannter und viel gespielter Dramatiker zu werden. Zwischen 1871 und 1876 sandte er nicht nur sein Erstlingswerk *Selim der Dritte*, sondern auch eine Reihe weiterer Dramen an die Burgtheaterdirektion, wie aus dem Manuskriptenjournal des Burgtheaters hervorgeht, das sich in den Beständen des Haus-, Hof- und Staatsarchivs befindet. Murad Efendis Ansinnen, „[...] ich muß trachten, an die Lampen zu gelangen“,<sup>237</sup> bezieht sich nicht nur auf Inszenierungen am Theater im Allgemeinen, sondern ist stark verknüpft mit dem Burgtheater, das für ihn das non plus ultra der Theaterszene darstellte.

Das Manuskript „Selim III, historisches Trauerspiel, 5 Akt[e]“ ging am 18. Mai 1871, also rund ein Jahr vor der Premiere am 24. Mai 1872, im Burgtheater ein. Im Manuskriptjournal ist als Übersender Murad Efendi verzeichnet, mit dem Zusatz: „fonctionnaire de 2em. grade Consul de S.M.I. [= Sa Majesté Impériale, C.H.] le Sultan pour le Banat de Hongrie Temesvar“.<sup>238</sup> Schließlich wurde das Stück – als einziges Drama Murads – vom Burgtheater angenommen und am 2. Dezember 1871 mit einem Begleitbrief an den Autor zurückgeschickt. Dass Murad Efendis Stellung als Diplomat und/oder seine Bekanntschaft mit Heinrich Laube zur Annahme an der Burg beitragen, ist denkbar. Zumindest Pederin hat in seinem Artikel über Murad keine Zweifel, dass er diese Annahme Laubes Einfluss verdankt

---

<sup>236</sup> Richter: Unser Burgtheater. S. 53.

<sup>237</sup> Murad Efendi: Brief an Franz von Dingelstedt. Temesvár, 8.10.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 412f. Dieser Brief, sowie zwei weitere Briefe aus diesem Konvolut sind abgedruckt in Karl Glossy (Hg.): Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. Mit einer biographischen Skizze und Anm. von Karl Glossy. Wien: Schroll, 1925.

<sup>238</sup> ÖStA/HHStA: Hoftheater, Manuskriptenjournal I Burgtheater (1871-1873), Bg.Th. Bd. 49. Die Manuskriptjournale der Direktion Dingelstedt sind auch in publizierter Form erhältlich. Siehe Andrea Hofmann-Wellenhof: Das Manuskript-Journal der Burgtheaterdirektion Franz von Dingelstedt. Autoren und ihre Theaterstücke 19. Dezember 1870 bis 15. Mai 1881. Wien: Praesens, 2003.

Ferner sind weitere Einsendungen, jeweils mit Eingangsdaten, in diesem Manuskriptjournal verzeichnet: *Marino Faliero* (3.9.1872, eingereicht von August Förster; es wurde nach Überarbeitungen nochmals eingereicht am 5.6.1873); *Ines de Castro* (7.11.1872; es wurde nach Überarbeitungen ein zweites Mal eingereicht am 2. bzw. 7.1.1875); *Bogadil* (1.12.1874; das Lustspiel wurde von der „Genossenschaft dramatischer Autoren in Leipzig“ eingereicht); *Johanna Gray* (14.1.1876). Keines dieser eingereichten Stücke wurde letztlich angenommen. Doch Korrespondenzen zwischen Murad Efendi und der Burgtheaterdirektion zeigen, dass im Fall von *Marino Faliero* und *Ines de Castro* eine Produktion erwogen wurde mit der Auflage, den Text zu verändern. Die Direktion des Burgtheaters begründet die Ablehnungen u.a. mit Rücksichtnahme auf den Spielplan. Vgl. Hofburgtheater: Brief an Murad Efendi [Abschrift]. Wien, 9.2.1875. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 416f.: „Ines' hat allerdings in zweiter Auflage [d.h. Überarbeitung, C.H.] gegen die erste erstaunlich gewonnen. Allein unser Repertoire ist auf ein volles Jahr hinaus mit Novitäten der schweren u. ernsten Genres dergestalt überhäuft, daß ich die den Dichtern gegenüber übernommenen Verpflichtungen nicht durch neue vermehren darf bevor die alten erfüllt w[orden] sind.“

habe.<sup>239</sup> Allerdings lässt sich darüber nur spekulieren. Korrespondenzen mit der Burgtheaterdirektion bzw. dem Schauspieler und Regisseur August Förster (1828-1889) verweisen auf Umarbeitungen des Dramentextes, die vonseiten des Burgtheaters gewünscht und vom Autor im Allgemeinen auch akzeptiert wurden: „das revidierte Manuscript von ‚Selim‘ geht morgen an die Adresse der Direktion ab. – Die Sprache ist geklärt, die im Drange der Arbeit eingeschlichenen Unebenheiten sind nach dem Vorschlag Dr. Försters beseitigt worden.“<sup>240</sup> Allerdings verteidigte Murad selbstbewusst sein Drama gegen einige Änderungen im Detail und fügte hinzu: „Die Betonung des ‚Thema‘ Diwan war sehr nothwendig – die Reden im Diwan [...] müssen unverändert bleiben.“<sup>241</sup> Nicht nur in Bezug auf Details im Zusammenhang mit Selims politischer Reformagenda, wie die eben erwähnten Reden im Diwan („Staatsrat“), sondern auch in Fragen des osmanischen Protokolls war Murad eine korrekte und ungekürzte Darstellung ein Anliegen.

Auch zu Fragen und Entscheidungen in der Besetzung gibt Murads Korrespondenz mit der Burgtheaterdirektion Aufschlüsse. Adolf von Sonnenthal (1834-1909),<sup>242</sup> einer der bekanntesten (Burg-)Schauspieler des 19. Jahrhunderts, der ursprünglich für die Hauptrolle vorgesehen gewesen war, hatte die Rolle abgelehnt. Die zu angespannten Nerven aufgrund der schweren Krankheit seiner Frau Pauline – so Sonnenthals schriftliche Begründung an Dingelstedt – „machen es mir für den Augenblick unmöglich, eine solch bedeutende Aufgabe, wie den ‚Selim‘ in Angriff zu nehmen, und Sie würden mir und wohl der Sache einen großen Dienst erweisen, wenn Sie die Rolle anderweitig besetzten, wie es ja ursprünglich der Fall sein sollte.“<sup>243</sup> Schließlich informierte die Direktion Murad, dass der Publikumsliebbling Fritz Krastel (1839-1908)<sup>244</sup> mit der Rolle des Selim III. betraut wurde:

Sonnenthal hat die Titelrolle zurückgeschickt begleitet von dem in Abschrift anliegenden Briefe. Da ich einerseits den Gründen mit welchen der verdienstvolle S. [?, unlesbar, C.H.] unter als pflichttreu bewährten Künstler seine Ablehn[un]g einer manchen selbst gewünschten Rolle erklärte mich nicht zu beschließen [?, unlesbar, C.H.] vermochte und andererseits das Stück nicht ins Ungewisse aufschieben

---

<sup>239</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 110.

<sup>240</sup> Murad Efendi: Brief an das Hofburgtheater. O.O., 22.12.1871. ÖStA/HHStA:Konvolut Murad, fol. 418f.

<sup>241</sup> Murad: Brief an das Hofburgtheater. O.O., 22.12.1871. ÖStA/HHStA. Vgl. auch Murad: Brief an August Förster. O.O., 1.2.1871. ONB/HAD.

<sup>242</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 5. S. 250f. Sonnenthal, in Pest geboren, debütierte in Temesvár. 1856 wurde er von Laube ans Burgtheater geholt, wo er bis zu seinem Tod (1909) blieb. Er war vor allem bekannt für seine „Salonrollen“. Ab 1884 war Sonnenthal Oberregisseur und fungierte zw. 1887 und 1890 auch interimistisch als künstlerischer Leiter der Burg. Sonnenthal war nicht nur einer der bekanntesten Schauspieler seiner Zeit, sondern auch eine Ikone der Wiener Gesellschaft und Vorbild des eleganten Herrn. Anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses am Ring sprach er 1888 die letzten Worte im alten und die ersten Worte im neuen Burgtheater.

<sup>243</sup> Adolf von Sonnenthal: Brief an Franz Dingelstedt. [Wien], 29.4.1872. In: Hermine Sonnenthal (Hg.): Adolf von Sonnenthals Briefwechsel. 2 Bde. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1912. Bd. 1. S. 115.

<sup>244</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 3. S. 596f. Krastel, 1839 in Mannheim geboren, erhielt 1856 ein Engagement am Hoftheater Karlsruhe, und wurde von Eduard Devrient (1801-1877) gefördert. 1864 wurde er von Laube für ein Gastspiel am Burgtheater engagiert, und blieb von seinem Debüt 1865 am Haus bis zu seinem Tod in 1908. Er spielte Helden und jugendliche Liebhaber, und war durch seine „stattliche Erscheinung“ vor allem beim weiblichen Publikum beliebt.

wollte nachdem volle Vorbereit[u]nge[n] zu dessen Aufführung getroffen worden, so übertrug ich unbedenklich die Rolle Herrn Krastel, der sowohl Sie wie das Stück genau kannte.<sup>245</sup>

In der Rolle des Hussein Pascha hätte Murad ursprünglich gerne Ludwig Gabillon (1828-1896)<sup>246</sup> besetzt gesehen aufgrund dessen „Autoritätsphysiognomie“<sup>247</sup>, doch er ordnete sich bereitwillig den Besetzungsvorschlägen des Regiekollegiums unter. Die endgültige Besetzungsliste von *Selim der Dritte* enthielt neben Krastel in der Hauptrolle etliche weitere bekannte SchauspielerInnen: Konrad Hallenstein (1835-1892)<sup>248</sup> spielte den Großwesir Hussein Pascha; Josef Lewinsky (1835-1907)<sup>249</sup> übernahm die Rolle des Chefs der schwarzen Leibgarden, Muchtar Aga; Friederike Bognár (1840-1914)<sup>250</sup> hatte den Part von Selims Favorite Zuleicha und Friedrich Mitterwurzer (1844-1897)<sup>251</sup> verkörperte den Gesandten Napoleons, General Sebastiani.

---

<sup>245</sup> Hofburgtheater: Brief [Abschrift] an Murad Efendi. Wien, 4.5.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 410f.

<sup>246</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 2. S. 448. Gabillon stammte aus Güstrow (Mecklenburg) und wurde 1853 von Laube ans Burgtheater engagiert. Aufgrund seiner „imposanten Erscheinung“ schien er besonders für Salonrollen prädestiniert, entwickelte sich immer mehr zum Charakterdarsteller und erreichte ein Repertoire von ca. 300 Rollen. 1875-1895 war er auch als Regisseur am Burgtheater tätig.

<sup>247</sup> Murad Efendi: Brief an Franz Dingelstedt. Temesvár, 15.4.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 437.

<sup>248</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 3. S. 34. Nach der Schauspielausbildung debütierte Hallenstein 1852 in seiner Heimatstadt Frankfurt a.M. Von 1871-1890 spielte er am Burgtheater und war ab 1874 ein vielbeschäftigter Schauspieler des Hauses. 1888 spielte er sowohl in der Abschiedsvorstellung des alten Hauses am Michaelerplatz als auch in der ersten Vorstellung des neuen Hauses am Ring.

<sup>249</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 4. S. 46. Der geborene Wiener Lewinsky spielte am Theater an der Wien und am Brünner Stadttheater, bevor er (von Laube gefördert) 1858 in der Rolle des Franz Moor am Burgtheater debütierte; „seine ihn für den Schauspielberuf keineswegs prädestinierende Erscheinung vermochte er durch seine außerordentl. Stimme wettzumachen“. Er spielte „alle großen Charakterrollen“ (vor allem Intriganten) und galt bald als Publikumsliebling und einer der bekanntesten Schauspieler seiner Zeit. Ihm zu Ehren erschien 1926 anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Burgtheaters Helene Richters Monographie *Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur* (mit Unterstützung der Stadt Wien).

<sup>250</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 1. S. 413. Die in Gotha geborene Bognár trat bereits als Kind auf, absolvierte ihre Schauspielausbildung in Prag und debütierte in Zürich. 1858 wurde sie von Laube als erste jugendliche Liebhaberin ans Burgtheater engagiert, wo sie bis 1872 blieb.

<sup>251</sup> Siehe Czeike: Historisches Lexikon Wien. Bd. 4. S. 279f. Mitterwurzer wurde in Dresden geboren und debütierte mit 17 Jahren in Meissen. Er spielte u.a. in Hamburg, Berlin, Graz, Leipzig, gastierte 1867 unter Laubes Direktion am Burgtheater und wurde 1871 von Dingelstedt ans Burgtheater geholt, wo er als „Virtuose der Maske“ vor allem zwiespältige Charaktere spielte, bis er 1879 von Laube ans Wiener Stadttheater geholt wurde. Mitterwurzer unternahm auch Gastspielreisen nach Amerika und wurde nicht nur vom Publikum, sondern auch von Hugo von Hofmannsthal und Karl Kraus geschätzt.

# K. K. Hof- Burgtheater.

968

Freitag den 24. Mai 1872.

Zum ersten Male:

## Selim der Dritte

Trauerspiel in fünf Akten von Murad.

Sultan Selim III., Kaiser der Ottomanen	"	"	Hr. Krafiel.
Die Valide Sultan, seine Mutter	"	"	Hr. Straßmann.
Husein Pascha, Großvezier	"	"	Hr. Hallenstein.
Der Groß-Mufti,	"	"	Hr. Franz.
Mustafa Pascha, Stellvertreter des Befirks,	} Große des Reiches	"	Hr. Pettera.
Muchtar Aga, Chef der schwarzen Leibwache,		"	Hr. Lewinsky.
Der Bairaldar, Wali von Silistria,		"	Hr. Galster.
Ibrahim Bey, Chef der Leibgarde,		"	Hr. Baummeister.
Der Ober-Ceremonienmeister,		"	Hr. Baulmann.
Berten Pascha, Minister,	"	"	Hr. L. Friedrich.
Zuleicha Kadin, Favorite des Sultans	"	"	Frl. Bognar.
Fatme Hanem, ihre erste Dame	"	"	Hr. Negro.
General Sebastiani, Botschafter Frankreichs	"	"	Hr. Witterwurzer.
Iskender Bey, Oberst der neuen Truppen	"	"	Hr. Kierschner.
Soliman, ein Derwisch-Scheich	"	"	Hr. Förster.
Hassan Aga, Offizier der Jamat	"	"	Hr. Stätter.
Erster } Janitscharenoffizier	"	"	Hr. Schöne.
Zweiter } " " "	"	"	Hr. Ferrari.
Ein arabischer Emir	"	"	Hr. Leuchert.
Ein Mollah	"	"	Hr. Versil.
Ein Bettelderwisch	"	"	Hr. Meigner.
Erstes } türkisches Weib	"	"	Frl. Link.
Zweites } " " "	"	"	Frl. Korner.
Ein Kadenjunge	"	"	Hr. Räden.
Ein Anrüfser	"	"	Hr. Zehly.

Besire. Gardien. Pagen. Neue Truppen, Janitscharen. Leibwache. Volk.  
Ort der Handlung: Constantinopel. Der erste Akt spielt im Bazar und im Serail der zweite und die erste Hälfte des dritten Aktes im kaiserlichen Harem, und von da ab im Thronsaal des Serails. Zeit: Im Jahr 1807.

Die neuen Dekorationen von Herrn Hermann Burghardt, k. k. Hof-Burgtheatermaler.  
Neue Costume nach Zeichnungen des Historienmalers Herrn Franz Gaul.

Unpäßlich: Fr. Benedix, Hr. La Roche.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Samstag	25. Selim der Dritte.	Montag	27. Das letzte Abenteuer.
Sonntag	26. Eine vornehme Ehe.		

Am Tage der Vorstellung werden die Speersitze zu den gewöhnlichen Preisen abgegeben, als:

Ein Sitz im Parquet, 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. R. fl. 3.—	Ein Sitz im 4. Stod . . . . . fl. 1.—
Ein Sitz im Parquet, 8. bis 13. Reihe . . . 2.50	Eintritt in das Parterre . . . . . " 1.—
Ein Sitz im Parterre . . . . . " 2.—	Eintritt in den 3. Stod . . . . . " —.60
Ein Sitz im 3. Stod . . . . . " 1.50	Eintritt in den 4. Stod . . . . . " —.40

Die Tageskasse ist täglich von 9 Uhr Früh bis 5 Uhr Abends geöffnet.

Abendkasse-Eröffnung um 6 Uhr. Anfang um 7 Uhr.

Beim Theat. k. k. Hoftheater-Druckerei.

Abb. 3: Theaterzettel *Selim der Dritte*, Burgtheater (1872)

Nachdem das Stück von der Zensurbehörde genehmigt<sup>252</sup> worden war, äußerte Murad in einem Brief an die Direktion seine Zufriedenheit über die Besetzung:

Die Besetzung der typischen Gestalten in der Volksszene durch hervorragende Kräfte beweist die wichtige Erkenntniß der Wichtigkeit dieser den Untergrund des Dramas bildenden Szenen welche durch lebendige ~ Wahrheit den Geist der Zuschauer in die fremd erscheinende Welt zwingen soll.<sup>253</sup>

Wochen vor der Premiere berichtete Dingelstedt von den Vorbereitungen der Inszenierung und dem voraussichtlichen Premierendatum:

Dienstag 30/4 [ging] die Leseprobe von Statten. Leider ohne Beteil[i]g[u]ng des Frls Bognar, welche unwohl geworden. Der Eindruck war ein im Ganzen recht günstiger; es machte sich nur die Nothwendigkeit nach lediglichen Kürzungen fühlbar, die während der Theaterproben u. durch des Dichters eigener Hand ausgeführt werden sollen. Die erstmlg. Darstellg. ist auf Freitag 24 Mai angesetzt. Die erste Probe wird voraussichtlich Dienstag 16 Mai stattfinden, Da die beiden Pfingstfeiertage eine Unterbrech[u]ng der Proben herbeiführen.<sup>254</sup>

Zur Inszenierung von *Selim der Dritte* existieren kaum Zeugnisse. Doch lässt sich anhand der Charakterisierung von Dingelstedts ästhetischen Vorstellungen zumindest erahnen, wie *Selim der Dritte* unter Dingelstedts Leitung auf der Bühne des alten Burgtheaters szenisch umgesetzt wurde. Die Sekundärliteratur ist sich einig, dass Dingelstedt ganz im Gegensatz zu Laube kein Freund von Schlichtheit auf der Bühne war, wie z.B. Siegfried Loewy konstatierte:

Das mußte man aber Dingelstedt lassen: jedes der Werke, das er mit förmlich nachschöpferischem Geiste herausbrachte, bot auch dem Auge ein erlesenes Bild. Es war, als würde ein Prunkmantel über die Szene geworfen worden sein, ja mitunter erdrückten sogar der Reichtum der Ausstattung und die Finessen der szenischen Details das Übermaß an Requisiten, das Wort. Nach Ludwig Speidels zutreffender Charakteristik hat Laube auf das Wort, Dingelstedt auf das Auge [...] gewirkt.<sup>255</sup>

Der Literatur- und Theaterhistoriker Karl Glossy (1848-1937) schrieb Dingelstedt ebenfalls diesen aufs Visuelle fokussierten (und von der Operninszenierung beeinflussten) Stil zu. Dabei gestand er Dingelstedt einen gehörigen Anteil am „Fortschritt der Inszenierungskunst“<sup>256</sup> für das deutsche Theater zu. Während Laubes Verdienst in der „Heranbildung“ von SchauspielerInnen liege, habe Dingelstedt „das Bühnenbild den Anforderungen der Zeit entsprechend künstlerisch gestaltet, im Gegensatz zu der spartanischen Auffassung einer vergangenen Zeit, in der man sich mit pappendeckelten Helmen und steifleinernen Harnischen sowie mit Rohrsesseln in vornehmen Zimmern

---

<sup>252</sup> Vgl. Präsidial-Sektion des Ministeriums des Äußern: Schreiben [Zensurgenehmigung] an die Generalintendanz der Hoftheater. Wien, 27.1.1872. ÖStA/HHStA: Hoftheater, Generalintendanz, Gen. Int. Burgtheater, Kt. 65, 1872/1873.– Hofburgtheater: Brief [Abschrift] an Murad Effendi. Wien, 8.1.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 420.

<sup>253</sup> Murad Efendi: Brief an das Hofburgtheater. Temeswar 7.4.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 434f. Die Figur des Garkochs Ali, die lediglich in den Volksszenen im ersten und letzten Akt auftritt, wurde in der Burg-Inszenierung gestrichen. Vgl. Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Temesvar, 30.12.1872. SLUB/Han: Mscr. App. 310, 170d: „Die Figur des Garkoch Ali kann weggelassen werden (wie dies in Wien auch geschehen). Die Bazarszene ist ohnehin etwas zu bunt.“

<sup>254</sup> Hofburgtheater: Brief [Abschrift] an Murad Efendi. Wien, 4.5.1872. ÖStA/HHStA.

<sup>255</sup> Loewy: Das Burgtheater im Wandel der Zeiten. S.124.

<sup>256</sup> Glossy: Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. S. 99.

begnügte [...]“<sup>257</sup> Dingelstedts Inszenierungsstil sei dabei beeinflusst gewesen von der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern, u.a. mit den Historienmalern Franz Gaul (1837-1906) und Hans Makart (1840-1884). Der „Farbenrausch“ Makarts nahm nicht nur großen Einfluss auf Wohnstil und Mode, sondern wirkte auch auf die Wiener Bühnen.<sup>258</sup> Gaul entwarf als versierter Kostümkenner bereits vor seiner Anstellung 1868 als Kostüm-Maler für die Hoftheater zahlreiche Kostüme für die befreundete Charlotte Wolter (1834-1897). Vor allem durch die enge Zusammenarbeit mit Dingelstedt avancierte Gaul sogar zum führenden Kostümbildner des Historismus am Burgtheater und der Hofoper in Wien und trug durch seine Kostümentwürfe „zum europäischen Rang dieser Bühnen bei“.<sup>259</sup> Unterstützt von Künstlern wie Gaul und Makart attestierte Glossy Dingelstedt Geschick für die Inszenierung von Massenszenen, sorgfältige Arbeit mit der Komparserie und einen künstlerischen Blick für das Bühnenbild – ohne pedantische historische Treue, aber imstande, die Zeit der Handlung zu „versinnlichen“. Unter Schreyvogel, Laube und Dingelstedt erachtete Glossy letzteren als den phantasievollsten: „Die glänzenden Inszenierungen Dingelstedts auf der Wiener Hofbühne bilden ein besonderes Ruhmesblatt des Burgtheaters und seines Direktors [...]“.<sup>260</sup> Dingelstedts überlieferter Hang zu opulenten und prächtigen Inszenierungen, legt den Schluss nahe, dass *Selim der Dritte* seinem „Geschmack“ für großes illusionistisches „Ausstattungstheater“ sehr entgegenkommen musste. Schließlich bot dieses Drama ausreichend Möglichkeiten für eine prunkvolle Inszenierung, welche anscheinend auch „genutzt“ wurden. Zur Inszenierung selbst sind, wie bereits erwähnt, kaum mehr als einige Hinweise in Korrespondenzen, Kritiken und Theaterzetteln erhalten. Es wurden bislang keine Dekorationsskizzen oder Regiebücher aufgefunden, die einen Eindruck vermitteln könnten, wie das Bühnenbild für dieses „Türkenstück“ auf der Burgtheaterbühne ausgesehen hat. Doch zumindest lässt sich feststellen, dass erheblicher Aufwand für Bühnenbild und Ausstattung betrieben wurde. Die Direktion kündigte Murad Efendi gegenüber an, dass „die th.scenischen Vorarbeiten Herstellung dreier neuer großer Dekorationen, und Beschaffung [?, unleserlich, C.H.] zahlreicher Costüme, geraume Zeit in Anspruch nehmen werden.“<sup>261</sup> Lediglich anhand von Kritiken lässt sich eine grobe Beschreibung der „orientalische[n] Scenerie“<sup>262</sup> festmachen.

---

<sup>257</sup> Glossy: Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. S. 112.

<sup>258</sup> Zur „Makartzeit“ siehe z.B. Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 3. S. 622ff.

<sup>259</sup> Ingrid Wambsganz: Franz Gaul (1837-1906). Figurinen für die Wiener Theater. Begleitpublikation zur Ausstellung „Theaterdonner“ im Germanischen Nationalmuseum 19.12.2002-23.3.2003. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2002. S. 7. Für eine detaillierte Biographie und sein Schaffen als Kostümbildner siehe S. 8-14.

<sup>260</sup> Glossy: Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. S. 113. Für eingehendere Darlegung von Dingelstedts Direktion des Burgtheater siehe S. 109ff.

<sup>261</sup> Hofburgtheater: Brief [Abschrift] an Murad Efendi. Wien, 8.1.1872. ÖStA/HHStA.

<sup>262</sup> Em. K.: Feuilleton. Burgtheater. *Selim der Dritte*. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt. 28.5.1872. S. 1f, hier: S. 1.

Viele Rezensionen und Kurzkritiken (z.B. das *Neue Fremden-Blatt*, die *Deutsche Zeitung* und die *Neue Freie Presse*) erwähnten die „exquisite“ Ausstattung und „Szenirung“,<sup>263</sup> in die „die Direktion große Sorgfalt und große Kosten gewendet“<sup>264</sup> hatte, sodass die „kostbaren türkischen Costüme“ und die Ausstattung „eine für das Burgtheater ungewohnte Pracht entfaltet[n]“. <sup>265</sup> Die *Wiener Zeitung* befand, dass die Direktion „für die Ausstattung fast so viel gethan [hat], wie für ein neues Ballet herkömmlich ist“, und liefert eine ungefähre Beschreibung des Bühnenbilds:

[...] verschiedene neue Decorationen, Straße zunächst dem Bazar, Prospect der Aja Sophia, Gemächer des Serails, prachtvoller, als sie in Wahrheit sind, dazu ein sehr bewegtes Leben in der ersten Scene, eine Fülle von Costümen, zum Theil mehr pomphaft als echt [...] das alles macht sich sehr gut. Daß aber aus dem Gemach der Suleicha [!] sogar Räucherwerk seinen Duft durch das Haus sendete, geht denn doch im Naturalismus etwas zu weit.<sup>266</sup>

Auf dem Theaterzettel zu *Selim der Dritte* vom 24. Mai 1872 wurde die eigens angefertigte Ausstattung als „neu“ hervorgehoben: „Die neuen Dekorationen von Herrn Hermann Burghardt, k.k. Hof-Burgtheatermaler / Neue Costume nach Zeichnungen des Historienmalers Herrn Franz Gaul.“<sup>267</sup> In der Figurinensammlung des Österreichischen Theatermuseums befinden sich einige dieser Kostümentwürfe, u.a. für das Kostüm Selims III.<sup>268</sup> In Bezug auf die Kostüme dieser Inszenierung können neben den Figurinen Gauls auch zwei erhaltene Rollenbilder von Fritz Krastel herangezogen werden.

Die Portraitfotos, auf denen Krastel als Selim III. posierte, zeigen Teile des Kostüms und vermitteln einen Eindruck von der kostbaren Verarbeitung. Gaul hat sich in seinen Kostümentwürfen anscheinend nahe an Murads Anweisungen gehalten:

SELIM. Ungefähr fünfunddreissig Jahre alt, Vollbart. – Der Musselinturban reich geschmückt. – Vorne eine Steinagraffe, mit einem gerade aufragenden Reiherbusch. Seidenkaftan mit gerade geschnittenen Hängärmeln, unter welchen enganschliessende Unterärmel, welche bei keinem der Hof- und Staatskleider fehlen [!] dürfen, sichtbar sind. Ueber dem Kaftan ein halb anschliessender Ueberwurf mit Pelz verbrämt; Aermel kurz, reich mit Perlen und Steinen geschmückt.<sup>269</sup>

Das Kostüm in Gauls Figurine ist in dunkelrot und gelb gehalten. Ferner gab Gaul in Übereinstimmung mit Murad Efendis Anweisungen die zu verwendenden Stoffe an: Musselin, Samt, Brokat, Seide sowie Pelz. Die Farben sind in dunkelrot und gelb gehalten. Auch wenn bislang keine weiteren Figurinen oder Rollenbilder aufgefunden wurden liegt der

<sup>263</sup> E. Sp.: Selim der Dritte. In: Neues Fremden-Blatt, Feuilleton. 26.5.1872. S. 10. Siehe auch die nicht gezeichnete Kurzkritik im *Neuen Fremden-Blatt* vom 25.5.1872. S. 3.

<sup>264</sup> [Anonym:] Theater- und Kunstnachrichten. Burgtheater [Kurzkritik *Selim der Dritte*]. In: Neue Freie Presse. 25.5.1872. S. 9.

<sup>265</sup> L. Sp.: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. S. 2.

<sup>266</sup> [Anonym:] Hofburgtheater. Selim der Dritte. In: Wiener Zeitung. 28.5.1872. S. 7f, hier: S. 8.

<sup>267</sup> Theaterzettel *Selim der Dritte*, 24.5.1872. Österreichisches Theatermuseum: Theaterzettel Hofburgtheater, 1872.

<sup>268</sup> Österreichisches Theatermuseum: Figurinen, Franz Gaul, „Selim III.“. Die 5 erhaltenen Figurinen sind nicht inventarisiert. Zu Franz Gauls Kostümentwürfen siehe auch Wambsganz: Franz Gaul.

<sup>269</sup> Murad: Selim der Dritte. Anmerkungen. S. 142f.

Schluss nahe, dass sämtliche Kostüme aufwendig und Murads Anmerkungen gemäß ausgeführt wurden.



**Abb. 4: Rollenbild Fritz Krastel [1872] (Foto: Dr. Székely, Wien)**

Murads Anmerkungen betreffen nicht nur die Hauptcharaktere, deren Erscheinung er (nach dem oben zitierten Muster Selims) ideal festgelegt. Die Anweisungen gehen bis hin zu allgemeinen Bemerkungen zu Kostümdetails:

Die Fussbekleidung, über welche die türkische Hose fällt ist gelb – Um die Hüften wird ein Shawl getragen. Wo es nicht besonders angezeigt ist, bildet ein Turban aus Musselin oder Shawlstoff die Kopfbedeckung. – Der Hals ist bloss. – Die Krummsäbel der Vornehmen stecken in Sammetscheiden und sind steinbesetzt, wie die Dolche welche z.B. Selim, Muchtar Aga, Hussein tragen.<sup>270</sup>

Alle Kostüme sind „orientalisch“ gehalten. Beispielsweise treten die „türkischen Weiber“ verschleiert („Das Gesicht bleibt bis zur Lippe frei“) in dominoartigen Mänteln, türkischen Hosen und gelben Halbstiefeln auf. Lediglich Zuleichas Kostüm hebt sich deutlich von allen anderen ab. Sie soll nämlich ein europäisches Kleid mit „orientalischen“ Einflüssen tragen: „Hier ist, bei Beibehaltung des orientalischen Charakters, ein reiches Schleppekaid zu empfehlen [!]. Vorne jedoch müssen die türkischen Hosen sichtbar werden.“<sup>271</sup>

<sup>270</sup> Siehe Murad: Selim der Dritte. Anmerkungen. S. 142. Vgl. auch Suraiya Faroqhi / Christoph K. Neumann (Hg.): Ottoman Costumes. From Textile to Identity. Istanbul: Eren, 2004.

<sup>271</sup> Murad: Selim der Dritte. Anmerkungen. S. 144.



**Abb. 5: Figurine Franz Gaul, "Selim III."**

In Kenntnis gesetzt über Kostüme, Bühnenbild und Besetzung schrieb Murad Efendi bereits Monate vor der Premiere zuversichtlich, Dingelstedt und dem Burgtheater schmeichelnd: „Von einem Dichter inscenirt, von den besten Kräften der deutschen Bühne dargestellt, müssen sie, wenn nicht jede Voraussicht trägt, eine starke Wirkung selbst da üben, wo der Verfasser vom Talent im Stich gelassen wurde.“<sup>272</sup> *Selim der Dritte*, welches am 24. Mai 1872 Premiere hatte, rief offenbar tatsächlich eine starke Wirkung hervor. Die heute nur

---

<sup>272</sup> Murad: Brief an das Hofburgtheater. O.O., 22.12.1871. ÖStA/HHStA.

ungefähr nachvollziehbare Pracht und der Aufwand von Bühnenbild und Kostümen dürften nicht nur Dingelstedts ästhetische Vorstellungen erfüllt haben. Es liegt die Vermutung nahe, dass diese Produktion bewusst als „Publikumsmagnet“ mit exotisch-aufregendem Flair angelegt wurde, um die Orientmode zu bedienen. Von der Kritik im allgemeinen freundlich bewertet, wurde diese Inszenierung vor allem vom Publikum bejubelt, wie u.a. der *Pester Lloyd* berichtet:

Sein [Murad Efendis] Erstlingswerk hat aber auch einen Erfolg errungen und bei dem gewiß sehr urtheilskompetenten Publikum des Wiener Burgtheaters eine Aufnahme gefunden, wie sie den Dichter aufmunternder und ehrender kaum gedacht werden kann. Wir erinnern uns seit Jahren nicht, daß ein neues Stück so lebhaftem Beifalle begrüßt worden wäre, als Murad's Selim. Als nach dem fünften Akte der Dichter selbst auf der Bühne erschien, um für die Aufnahme zu danken, wollte der rauschende Applaus kein Ende nehmen und – im Burgtheater wahrlich ein seltenes Ereigniß – viermal mußte der Vorhang in die Höhe gezogen werden, um Murad Effendi den Hervortritt zu gestatten.<sup>273</sup>

Auch der Rezensent des *Neuen Fremden-Blatts* stellte fest: „Ueberhaupt war das Publikum [...] beifallslustiger denn je.“<sup>274</sup> Die Prognose des Kritikers der *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, es stünde „zu erwarten, und wir wünschen es im Interesse des begabten Autors aufrichtig, daß ‚Selim der Dritte‘ zu einem Zugstück des Burgtheaters werde“,<sup>275</sup> sollte sich allerdings nicht bewahrheiten. Murad Efendi ging von einer Wiederaufnahme in der folgenden Spielsaison aus. Doch nach insgesamt (nur) sechs Aufführungen in der Saison 1871/72 wurde das Stück am Burgtheater nie wieder aufgenommen.<sup>276</sup> Näheres konnte nicht ergründet werden.

In Bezug auf die schauspielerischen Leistungen waren die Kritiker weniger einig als in der Bewertung der exquisiten Ausstattung: „Die Darstellung, wenigstens der Hauptrollen, ist im Allgemeinen als gelungen zu bezeichnen“,<sup>277</sup> befand der *Pester Lloyd*. Ausführlicher beurteilte die *Neue Freie Presse* das Ensemble:

Unter den Darstellern hatte Herr Krastel, welcher den Selim verständig und lebensvoll anschaulich machte, gerechten Anspruch auf den Beifall des Publicums. Er überraschte durch den Hauch des Schwärmerischen, den er über die hitzigen Anwandlungen des Sultans gelten ließ. Fräulein Bognar (Zuleicha) hielt diesmal den lebhaft zustimmenden Aeußerungen der Zuschauer in einer innerlich unbetheiligten und nach Außen überaus heftigen Spielweise ein sonderbares Gegengewicht. Die Rolle des Hussein Pascha gab Herr Hallenstein mit einem kalten Feuer, aber mit dem Nachdrucke des Imposanten, das diesem Schauspieler zur Verfügung steht. Von dem Chef der schwarzen Leibwache, Herrn Lewinsky's Rolle, könnte man nicht sprechen, wenn ihn nicht eben Herr Lewinsky gespielt hätte, mit den

---

<sup>273</sup> [Anonym:] Feuilleton. Selim III. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Murad. (Im Hofburgtheater zum ersten Male aufgeführt am 24. Mai). In: *Pester Lloyd*, Beilage zu Nr. 123. 28.5.1872. O.S. Hervorhebung im Original. An dieser Stelle werden lediglich Kritiken (d.h. eine Auswahl der rund ein Dutzend Rezensionen und Kurzkritiken) zur Wiener Inszenierung präsentiert. Die meisten der zitierten Zeitungen sind bereits digitalisiert verfügbar und frei zugänglich im ANNO-Portal (Austrian Newspapers Online) der Österreichischen Nationalbibliothek: <<http://anno.onb.ac.at>>.

<sup>274</sup> E. Sp.: Selim der Dritte. S. 10.

<sup>275</sup> Thomas Grimm: Feuilleton. Selim der Dritte. In: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*. 26.5.1872. S.1f, hier: S. 2.

<sup>276</sup> Siehe Alth: *Burgtheater 1776-1976*. S. 306. Die letzte Aufführung fand am 23. August 1872 statt. Vgl. auch Murad Efendi: Brief an Franz von Dingelstedt. Temesvar, 1.11.1872. ÖStA/HHStA: Konvolut Murad, fol. 408-409.

<sup>277</sup> [Anonym:] Feuilleton. Selim III. (*Pester Lloyd*, Nr. 123). O.S.

Nuancen des Finsteren und Verschlagenen. Herr Mitterwurzer (General Sebastiani) mit seiner nüchternen Maske und seinem Conversationstone machte einen befremdlichen, aber deßhalb nicht unangenehmen Eindruck.<sup>278</sup>

Ähnlich gab sich das *Neue Fremden-Blatt* Mühe, die Darstellung näher zu beschreiben:

Herr Hallenstein stattete den türkischen Marquis Posa „Hussein“ mit sympathischen Zügen aus und Herr Lewinsky zeichnet den Eunuchen „Aga“ mit scharfen kräftigen Zügen. Sehr wirksam spielte Fräulein Bognar die „Zuleicha“, eine Rolle, die nur durch hübsche Detailmalerei und Nuancirung über Wasser gehalten werden kann.<sup>279</sup>

Die Meinung der meist anonymen Rezensenten über die einzelnen SchauspielerInnen bzw. Rollen gingen teilweise weit auseinander. Während die *Neue Freie Presse* z.B. Konrad Hallenstein wohlwollend den „Nachdruck des Imposanten“ und „kaltes Feuer“ attestierte, äußerte sich der Rezensent der *Deutschen Zeitung* kritisch ätzend über den Darsteller des Hussein: „Herr Hallenstein machte aus dem Hussein Pascha eine ungeschlachte Gestalt mit mehr Lunge als Herz, mit mehr Turban als Kopf.“<sup>280</sup> Generell gutgeheißen wurde Fritz Krastel in der Titelrolle: „Er gab den Sultan in edler Haltung und voll echter Empfindung.“<sup>281</sup> Doch auch in Krastels Fall relativierte die Rezension der *Deutschen Zeitung* das allgemeine Lob für den Darsteller des Selim und stellte nüchtern fest: „Herr Krastel gab den Selim, so lange er reform-sehnsüchtig gurrte, nicht eigentlich uneben; in den leidenschaftlichen Stellen übernahm und überschrie er sich.“<sup>282</sup> Ähnlich missbilligend beurteilte der Kritiker der *Presse* das generelle und für die Burg als untypisch wahrgenommene „Durcheinander“ auf der Bühne:

Ich habe selten auf dieser Bühne, wo es sonst so maßvoll hergeht, so laut schreien gehört, so ungeberdig [!] agiren sehen, wie diesmal. Sonst ging es in den lärmenden Straßenscenen von Stambul auch schauspielerisch nicht sehr correct her. Aus der im Allgemeinen nachlässigen Spielweise hoben sich nur die Hauptleistungen zu einer gewissen Bedeutung hervor. Herr Krastel spielte den Sultan in der träumerisch weichen Anlage des Charakters, wie in dem Fieber der Leidenschaft mit großer Sorgfalt, der Hussein-Pascha des Herrn Hallenstein war eine männlich-stattliche, edle Erscheinung. Fräulein Bognar trug in die unedlen Haremsgelüste der Suleika soviel veredelnde Empfindung, als dies aus theatralischen Mitteln eben angehen mochte.<sup>283</sup>

Geradezu konträr fielen die Pressestimmen zu Friederike Bognár in der Rolle der Zuleicha aus. Im einen Extrem – aus Sicht der *Wiener Sonn- und Montagszeitung* – wurde Bognár für ihren lächerlich-pathetischen Stil getadelt:

Gar nicht einverstanden waren wir aber mit der Zuleicha des Fräulein Bognar. Es mag vielleicht einem „nervösen“ Zufalle zuzuschreiben sein, daß die Darstellerin bei jeder halbwegs tragischen Stelle die Hände zum Himmel emporstreckte [...] aber warum sie gerade bei den einfachsten Worten, die ihr der Dichter in den Mund legte, einen so pathetischen Ton anschlug, das war uns unbegreiflich.<sup>284</sup>

<sup>278</sup> Em. K.: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. S. 2.

<sup>279</sup> E. Sp.: Selim der Dritte. S. 10.

<sup>280</sup> L. Sp.: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. S. 2.

<sup>281</sup> Grimm: Feuilleton. Selim der Dritte. S. 2.

<sup>282</sup> L. Sp.: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. S. 2.

<sup>283</sup> Jos[ef] Bayer: Feuilleton. Burgtheater. Selim III. In: Die Presse. 26.5.1872. S. 1f, hier: S. 2.

<sup>284</sup> Grimm: Feuilleton. Selim der Dritte. S. 2.

Im anderen Extrem – aus der Perspektive des *Pester Lloyd* – wurde ihre „rühmliche Leistung“ explizit erwähnt und bejubelt als Inbegriff von Anmut und Poesie: „Es war eine Sultans-Favorite, wie sie der Dichter anmuthreicher nicht erträumt hatte, eine Zuleiha [!] – getaucht in Poesie. Auch ihre Erscheinung in der morgenländischen Gewandung war bezaubernd schön.“<sup>285</sup>

Doch nicht nur Zuleicha wurde als „getaucht in Poesie“ wahrgenommen, sondern das Drama wurde insgesamt von beinahe allen Rezensenten als besonders poetisch, blumig, farbenreich empfunden und als „orientalisch“ identifiziert. So bekundete die *Wiener Sonn- und Montagszeitung*: „Die Sprache des neuen Stückes ist von großem, nachmal allzu großem Farbenreichthum. Es ist, als ob der Dichter die ganze Pracht und Gluth des Orients in seinem Werke hätte versinnbildlichen wollen.“<sup>286</sup> Allerdings wurde diese „farbenprächtige“ und „üppige“ Sprache nicht als rein „orientalisch“ wahrgenommen, sondern vielmehr als Hybridisierung mit dem „Eigenen“ – zumindest aus Sicht des Kritikers der *Neuen Freien Presse*: „Die rhetorische und blumige Sprache seines Dramas, die wir sofort als der heimatlichen Flora unserer Dichtung angehörig erkennen, hat sich mit der salbenduftenden Beredsamkeit osmanischer Poesie mühelos vereinigt.“<sup>287</sup> Auch die *Presse* glaubte in dieser „bilderberauschten“ Sprache den „Wiener in Stambul“ zu erkennen:

Durch alle diese Situationen, in welchen der Dichter die Zuschauer in einem gewissen Taumel steter Erregung zu erhalten sucht, feiert eine bilderberauschte, mitunter aber auch in einen nüchternen Zeitungsstyl verfallende Diction ihre Orgien. Es ist der Wiener in Stambul, der uns in dieser Sprache unverkennbar entgegentritt.<sup>288</sup>

Neben der üppigen Ausstattung und der prachtvollen Sprache von *Selim der Dritte* kommen die meisten Rezensionen im Rahmen der Inhaltsangabe auch auf Schwachstellen und Mängel des Dramentextes zu sprechen. Beispielsweise befand das *Neue Fremden-Blatt*, dass „in einer prächtig geführten und klaren Exposition Gutes geschaffen worden“ sei, und man erkenne „[...] das Bestreben des Autors, all das blinkende Material zu einem schönen Bau fügen zu wollen, aber mitten in der Arbeit erlahmt der Arm und das mit geschwächter Kraft fortgeführte Stück fällt auseinander und reißt im Sturze die bereits stehenden besseren Theile mit sich.“<sup>289</sup> Andere Rezensionen argumentierten ähnlich und bemängelten Figurencharakterisierung und/oder Handlungsaufbau bzw. die Kombination der „Staatsaktion“ mit der „Liebesintrige“ als teilweise zu flach, unmotiviert oder unausgereift: „Das Politische und das Menschliche sind nicht ineinandergewoben, sondern neben einander

---

<sup>285</sup> [Anonym:] Feuilleton. *Selim III. (Pester Lloyd, Nr. 123)*. O.S.

<sup>286</sup> Grimm: Feuilleton. *Selim der Dritte*. S. 2.

<sup>287</sup> Em. K.: Feuilleton. *Burgtheater. Selim der Dritte*. S. 1.

<sup>288</sup> Bayer: Feuilleton. *Burgtheater*. S. 2.

<sup>289</sup> E. Sp.: *Selim der Dritte*. S. 10.

gerückt; Orient und Abendland nicht zu dramatischen Contrasten erhöht, sondern nur zu pittoreskem und oratorischem Beiwerk verwendet.“<sup>290</sup>

Auch wenn sich manche Kritiker wohlmeinender und sanfter äußerten, während andere unbarmherziger urteilten, lautete der Grundtenor, dass Murad durchaus ein Talent zur Zeichnung einzelner Figuren und Entfaltung „äußerer“ Wirkung besitze und *Selim der Dritte* ein „wirksames“ Drama sei. Die *Neue Freie Presse* resümierte allen empfundenen Mängel zum Trotz – nicht zuletzt aufgrund der „prächtig colorirten Bazarscenen“ und der „beredtsamen und üppigen Sprache“, dass

sich in diesem Stücke ein Talent für Farben-Effecte und Gruppenschilderung aus[drückt], das bei der Verarmung der deutschen Bühne nicht zu unterschätzen ist, und zwar ein frisches, zuversichtliches Talent, welches der decorativen Kunst des Dramas allem Anscheine nach noch zum Vortheile gereichen wird.<sup>291</sup>

Auch *Die Presse* bilanziert durchwegs positiv, doch etwas befremdet:

„Selim der Dritte“ von Murad (einem Wiener von Geburt, der als Consul in türkischen Diensten steht) ging heute mit bedeutendem Erfolg über die Bühne. Herr Sonnenthal erfüllte seine Regiepflicht [...]. Die ganze Novität ist auch ein rauschendes Stück mit Affecten und Situationen, die starken Lärm machen, etwa nach der Weise der Janitscharenmusik instrumentirt.<sup>292</sup>

Diese „Novität“, die einen osmanischen Sultan auf die Bühnedes Burgtheaters stellte, und Selim III. zum Thema und Titelhelden eines Trauerspiels machte, mag den Wiener Kritikern ungewöhnlich bis befremdend erschienen sein. Zu erwähnen ist hier die interessante Beobachtung, dass fast alle Rezensionen mehr oder weniger deutlich *Selim der Dritte* mit Kaiser Joseph II. in Verbindung brachten und den reformerischen Sultan mit dem Habsburgerkaiser assoziierten. Es wurden nicht nur explizit Parallelen zwischen den beiden aufklärerischen Herrschern erkannt, sondern Selim wurde sogar als „verkleideter“ Joseph decodiert. Beispielsweise schrieb der Rezensent des *Illustrierten Wiener Extrablatts*, dass „[...] theatralische Geheimnißthuer in dem Helden des Stückes niemand Anderen als den ‚Kaiser Joseph‘ erblicken, welcher in türkischer Hülle nun sozusagen ‚inkognito‘ endlich als Muselman auch die Bretter des Hoftheaters betreten darf.“<sup>293</sup> Die Zeitschrift *Neue Zeit* ging sogar so weit, in diesem „beinahe demonstrativen Erfolg“ im „gedrängtvoll[e]n Haus“ die „Apotheose des für Österreich unvergeßlichen Fürsten Joseph II.“ erkennen zu wollen.<sup>294</sup> Diese Interpretation des Sultans Selim III. als Pendant oder gar Platzhalter Josephs II. beschränkt sich jedoch nicht auf die Wiener Rezensionen zur Inszenierung am Burgtheater, sondern findet sich auch in der Sekundärliteratur zu Murad Efendi und seinen Dramen. Auch

---

<sup>290</sup> Em. K.: Feuilleton. Burgtheater. *Selim der Dritte*. S. 2.

<sup>291</sup> Em. K.: Feuilleton. Burgtheater. *Selim der Dritte*. S. 2.

<sup>292</sup> J[osef] B[ayer]: Burgtheater [Kurzkritik *Selim der Dritte*]. In: *Die Presse*. 25.5.1872. S. 5.

<sup>293</sup> [Anonym:]: Ein Wiener Türk. S. 4.

<sup>294</sup> Der nicht gekennzeichnete Artikel ohne Titel in: *Neue Zeit*. Wochenschrift für deutsches Theater- und Urheberrecht, 2 (1885), ist zitiert nach Ziegler: Murad Efendi. S. 30.

Alfred Klaar setzte diese Verknüpfung in *Deutsche Bühnendichter der Gegenwart*. Seine Beschreibung der Titelfigur Selim III. erinnert dabei an ein Denkmal: “Selim, der Vertreter der Aufklärung, Joseph II. im türkischen Gewande, ist eine thatkräftige, begeisterte Natur.”<sup>295</sup>

Dass Dramenhelden als Denkmäler interpretiert werden können, argumentiert Elisabeth Großegger 2007 mit Verweis auf die sogenannte Istanbul Declaration der UNESCO aus dem Jahr 2002 mit dem Titel „Intangible Cultural Heritage – a mirror of Cultural Diversity“, die materiellen wie immateriellen künstlerischen Ausdruck als Quelle kultureller Identität anerkennt und sichern möchte.<sup>296</sup> Davon ausgehend bezeichnet Großegger historische Dramen als immaterielles Pendant zu materiell „fassbaren“ Denkmälern:

Textdokumente, Dramen, deren Protagonisten historische Persönlichkeiten darstellen, transponieren historische Personen in einen neuen, dem Publikum vertrauten Kontext, erinnern an relevante Aspekte der vergangenen Existenz und überantworten sie einer zeitgemäßen Reflexion. Unsichtbar für jene außerhalb des theatralischen Raumes, immateriell, flüchtig, performativ für die Besucher, die sich im theatralen Raum einfinden, wird für die wenigen Stunden der Dauer der Aufführung eines historischen Dramas ein immaterielles Denkmal errichtet, das in der Wahrnehmung der Rezipienten prägendere Wirkung haben mag als der flüchtige Blick auf ein steinernes Monument in der Mitte des Stadtplatzes. Historische Dramen sind immaterielle Denkmäler im öffentlichen Raum der Theaterwirklichkeit.<sup>297</sup>

Im Fall von *Selim der Dritte* erscheint diese Interpretation Großeggers schlüssig: Zum einen bediente sich Murad Efendi als Autor des Dramas/Theaters als „Medium“, um ein Stück türkischer Geschichte „sinnlich“ zu vermitteln und einem deutschsprachigen Publikum näherzubringen. Zum anderen attestierten die diversen Rezensionen einerseits ein begeistert applaudierendes Publikum (und Szenenapplaus für gewissen Passagen in Selims Text, also explizit für deren inhaltliche Aussagen); andererseits stellten die meisten Kritiker selbst mehr oder weniger direkt die Verbindung zwischen Sultan Selim III. und Kaiser Joseph II. her, bzw. interpretierten sogar *Selim den Dritten* als inkognito auftretenden Joseph II. Es kann also davon ausgegangen werden, dass der Titelheld dieses historischen Dramas – ob er nun als Joseph II. oder als Sultan Selim III. intendiert und decodiert wurde – von Murad als immaterielles Denkmal gesetzt und von den Rezipienten als solches wahrgenommen wurde.

---

<sup>295</sup> Klaar: *Deutsche Bühnendichter der Gegenwart*. S. 141.

<sup>296</sup> Elisabeth Großegger: *Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum*. In: Rudolf Jaworski / Peter Stachel (Hg.): *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*. Berlin: Frank & Timme, 2007. S. 293-309, hier: S. 293.

<sup>297</sup> Großegger: *Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum*. S. 294. – Zum Gedanken des Burgtheaters sowie einzelner Theaterinszenierungen als Denkmal vgl. Joseph Gregor (Hg.): *Denkmäler des Theaters. Inszenierung/Dekoration, Kostüm des Theaters und der grossen Feste aller Zeiten*. Nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und verwandter Sammlungen. 12 Bde. Bd. 12: *Wiens letzte grosse Theaterzeit*. Wien: Nationalbibliothek in Wien, 1930. – Zum allgemeinen Denkmalskult des 19. Jahrhunderts siehe Werner Telesko: *Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert*. In: Fillitz, Hermann (Hg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der bildenden Künste in Wien 13. September 1996 – 6. Jänner 1997. Wien/München: Brandstätter, 1996. S. 251-255. – Zum Genre Geschichtsdrama vgl. u.a. die ausführliche Beschäftigung von Friedrich Sengle: *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart: Metzler, 1952.

Insgesamt gesehen kann festgestellt werden, dass die Kritiken und Beschreibungen der Inszenierung von *Selim der Dritte* am Wiener Burgtheater ein breites Spektrum an Auffassungen zeigen: die Interpretationen der Rezensenten reichen von der Lesart Selims als Habsburgermonarch Joseph II. in türkischer „Verkleidung“, über die Dekodierung als Drama voller Referenzen zu aktuellen Umständen und Gegebenheiten im Osmanischen Reich der 1870er Jahre, bis hin zur Wahrnehmung von *Selim der Dritte* als ein Fest für die Sinne durch die opulente Ausstattung und das „orientalische“ Flair. Auf jeden Fall zeigen diese Rezensionen, dass durch *Selim der Dritte* eine Beschäftigung des sogenannten Westens mit türkischer Geschichte stattgefunden hat, aber auch eine Auseinandersetzung mit dem „gegenwärtigen“ Verhältnis zwischen europäischen Staaten und dem osmanischen Reich in den 1870er Jahren. Eine kreative Aneignung des Themas fand nicht nur vonseiten des Autors/Produzenten Murad Efendi, sondern auch vonseiten der Rezeption (des Publikums und der Rezensenten) statt.

#### **4 „Wollet mit mir nach den andern/ Einer fernen Zeit hinwandern./ Und, dort Aufenthalt zu nehmen“ – Murad Efendi und der „Orient“**

##### **4.1 Postkoloniale Theorie und Orientalismuskurs im 19. Jahrhundert**

Vor einer Analyse der Einbettung Murad Efendis in orientalistische Diskurse soll an dieser Stelle ein Exkurs in Postkoloniale Theorie – vor allem Homi Bhabhas theoretische Konzepte – und in Orientalismuskurse des 19. Jahrhunderts geleistet werden. Gerade in Bezug auf die Fragestellung dieser Diplomarbeit erscheinen Bhabhas Erweiterungen von Edward Saids Orientalismusmodell sowie seine Kernkonzepte hilfreich und fruchtbar.

„Der Orient, das Land östlich des Westens, ist ein Reich der Geschichten.“<sup>298</sup> Mit diesem Satz beschreibt der britische Historiker und Kulturkritiker pakistanischer Herkunft, Ziauddin Sardar, in seiner 2002 auf deutsch erschienenen Studie *Der fremde Orient. Geschichte eines Vorurteils* die Diffusheit des Begriffs „Orient“ und dessen Konnotationen sehr treffend. Der so genannte Orient wird als „ein Land“ imaginiert, das geographisch nicht klar definiert werden kann. Vielmehr ruft der Begriff „Orient“ Fantasien von 1001 Nacht, einem märchenhaften, sinnlichen, aber auch blutrünstigen „Morgenland“ wach. Dieser orientalisierte „Orient“ existiert nicht per se, sondern beruht auf einer Konstruktion und entpuppt sich als das Produkt westlicher Imagination, genannt Orientalismus. So lautet der allgemeine Konsens seit der 1978 erschienenen, einflussreichen Studie *Orientalism* des US-amerikanischen

---

<sup>298</sup> Ziauddin Sardar: *Der fremde Orient. Geschichte eines Vorurteils*. Aus dem Englischen von Matthias Strobel. Berlin: Wagenbach, 2002. S. 13.

Literaturwissenschaftlers palästinensischer Herkunft, Edward Said (1935-2003).<sup>299</sup> Orientalismus ist, wie Sardar bemerkt, „kein rein akademischer, sondern ein allgemeinkultureller Diskurs, weil er festlegt, was man über den Orient weiß und für selbstverständlich hält.“<sup>300</sup> Die Auseinandersetzung mit dem orientalistischen Diskurs, mit Stereotypen und Erzählungen vom Orient, führte Ende der 1980er Jahre im anglo-amerikanischen Raum zur Etablierung der Postcolonial Studies als wissenschaftlicher Disziplin, und zwar zunächst im Bereich der Literaturkritik und -theorie.<sup>301</sup> Ebenfalls in den 1980er Jahren hat sich in der Auseinandersetzung mit Postkolonialität die südasiatische Subaltern Studies Group um den indischen Historiker Ranajit Guha formiert. U.a. befasst sich die indische Literaturwissenschaftlerin und Mitbegründerin der postkolonialen Theorie, Gayatri Chakravorty Spivak u.a. mit Fragen der Subalternität.<sup>302</sup>

Die Postcolonial Studies sind wie die Gender Studies und die Cultural Studies britischer Prägung inter- und transdisziplinär ausgerichtet und üben Kritik an ahistorischen und essentialistischen Identitätskategorien. Sie beziehen u.a. Methoden und Konzepte des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse, der Literaturtheorie und der feministischen Theorie ein. Postkoloniale Theorie zeichnet sich durch ihre besondere Komplexität aus und besitzt den Ruf einer „high theory“. Bereits die Definition des Begriffs „postkolonial“ ist umstritten und Thema von Debatten.<sup>303</sup> Vor allem die Auffassung von „Postkolonialität“ im Sinne von Stuart Hall<sup>304</sup> und Homi Bhabha erscheint überzeugend: beide verstehen „postkolonial“ nicht im Sinne eines „danach“, sondern vielmehr als ein „darüber hinaus“, wo Vergangenheit und Gegenwart ein untrennbares *past-present* bilden. Sozusagen als „Gründungsdokument“ der Postkolonialen Theorie wird Edward Saids Studie *Orientalism* angesehen, die

einen Meilenstein in Saids Schaffen dar[stellt]. Das dort entwickelte Konzept des Orientalismus zählt heute zu den Schlüsselkonzepten postkolonialer Theorie und gilt längst schon als generischer Begriff, der beschreibt, wie dominante Kulturen so genannte *andere* Kulturen repräsentieren und damit erst schaffen. Mit Hilfe der Foucault'schen Diskursanalyse zeichnet Said nach, wie der koloniale Diskurs die kolonisierten Subjekte und Kolonisatoren gleichermaßen produziert hat und wie der Orient durch die „Orientexperten“, die vorgaben den Orient zu kennen, erst hergestellt wurde.<sup>305</sup>

---

<sup>299</sup> Edward W. Said: *Orientalism*. 5. Auflage. London: Penguin, 2003.

<sup>300</sup> Sardar: *Der fremde Orient*. S. 168.

<sup>301</sup> Als Vorläufer in der Beschäftigung mit Kolonialismus werden die Commonwealth Literary Studies angesehen. In den 1950er und 1960er Jahren gelten vor allem Frantz Fanon (1924-1961) und Aimé Césaire (1913-2008) als Wegbereiter der kritischen Postcolonial Studies.

<sup>302</sup> Siehe Spivaks einflussreichen Artikel, der erstmals 1988 publiziert wurde: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* In: *Die Philosophin*, 14/27 (2003). S. 42-58.

<sup>303</sup> Vgl. die ausführliche Auseinandersetzung mit der Debatte um den Begriff des Postkolonialen in María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2005. (= *Cultural Studies*; 12). S. 113ff.

<sup>304</sup> Siehe Stuart Hall: *Wann gab es „das Postkoloniale“? Denken an der Grenze*. In: Sebastian Conrad / Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty. Frankfurt a.M./New York: Campus, 2002. S. 219-246.

<sup>305</sup> Castro Varela: *Postkoloniale Theorie*. S. 30.

Vor allem anhand literarischer Werke britischer und französischer Autoren des 19. Jahrhunderts entwickelte Said die These, dass die Vorstellungen vom „Orient“ auf einer europäischen Konstruktion basieren: Während der Westen als rational, überlegen und fortschrittlich erscheint, wird der Orient aus westlicher Perspektive als unterentwickelt, irrational und statisch dargestellt. Damit schrieb und schreibt sich der Westen eine übergeordnete Machtposition zu. *Orientalism* gilt noch immer als einer der einflussreichsten Texte der Postkolonialen Theorie, wurde jedoch in inhaltlicher und methodologischer Hinsicht zu Recht kritisiert. Saims Orientalismus-These wurde u.a. wiederholt eine Homogenisierung bzw. Essentialisierung des Orients, ebenso des Okzidents vorgeworfen, was letztlich zu einer Verfestigung des von ihm kritisierten Dualismus führt, denn wenn koloniale Macht totalisierend gedacht wird, kann kein Raum für das Denken von Widerstand bleiben.<sup>306</sup> Während Foucault Machtbeziehungen als produktiv und multipel charakterisierte, da diese überall entstehen und wirken, betont Saims Auffassung die repressive Komponente von Macht:

Seine [Saims] Beschreibung von Machtverhältnissen übersieht mithin die diskursive Natur der Macht wie auch die evidenten Differenzen, Widersprüche und gegenhegemonialen Positionen innerhalb des Orientalismuskurses. Macht wird von ihm generell negativ konstruiert und der „Repressionsthese“ unterworfen. Damit formt er einen totalisierenden Interpretationsrahmen, mit dem er ein Phänomen zu beschreiben versucht, welches tatsächlich aber voller Widersprüche und Diskontinuitäten ist und plurale Formationen zeigt.<sup>307</sup>

Saims Konzept des Orientalismus hat innerhalb der Postcolonial Studies konstruktive Erweiterungen erfahren. Gerade Saims problematisches Verständnis von Machtbeziehungen wurde differenziert und Diskontinuitäten und Ambivalenzen im (post-)kolonialen Diskurs stärker betont, z.B. von Homi Bhabha,<sup>308</sup> der neben Edward Said und Gayatri Spivak zur „heiligen Dreifaltigkeit“<sup>309</sup> der postkolonialen Theorie gezählt wird. Bhabha bewertet Saims koloniale Diskursanalyse zwar als originell und richtungsweisend, dennoch übt er auch Kritik an Saims Konzept, das in seiner Effektivität begrenzt sei: einerseits durch die gedachte

---

<sup>306</sup> Zur Diskussion der Kritik an Said vgl. Castro Varela: Postkoloniale Theorie. S. 37-50. Zur Kritik an Said und *Orientalism* bzw. der Weiterentwicklung seiner Thesen siehe auch John M. MacKenzie: *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995. – Sardar: *Der fremde Orient*. – Robert J.C. Young: *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2001. – In seinem Buch *Culture and Imperialism* (1993) modifizierte und erweiterte Said selbst seine Orientalismus-These.

<sup>307</sup> Castro Varela: *Postkoloniale Theorie*. S. 40. Vgl. auch Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970. Hg. v. Wolf Lepenies / Henning Ritter. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1982.

<sup>308</sup> Homi K. Bhabha wurde 1949 in Mumbai geboren, studierte in Oxford und ist heute Professor für Literaturwissenschaft in Harvard. Homi Bhabha, der immer an den Grenzen von Diskursen gearbeitet hat, verwendet Theorien und Konzepte aus diversen Disziplinen für seine Zwecke: für den promovierten Literaturwissenschaftler spielt nicht nur Literaturtheorie eine Rolle, sondern auch z.B. das Konzept der *différance* von Jacques Derrida, Michel Foucaults Begriff von Macht, Diskursanalyse, und Elemente der Psychoanalyse bei Sigmund Freud und Jacques Lacan. Für einen Überblick zu Bhabhas Hintergrund und Theorien siehe Castro Varela: *Postkoloniale Theorie*. S. 85-109.

<sup>309</sup> Robert J.C. Young: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London [u.a.]: Routledge, 1995. S. 163.

Binarität von latentem und manifestem Orientalismus, andererseits durch die angenommene Einseitigkeit der Richtung von kolonialer Macht, die sich bei Said auf die Kolonisatoren beschränkt:

Weil Said eine binäre oppositionelle Struktur zwischen den machtvollen Kolonisatoren und den machtlosen Kolonisierten annimmt, lasse er [...] keinen wirklichen Raum für Verhandlung oder Widerstand zu. Dagegen zeige die Repräsentation des Orients in den Diskursen des Westens eine produktive Ambivalenz gegenüber den *Anderen*, die gleichzeitig das Objekt der Sehnsucht und des Spotts seien.<sup>310</sup>

An dieser Stelle erweitert Bhabha das Konzept Suids und liefert anregende theoretische Impulse für das Denken von Differenz und die Weiterentwicklung des Orientalismus-Konzeptes.<sup>311</sup> Er betont die Komplexität und Multidimensionalität des kolonialen Diskurses und verweist auf die nicht zu unterschätzenden Faktoren der Lust, des Unbewussten und der Macht des Verdrängten im kolonialen Diskurs. Bhabha beleuchtet so die ambivalenten Strategien rassistischer Praktiken des kolonialen Diskurses im Spannungsfeld zwischen Narzißmus und Aggressivität, Begehren und Bedrohung – es kommt zur Verbindung von Wissen, Fantasie, Macht und Lust. Dabei ist dem kolonialen Subjekt das simultane Einnehmen widersprüchlicher Positionen möglich. Und genau diese (produktive) Ambivalenz macht den kolonialen Diskurs und die Frage nach dem Anderen in diesem Diskurs zu einer komplexen Angelegenheit. Für Bhabha sind Stereotype eine Simplifizierung, eine arretierte, fixierte Form der Repräsentation. Sie liefern weder neue noch falsche Informationen, sondern stellen eine ambivalente Form der Erkenntnis dar („wir wissen immer schon, dass Schwarze zügellos sind“<sup>312</sup>). Bhabha geht davon aus, dass Stereotype zu durchschauen ein theoretisches und politisches Vorgehen verlangt. Es geht ihm darum, Stereotype aus ihrer Position zu deplazieren, d.h. anstatt vorgefertigte Bilder als positiv/negativ zu bewerten, sich damit auseinandersetzen, wie die Positionen von Macht und Widerstand, Herrschaft und Abhängigkeit, das koloniale Subjekt (Kolonisatoren und Kolonisierte) konstruieren. In dieses Subjekt ist immer Lust/Begehren und Macht/Herrschaft eingeschrieben. Es geht also um den Versuch, die Produktivität von kolonialer Macht – die produktive Ambivalenz – vor allem als Bündelung von Differenzmarkierungen und Diskriminierungen (z.B. das Zusammenspiel bzw. Überschneidungen von Sexismus und Rassismus) zu erfassen.

Bhabha ist in seinem Denken vor allem bemüht, Homogenisierungen und Totalisierungen zu vermeiden; er betont immer wieder das Moment der Ambivalenz im Zusammenhang mit dem

---

<sup>310</sup> Castro Varela: Postkoloniale Theorie. S. 86.

<sup>311</sup> Said stelle zwar richtig fest, dass Orientalismus nicht falsche Repräsentation einer „orientalischen Essenz“ sei, doch seine Auseinandersetzung mit dem Foucault'schen Begriff von Macht/Wissen sei nicht differenziert genug, der Stellenwert von Ambivalenz nicht ausreichend reflektiert.

<sup>312</sup> Vgl. Homi K. Bhabha: Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus. In: Ders.: Die Verortung der Kultur. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000. S. 112.

Orientalismus-Diskurs, um die vereinfachte binäre Struktur Kolonisatoren versus Kolonisierte aufzubrechen und komplexere „Verstrebungen“ im kolonialen Beziehungsgeflecht denken zu können.<sup>313</sup> Dabei erscheint ihm Ambivalenz als unumgängliche und produktive Kategorie, die es zu fassen und zu nutzen gilt. Der Schlüssel liegt dabei im Verstehen und Anerkennen von Andersheit, in welche Ambivalenz eingeschrieben ist. Das Akzeptieren von Andersheit (und letztlich Ambivalenz), wie Bhabha zu theoretisieren versucht, nimmt Anleihen an der Philosophie von Emmanuel Lévinas (1905-1995): Andersheit ist nicht zu hinterfragen, sondern als absoluter Anspruch anzunehmen und zu respektieren. Andersheit und damit verbundene Ambivalenzen werden alltäglich einerseits als *difference within*<sup>314</sup> erfahren im Umgang mit Ambivalenzen, die jedes Individuum und jede Gesellschaft mit sich austragen muss. Andererseits wird Andersheit als *neighbourliness* erlebt, d.h. als nachbarschaftliche Beziehung, in dem das Andere zugleich nah und fremd erscheint. Auch Bhabhas Konzept der kulturellen Differenz (*cultural difference*) – als Gegenentwurf zum problematischen Multikulturalismus-Konzept (*cultural diversity*) – betont das Anerkennen und Bedenken von Inkommensurabilität und Antagonismen von und in Kulturen. Das Konzept der kulturellen Differenz geht davon aus, dass es keinen kleinsten gemeinsamen Nenner aller Kulturen gibt. Kulturelle Differenz bedeutet, dass auch absolutes Anderssein, „Liminalität“ existiert. Bhabha geht es hier um das Positionieren von Differenz im „Grenzraum“ von westlichen Fortschrittsmythen, um die Dekonstruktion von Hierarchisierungen und binären Oppositionen. Kulturelle Differenz als Konzept gedacht und angewandt artikuliert und akzeptiert Differenz. Dieses Verständnis von kultureller Differenz impliziert, dass Kulturen nicht eins zu eins übersetzbar sind, weil es keine „reine“ Kultur gibt und auch das vermeintliche „Original“ einer Kultur nie vollendet ist. Wenn es also keine Essenz einer Originalkultur gibt, die „minderwertigen Mischprodukten“ überlegen ist, wird durch Hybridisierungen sowohl die Hierarchie als auch die „Sortenreinheit“ von Kulturen gesprengt. So entpuppt sich Hybridität als *third space*, d.h. als Schwelle und Moment des Übergangs einerseits, als „Zeitfenster“ andererseits, wo sich Konflikte „herausgehoben“, quasi in einer Laborsituation, betrachten lassen. So stellt dieser „Dritte Raum“ einen Ort der Verhandlung dar, und bietet die Möglichkeit für Wandel. Es geht um den Versuch bzw. die Notwendigkeit, Kultur(en) und deren Verständnis (immer wieder) auf immer neuen Schauplätzen auszuhandeln. Politik bedeutet für Bhabha Verhandeln, und Hybridität

---

<sup>313</sup> Vgl. u.a. Bhabha: Die Frage des Anderen.

<sup>314</sup> Für die Konzepte *difference within*, *neighbourliness*, *hybridity*, *third space* vgl. Jonathan Rutherford: The Third space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders.: Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990. S. 207-221. – Homi Bhabha: Homi K. Bhabha. The Key Concepts. Workshop mit Homi Bhabha an der Universität Wien, Institut für Germanistik, 12.11.2007 (aufgezeichnet von Bernd Grubmann). <[http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha\\_3.mov](http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha_3.mov)> (18.06.2008).

ermöglicht eine produktive Teilnahme an diesem Konflikt des Aushandelns. Gerade Bhabhas theoretische Konzepte und Erweiterungen von Saids Orientalismus-These erscheinen in dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht brauchbar: Einerseits ermöglichen sie in Bezug auf Orientalismuskurse generell eine differenziertere Perspektive, die (produktive) Ambivalenzen betont und über Repressionsthesen hinausgeht. Andererseits erweist sich Bhabhas theoretische Auseinandersetzung mit Ambivalenz insbesondere in der Analyse von Murad Efendis Orientdarstellungen und seiner Rezeption als Akteur als hilfreich und anregend.

Kommen wir von der Theorie des Orientalismus zum Orientalismuskurs im 19. Jahrhundert. In Bezug auf den deutschen Orientalismuskurs im 19. Jahrhundert stellte Said 1978 fest, dass Deutschland bzw. der deutschsprachige Raum eine untergeordnete Rolle spielt gegenüber den großen Kolonialmächten Großbritannien und Frankreich. In den letzten Jahren wurde an dieser Einschätzung vermehrt Kritik geübt und auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem „deutschen“ Orientalismus betrieben – mit der berechtigten Begründung, dass der Orientalismus in Deutschland andere Ausprägungen hatte als in Frankreich und Großbritannien, weil Deutschland selbst nicht bzw. kaum als Kolonialmacht auftrat.<sup>315</sup> Es stellt sich allerdings die Frage, ob sich der Orientalismus-Diskurs im Deutschen Kaiserreich und in Österreich-Ungarn zusammenfassen lassen als Orientalismus-Diskurs im deutschsprachigen Raum, oder ob hier eine differenziertere Unterscheidung nötig ist. Veronika Bernard stellt in ihrer Studie *Österreicher im Orient* berechtigterweise fest, dass in Österreich aufgrund der geographischen Nähe des Habsburgerstaates zum Osmanischen Reich, dem ethnischen Gemisch des habsburgischen Vielvölkerstaates und nicht zuletzt der Türkenbelagerungen von Wien wiederum andere Voraussetzungen für den Orientalismuskurs galten als in Deutschland.<sup>316</sup> Allerdings hat sich die Forschung bislang hauptsächlich mit dem „preussischen“ Orientalismus auseinandergesetzt. Mit österreichspezifischem Orientalismus befassen sich neben Publikationen zu Einzelpersonen Bernards Studie und Andre Gingrich in ausgewählten Artikeln.<sup>317</sup> Darüber hinaus hat in den letzten Jahren

---

<sup>315</sup> Vgl. Castro Varela: Postkoloniale Theorie. S. 7: „Im Gegensatz dazu [dass Said den deutschsprachigen Raum für nachrangig erklärte in der Beschäftigung mit Orientalismus, C.H.] führt Gayatri Spivak aus, dass ‚Deutschland‘ kulturell und intellektuell gesehen im 19. Jahrhundert eine der Hauptquellen sorgfältigster orientalistischer Gelehrsamkeit darstellte – gingen doch von diesem geopolitischen Ort eine Vielzahl autoritative, mit universellen Ansprüchen ausgestattete orientalistische Erzählung aus.

<sup>316</sup> Vgl. Bernard: *Österreicher im Orient*. S. 5f.

<sup>317</sup> Es sind Arbeiten zu Einzelpersonen und deren Orientbild erschienen, wie z.B. zum österreichischen Diplomaten Anton von Prokesch-Osten. Vgl. Bertsch: Anton Prokesch von Osten (1795-1876). – Umar: Orientbild und Orientthematik in den Reisebeschreibungen Anton Prokesch-Ostens. – Andre Gingrich befasst sich in seinen Artikeln sowohl mit der Beschaffenheit des österreichischen Orientalismus als auch mit österreichischen Orientalisten wie Eduard Glaser (1855-1908) oder Alois Musil (1868-1944). Vgl. z.B. Andre Gingrich: Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. Zur Diskussion des „frontier orientalism“ in der Spätzeit der k.u.k. Monarchie. In: Johannes Feichtinger [u.a.]: *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa*.

vermehrt eine Auseinandersetzung mit der Habsburgermonarchie aus postkolonialer Perspektive stattgefunden und den Vielvölkerstaat auf seine „innere Kolonisierung“ hin untersucht.<sup>318</sup> Zur theoretischen Anpassung von Saids Orientalismus-Konzept für das Habsburger-Reich bzw. in einem zentraleuropäischen Kontext schlägt der Ethnologe Andre Gingrich den Begriff des *frontier orientalism* vor, um die Beziehung zum „nahen Islam jenseits der Grenze“<sup>319</sup> zu beschreiben, die kontrastreicher und weniger bipolar angelegt sei als der so genannte klassische Orientalismus:

Der „frontier orientalism“ durchzieht somit die volkstümlichen Traditionen ähnlich intensiv wie hegemoniale politische Interessenslagen, und er beeinflusst die feinen Künste oder auch die Geschichtsschreibung ebenso wie das kollektive Selbstverständnis, wichtige Geschlechterbilder ebenso wie zentrale Imaginationen zu „Fremdem und Eigenem“. Nähert man sich unter derartigen Prämissen den Vertretern der wissenschaftlichen Befassung mit der islamischen Welt in Zentraleuropa, dann ist ein solches Vorverständnis zwar von Edward Saids Anregungen informiert, zugleich aber davon doch deutlich verschieden.<sup>320</sup>

Im *frontier orientalism* kommt der Abgrenzung vom Anderen eine starke identitätsstiftende Funktion zu. Das Narrativ von Österreich-Ungarn und insbesondere Wien als „Bollwerk“ gegen die „Türken“ ist stark verankert im allgemeinen Bewusstsein.

Natürlich ist das Konzept des Orientalismus nicht als starres, monolithisches System zu verstehen, sondern – wie Sardar betont – vielmehr eine Reihe von Orientalismus-Diskursen „die sich verändern, die sich historischen, wissenschaftlichen und literarischen Trends anpassen, aber dennoch gemeinsame Merkmale aufweisen.“<sup>321</sup> Aus dieser Sicht stellen z.B. *frontier orientalism* und der Orientalismus der großen Kolonialmächte Großbritannien und Frankreich Varianten eines orientalistischen „Kerndiskurses“ dar. Genausowenig wie der Orientalismuskurs ein festes, einheitliches System darstellt, formieren „der Westen“ oder „der Orient“<sup>322</sup> einen homogenen Block. Auch wenn spezifische regionale Eigenheiten zu verschiedenen Positionen führen können, scheint mir dennoch, dass aufgrund von Gemeinsamkeiten im Blick auf den Orient bis zu einem gewissen Grad von einem Orientalismuskurs im deutschsprachigen Raum gesprochen werden kann: der verbreitete

---

Transdisziplinäre Annäherungen. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl., 2006. (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität; 7). S. 279-288.

<sup>318</sup> Vgl. vor allem Johannes Feichtinger/ Ursula Prutsch / Moritz Csáky (Hg.): Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl., 2003. (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität; 2), bzw. die Plattform des Projektes „Kakanien Revisited“ <<http://www.kakanien.ac.at>> (20.6.2009).

<sup>319</sup> Gingrich: Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. S. 285.

<sup>320</sup> Gingrich: Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. S. 281.

<sup>321</sup> Sardar: Der fremde Orient. S. 86.

<sup>322</sup> Andrea Polaschegg zeigt auf, wie „der Orient“ einerseits als Ganzes – von Zentralafrika bis China – imaginiert werden konnte, andererseits sehr wohl Unterschiede in der Bewertung von „Orientalen“ gemacht werden konnte: während Araber als edle Beduinen angesehen werden konnten, wurden Türken als barbarische Despoten betrachtet. Vgl. Andrea Polaschegg: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin / New York: de Gruyter, 2005. (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 35).

Überlegenheitsgestus und die abwertende, ablehnende Haltung gegenüber der Türkei und „den Türken“ bzw. MuslimInnen lässt sich dabei als generelles Merkmal konstatieren.

## 4.2 Orientbilder in Murad Efendis literarischem Werk

Murad Efendis Erfahrungen aus langjährigen Aufenthalten im so genannten Orient haben Eingang in sein literarisches Werk gefunden und dieses mitgeprägt. Er verarbeitete seine Eindrücke und Einblicke in und durch seine schriftstellerische Tätigkeit und drückte darin auch seine Bindung an seine zweite Heimat, die Türkei, aber auch an Österreich aus. Nicht nur im bereits thematisierten Drama *Selim der Dritte* und in der Essaysammlung *Türkische Skizzen* sind starke „Orientbezüge“ vorhanden. Murad bearbeitete „orientalische“ Motive auch in seiner Lyrik. Als Referenz zum „Orient“, und Vermutlich auch als Verweis auf Goethes *West-östlichen Divan*<sup>323</sup> trägt der erste Teil des dreimal neu aufgelegten Gedichtbandes *Ost und West* den Titel „Der Diwan des Murad“. In diesem Band sowie in *Balladen und Bilder* finden sich Gedichte und Balladen mit Titeln wie „An Stambul“, „Almanson“, „Der Janitschare“, „Abu-Melek“, „Der Korsar“, „Lass dem Beter seine Djami“.<sup>324</sup> Darüber hinaus sammelte Murad in *Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel* Geschichten des legendären weisen Schelms Nasreddin Hoca und erzählte sie in gereimter Form nach. Diese populären humoristischen Anekdoten des Nasreddin Hoca sind denen des arabischen Schalks *šayḥ ḡuḥā*<sup>325</sup> ähnlich und erinnern ein deutschsprachiges Publikum an Till Eulenspiegel. Im ebenfalls gereimten Vorwort zu den Geschichten „entführt“ Murad seine LeserInnen in die fremde, ferne Welt eines poetisch imaginierten Orients:

Um den Kauz [Nasreddin Hoca] recht zu erfassen,  
Wollet euren Kreisen lassen  
Ihren Maßstab, ihr Geleise,  
Ihren Anspruch, ihre Weise, Wollet mit mir nach den andern  
Einer fernen Zeit hinwandern,  
Und, dort Aufenthalt zu nehmen, für ein Stündlein euch bequemen.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. In: Konrad Burdach (Hg.): Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen: I. Abteilung, 6. Band. Weimar: Böhlau, 1888. Zitiert aus „Goethes Werke im WWW“ nach der Weimarer Ausgabe.

<sup>324</sup> Siehe Murad: Ost und West. Gedichte von Murad Efendi. 2. Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J. – Ders.: Balladen und Bilder von Murad Efendi. 2. Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J. – Vermutlich beinhaltet auch der heute praktisch vergriffene Gedichtband *Klänge aus dem Osten* Lyrik mit „Orientthematik“.

<sup>325</sup> Vgl. EI<sup>2</sup>, s.v. *ḡuḥā* sowie s.v. Nasreddin Hoca. Trotz Ähnlichkeiten der beiden Figuren *šayḥ ḡuḥā* und Nasreddin Hoca entwickelten sich die beiden Erzähltraditionen bis ins 19. Jahrhundert unabhängig voneinander. Erst ab dem 19. Jahrhundert wurde in gedruckten Anthologien das Repertoire der beiden Traditionen verbunden. Zu Nasreddin Hoca siehe auch Demet Kavut-Holly: Till Eulenspiegel und Nasreddin Hoca: vom Mittelalter bis zur Kinderliteratur der Gegenwart. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl., 2009.

<sup>326</sup> Murad Efendi: *Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel* von Murad Efendi. Dritte Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J. Vorwort. S. 8.

In den letzten Zeilen des Vorworts bezieht er sich auf Goethe und zitiert aus dessen *West-östlichem Divan*: „Hat doch er, den ihr verehret,/ Euch eindringlich schon gelehret: Wer den Dichter will verstehen,/ Muß in Dichter's Lande gehen.“<sup>327</sup> Murads gereimte Schalksgeschichten wurden aufgrund ihrer offensichtlichen Beliebtheit beim deutschsprachigen Publikum zwischen 1878 und 1894 viermal aufgelegt. Laut Fränkels Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* zeige das „köstliche Büchlein [...] den hohen Grad von Werner's steigender Anpassung an orientalisches-mohammedanische Denk- und Ausdrucksweise.“<sup>328</sup> Die Aufforderung an sein Publikum, mit ihm nach dieser „fernen Zeit“ hinzuwandern und den sogenannten Orient (neu) zu entdecken und wahrzunehmen zieht sich durch Murads gesamtes literarisches Werk – sei es in der Lyrik, Dramatik, oder in realistischer Prosa.

Dieses Kapitel befasst sich mit der Analyse der beiden zentralen Werke mit Orientbezug, nämlich *Selim der Dritte* und *Türkische Skizzen*. Es soll der Frage nachgegangen werden, was für Bilder des Orients Murad Efendi in beiden entwirft und wie diese dargestellt werden. Dabei müssen die „orientalischen“ Motive und die Repräsentation des Orients in *Selim der Dritte* separat von den Darstellungen in den *Türkischen Skizzen* betrachtet werden, da es sich um zwei verschiedene „Textformate“ mit differierenden Voraussetzungen und Möglichkeiten handelt. An dieser Stelle soll keine erschöpfende Analyse im Detail dargelegt werden. Vielmehr werden sowohl in *Selim der Dritte* als auch in den *Türkischen Skizzen* Orientbilder und orientalistische Einschreibungen exemplarisch aufgezeigt.

#### 4.2.1 Darstellungen des Orients in *Selim der Dritte*

Murads Repräsentationen des Orients in *Selim der Dritte* haben sehr unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen in der Rezeption. Während Heinrich Ziegler, wie bereits erwähnt die „echten“ Türken lobt, die ihm authentisch erscheinen und eben nicht wie verkleidete Türken, fällt das Urteil Alfred Klaars über die Repräsentationen des Orients in diesem Drama geradezu vernichtend aus:

Sein Stück leidet an einer historischen, ethnographischen und topographischen Verfälschung [...]. Das Schwirren der krummen Säbel, das Durcheinanderflimmern der bunten Trachten, [...] das Prunken mit fremdartigen Personen- und Ortsnamen [...] wozu das Dutzend gemalter Türken, das uns außerdem von der Bühne herab mit ausdruckslosen Augen anstarrt!<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Murad: Nassreddin Chodja. S. 8. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans*. In: Burdach (Hg.): *Goethes Werke*. I. Abteilung, 7. Band. Zitiert aus „Goethes Werke im WWW“ nach der Weimarer Ausgabe.

<sup>328</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 46.

<sup>329</sup> Klaar: *Deutsche Bühnendichter der Gegenwart*. S. 136.

Eine Analyse der Darstellungen des Orients in *Selim der Dritte* legt den Schluss nahe, dass weder Ziegler noch Klaar Unrecht haben, sondern beide gegensätzlichen Beurteilungen in gewissem Maße berechtigt sind. Das Wissen über den so genannten Orient in *Selim der Dritte* ist in zweierlei „Form“ eingeschrieben: Zum Einen wird ein „Wissen“ in Form von orientalistischen Stereotypen und klischeehaften Darstellungen ausgestellt. Doch bei diesem „Wissen“ handelt es sich um Simplifizierungen, um eine arretierte Form der Repräsentation und eine ambivalente Form der Erkenntnis, wie Bhabha es formuliert. Zum Anderen existiert gleichsam eine darunterliegende Ebene eines „objektiveren“ Wissens, wo Murad tatsächliche Kenntnisse ohne orientalistische Stereotypisierung verarbeitet. Im Vordergrund des Dramas fallen zunächst die mehr oder weniger stereotypen Figuren sowie die „orientalische“ Szenerie auf, die Standardmotive eines sinnlich-exotisch imaginierten Orients bedienen: als Schauplatz der Handlung dient Istanbul, genauer gesagt der prächtige Sultanspalast, der Harem des Palasts sowie der Istanbuler Bazar. Die Regieanweisungen im Damentext und die Rezensionen über die Inszenierung im Burgtheater vermitteln dabei den Eindruck von höchst sinnlich, prächtig und exotisch imaginierten Räumen. Das Drama beginnt inmitten in der „Exotik“ des Bazars voller „Kaufläden. Links eine Barbierstube. Im Hintergrund Kaufleute, Janitscharen, Albanesen, Frauen etc. [...] ERSTER und ZWEITER JANITSCHAREN OFFICIER und HASSAN AGA links auf niedrigen Schemeln sitzend, und rauchend.“<sup>330</sup> Insbesondere die Regieanweisung für die erste Szene des zweiten Aktes, in der die Figur der Zuleicha eingeführt wird, erweckt den Eindruck eines *tableau vivant*, eines nachgestellten orientalistischen Gemäldes. Das Motiv: eine sinnliche Haremsdame in exotischem Umfeld. Die Bebilderung der Szene, wie sie in der Regieanweisung beschrieben wird, erinnert stark an die berühmten Haremsbilder in satten Farben von Eugène Delacroix (1798-1863) oder Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867):

Prachtvolles Gemach im kaiserlichen Harem, im Hintergrund ein Wintergarten. [...] ZULEICHA, links auf einem Ruhebett, hinter ihr FATME; rechts im Vordergrunde MUCHTAR AGA. – Der Negersklave OMAR steht im Hintergrunde an einer der Glastüren zum Wintergarten. Links in den Couliissen eine Thüre, mit Teppichen drapirt.<sup>331</sup>

Aus Pressestimmen geht hervor, dass zumindest am Burgtheater die Szene in Zuleichas Gemach, dem Inbegriff der orientalistischen Fantasie, sogar unter Verwendung von Räucherwerk inszeniert wurde, um einen „märchenhaften“ Orient alle Sinne ansprechend zur Schau zu stellen.<sup>332</sup> Diese Inszenierung eines sinnlich imaginierten Orients erscheint als Ausdruck einer Orient-Mode in Wien, die sich nicht nur auf die Malerei beschränkte. Gerade

<sup>330</sup> Murad: *Selim der Dritte*. I/1, S. 1. Für die Handlungsorte bzw. Ausstattung siehe auch Abschnitt 3.1.2. und 3.2.

<sup>331</sup> Murad: *Selim der Dritte*. II/1, S. 37. Vgl. z.B. Tayfun Belgin (Hg.): *Harem. Geheimnis des Orients*. Katalog zur Ausstellung, Kunsthalle Krems 14. August – 13. November 2005. Krems: Kunsthalle Krems, 2005.

<sup>332</sup> [Anonym:] Hofburgtheater. *Selim III (Wiener Zeitung)*. S. 8.

Wien war durch Hans Makart ein Zentrum der Orientalmalerei. Die Orientmode erlebte mit der Weltausstellung in Wien 1873 einen Höhepunkt.<sup>333</sup>

In Bezug auf die dargestellten Charaktere erscheinen vor allem die Nebenfiguren, beispielsweise die Janitscharen, die Intriganten und Figuren aus der Bevölkerung wie der Garkoch Ali oder der Bettelderwisch als simplifizierte orientalistische Stereotype, die mehrheitlich blind der Tradition folgen bzw. um den Erhalt ihrer Privilegien bemüht sind und daher vor allem westliche Neuerungen verdammen und Sultan Selim III. als Apostaten, als Ungläubigen erachten. Diese Figuren verkörpern den Widerstand, einen rückständigen, statischen Orient, gegen den der fortschrittliche Sultan vorgehen will. So äußert sich beispielsweise in der Bazarszene im ersten Akt ein Derwisch ablehnend über Selims angebliche Abwendung vom Islam und seine Hinwendung zu Europa: „Er liest gottlose Bücher, preist das Wissen/ Der Franken, pflegt Verkehr mit den Verfluchten.“<sup>334</sup> Murad selbst empfand im Nachhinein diese Bazarszene in der Exposition als zu überfrachtet: „Die Figur des Garkoch Ali kann weggelassen werden (wie dies in Wien auch geschehen). Die Bazarszene ist ohnehin etwas zu bunt.“<sup>335</sup>

Die Hauptfiguren, vor allem Selim III. und Zuleicha, erscheinen weniger stereotyp gezeichnet und ambivalent hinsichtlich orientalistischer Einschreibungen. In Bezug auf Murads Orientdarstellungen im Drama liegt großes Augenmerk auf der Titelfigur. Auch Selim III. ist nicht frei von stereotypen Elementen, erscheint jedoch wesentlich differenzierter als die Nebenfiguren. Murad Efendi präsentiert den Sultan als aufgeklärten und aufgeschlossenen „Neuerer“ und „philosophischen Denker“,<sup>336</sup> als westlich orientierten Geist – was den Sultan zum Sympathieträger macht. Dabei kommt den Reformvorhaben Selims, die im Vergleich zu den tatsächlichen Reformen des historischen Sultans bis zu einem gewissen Grad verklärt erscheinen, eminente Aufmerksamkeit zu. Murad stellt die politischen Vorhaben seines aufgeklärt dargestellten Helden in den Mittelpunkt des Dramas und entwirft mittels dieser Visionen ein äußerst positives Orientbild – ein Gegenentwurf zur Imagination eines statischen und rückständigen Orients, wie er traditionellerweise im orientalistischen Diskurs konstruiert wird. Dieser Selim III. und seine Vorstellung des zukünftigen osmanischen Reiches ist nicht mit der gängigen Zuschreibung des despotischen, unzivilisierten und statischen Orients verbunden, sondern erscheint vielmehr „abendländisch“ konnotiert aus Sicht des

---

<sup>333</sup> Siehe Angelika Leitzke: *Das Bild des Orients in der französischen Malerei: von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg*. Marburg: Tectum, 2001. S. 89. – Karin Rhein: *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklungen und Charakteristika*. Berlin: Tenea, 2003.

<sup>334</sup> Murad: *Selim der Dritte*. I/1, S. 13.

<sup>335</sup> Murad: *Brief an Unbekannt*. Temesvar, 30.12.1872. SLUB/Han.

<sup>336</sup> Vgl. Murad: *Selim der Dritte*. III/4, S. 76.

orientalistischen Diskurses. D.h. Selim wird kultiviert, mit Verstand und rationalem Denken ausgestattet präsentiert, und seine Visionen mit Fortschritt assoziiert. Dieser „westliche“ Selim knüpft seine Hoffnung auf eine blühende Zukunft des osmanischen Reich explizit an Mahmud II., während dessen Regentschaft – nach der kurzen Restaurationsphase unter Mustafa IV. (1779-1808, reg. 1807-1808) – Reformprozesse initiiert und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts weitergeführt wurden unter Abdülmecid I (1823-1861, reg. 1839-1861) und Abdülaziz (1830-1876, reg. 1861-1876). Auf diese Ära der tiefgreifenden Reformen in Richtung Säkularisierung, Rechtsstaatlichkeit und Demokratisierung zwischen 1839 bis ca. 1881, die so genannten Tanzimat („Anordnungen/Neuordnungen“), verweisen Selims Visionen implizit.<sup>337</sup> Anfang der 1870er Jahre, als das Drama *Selim der Dritte* entstand und rezipiert wurde, war die Reformpolitik der Tanzimat im osmanischen Reich bereits großteils implementiert, jedoch noch immer Gange. Aus dieser Perspektive kann die sympathisch angelegte, unternehmerische und zuversichtliche Figur des visionären Selim III. als wichtiger „Imageträger“ für das osmanische Reich gelesen werden: Zum einen wird hier das osmanische Reich, „der Andere“ im Allgemeinen positiv dargestellt. Zum anderen wird in *Selim der Dritte* implizit das in Reformprozessen befindliche osmanische Reich der damaligen Gegenwart repräsentiert. Auch wenn diese im Bewusstsein der westlichen zeitgenössischen Rezeption präsente Gegenwart nie explizit angesprochen wird, enthält der Dramentext etliche Andeutungen an die Tanzimat: Bereits in der Exposition gibt sich Selim zuversichtlich, dass seine Visionen weitergeführt würden, auch wenn er scheitern sollte.<sup>338</sup> Weitere Anspielungen auf zukünftige Reformprozesse – aus Selims Sicht – ziehen sich durch das ganze Stück. Vor allem der Höhepunkt des Dramas im dritten Akt gibt Selims Visionen breiten Raum. In einem langen Monolog reflektiert der Sultan die Vergangenheit als glorreich, während er die Gegenwart krisengeschüttelt wahrnimmt. Die Zukunft des Reichs imaginiert er als blühend:

Euch Allen ist bekannt, wie unser Stamm  
 Drei Continente dienstbar sich gemacht.  
 Den Königreichen gab er Schutz und Schirm,  
 Und seinen Mond zum Leitstern einer Welt. –  
 Doch seit er auch Byzanz, der Städte Perle,  
 Im Sturm erstritten für sein Diadem,  
 Erkrankte seine jugendliche Kraft,  
 Und Siechtum schlich durch dieses Staates Adern. –  
 Nur noch nach Aussen rollte die Lawine  
 Vom einst gegeb'nen Anstoss fort, bis vor  
 Die Mauern Wiens. Doch hier zum ersten Mal

<sup>337</sup> Murad Efendi widmete große Teile seiner *Türkischen Skizzen* der Tanzimat-Periode und den treibenden Kräften hinter den Reformen, die Staatsmänner Mustafa Reşid Pascha (1800-1858), Mehmed Emin Ali Pascha (1815-1871), Mehmed Fu'ād Pascha (1815-1869) und Midhat Pascha (1822-1883). Vgl. die Essays „Ottomanische Staatsmänner I-III“ in Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 2. S. 133-211. Zur Tanzimat Periode siehe auch EI<sup>2</sup>, s.v. Tanzīmāt. – Quataert: *The Ottoman Empire, 1700-1922*.

<sup>338</sup> Murad: *Selim der Dritte*. S. 29.

Ward Osmans unbezwung'nes Schwert besiegt.  
Aufatmete die bange Christenheit,  
Und vor dem Kreuz erblich des Halbmonds Licht.<sup>339</sup>

Selim III., dem Murad Anspielungen auf die Formel des „kranken Manns am Bosphorus“<sup>340</sup> in den Mund legt, versäumt es nicht, aktuelle Krisen zu erkennen, und aktiv zu handeln. Er ist bereit, den so genannten kranken Mann zu „heilen“ und dem zunehmenden Verfall des Reiches entgegen zu wirken – ein Streben, das noch Jahrzehnte nach Selims Regierungszeit aktuell schien:

Vor uns begang'ne Feler [!] tragen Schuld;  
Wir selbst, wo wir versäumen, sie zu bessern.  
Wie steht es in dem Reich? – Ich halte Umschau:  
[...] Aus tausend Wunden blutet das Reich und fleht um  
Heilung oder Tod –  
Ich will mit Gott zur Heilung schreiten.  
[...]  
Es steht im Buch mit Flammenschrift geschrieben:  
„Im steten Fortschritt ist der Völker Leben!“<sup>341</sup>

Selim III., der gleichsam als Ausgangspunkt und Vorahnung der Reformen und Veränderungen, die kommen sollten, erscheint, wendet sich an dieser Stelle seiner langen Rede an die Ulema, die religiösen Schriftgelehrten, welche im Stück geschlossen als reaktionäre Partei dargestellt werden. Sie kritisieren den Sultan und klagen ihn an, dem Glauben den Rücken gekehrt zu haben und, schlimmer: dem Koran zuwiderzuhandeln. Doch für Selim III. sind die Ulema Heuchler, eingeengt durch Orthodoxie und strenge Worttreue.<sup>342</sup> In seiner Rechtfertigung gegen diese Anklagen weist der Sultan seine angebliche Ungläubigkeit zurück: er präsentiert sich als frommer Muslim, der keinen Widerspruch sieht zwischen seinem Glauben und den Reformen, die ihm vorschweben. Die Reformen erachtet er nicht als ketzerische Neuerung (*bid'a*), sondern vielmehr als göttlichen Auftrag. In seinem Tun sieht er keinen Widerspruch zum Islam, sondern fühlt sich legitimiert und angespornt durch seinen Glauben. Denn, im Gegensatz zu den Ulema ist der dramatische Selim der Meinung, dass der Koran in einer modernen Auslegung und nicht nur nach der wörtlichen

---

<sup>339</sup> Murad: Selim der Dritte. III/8, S. 88.

<sup>340</sup> Die Prägung der Formel „kranker Mann am Bosphorus“ wird allgemein Zar Nikolaus I. (1796-1855, reg. 1825-1855) zugeschrieben, der ursprünglich die Worte „kranker Mann“ auf Sultan Abdülmecid I bezog. Im Zuge des Krimkrieges (1853-1856) und im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Ausdruck zu einer viel verwendeten Metapher für das zerfallende osmanische Reich.

<sup>341</sup> Murad: Selim der Dritte. III/8, S. 88-89.

<sup>342</sup> Vgl. Murads Essay über die Ulema. Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 90-108. Im Vergleich zum Bild der Ulema in *Selim der Dritte*, erweist sich deren Darstellung in den *Türkischen Skizzen* als wesentlich differenzierter. „Dem“ Islam im allgemeinen schreibt Murad aufgrund des abgeschlossenen Charakters der koranischen Offenbarung eine gewisse Inflexibilität, Starrheit und „eine Art Versteinigung des Lebens“ (S. 93) zu, sodass der Spielraum für Veränderungen relativ gering ist. Die Ulema bewertet er differenziert: Obwohl die Ulema an sich eine konservative Kraft darstellen, erachtet er sie als wichtige Förderer von Wissen und Bildung. Darüber hinaus betont er, dass immer wieder Vertreter der Ulema offen für Reformen waren. Gerade die hanafitische Rechtsschule, die im osmanischen Reich am verbreitetsten sei, zeichne sich durch eine mildere Auffassung der Rechtsquellen und größere Selbständigkeit gegenüber der Tradition aus.

Bedeutung interpretiert werden kann und soll. Er erklärt den Ulema, dass man vielmehr den Geist fühlen müsse, als auf dem „beschriebenen Pergament“ zu beharren:

Ob auch verschieden eure Lesart sei.  
Euch bleibt es ein beschrieb'nes Pergament,  
Darin ihr euren Katechismus nur  
Und tote Formeln sucht, euch dran zu klammern;  
Denn ihr fñlt [!] nicht den Geist, der es durchstrñmt.  
Der Alkoran befiehlt: „Die Ersten strebt  
Zu sein!“<sup>343</sup>

Der Sultan leitet die Legitimation und den „Auftrag“ für seine Visionen also von der obersten Instanz, dem Koran ab. Er zieht eine kontextabhängige und sinn- bzw. zeitgemäÙe Interpretation einer fixierten, wörtlichen Auslegung und der „blinden“ Unterordnung unter Autoritäten und Tradition (*taqlīd*) vor.<sup>344</sup> Während im Drama die Ulema geschlossen als Vertreter des *taqlīd* dargestellt werden, erscheint Selim als Vertreter der Erneuerung (*taġdīd*). So wird der Sultan nicht als verwestlichter „Ungläubiger“ – als der er von den Ulema bezichtigt wird – dargestellt, sondern als gläubiger Muslim. Für notwendig erachtete Reformen und Veränderungen im Staat bzw. die Aufgabe von verkrusteten Traditionen will er dabei von innen heraus angehen und im Einklang mit dem Islam und der koranischen Offenbarung umsetzen. Interessant ist, dass Murad als Theaterautor Selims Berufung auf den Koran bewusst hervorhebt. Jene zwei Koranstellen („Im steten Fortschritt ist der Völker Leben!“ und „Die Ersten strebt Zu sein!“), die Murad seinem Helden in den Mund legt, sind durch Anführungszeichen klar als Zitat markiert und suggerieren Authentizität. Dabei drängt sich die Frage auf, ob diese Sätze tatsächlich dem Koran entnommen sind. Allerdings erweist sich eine klare Beantwortung dieser Frage als schwierig, da Murad hier in zweierlei Hinsicht sehr frei mit dem Koran umgeht: Einerseits aus ästhetischen und formalen Gründen, da er die „zitierten“ Koranstellen in einen künstlerisch-ästhetischen Text im Blankvers „einpasst“. Andererseits handelt es sich auch in inhaltlicher Hinsicht um recht freie Interpretationen des Korans. Es lässt sich also nur spekulieren, welche tatsächlichen Koranstellen korrespondieren könnten mit jenen zitierten Versen in Murads Dramentext. Die Recherche mittels Konkordanz

---

<sup>343</sup> Murad: Selim der Dritte. III/8, S. 89, 91.

<sup>344</sup> Vgl. EI<sup>2</sup>, s.v. *taġdīd*, *taqlīd*, *‘ulamā’*. Muġammad ‘Abduh (1849-1905) und sein Schñler Rašīd Riġā (1865-1935) gelten als die ersten modernistischen Reformer der traditionellen Koranexegese. Mit aufklärerischer Vernunft strebten sie eine „neue“, zeitgemäÙe Koraninterpretation an, um den Islam kompatibel und stark für die Moderne zu machen. Mit eigentlich traditionellen methodologischen Werkzeugen betonten sie in ihrer Interpretation des Korans die Rationalität des Islams und dessen Aufgeschlossenheit gegenüber der Wissenschaft. Der Gedanke, dass der Inhalt der koranischen Offenbarung in seiner Bedeutung nicht monolithisch und für ewig fixiert ist, sondern der ständigen (Re-)Interpretation und zeitgenössischen Kontextualisierung bedarf erinnert an zeitgenössische islamische Denker, die sich mit der Koranexegese mit einem modernen Zugang befassen. Beispielhaft für eine solche „moderne“, zeitgenössische Koranexegese, die die Historizität und Kontextgebundenheit der koranischen Offenbarung betont können Mohamed Talbi, Našr Ĥamīd Abū Zayd oder Mohamed Arkoun, angeführt werden. Vgl. z.B. Ronald L. Nettler: Mohamed Talbi on Understanding the Qur’ān. In: Suha Taji-Farouki (Hg.): Modern Muslim Intellectuals and The Qur’ān. Oxford: Oxford Univ. Press, 2004. S. 225-239. – Mohamed Talbi: Plaidoyer pour un islam moderne. Tunis: Cérés Editions, 1998. – Mohamed Arkoun: Ouvertures sur l’Islam. Paris: Grancher, 1989.

nach Koranversen, die annähernd mit „Die Ersten strebt Zu sein!“ assoziiert werden könnten – wenn man davon ausgeht, dass das Streben und die Bemühung hier das zentrale Schlüsselwort darstellt – liefert mehrere mögliche Stellen:

Q 2,148: Jeder hat eine Richtung, auf die er eingestellt ist (je nachdem er Jude, Christ oder Muslim ist). Wetteifert nun nach den guten Dingen!

Q 5,48: [...] Und wenn Gott gewollt hätte, hätte er euch zu einer einzigen Gemeinschaft gemacht. Aber er (teilte euch in verschiedene Gemeinschaften auf und) wollte euch (so) in dem, was er euch (d.h. jeder Gruppe von euch) (von der Offenbarung) gegeben hat, auf die Probe stellen. Wetteifert nun nach den guten Dingen!

Q 23,61: die sind es, die (im Streben) nach den guten Dingen wetteifern und (den anderen) darin zuvorkommen.<sup>345</sup>

In Bezug auf das zweite angebliche Koranzitat „Im steten Fortschritt ist der Völker Leben!“ lassen sich keine Stellen eruieren, die dieser Textpassage annähernd entsprechen. Doch unabhängig davon, ob die angeführten Passagen tatsächlich dem Koran entnommen sind oder nicht, ist bemerkenswert, dass Murad als Autor bewusst Anführungszeichen setzte, um die Stellen mit dem Koran in Verbindung zu setzen und das Handeln des Sultans religiös zu legitimieren. Abgesehen von Selims Funktion als „Imageträger“ für das osmanische Reich der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie dem „politischen“ Inhalt, den die Figur transportiert, ist Selim auch als Figur an sich interessant. Selim III. bietet sich ebenso wie die Figur der Zuleicha für eine Analyse im Hinblick auf orientalistische Einschreibungen an. Dabei sind Fragen wie das äußere Erscheinungsbild der Figuren, wie sie auftreten, was und wie sie sprechen etc. von Interesse bzw. Indizien für orientalistische Einschreibungen.

Studiert man die Figur des Selim, ist zunächst seine äußere Erscheinung klar „orientalisch“ identifizierbar, da er Turban, Krummsäbel und „türkische“ Kleidung trägt. Doch in seinem Denken und seinen Aussagen erscheint der Sultan – aus einer orientalistischen Perspektive – als äußerst „unorientalisch“: er repräsentiert mehrheitlich den noblen, aufgeklärten Denker und Visionär, den für überlegen erachteten Abendländer. Allerdings ist dieser Figur neben ihrem vernünftigen, „zivilisierten“, fortschrittlichen, d.h. „abendländisch“ konnotierten Zug auch eine dunkle, despotische „orientalische“ Seite inhärent, die triebhaft aus ihr herausbricht. Der Protagonist Selim III. erscheint als ambivalente Figur. Einerseits erscheint er hin- und hergerissen zwischen seinem rationalen aufklärerischen Denken und seinen Emotionen. Andererseits wirkt er bemüht, das Andere – Europa – bewusst anzuerkennen und mit der eigenen Tradition und Sozialisierung zu versöhnen, zu hybridisieren. Der Schwerpunkt der Charakterzeichnung liegt dabei beim sympathischen, westlich orientierten Sultan, der letztlich zu Fall kommt, weil seine dunkle, emotionale, „orientalische“ Seite mit ihm durchgeht. Die

---

<sup>345</sup> Alle Koranstellen sind in der deutschen Übersetzung von Rudi Paret wiedergegeben. Siehe Rudi Paret: Der Koran. Übersetzung von Rudi Paret. 10. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2007.

Annahme einer westlichen Überlegenheit ist hier in zweifacher Hinsicht eingeschrieben: Selim verkörpert zum einen als aufgeklärter Sultan selbst diese angenommene westliche Überlegenheit gegenüber den reaktionären Intriganten, den „Orientalen“. Zum anderen wird diese Zuschreibung einer westlichen Überlegenheit untermauert durch Selims Scheitern. Gerade weil seine Emotionen despotische, vermeintlich typisch „orientalische“ Züge offenbaren, wird so letztlich die scheinbare „zivilisatorische“ Überlegenheit des Westens demonstriert und affirmiert. Im Grunde vereint die Figur Selims in sich die konstruierte binäre Opposition Verstand/Kultur/Westen versus Emotionen/Natur/Orient im Sinne der Bhabha'sche *difference within*: er verkörpert beide „Seiten“, und muss mit dieser unauflösbaren Ambivalenz umgehen, die er letztlich nicht auflösen, sondern nur anerkennen kann. Die stereotypen Momente orientalistischer Einschreibungen in diese Figur werden zumindest abgeschwächt durch eine nicht unerhebliche Differenzierung: Selim orientiert sich nicht ausschließlich am Westen als absolutem Maßstab, sondern stützt selbstbewusst und stolz seine Reformen auf das „Eigene“. Er will seine Reformen von innen heraus, d.h. ohne als gläubiger Muslim seinen Überzeugungen zuwiderzuhandeln und in Übereinstimmung mit dem Koran durchführen. Ferner lehnt der Sultan die militärische Hilfe Napoleons ab, ebenfalls mit der Begründung, jegliche interne Krise ohne externe Hilfe und ohne Einmischung von außen zu bewältigen. Selbstbewusst nennt Selim III. General Sebastiani, des „grossen Frankenkaisers Abgesandter“ seinen (gleichberechtigten) „Bruder“.<sup>346</sup> Auch der französische Gesandte Sebastiani behandelt Selim im Namen Napoleons respektvoll, blickt gar bewundernd zu Selim und dessen Reformvorhaben empor.<sup>347</sup> Durch diese Differenzierung des selbstbewussten Selims, der auf die eigene Stärke vertraut und durch die Aufwertung des Orients als gleichberechtigten Partner des Westens entwirft Murad Efendi den Sultan als vielschichtige Figur; sie enthält zwar stereotype Elemente orientalistischer Einschreibungen, doch lässt sich nicht widerstandslos und simpel auf der einen oder anderen Seite binärer orientalistischer Oppositionen positionieren. Der Figur des Sultans Selim sind auch Momente des Widerstands gegen eine simplifizierte Vereinnahmung inhärent: Während die Figur in ihrem äußeren Erscheinungsbild klar orientalistisch erscheint, lässt sich das Denken und Handeln Selims nicht so einfach in ein orientalistisches Schema zwängen. Selim ist eine ambivalente, hybride Figur, die nicht entweder westlich oder orientalistisch dargestellt wird, sondern scheinbar gegensätzliche Elemente in sich vereint. Dadurch affirmiert die Figur des Sultans einerseits eine angenommene westliche Überlegenheit gegenüber dem „Orient“. Andererseits existieren in dieser Figur auch gegenläufige Elemente, die Widerstand leisten

---

<sup>346</sup> Murad: Selim der Dritte. I/11, S. 29.

<sup>347</sup> Siehe Murad: Selim der Dritte. I/11, S. 29.

gegen eine unhinterfragte Affirmation „orientalischer“ Unterlegenheit aus westlicher Perspektive.

Wie Selim verkörpert auch die zweite zentrale Figur, Zuleicha, eine Verbindung von „Orient“ und „Okzident“. Allerdings wird diese Verbindung anders als bei Selim weniger in ihrem Denken und Handeln manifest, sondern wird über ihr Erscheinungsbild symbolisiert: Zuleichas Kostüm besteht aus einem edlen Schleppkleid in europäischem Schnitt, das allerdings mit orientalischem „Charakter“ versehen sein soll. Für diesen orientalischen Charakter schlug Murad u.a. sichtbare Hosen unter dem Kleid vor.<sup>348</sup> Diese Fantasiekleidung entspricht zwar keiner tatsächlichen „orientalischen“ Kleidung, wird jedoch aus westlicher Perspektive als „orientalisch“ identifiziert. Zuleichas Kostüm erscheint als Symbol der Hybridisierung von „Orient“ und „Okzident“ in diesem Drama. Während Selim – der Mann – diese Vermischung von „Orient“ und „Okzident“ auf einer geistigen Ebene versinnbildlicht, wird diese Hybridität von der weiblichen Figur Zuleicha sichtbar verkörpert. Abgesehen von ihrem Kleid wird Zuleicha als Tscherkessin präsentiert: „ein Kind/ Vom Kaukasus hieher [!] geschleppt“.<sup>349</sup> Hellhaarige Frauen wie Tscherkessinnen galten als besonders schön und begehrenswert, nicht nur im Harem, sondern gerade auch für orientalistische Maler, wie die syrische Autorin Rana Kabbani in ihrer Studie über westliche Orientbilder und -klischees, die 1993 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Mythos Morgenland* erschien, ausführt:

In der Malerei der Orientalisten sah die begehrenswerte Frau jedoch kaum jemals „fremdartig“ aus. Vielmehr entsprach sie genau den europäischen Schönheitskonventionen. Der Prototyp der begehrenswerten Frau war die Tscherkessin (die hellhäutige Nachkommin der tscherkessischen Untertanen des Osmanischen Reichs). Sie war nicht dunkelhäutig – was den Reiz einer Frau schmälerte – und doch exotisch. Die hellhaarige tscherkessische Frau war wie geschaffen (jedenfalls in der Vorstellung der Europäer) für die sinnliche Befriedigung.<sup>350</sup>

Wie bereits beschrieben erscheint die sinnlich inszenierte, geradezu als Objekt drapierte Zuleicha in üppigem „orientalischem“ Dekor, erscheint als klassische westliche Imagination eines Orients, die mehr der Fantasie als Wirklichkeit entspricht. Die bereits erwähnten verzückten Wiener Pressestimmen, die in Friederike Bognárs Darstellung Zuleicha „bezaubernd schön“<sup>351</sup> und in Poesie getaucht wahrnahmen, sprechen deutlich für diese (lustvolle) Imagination eines zauberhaften, poetischen Orients. Zusätzlich erotisch aufgeladen wird diese Imagination durch den Subtext des Namens Zuleicha, der intertextuell auf die Verführerin in der Josephsgeschichte verweist. In geringerem Maße als Selim wird auch

---

<sup>348</sup> Murad: *Selim der Dritte*. S. 142-144. Zur detaillierten Beschreibung aller Kostüme siehe Kapitel 3.2.

<sup>349</sup> Murad: *Selim der Dritte*. II/1, S. 38.

<sup>350</sup> Rana Kabbani: *Mythos Morgenland*. Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen. München: Knaur, 1993. S. 134f.

<sup>351</sup> [Anonym:] Feuilletton. *Selim III*. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Murad. (*Pester Lloyd*, Nr. 123). O.S. Siehe Kapitel 3.2.

Zuleicha als westlich orientiert dargestellt. Als emanzipierte Frau stellt sie kritisch fest: „Ich bin ein Ding [...] Etwas zum Zeitvertreib, wie eine Puppe“.<sup>352</sup> Nachdem sie durch eine europäische Freundin im Harem das westliche Konzept der romantischen Liebe „entdeckt“ hat, will sie selbstbestimmt ihrer „Überzeugung“ folgen, und versucht aus ihrer Rolle auszubrechen, indem sie Hussein Pascha ihre Liebe gesteht. Doch wahrt sie ihre Rolle als „Dienerin“ (und nicht als Geliebte) des Sultans. Sie begeht Selbstmord aus Trauer über Husseins Tod. So erscheint auch die Figur der Zuleicha ambivalent.

Die Darstellungen des Orients in *Selim der Dritte* beschränken sich jedoch nicht auf (teilweise) stereotype Figuren. Abgesehen von dieser Form des dargestellten „Wissens“ über den Orient existiert quasi eine zweite, tiefere Schicht von „objektiverem“ Wissen, das in diesem Drama eher im Hintergrund und im Detail zum Ausdruck kommt. Murad lässt hier seine gute Kenntnis in türkischer Geschichte, osmanischem Protokoll und seine Vertrautheit mit dem Islam einfließen. So erscheint *Selim der Dritte* nicht als bloßes die Schaulust befriedigendes „Türkenstück“, das einen exotischen Orient mit stereotypen Charakteren füllt. Durch das fundierte Hintergrundwissen, das hier eingeflochten ist, erhält die Tragödie mehr Substanz – was vermutlich zu Zieglers Wahrnehmung geführt hat, „echte Türken“, und keine verkleideten Figuren zu erkennen.<sup>353</sup> Abgesehen von der mehr oder weniger historisch korrekten Handlung verwandte Murad viel Mühe in authentisch wirkende Kostüme, die Verwendung von tatsächlichen Orten und Namen sowie deren korrekte Aussprache, auf die er wie zu den Kostümen in den Anmerkungen zu *Selim der Dritte* einging.<sup>354</sup> Murad Efendi legte großen Wert auf die Verwendung von korrekten Titeln, wie z.B. „Herr der Gläubigen“<sup>355</sup> (*amīr al-muʿminīn*) für den Kalifen, Sultan Selim. Darüber hinaus finden sich häufige Bezüge zum Islam wie beispielsweise selbstverständlich wirkende Verwendung von Eulogien wie „Allah beschütz ihn“ oder „Der Himmel wolle...“.<sup>356</sup> Auch Verweise auf islamische Literatur wie das Epos *Ferhad und Schirin* sind im Stück enthalten.<sup>357</sup> Besonders häufig finden sich intertextuelle Referenzen zum Koran und die Betonung des hohen Stellenwerts der Offenbarung, des „Buches“. Auch „zitiert“ Selim im Drama aus dem Koran. Nicht als vordergründige Information und Teil der Handlung, sondern als Ornament im Detail wird im Stück Murads Kenntnis augenscheinlich, wenn die Rede von Koranversen ist, die „in

---

<sup>352</sup> Murad: *Selim der Dritte*. II/1, S. 38.

<sup>353</sup> Ziegler: *Murad Efendi*. S. 35. Siehe auch Abschnitt 2.3.5.

<sup>354</sup> Siehe Murad: *Selim der Dritte*. S. 142-144 bzw. auch Abschnitt 3.2.

<sup>355</sup> Siehe z.B. Murad: *Selim der Dritte*. S. 131.

<sup>356</sup> Murad: *Selim der Dritte*. S. 35, 72.

<sup>357</sup> Murad: *Selim der Dritte*. II/3: „Der Sultan/ Ist in Zuleicha ganz und gar vernarrt/ Gerade wie Ferhad einst in Schirin./ Ihr kennt die schöne Liebesmär?“ Vgl. auch EI<sup>2</sup>, s.v. Farhād wa-Šīrīn.

Flammenschrift“ geschrieben stehen, der „ewige Allah“ als „Geber“, „Allerbarmer“ oder „Allerleuchteter“<sup>358</sup> angerufen wird, ebenso wenn ans Früh- und Nachtgebet erinnert wird, auf die „Höllenmacht Gehenna“<sup>359</sup> oder auf den „Engel, der die Taten wägt“<sup>360</sup> verwiesen wird. Murads Drama vermochte, das (Wiener) Publikum einen greifbaren, angeblich „echten“ Türken als Helden bejubeln zu lassen, der weder als lächerliche Figur noch als barbarischer Bösewicht erscheint. Hier trat ein nobler Sultan als sympathischer Held eines Trauerspiels auf die Bühne des Burgtheaters und in die Öffentlichkeit. In der Form eines Dramas vermittelte Murad Efendi Wissen über türkische Geschichte und wollte Sympathie für den reformerischen Sultan erwecken. Der Theaterautor errichtete Selim III. bzw. implizit den Reformprozessen von Selims Nachfolgern in der Tanzimat-Periode und dem osmanischen Reich der 1870er Jahre ein immaterielles Denkmal. Gleichzeitig versuchte er, so europäischen Vorurteilen der – per se angenommenen – Rückständigkeit und Barbarei des Islams sowie klischeehaften Feindbildern gegenüber dem Anderen – „den“ Türken – entgegenzuwirken.<sup>361</sup>

#### 4.2.2 Repräsentationen des Orients in den *Türkische Skizzen*

*Türkische Skizzen* ist, wie bereits erwähnt, der Titel einer zweibändigen Sammlung von Essays, die ursprünglich als Beiträge in deutschsprachigen Zeitungen, u.a. im Feuilleton der beiden Wiener Zeitungen *Die Presse* und *Neue Freie Presse* publiziert wurden und „das Interesse der Leserkreise erregt hatten.“<sup>362</sup> Die unterschiedlich langen Essays – der Autor bezeichnete sie als „lose Blätter“ –, die zwischen den 1850er Jahren bis ca. 1876 entstanden, sind thematisch gegliedert in zwei Bänden zusammengestellt: „Türkische Fahrten“ (Band 1) und „Türkische Schattenrisse“ (Band 2). Diese „Skizzen“ decken ein breites Spektrum von Themen ab. Sie enthalten u.a. Beschreibungen von Istanbul und vom Ablauf des Ramadan,

---

<sup>358</sup> Für die diversen Gottesnamen vgl. u.a. Murad: Selim der Dritte. S. 15, 43, 83, 85. Auf das Nachtgebet wird z.B. auf S. 35 verwiesen.

<sup>359</sup> Murad: Selim der Dritte. S. 106.

<sup>360</sup> Murad: Selim der Dritte. S. 10.

<sup>361</sup> Vgl. Negges: Sultan Selim der Dritte, oder: der Janitscharen-Aufstand. – Stieglitz: Bilder des Orients. Bd. 3. Als Kontrast zu Murad Efendis *Selim der Dritte* erscheint das gleichnamige Drama von Negges, dessen Orientbilder weitaus stereotyper, simplifizierter und weniger reflektiert wirken. Auch wenn Negges im Vorwort zu seinem *Sultan Selim der Dritte* auf Selims „anerkanntes Wirken“ verweist und ihm einen „Ehrenplatz in der Geschichte“ zuspricht, erscheint Negges' Drama wesentlich stereotyper und geprägt von orientalistischen binären Oppositionen sowie „flacher“ in der Darstellung des sogenannten Orients. Knapp formuliert handelt es sich um eine Mischung aus der stark hervortretenden abwertenden Darstellung „der Türken“ – mit Ausnahme Selims, des fortschrittlichen „Abendländers“ im Geiste – und der Zurschaustellung von exotischen Elementen wie Kameltreiber mit Kamelen, Beduinen, Sänfenträger etc.

Das Drama *Sultan Selim der Dritte* von Stieglitz verzichtet im Gegensatz zu Negges auf starke binäre Oppositionen und die Zurschaustellung exotischen Flairs. Das Stück konzentriert sich stattdessen stark auf die „Staatsaktion“, d.h. den geplanten Wandel im Reich und die Transformation der Janitscharen, wobei die Handlung sehr an die tatsächlichen historischen Umstände angelehnt ist und betont wird, dass Selims Reformansätze sich über mehrere Jahre hinweg entwickelt haben.

<sup>362</sup> Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 04.09.1875. SLUB/Han: Mscr. App. 292, 163a.

geschichtliche Texte über das osmanische Heer und berühmte Staatsmänner, Darstellungen der Ulema, osmanischer Poesie und Theater, Reflexionen über den Harem und die Stellung der Frau bis hin zur Schilderung von persönlichen Erlebnissen, wie der Besuch einer Aufführung von „Schiller’s ‚Räuber‘ auf dem Theater zu Gedik Pascha“<sup>363</sup> in Istanbul. Je nach Thema sind diese Texte detaillierte Schilderung von Landschaften oder Bräuchen, humoristische Erzählung, informativer Bericht oder (aktueller) kritischer Kommentar. Die Bandbreite der Themen und das Niveau der Texte, die großes Allgemeinwissen sowie Fachkenntnis in unterschiedlichen Bereichen demonstrieren, sind beachtlich. In der Einleitung der *Türkischen Skizzen*, die primär der Unterhaltung dienen sollen, schreibt Murad er habe sich die

[...] bescheidene Aufgabe gestellt, Eindrücken, Stimmungen, Beobachtungen die der längere Aufenthalt im Orient mir geboten oder aufgedrängt hat, einen möglichst treffenden Ausdruck zu geben, und hin und wieder die Schilderung von Dingen und Personen zu versuchen, mit denen ich nicht etwa blos [!] in Berührung gekommen bin, nein, untern denen und mit denen ich gelebt habe.<sup>364</sup>

Murad Efendi war sich dabei des „Werts“ seiner persönlichen Erfahrungen und seines fundierten Wissens durchaus bewusst und äußerte 1875 selbstbewusst gegenüber einem nicht identifizierten Verleger: „Nicht oft dürften Schriftsteller in der Lage sein, den Orient so genau zu kennen wie ich ihn kenne und zu schildern vermag.“<sup>365</sup>

Offensichtlich nutzte er sein angeeignetes Wissen und seine Erfahrungen nicht nur, um sein Publikum zu unterhalten, sondern auch – wie er im Vorwort angab – um westliche Klischees und Vorurteile gegenüber dem „Orient“ zurecht zu rücken, und um die Sicht seiner LeserInnen auf die Türkei/das osmanische Reich positiv zu beeinflussen. Dabei gab der Autor im Vorwort zu erkennen, nicht aus der Position des externen Beobachters zu schreiben, sondern als Eingeweihter: „Eigenthümliche Verhältnisse haben den Oesterreicher, also den deutschen Orientalen in die Lage gesetzt, das Wesen des Ottomanen kennen zu lernen, sein Leben zu leben, und in früher Jugend schon in seiner Denkart zu denken.“<sup>366</sup> Murad Efendi nahm sich selbst also als gut integriert im osmanischen Reich wahr, was von Selim Deringil in *Conversion & Apostasy* gestützt wird:

Murad Efendi seems much better integrated into Ottoman society than some of the other cases studied. He seems to have been able to look at Ottoman society from the inside and his work *Türkische Skizzen* (Turkish Sketches) is a very little known and highly valuable source on late Ottoman cultural history.<sup>367</sup>

---

<sup>363</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 100-107.

<sup>364</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. Vorwort.

<sup>365</sup> Murad: Brief an Unbekannt. Dresden, 04.09.1875. SLUB/Han. Dieser Brief ist an einen Verleger gerichtet. Da der Adressat nicht namentlich erwähnt oder angesprochen wird, kann nur spekuliert werden, ob es sich bei dem nicht identifizierten Verleger um Dürr in Leipzig handelt, wo die *Türkischen Skizzen* 1876 publiziert wurden.

<sup>366</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. Vorwort.

<sup>367</sup> Deringil: *Conversion & Apostasy*. S. 27.

Murad reflektiert seine Position als erzählender Beobachter, und erachtete die Perspektive, aus der er über das osmanische Reich/die Türkei schrieb, nicht als völlig „türkische“, sondern als „deutsche“ Sicht, die trotz aller Einblicke fremd blieb. Es sei „ihm gegeben, das Angesehene, Erfahrene als Deutscher darzustellen“. Diplomatisch und rhetorisch geschickt bekundete Murad, eben nicht „das, wie ich mich überzeugt habe in Deutschland – oder sagen wir lieber gleich in Europa, wenig und auch da nur unklar und unvollkommen gekannte Ottomanenthum der allgemeinen Kenntniß in richtigeren Umrissen nahe zu bringen“,<sup>368</sup> so „lohnend“ diese Aufgabe auch scheinen müsse. Jedoch ergänzte er das Ziel der *Türkischen Skizzen* als unterhaltsame und informative Lektüre: „Wenn es mir gelang [...] hier und da einen Irrthum zu berichtigen und ein der Wahrheit entsprechenderes Bild von dem wenig gekannten, aber dafür gerne verkannten Osmanen-Volke zu geben [...] so darf ich dieses Buch als kein ganz unnützes betrachten.“<sup>369</sup> Pederin erachtet Murad in seinem Artikel aus 1973 gerade dadurch nicht als gewöhnlichen Reiseschriftsteller, sondern bezeichnet ihn als Eingeweihten: „Er war kein Reiseschriftsteller, sondern ein Europäer, der ständig in der Türkei lebte. Er wollte ein ‚Vertrauensmann‘ in der Türkei sein und beschrieb die türkischen Zustände als Vermittler zwischen Ost und West, als Eingeweihter.“<sup>370</sup> Murad Efendi verstand sich tatsächlich nicht als fremder Beobachter von außen, sondern als ein „Eingeweihter“ der seine Sicht „von innen“ nach außen tragen wollte.

Rana Kabbani charakterisiert in *Mythos Morgenland* Europa als Maßstab, von dem aus der sogenannte Orient bewertet wurde in den klassischen Berichten von Orientreisenden des 19. Jahrhunderts:

Der Orient wurde immer vor dem Hintergrund Europas gesehen – das sich selbst alle nur erdenklichen positiven Eigenschaften zuschrieb – und nach dem Grad seiner Ähnlichkeit oder seines Unterschieds zum Westen beurteilt. Dort, wo er Europa unähnlich war, war er in einem Zustand der Andersartigkeit und der Minderwertigkeit befangen, wo er sich den europäischen Maßstäben annäherte, bedeutete dies den Fortschritt.<sup>371</sup>

Im Falle der *Türkischen Skizzen* trifft dieses Narrativ der „typischen“ Reiseliteratur jedoch nur bis zu einem gewissen Grad zu. Auch wenn er den Hintergrund Europas immer wieder heranzog in seinen Berichten, so benützte er diesen Referenzrahmen mehr zur Verdeutlichung von Ähnlichkeiten und Differenzen denn als alleingültigen Qualitätsmaßstab. Durch seine gute Kenntnis des gegenwärtigen und historischen osmanischen Reiches wollte Murad sein angeeignetes Wissen unverzerrt – weder zu negativ, noch zu verklärt – weitergeben und seine Erfahrungen teilen. Seiner subjektiven Position und der grundsätzlichen Schwierigkeit „richtige Urteile“ zu fällen, war er sich dabei durchaus bewusst:

---

<sup>368</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. Vorwort.

<sup>369</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. Vorwort.

<sup>370</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 113.

<sup>371</sup> Kabbani: *Mythos Morgenland*. S. 147.

Der orientalische wie der europäische Reisende urtheilen meist nach den Aeußerlichkeiten vom Standpunkte ihrer eigenen Vorurtheile. [...] so bleiben ihnen jene Kreise, mit welchen sie in geschäftliche Beziehung kommen, das einzige Objekt für die Bildung ihrer Ansichten. Dieser Umstand, welcher dem reifen, unbefangenen Beobachter in der Fällung eines richtigen Urtheiles schon bedeutende Schwierigkeiten entgegensetzen muß, wird natürlich bei Personen von beschränkter oder oberflächlicher Anschauung eine Quelle der absonderlichsten Irrthümer und Mißverständnisse.<sup>372</sup>

Anstatt eine umfassende Analyse der *Türkischen Skizzen* vorzulegen, erscheint es im Rahmen dieser Arbeit sinnvoller, Murads Darstellungen des „Orients“ allgemein vorzustellen, anhand exemplarischer Beispiele zu illustrieren und so die Bandbreite von Themen und Murads Repräsentationen des „Orient“ aufzuzeigen.

Der erste Band „Türkische Fahrten“ enthält wie der Titel vermuten lässt vorwiegend Schilderungen von Murads Reisen und Aufhalten. Er berichtet von der Schiffspassage nach Istanbul (über Syra und die Dardanellen), und liefert Reisebeschreibungen, die Veronika Bernard in ihrer Studie *Österreicher im Orient* als typisch einstuft: Vermischung von reinen Fakten und persönlichen Eindrücken, durchsetzt von poetischen Einschüben, um das „Orientalische“ der bereisten Landschaft und der Menschen quasi „einzufangen“.<sup>373</sup> So ist z.B. Murad Efendis Schilderung seiner Ankunft per Schiff am Goldenen Horn durchsetzt von solchen poetischen Einschüben. Er verwendet häufig die Metapher des Gemäldes, um diesen „zauberhaften“ Orient und das ihn überwältigende „Bild“ festzuhalten:

Wir waren am Reiseziel. Vorderhand mußte ich es mir freilich an dem Bewußtsein genügen lassen, denn ein dichter Frühnebel lagerte über Hafen und Stadt. Rechts auf dem blaßgoldenen Hintergrund zeichnen sich mälig [!] die dunklen Umrisse der Selimie [!] (Kaserne Selim des Dritten) mit ihren vier Thürmen, einige Minarete [!] und Parasolpinien auf asiatischer Erde. Endlich tauche links aus dem rosig durchhauchten Grau in grauen Linien die Thürme, Kuppeln und Pyramidal-Cypressen der Serailspitze hervor. Bald glänzt der östliche Horizont in wärmeren Tinten, der Nebenvorhang lüftet sich hie und da, das Bild entrollt sich stückweise vor unseren Blicken, ein Bild, wie keines Dichters Phantasie es schöner entwerfen, keines Künstlers Hand es farbenprächtiger ausführen könnte. Ein eigenthümliches, überwältigendes Panorama!<sup>374</sup>

Die Sehnsucht nach diesem die Fantasie und Sinne berausenden „anderen“ Ort, ist im Falle Murads vermischt mit dem „Heimweh“ nach dem ihm seit Langem vertrauten Istanbul. In dieser Beschreibung der näherrückenden Silhouette der Stadt, schildert er die Minarette nicht nur als Charakteristikum der Stadt, sondern interpretiert sie auch mit liebevollem Blick als Symbol des Islams:

[...] in alle Farbentöne der Palette getaucht, unabsehbare Häusermassen. Die Kuppelform, mitunter in gewaltigen Bogen gewölbt, herrscht auf der einen Seite, das ist im eigentlichen Stambul, vor. Hundert und hundert Minarete [!] mildern ihre ernste Majestät, befreien ihre massige Gebundenheit. Diese Minarete sind die letzten charakteristischen Pinselstriche an dem herrlichen Bilde. Das schlanke, frei zum Himmel emporspringende Minaret ist aus dem eigensten Wesen des Islam hervorgegangen als ein in

---

<sup>372</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 176.

<sup>373</sup> Vgl. Bernard: *Österreicher im Orient*. S. 9: „Man könnte also mit einiger Berechtigung die klischeehafte Darstellung des Orients mit dem Auftreten des poetischen Schreibstils in Verbindung bringen: Das Klischeehafte des Orients ist poetisch; das Poetische des Orients ist klischeehaft.“

<sup>374</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 22f.

Stein geschriebenes Bekenntnis der Einheit Gottes, als Botschaft eines Glaubens, der keine inneren Kämpfe, keine Zweifel, keinen Rückhalt kennt.<sup>375</sup>

Als Kontrast zu dieser friedlichen Harmonie stellt er diesen Minaretten die Unruhe evozierende Architektur von gotischen Domen gegenüber, welche ihm als Ausdruck des „qualvollen Ringen[s] einer geängsteten Seele“<sup>376</sup> erscheinen. Während er den Gedanken der „unangefochtenen Harmonie“ nochmals aufgreift, die die Moscheen der Stadt für ihn verkörpern, geht er dazu über, die Stadt aus der Nähe zu schildern: „Der Morgen flammt um die Spitzen der Riesenstadt; die Sonne des Orients küßt den Schlummer von der Stirme der Cäsaren-Wittve [!] – sie erwacht.“<sup>377</sup> Murad beschreibt die Landung des Schiffes und seine Ankunft in Istanbul, wo er „Alles beim Alten“ findet. Er versucht, seine Wahrnehmung „farbenprächtig“, „sinnlich“ und exotisch anmutend wiederzugeben, um seinen LeserInnen einen „lebendigen“ Eindruck von Istanbul zu vermitteln, als ob diese selbst durch die Stadt streifen:

Um mich wogte dasselbe Jahrmarktstreiben einer Menge, in welcher nur ein verschwindend kleiner Bruchtheil anständig gekleidet erscheint. Mich umschwirrte derselbe sinnbetäubende Lärm, der den Geschäftsvierteln Konstantinopels eigen ist, wo jedes Verkaufsobject ausgerufen wird und wo jeder Ausrufer den Ausruf wohl zehnmal in einem Athem wiederholt und mit Trillern und Vokalschnörkeln ausgeschmückt. Ich glitt, wie sonst, auf dem schmutzigen Pflaster aus [...]. Ich fand dasselbe Ineinanderweben aller Gestanksarten, die eine empfindliche Nase träumen, in einer banger Stunde des Alpdrückens träumen kann.<sup>378</sup>

Doch Murad präsentiert Istanbul nicht nur als „bunten“ und für seine europäischen Leser fremd und chaotisch anmutenden Ort, sondern rekurriert auch auf das Bild des „Orients“ als Ort der Muße und Entspannung: „Erst am Bosphorus, an den bezaubernd schönen Gestaden des Bosphorus konnte ich mich von den enthmuthigenden ersten Eindrücken der Ankunft erholen. Er ist auch derselbe geblieben, diese Wonne der Ottomanen, diese Zierde der Welt.“<sup>379</sup> Dieser „anmutige“ Orient erscheint als Ort des – durchaus positiv konnotierten – „Stillstands“, als Ort ohne Zwänge, als einem „freieren“ und gelasseneren Ort als das geschäftig wirkende Europa. Der Orient hemme zwar Tätigkeit, aber er ermögliche auch ein angenehmes „Dahintreiben“:

Hier predigt Alles mit schmeichelnder Stimme Ergebung und verführt zu einem gewissen Sichgehenlassen; hier zwingt Alles Seele und Körper zu träumerischer Unthätigkeit, hier umweben die Eindrücke der Außenwelt beide und lullen sie in eine Art Dämmerleben, in einen Zustand wie Halbschlummer ein. [...] Ich, der ruhelos Hastige, immer Bewegungsbedürftige, kann hier Stunden hindurch auf einer Veranda ruhen und hinausstarren auf den hochgewölbten, azurblauen Himmel, auf die piniengekrönten Hügel mit den farbigen, freundlichen (Jali) Villen und auf die leicht gewellte Fluth, die Dampfer und Segel und Kähne durchfurchen, über welche Möven [!] auf- und niederflattern und Schwärme jener Vögel (Kusch), welche die Seelen der Verstorbenen zum Paradiese hinübertragen,

---

<sup>375</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 23.

<sup>376</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 23.

<sup>377</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 23.

<sup>378</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 24f.

<sup>379</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 26f.

dahingleiten. Ich kann mich hier Stunden hindurch im Unbestimmten mit Behagen verlieren, ohne mir eines Gegenstandes oder meiner selbst mit eindringlicher Schärfe bewußt zu werden.<sup>380</sup>

Murad Efendi berichtet im Rahmen des ersten Bandes nicht nur über die Schiffspassage nach Istanbul und Istanbul selbst, sondern auch über seine Reiseeindrücke im Kapitel „Aus Kleinasien“.<sup>381</sup> Die Reiseberichte über Anatolien leitet er mit der Bemerkung ein, dass sich eine merkliche Europäisierung „auf den Orient, das Land der Scheherezade [!]“<sup>382</sup> erstrecke, und sich vor allem in Veränderungen der Kleidung und Lebensweise bemerkbar mache. Er erachtet diese Veränderungen zwar als Gewinn für Bequemlichkeit und Komfort des alltäglichen Lebens im osmanischen Reich, stellt jedoch zugleich bedauernd fest:

Es wird bald ein gutes Theil festen Willen und ich möchte fast sagen „Glück“ dazu gehören, um in den besseren Ständen der ottomanischen Gesellschaft noch ein reines Stück „Orient“ zu finden. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, der Osmanli werde jene Eigenthümlichkeiten ganz verlieren, welche er als Muselman einerseits und als Kind seines Bodens andererseits besitzt und besitzen muß, sondern nur, daß seine äußere Erscheinung, seine Lebensweise, und in Folge dessen auch sein Land, auf dem Punkte sind, ihrer besonderen Physiognomie theilweise verlustig zu werden. Der moderne Weltgeist ist der Erhaltung der Individualität nicht günstig.<sup>383</sup>

In den Berichten über seine Reisen entlang der anatolischen Schwarzmeerküste bis nach Trabzon berichtet Murad im Vergleich zu Istanbul von einer gleichsam unberührteren Türkei, deren „eigenthümlichen Charakter kein westländischer Hauch getrübt hatte“.<sup>384</sup> Er schildert eine Hochzeitsfeier, den Besuch bei einem Bekannten, beschreibt das beschauliche Leben in der Provinz, die Bauweise der Häuser, typische Speisen etc. und plaziert immer wieder informative Einschübe, beispielsweise zur Stellung von SklavInnen, oder Erläuterungen zum Islam im impliziten Vergleich mit dem Christentum:

Der Mohamedanismus hat keine Priester, für welche man oft irrthümlich die Ulemas, Kadis und Imams hält, während sie doch nichts weiter als Schriftgelehrte, Magistratuale und Moscheendiener sind. – Hier vermittelt kein Sohn des Staubes den Verkehr zwischen Schöpfer und Geschöpf, und kein Sakrament wird zum Szepter oder auch zur Waffe in den Händen einer Kaste.<sup>385</sup>

So wie er die islamischen Schriftgelehrten vom christlichen Priestertum differenziert, erklärt er auch die muslimische Bestattung von Toten in Zusammenhang mit dem christlichen Brauch:

Die Bestattung der Todten ist bei Groß und Klein, bei Reich und Arm wenig umständlich. Sobald der Tod eintritt, wird die Leiche gewaschen [...] der Todte, in Linnen gehüllt, in einen offenen Sarg gelegt, ein Shawl dient diesem als Deckel. Ohne weitem Aufenthalt und nach kurzen Gebeten, die jeder Moslim [!] sprechen kann, wird er zum Bestattungsort getragen [...]. Von dem Trauerpomp, mit welchem die christliche Kirche die Phantasie der Hinterbliebenen umdüstert, von der raffinierten Mise-en-scène, mit welcher sie die Trauernden quält, weiß der Muselman nichts.<sup>386</sup>

---

<sup>380</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 27.

<sup>381</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 170-247.

<sup>382</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 170.

<sup>383</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 171f.

<sup>384</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 173.

<sup>385</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 197.

<sup>386</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 232.

Seine Schilderungen des Aufenthaltes in Anatolien beschließt Murad wehmütig: „Oft in meinem späteren Leben hat mich ein mächtiges Sehnen nach den Gestaden Klein-Asiens angewandelt.“<sup>387</sup>

Der zweite Band „Türkische Schattenrisse“ befasst sich weniger mit Reise- und Landschaftsbeschreibungen eines zum Teil sehnsuchtsvoll imaginierten Orients, sondern präsentiert vielmehr Ausführungen zu Geschichte und Gesellschaft des osmanischen Reiches, die mit Beurteilungen, Kommentaren und Vergleichen zur europäischen Situation durchsetzt sind. Insbesondere die Darstellung der neueren türkischen Geschichte mit Schwerpunkt der Tanzimat Periode steht im Vordergrund dieses Bands, der auf Aktualität und der Realität abseits eines romantisch imaginierten Orients fokussiert. Für ein *close reading* eignet sich insbesondere Murads Essay über den Harem, da es sich hier um einen stark mit westlichen Fantasien aufgeladenen Begriff handelt.<sup>388</sup> Wie der Titel „Der Harem und die Frauenfrage in der Türkei“ vermuten lässt, befasst sich dieser Text jedoch nicht ausschließlich mit dem Harem, sondern auch mit dem Geschlechterverhältnis und dessen Wandel, Heirat und Eherecht, etc. Gleich zu Beginn des Essays problematisiert Murad die noch nicht überwundene Klischeehaftigkeit von „abendländischen“ Haremsfantasien:

So gewissenhaft auch die Anschauungsweise unserer Zeit bemüht ist, hinter der Erscheinung das Wesen zu ergründen und Viele über die hergebrachte Färbung, die in der abendländischen Phantasie dem Begriff „Harem“ anhaftet, hinweg sein mögen, ganz frei von conventionellen Vorstellungen zu sein, dürften in diesem Punkte nur wenige rühmen können.<sup>389</sup>

Während er im einen Moment genau diese „conventionellen Vorstellungen“ vom Harem als Ort der ultimativen Sinnlichkeit sprachlich evoziert, benennt er sie umgehend distanziert als „romantische Träumerei“:

Das Haremhalbdunkel, mit seinen schwellenden Seidenkissen und üppigen Tepichen, von Rosenwasser durchduftet, mit Ambra geräuchert, wird zwar nicht mehr unbedingt als ein Eldorado aller irdischen Genüsse angesehen, das verschleierte Räthsel, „Odaliske“ genannt, gilt zwar nicht mehr als ausschließlich geweihte Priesterin des raffiniertesten Sinnencultus, aber das orientalische Gynäkeum [Frauengemach, C.H.] blieb dennoch für machen das letzte und ausnehmlich privilegierte Asyl der „blauen Blume“.<sup>390</sup>

Gerade in Bezug auf das „Schlagwort“ Harem – wie Murad es formuliert – konstatiert er tiefliegende Verständnisschwierigkeiten des „europäischen Beobachters“, sodass die Beschäftigung mit dem Begriff entweder in verklärte Projektionen oder in überkritische, meist uninformierte Bewertungen tendiere. Murad korrigiert die irrige Annahme, der „Abendländer“ setze den Begriff Harem meist mit „Frauen-Pluralität“ gleich. „Der Orientale bezeichnet mit dem arabischen Wort ‚Harem‘ (zu deutsch ‚reservirt‘) die Frau und in

---

<sup>387</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 247.

<sup>388</sup> Die marokkanische Soziologin Fatima Mernissi setzte sich intensiv mit der Diskrepanz zwischen westlicher Imagination und Wirklichkeit des Harems auseinander. Siehe z.B. Fatima Mernissi: Harem. Westliche Phantasien – östliche Wirklichkeit. Aus dem Englischen von Kate Reiner. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2000.

<sup>389</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 1-20. S. 1.

<sup>390</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 1.

Übertragung das Frauengemach“,<sup>391</sup> führt Murad aus. Er bemerkt, dass Polygamie im „Wortlaut des Gesetzes“ (Scharia) zwar gestattet sei, der Koran selbst jedoch die Monogamie empfehle.<sup>392</sup> Darüber hinaus unterliege die Polygamie Beschränkungen nicht nur „in der Theorie, noch engeren aber in der Durchführung.“<sup>393</sup> In den gebildeten Kreisen der osmanischen Gesellschaft komme sie „gegenwärtig“ überhaupt kaum vor – „jedenfalls nicht annähernd so häufig“, stellt er nüchtern fest, „als die ungesetzliche Vielweiberei im Abendland mit dem Unterschied, daß deren Folgen weit störender in alle Verhältnisse eingreifen, als die legale Polygamie im Orient dies könnte.“<sup>394</sup> So relativiert Murad das Klischee des sexuell freizügigen, triebgesteuerten und unmoralischen Orients und kritisiert gleichzeitig die westliche Doppelmoral. Selbst in Zeiten, als die Polygamie noch verbreiteter gewesen sei, habe es sich im Grunde weniger um ein Nebeneinander, als vielmehr ein Nacheinander von Ehefrauen gehandelt. Den Männern, die wesentlich früher heiraten würden als in europäischen Ländern, bleibe quasi keine andere Wahl als zwei, drei Frauen im Leben zu heiraten, denn: „Die Orientalin verblüht rasch, besonders in den Städten. Nach mehrjähriger Ehe erscheint sie bereits als Matrone“,<sup>395</sup> stellt Murad chauvinistisch fest. Er hinterfragt die westliche Zuschreibung einer zügellosen „orientalischen“ Sexualität und stellt die angeblich westliche moralische Überlegenheit in Frage: „Welcher Abendländer, man verzeihe mir die indiskrete Frage, – hat diese Zahl [an Frauen] nicht überschritten?“<sup>396</sup> In diesem Zusammenhang weist er auch dezidiert die „gehaltlose“ Redewendung „eifersüchtig wie ein Türke“ zurück, und bemerkt nüchtern: „Ich finde keinen Grund, den ottomanischen Ehemann für eifersüchtiger anzusehen, als den jeder andern Nationalität. Ja, ich weiß nicht, wo man die Anhaltspunkte zur Beobachtung dieser Leidenschaft an den Ottomanen finden konnte.“<sup>397</sup> Auch die kolportierten „schrecklichen Procedures“ zur Bestrafung von Ehebrecherinnen – eigentlich EhebrecherInnen – bezeichnet er explizit als „Märchen“.<sup>398</sup> Obschon der Koran Ehebruch mit Steinigung ahnde, erschwere der zu erbringende Schuldbeweis die Anwendung der Strafe fast bis zur Unmöglichkeit: „Die Verurteilung von

---

<sup>391</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 2. Vgl. Hans Wehr: Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Vierte, unveränderte Auflage. Beirut: Librairie du Liban / London: Macdonald & Evans, 1977, s.v. *ḥaram* und *ḥarīm*; *ḥaram* (Pl. *aḥrām*) = verboten, unverletzlich, heilig; geheiligter Besitz, Ehefrau, Gattin. *ḥarīm* (Pl. *ḥurum*) = geheiligter, unverletzlicher Ort, Harem, weibliche Familienmitglieder, Frauen, (Ehe-)Frau.

<sup>392</sup> Murad bezieht sich hier auf das Gebot der Gleichbehandlung in Q 4:3: Und wenn ihr fürchtet, in Sachen der (eurer Obhut anvertrauten weiblichen) Waisen nicht recht zu tun, dann heiratet, was euch an Frauen gut ansteht (=) (oder: beliebt?), (ein jeder) zwei, drei oder vier. Wenn ihr aber fürchtet, (so viele) nicht gerecht zu (be)handeln, dann (nur) eine, oder was ihr (an Sklavinnen) besitzt! So könnt ihr am ehesten vermeiden unrecht zu tun.

<sup>393</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 2.

<sup>394</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 2.

<sup>395</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 3.

<sup>396</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 3.

<sup>397</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 5.

<sup>398</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 7.

Ehebrecherinnen also war so selten, daß die paar Fälle, wo sie doch erfolgt ist, in die Annalen der Geschichte aufgenommen wurden.<sup>399</sup>

Aus der untergeordneten Position der Frauen und Mädchen, die „unter dem patriarchalischen Scepter zur willenlosen Unterwürfigkeit und zu einer nüchternen Begrenztheit der Lebensanschauung herangezogen“<sup>400</sup> werden, macht er keinen Hehl. Jedoch weist er die in Europa weit verbreitete Meinung, der Islam sei der Grund für die patriarchalen Strukturen zurück:

Die untergeordnete Stellung, die das Weib bei den Mahomedanern einnimmt, schreibt man allgemein und ausschließlich dem Einfluß des Islam zu. Mich dünkt, daß bei den vor und nicht islamitischen Völkern des Orientes das Verhältniß ein ähnliches gewesen sei, da daß die Ungleichheit in der Stellung der Geschlechter sich mitunter noch schroffer geäußert habe.<sup>401</sup>

Über die Heirat führt er aus, dass Ehen nicht aus Liebe eingegangen werden, sondern arrangiert werden. Während türkische Frauen sich passiv unterordnen, beschreibt Murad das Verhalten der Ehemänner als „despotisch“:

Der Ottomane liebt sein Weib nach Despotenweise als ein ihm Eigenes, er fordert Gehorsam und Respekt und findet gewöhnlich beide. Der Abendländer erscheint ihm im Verkehr mit Frauen unwürdig und unmännlich niedrig in seinem Werben, roh im Besitz und unehrlich nach demselben. Von seinem Standpunkt aus immer, vom Allgemeinen sehr oft mit Recht.<sup>402</sup>

Dass es sich im Islam bei der Ehe nicht um ein Sakrament, sondern einen (zivilen) Vertrag handelt, äußert er nicht explizit, deutet es allerdings an. „Die Frau im Orient ist übrigens nicht so rechtlos, nicht so sehr der Willkür des Mannes preisgegeben, als man es im Abendlande gemeinhin annimmt“<sup>403</sup> fährt er fort und erläutert einige Bestimmungen des Eherechts sowie zur Scheidung.<sup>404</sup> Dabei betont Murad, dass keine Frau zur Ehe gezwungen werden kann, und

---

<sup>399</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 7. Ohne die Koranstelle explizit zu nennen bezieht sich Murad auf Q 4:15: „Und wenn welche von euren Frauen etwas Abscheuliches begehen, so verlangt, daß vier von euch (Männern) gegen sie zeugen! Wenn sie (tatsächlich) zeugen, dann haltet sie im Haus fest, bis der Tod sie abberuft oder Gott ihnen eine Möglichkeit schafft (ins normale Leben zurückzukehren)!“ Vgl. auch Q 24:4: „Und wenn welche (von euch) ehrbare (Ehe)frauen (mit dem Vorwurf des Ehebruchs) in Verruf bringen und hierauf keine vier Zeugen (für die Wahrheit ihrer Aussage) beibringen, dann verabreicht ihnen achtzig (Peitschen)hiebe und nehmt nie (mehr) eine Zeugenaussage von ihnen an! Sie sind die wahren Frevler [...].“

<sup>400</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 8.

<sup>401</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 8.

<sup>402</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 13. Vgl. ebenda. S. 12: Murad nimmt die „Ergänzung“ der Ehepartner zum Anlass für einen chauvinistischen Seitenhieb auf die vermeintlich harmonische Ergänzung in „abendländischen“ Ehen. Als Grund für Konflikte und Missverständnisse sieht er die Frauen: „Somit ergänzen sich Beide in einem gewissen bescheidenen Sinn und es entfallen damit wenigstens die vielen und ernsthaften Conflicte, die fatalen Mißverständnisse, die in der abendländischen Ehe so oft entstehen, die entstehen müssen, wie die Frau bei ungenügender Bildung, bei mangelndem Verständniß und verwirrt durch nebelhafte Theorien dazu verleitet wird, ihre Stellung mißzuverstehen und eine Gemeinschaft anzustreben, zu welcher sie gar nicht oder zu wenig befähigt ist, wo sie endlich Ansprüche an den Mann stellt, die ihn verkleinern müßten, wenn er sie berücksichtigen wollte, ihm aber sein Hauswesen unleidlich machen, wenn er sie nicht berücksichtigt [...].“

<sup>403</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 13.

<sup>404</sup> Siehe Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 13-15. Vgl. auch u.a. Q: 4,3-31 und Q: 2,226-232. Im Zusammenhang dieser Ausführungen erwähnt er auch die von Schiiten akzeptierte Ehe auf Zeit (*mut‘a*), und kommentiert aus einer sunnitischen Perspektive (S. 14): „Die einstweilige Ehe ist ungültig und unstatthaft. Diese nämlich, die nichts anderes ist, als ein maskirtes Konkubinat, kommt bei den Persern vor und es wird die Frau in Gegenwart von zwei Zeugen oft nur auf mehrere Tage geheiratet.“

dass es auch Frauen freistehe, sich scheiden zu lassen. Im Zusammenhang mit dem Familienwesen spricht Murad auch über Sklaven und Sklavinnen und deren Behandlung als Familienmitglieder. Zur Illustration berichtet er von den (finanziellen und sozialen) Verpflichtungen eines befreundeten Provinz-Gouverneurs gegenüber seinen Sklavinnen, die es finanziell immer schwieriger machen, diese als Statussymbol zu besitzen. Über einen eingeschobenen fiktiven Dialog, in dem eine Hausherrin ihren Gatten bezichtigt, ein Verhältnis mit ihrer Sklavin zu haben und daraufhin wütend die Sklavin verkauft, schlägt Murad den Bogen zurück zu westlichen Haremsfantasien. Nach seinen Ausführungen „in richtigeren Umrissen“ über den Begriff Harem, das Geschlechterverhältnis, Heirat, Eherecht etc. greift Murad das romantische Klischee des sinnlichen Harems nochmals auf und erklärt es als widerlegt:

Der Harem ist kein Tummelplatz ungezügelter Sinnlichkeit; der sittliche Anstand herrscht im patriarchalischen Hausinnern als Fundamentalgesetz. Man ersieht aus dem Gesagten, daß der Orientale sich einer weit geringeren Herrlichkeit in seinem Harem erfreut als mancher wähnt.<sup>405</sup>

Dabei spricht er bewusst den subjektiven Standpunkt westlicher Wahrnehmung an: „Aber auch die Orientalin fühlt sich weit weniger unglücklich, als der Abendländer von seinem Gesichtspunkt aus urtheilend es annimmt, gewiß nicht unglücklicher als ein gutes Theil unter den Abendländerinnen ob ihrer Stellung als Frauen sind [...]“.<sup>406</sup> Indem er die Stellung der Frauen im „Orient“ mit dem „Okzident“ vergleicht, beschränkt er die Problematik nicht auf den „rückständigen“ Orient, sondern erkennt die gleiche Problematik, eine Ungleichheit des Geschlechterverhältnisses, auch in den europäischen Ländern. Ohne Schönfärbung räumt Murad ein, dass Veränderungsbedarf bestehe zugunsten der Besserstellung der Frauen. Jedoch spricht er sich klar gegen eine blinde Nachahmung des europäischen „Vorbilds“ aus, und distanziert sich vom Gestus der westlichen Überlegenheit:

So sehr nun auch unwiderlegliche Gründe die Reform des ottomanischen Hausinnern als unerlässlich für den allgemeinen Fortschritt erscheinen lassen, so kategorisch die neugeschaffenen Verhältnisse die Erhebung der Frau zur Gefährtin und in Hinblick auf die Heranbildung der künftigen Generation erscheinen: so ist nichtsdestoweniger gewiß, daß eine wahllose Nachahmung des christlichen, oder da wir heute von einem solchen nur ganz seltene Beispiele aufzustellen vermöchten, wollen wir lieber sagen abendländisch-modernen Eheverhältnisses die schlimmsten Folgen haben müßte, für die Familie sowol [!] als für die Frauen selber.<sup>407</sup>

Er führt aus, dass die Stellung der Frau in Europa selbst noch nicht die ideale Emanzipation und Gleichstellung erreicht habe, und daher die europäischen Frauen sich – noch immer bevormundet und nicht Männern gleichgestellt – in einer „Zwitterlage“ befänden. Deshalb zweifelt er die Sinnhaftigkeit einer unreflektierten „Missionierung“ des westlichen „Fortschritts“ energisch an:

---

<sup>405</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 18.

<sup>406</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 18.

<sup>407</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 18f.

Die nebelhafte Freiheit, welche die abendländische Frau genießt, die lückenhaft umschriebene Selbständigkeit, die sie erworben hat, während sie doch wieder bevormundet blieb, die ungenügende Bildung, die ihr gegeben wird, haben ihr eine Zwitterlage geschaffen, unzulänglich im Schutz, aber gefährlich durch ihre Irrwege. Ihre Lage ist ein Uebergangsstadium; die alte Fessel, obschon verlängert, hemmt noch ihre Schritte [...]. Für die Orientalin wäre der jähe Uebergang in diese Krisis das Verderben. Ihre Bevormundung ist bis jetzt eine absolute, aber diese begreift auch den absoluten Schutz in sich und kommt dem „Weibe“ in Vielem zugute.<sup>408</sup>

Murad gesteht, dass er keine Lösung parat hat für diese Problematik, und so schließt er mit einer Frage:

Die Orientalin wurde bis jetzt in einem gewissen Zustande der Kindheit erhalten, aber das Kind genoß die Vorrechte, die Pflege und die Nachsicht, die man Unmündigen angedeihen läßt. Es gilt also vor Allem, das Kind behutsam des Gängelbandes entwöhnen, die Unmündige durch Erziehung mündig zu machen, die Willenslose zur zweckmäßig Wollenden heranzubilden. Aber sind abendländische Verhältnisse berufen, dem Ottomanen hierin durchwegs als Modell zu dienen? Darf die Ottomanin ohne Rückhalt in die Fußstapfen ihrer abendländischen Schwestern treten? Ich muß mir Bedenkzeit erbitten, um mich auf diese Fragen zu äußern.<sup>409</sup>

Betrachtet man diesen exemplarisch präsentierten Essay, lässt sich allgemein festhalten, dass nicht nur die ganze Sammlung an Essays eine große Bandbreite an Wissensbereichen abdeckt, sondern dass auch die einzelnen Texte jeweils einen weiten thematischen Bogen schlagen und immer wieder Exkurse zu anderen Themen enthalten. Seinen „hohen Begriff von deutscher Bildung und Gelehrsamkeit“<sup>410</sup> zeigt Murad Efendi durch zahlreiche intertextuelle Verweise und mehr oder weniger expliziten Bezüge, die sein breites Allgemeinwissen in Literatur, Geschichte, Philosophie und Fremdsprachen illustrieren. Meist handelt es sich um implizite Andeutungen, wenn er Goethes *Faust* und *Werther* oder *Der Erlkönig* sowie Schillers *Das Lied von der Glocke* zitiert. Ferner erwähnt er die Figur Don Juan oder die Shakespeare-Charaktere Jago, Othello und Desdemona. Murad streut immer wieder die Namen von Schriftstellern, Malern und Musikern ein, beispielsweise Lord Byron (1788-1824), Frédéric Chopin (1810-1849), oder Pieter Brueghel (ca. 1525-1569). Neben Künstlern finden auch reale Personen wie der französische König Louis XV. (1710-1774) etc. Erwähnung. Des weiteren flicht er Zitate oder Redewendungen auf Italienisch, Französisch und Türkisch/Osmanisch ein. Interessant erscheint die Beobachtung, dass Murad in nebensächlichen Bemerkungen stark auf Österreich Bezug nimmt. So spricht er von Wien, dem Salzkammergut, dem Traunsee, Gastein und verweist auf die Sage der Spinnerin am Kreuz etc. Damit weist er sich als österreichischen Orientreisenden aus.

Murad verwendet als Quellen den Koran, Hadithe, Chroniken etc., auch wenn er diese nicht immer ausdrücklich (oder nicht im Detail zitiert) angibt.<sup>411</sup> Die schriftlichen Quellen erweitert

---

<sup>408</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 19.

<sup>409</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 2. S. 20.

<sup>410</sup> Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 173.

<sup>411</sup> Teilweise gibt Murad Efendi an, aus dem Koran zu zitieren. Vgl. Murad: Türkische Skizzen. Bd. 1. S. 183. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um einen Koranvers, sondern einen Hadith, in Anführungszeichen als

er immer wieder um Berichte seiner persönlichen Erfahrungen (auch Schilderungen von diplomatischen Missionen) bzw. die Erfahrungen von Freunden und Bekannten. Die objektive Wiedergabe von Fakten wird dabei immer wieder unterbrochen oder ergänzt durch Kommentare oder polemische Einschübe. Dabei trennt Murad seine subjektive Meinung deutlich von der „Wissensvermittlung“. Insgesamt lässt sich in den *Türkischen Skizzen* ein sehr reflektierter Zugang des Autors erkennen: Murad versucht nicht nur, objektive Fakten und seine subjektive Meinung auseinanderzuhalten. Er geht auch immer wieder auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Sachverhalten ein und erläutert die „abendländische“ oder „orientalische“ Perspektive. Er setzt sich auch mit daraus resultierenden Missverständnissen auseinander. Oft vergleicht er die Situation in Europa mit dem osmanischen Reich und setzt sie zueinander in Relation: meist kritisiert er die „abendländischen“ Zustände mehr als die türkischen. Doch er verschließt nicht die Augen vor Misständen im osmanischen Reich. Auch spricht Murad Efendi immer wieder bewusst westliche Vorurteile und Klischees an und benennt sie auch als solche. Er bemüht sich, Missverständnisse und Fehlinterpretationen aufzuklären, Vorurteile zu entkräften und damit Abwehrhaltungen abzubauen. Dass es sich bei seinen Schilderungen um „Bilder“, „Skizzen“, „Schattenrisse“, und keine naturgetreue „Abbildung“ handelt macht er immer wieder deutlich. Der Anspruch, lediglich „Eindrücke und Wahrnehmungen in loser Skizzenform zu Papier zu bringen“,<sup>412</sup> und zugleich die Wichtigkeit des Visuellen und der bildlichen Vorstellung spiegelt sich bereits im Titel wider.

Murad Efendi versucht, in seinen „Skizzen“ in zweierlei Hinsicht eine Balance zu finden. Einerseits geht es um die Balance zwischen der angestrebten Darstellung der „Realität“ und Reproduktion eines stereotypen Orientbildes, das in poetischen Bildern einen „zauberischen“ und fremden Orient imaginiert. Dies ist vorwiegend in den Reisebeschreibungen des ersten Bandes der Fall. Murad schwankt zwischen einer distanzierten, ironischen und bewussten Verwendung von Klischees (z.B., wenn es um den Harem geht), und einer sehnsuchtsvollen, poetischen Verwendung und Reproduktion von Wendungen, die den Orient als „Reich der Phantasie, das nie veraltet“<sup>413</sup> imaginiert oder den „Orient, das Land der Scheherezade [!]“<sup>414</sup>

---

Zitat ausgewiesen: „El djénetün tácht ul ekdâm ummahât!“ Die etwas eigentümlich anmutende, wohl an türkische Aussprache angelehnte Transkription des fehlerhaft wiedergegebenen Arabisch – *al-ğanna taht aqdām al-ummahāt* („das Paradies liegt zu Füßen der Mütter“) – wird in Klammern mit der nicht präzisen deutschen Übersetzung versehen: „die Glückseligkeit des Eden liegt unter dem Fuße deiner Mutter“. Nicht in exakt dieser Wortwahl, jedoch in ähnlicher Formulierung ist ein Hadith in der Sammlung von an-Nasāʾī (Kapitel *al-ğihād*, Nr. 3053) überliefert: „*al-ğanna taht riğlayhā*“. Siehe <<http://hadith.al-islam.com/Display/Display.asp?hnum=3053&doc=3&IMAGE=%DA%D1%D6+%C7%E1%CD%CF%ED%CB>> (28.10.2009).

<sup>412</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 201.

<sup>413</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 171.

<sup>414</sup> Murad: *Türkische Skizzen*. Bd. 1. S. 170.

anruft. Andererseits geht es (im zweiten Band stärker als im ersten) um eine Balance in der asymmetrischen Beziehung zwischen dem mutmaßlich fortschrittlichen Westen und dem angeblich rückständigen Orient des orientalistischen Diskurses. Als Europäer und zugleich „Wahltürke“ bewegte Murad Efendi sich zwischen der offenen Benennung von Missständen – sowohl in europäischen Ländern als auch im osmanischen Reich, Parteinahme für die Türkei, und Affirmation westlicher Überlegenheit. Letztere stellte er grundsätzlich in Frage und problematisierte sie immer wieder in den *Türkischen Skizzen*. Doch er entkommt dem europäischen Gestus der Überlegenheit nicht immer, und spricht stellenweise aus eben jener vermeintlich überlegenen Position, die er kritisiert. Ähnlich zerrissen wirkt der Autor in seinem Standpunkt gegenüber der Emanzipation von Frauen. Einerseits kritisiert er die unzureichende Emanzipation und Gleichstellung der Frauen, nicht nur in der Türkei, sondern auch in Europa. Andererseits sind die Skizzen immer wieder von chauvinistischen Bemerkungen durchzogen. Ferner ist der Aufbau einer dichotomischen Beziehung von Orient und Okzident aus Murad Efendis persönlicher Perspektive erkennbar: Während der Orient für den Autor (mehrheitlich) positiv besetzt ist als „freier“ Orient, als Raum der Harmonie, der Sonne und des Lichts, Sorglosigkeit, also einem Ort, der ihm in seiner Wahrnehmung persönliche Entfaltung gestattet, wird als Gegenbild das „Abendland“ als Ort der Dunkelheit und Kälte, als Ort der Zwänge und Ängste, als Ort voller Einschränkungen beschrieben, der einer individuellen Entfaltung geradezu im Wege steht. Murads Perspektive changiert immer wieder von der des verständnisvollen Eingeweihten, über die des reisenden Europäers. Meist markiert er sich als Außenstehender, der allerdings doch über Einblicke verfügt und über seine Position als außenstehender Beobachter und Eingeweihter zugleich reflektiert. Seine ambivalente Position entspricht der eines eingeweihten Fremden.

Es ist auffallend, wie positiv die zeitgenössische Rezeption der „Skizzen“ im Allgemeinen ausfiel, wobei meist Murad Efendis Expertise gelobt und seine Erfahrungen aus seinen langjährigen Aufenthalten im „Orient“ hervorgehoben wurde. Franz Koppel-Ellfeld, ein Freund Murads, schrieb 1878 im Feuilleton der *Dresdner Zeitung* über die Hinwendung des Theaterautors zum Journalismus:

Der letzte orientalische Krieg gab Murad's Arbeiten eine energische Wendung zum Praktischen. An die Stelle der Leitartikel auf der Bühne traten jetzt die Leitartikel in den gelesensten Zeitungen, um dem Halbmond Sympathien zu erwerben, Angriffe zurückzuweisen, Vorurtheile hinwegzufegen und Verleumdungen aufzudecken.<sup>415</sup>

Im ebenfalls von Koppel-Ellfeld verfassten Nekrolog über Murad Efendi in der *Dresdner Zeitung* 1881 bilanzierte er, dass Murad Efendi sich im Dienste der türkischen Sache als Journalist betätigt habe: „Murad [gebrauchte] seine gewandte Feder unausgesetzt im Dienst

---

<sup>415</sup> Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi (1879). S. 2.

der türkischen Sache als Journalist und lieferte [...] einflußreichen Blättern gut geschriebene Beiträge, die nicht verfehlten einen gewissen Eindruck in Stambul zu machen.“<sup>416</sup>

Auch Rudolf von Gottschall stellte 1876 in seiner Rezension in den *Blättern für literarische Unterhaltung* Murad zunächst als Dramatiker vor, und charakterisierte dessen Hinwendung zur Türkei in den *Türkischen Skizzen* als „pikanten“ Feuilletonisten, frei vom Pathos der Tragödie:

Murad Efendi hat sich als Dichter von Tragödien, die an verschiedenen großen Bühnen zur Aufführung kamen, einen Namen gemacht. Wer aber daraus die Befürchtung herleiten wollte, der Autor werde auch in seinen „Türkischen Skizzen“ auf dem Kothurn einerschreiten und die Türkei mit dem Pathos beleuchten, das für fünffüßige Jamben berechnet ist, der wird sich angenehm enttäuscht fühlen. Murad Efendi zeigt sich in seinen „Türkischen Skizzen“ als pikanter Feuilletonist der wiener [!] Schule [...].<sup>417</sup>

Neben Murads Talent zum Feuilleton schätzte Gottschall Murads breites Wissen über die Türkei und erachtete die „Skizzen“ als interessanten Beitrag zur aktuell diskutierten sogenannten orientalischen Frage, weil er mit seinen Darstellungen den LeserInnen „das türkische Leben gleichsam von innen heraus“<sup>418</sup> erhelle:

Bei dem allgemeinen Interesse, welches die orientalische Frage jetzt einflößt, werden türkische Skizzen, besonders wenn sie nicht von einem fahrenden Touristen, sondern von einem Autor herrühren, der sich jahrelang in dem türkischen Volksleben heimisch gemacht hat und die Verhältnisse des Heers und der Bureaucratie aus eigenen Erfahrungen kennt, dem Lesepublikum sehr willkommen sein.<sup>419</sup>

Gottschall hob in seiner Rezension die „Tendenz der Sammlung“ hervor, und beurteilte die einzelnen Texte und Beschreibungen als mitunter „ergötzlich“ sowie „lebendig und poetisch erfaßt und dargestellt“. Zu den beiden Essays über den Harem und türkische Frauen bemerkte Gottschall, dass diese „vielleicht weniger pikantes Detail bringen, als man erwartet, aber dafür desto lehrreicher sind und dazu dienen, verkehrte Ansichten, die sich bei uns eingewurzelt haben, zu widerlegen.“<sup>420</sup> Murads „türkenfreundliche“ Perspektive nimmt Gottschall zur Kenntnis, macht sie dem Autor jedoch nicht zum Vorwurf:

Daß Murad Efendi in seinen Darstellungen türkenfreundlicher ist als ein Theil der deutschen Presse, daraus wird man ihm gewiß keinen Vorwurf machen, um so weniger, als er auch gegen die Schattenseiten des Osmanenthums und der staatlichen Organisation der Türkei keineswegs blind ist.<sup>421</sup>

Ein geradezu gegenteiliges Urteil über Murads „Türkenfreundlichkeit“ und seine Absicht, westliche Abwehrhaltungen und Vorurteile gegenüber der Türkei abzubauen, fällt eine ungezeichnete Rezension in der wissenschaftlichen Beilage der *Leipziger Zeitung* vom 3. Dezember 1876:

In diesem Punkte bekennen wir uns zu einer, von der guten Meinung des Verfassers abweichenden Ansicht, welche gerade durch den Inhalt seines Werks in uns wesentlich bestärkt worden ist. In unseren Augen ist das Ottomanenthum ein, mit den Culturverhältnissen Gesamt-Europas in so schneidendem

---

<sup>416</sup> Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi [Nekrolog]. S. 1.

<sup>417</sup> Gottschall: Reisebilder. S. 810.

<sup>418</sup> Gottschall: Reisebilder. S. 812.

<sup>419</sup> Gottschall: Reisebilder. S. 810.

<sup>420</sup> Gottschall: Reisebilder. S. 811.

<sup>421</sup> Gottschall: Reisebilder. S. 810.

Gegensatz stehender Eindringling, daß die Nothwendigkeit, sich desselben zu entledigen und ihn dahin zurückzutreiben, von wannen er gekommen ist, mit jedem Tage dringender wird.<sup>422</sup>

Trotz dieser drastischen Ansicht über den „Eindringling“ Türkei in Europa anerkannte die Rezension die inhaltliche Qualität der *Türkischen Skizzen* und Murads Expertise, da

[...] er uns hier in Materien einführt, in denen er wie kaum ein zweiter Schriftsteller der Gegenwart zu Hause ist, so wird der Asspruch gerechtfertigt erscheinen, daß in dem vorliegenden Werke ein weit über dem Durchschnittswerth der zahlreichen Touristenarbeiten über orientalische Zustände stehender, äußerst instructiver Beitrag zur Kenntnis der türkischen Verhältnisse in den mannichfachsten [!] Lebensäußerungen geboten ist.<sup>423</sup>

Dabei bemerkte der Rezensent, dass „ganz besonders die sachliche Objektivität der Auffassung anerkannt werden“ müsse, „welche der Darstellungsweise des Verfassers zu Grunde liegt“.<sup>424</sup>

Neben Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften wurden die *Türkischen Skizzen* auch diversen (literar-)biographischen Lexika erwähnt und teilweise besonders hervorgehoben. Beispielsweise erachtete Fränkel in seinem Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* die „brillianten“ Skizzen als „[...] unleugbar der verlässlichste Wegweiser in die uns noch vielfach exotisch dünkenden Verhältnisse im Padischah-Reiche“.<sup>425</sup> Auch Wilhelm Kosch ging in seinem Artikel „Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland“ auf die *Türkischen Skizzen* ein. Er griff Gottschalls Bewertung von Murads als „pikantem Feuilletonisten“ auf, und steigerte diese noch: „Hier war er mehr als bloß ‚ein pikanter Feuilletonist der Wiener Schule‘.“<sup>426</sup> Kosch äußerte sich geradezu euphorisch über diese Essaysammlung: „Seine glänzenden zweibändigen ‚Türkische Skizzen‘ (1877) gehören zum Besten dieser Art in der ganzen deutschen Literatur.“<sup>427</sup>

### 4.3 „Ein Wiener Türk“ – Die Rezeption Murad Efendis als „Akteur des Wandels“

Jan-Peter Hartung stellt im bereits erwähnten Artikel *(Re-)Presenting the Other?* über erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismuskurs fest:

---

<sup>422</sup> [Anonym:] Zur Kenntnis der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände in der Türkei. In: Leipziger Zeitung, wissenschaftliche Beilage, Nr. 97. 3.12.1876. S. 601-605. S. 601. Diese Kritik/Abgrenzung bezieht sich in erster Linie auf Murads Einschätzungen der Tanzimat Reformen und der dahinterstehenden Staatsmänner. Der Rezensent erachtete die Vorbedingung eines nationalen Verständnisses als vollständig fehlend beim „Türkenthum der Gegenwart“.

<sup>423</sup> [Anonym:] Zur Kenntnis der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände in der Türkei. S. 601.

<sup>424</sup> [Anonym:] Zur Kenntnis der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände in der Türkei. S. 601.

<sup>425</sup> Fränkel: Werner, Franz von. S. 46. Vgl. auch Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52.

<sup>426</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52.

<sup>427</sup> Kosch: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. S. 52.

Der Gültigkeitsbereich unserer Wissensansprüche über das „Andere“ wird durch erkenntniskritische Überlegungen eingeschränkt, ohne die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem „Anderen“ von vornherein völlig auszuschließen. Eine erkenntniskritisch eingeschränkte Möglichkeit unseres Zugangs zum „Anderen“ impliziert die unbedingte Akzeptanz kultureller Differenz und zugleich der Unmöglichkeit identischer Abbildung des „Anderen“.<sup>428</sup>

Aus dieser von Bhabha und Lévinas geprägten Perspektive kommt er auf Aspekte der Hybridisierung zu sprechen und bezeichnet hybride Persönlichkeiten im Rahmen „neuer ‚orient‘-bezogener Forschung“ als „Akteure des Wandels“, denen „eine besondere Mittlerrolle“<sup>429</sup> zukomme. Mit diesem Begriff „Akteur des Wandels“ kann auch Murad Efendi als hybride Persönlichkeit beschrieben werden. Denn, rückt man die Rezeption des Akteurs Murad Efendis im deutschsprachigen Raum ins Blickfeld, so fällt auf, dass in der Wahrnehmung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts die Ambivalenz und die Betonung der Gegensätze zwischen seiner europäischen Herkunft und seiner türkischen „Wahlidentität“ im Zentrum stand. Die besondere Mittlerrolle, die Murad Efendi dadurch einnahm wurde vor allem im 20. Jahrhundert wahrgenommen.

Insbesondere der bereits erwähnte Artikel „Ein Wiener Türk“ im *Wiener illustrierten Extrablatt* (1872) fokussierte diese Betonung der vermeintlichen Gegensätze von Murad Efendis Identität. Dabei wurde gleich zu Beginn des Artikels festgehalten, dass er „ein gebürtiger Wiener“ sei, obwohl sein Name dies nicht vermuten lasse:

Theaterfreunde [...] dürften staunen, wenn ihnen statt des üblichen „Tabakkrämer-Türken“ in Pluderhosen ein feiner Herr in eleganten Pantalons entgegentritt. Er trägt nicht gelbe Schnabelschuhe, sondern lackirte, hat keinen Turban, sondern einen formgerechten Cylinder auf dem Kopfe und raucht nicht aus dem Tschibuk, sondern bläst wie Unsereiner den Rauch seiner Spezialzigarre in die Luft.<sup>430</sup>

Diese sehr bildliche Beschreibung konstruiert eine klassische binäre Opposition, die den feinen, kultivierten „abendländischen“ Herrn, dem gemeinen, unkultivierten „Tabakkrämer-Türken“ gegenüberstellt. Dabei befriedigt diese stereotype oberflächliche Beschreibung mehr eine sensationslustige oder exotische Erwartungshaltung potentieller LeserInnen als tatsächlich etwas über Murad Efendis Identität auszusagen. Die Zuschreibung „Wiener Türk“ im Titel betont dabei vor allem den „echten“ Wiener – ein „eingeborener Effendi“ – und reklamiert ihn als „unser Landsmann“, der als „Katholik blos [!] mit einer Frau verheiratet“ sei.<sup>431</sup>

Auch in der Rezension der *Leipziger Zeitung* über die *Türkischen Skizzen* aus 1876 wurde die scheinbare Diskrepanz zwischen der auf den ersten Blick türkischen Identität und der europäischen Herkunft des Autors betont: Murad Efendi sei „übrigens trotz seines specifisch

---

<sup>428</sup> Hartung: (Re-)Presenting the Other? S. 136.

<sup>429</sup> Hartung: (Re-)Presenting the Other? S. 147.

<sup>430</sup> [Anonym:] Ein Wiener Türk. S. 4.

<sup>431</sup> [Anonym:] Ein Wiener Türk. S. 4.

türkisch klingenden Namens kein Türke, weder seiner Nationalität (er ist Österreicher) noch seiner Religion nach (er ist Katholik, soviel wir wissen) [...].<sup>432</sup>

Auf die damals verbreitete synonyme Verwendung der Bezeichnung „Türke“ für Muslime wies Franz Koppel-Ellfeld 1879 im Feuilleton der *Dresdner Zeitung* hin, indem er den Autor eben nicht als „Türken“ einstuft, sondern als türkischen Staatsbürger: „Murad Efendi ist türkischer Unterthan, Staatsbeamter, aber kein Türke in unserem Sinne des Worts, d.h. kein Muselman. Von Geburt Oesterreicher und Katholik, heißt er mit seinem rechten Namen Franz Werner, ist Wiener durch Erziehung [...].“<sup>433</sup> 1881 verfasste Koppel-Ellfeld auch einen Nekrolog über den „westöstlichen Poeten“ in der *Dresdner Zeitung* und betonte auch dort dessen Wiener Herkunft: „Murad war natürlich kein Türke von Geburt, sondern ein guter Wiener und hieß mit seinem vollen christlichen Namen Franz von Werner.“<sup>434</sup>

Auch wenn nicht alle zeitgenössischen Wissenschaftler und Journalisten das katholische Glaubensbekenntnis bzw. vielmehr die Nicht-Konversion zum Islam hervorhoben, betonten praktisch alle Murads österreichische Identität, und dass der türkische Name nichts zur Sache tue. So bilanzierte ein nichtgezeichneter Nekrolog 1881 über die „sehr sympathische Persönlichkeit“: „Murad Efendi war ein Österreicher, der mit offenem Sinn die reichen Bilder des Orients in sich aufnahm und sie rasch zu Schöpfungen eigenen Geistes gestaltete.“<sup>435</sup> So wurde Murad Efendi als „authentischer“ Europäer wahrgenommen, als „nur“ verkleideter Türke: „An diesem Türken Murad war eigentlich nur die Maske türkisch. Deutscher Geist rang in ihm zum Licht“,<sup>436</sup> bemerkte Adolf Silberstein in Nekrolog des *Pester Lloyd*. Mit Stolz zählte Silberstein das „gute Wienerkind“ mit dem eigentlichen Namen Werner, den „Bühnenschriftsteller, der zugleich türkischer Beamter ist“ auch „zu den Unsrigen“,<sup>437</sup> d.h. zu den Ungarn, mit der Begründung, dass im damals ungarischen Temesvár Murads Laufbahn als Theaterautor begonnen habe.

Die Einordnung oder vielmehr die Beanspruchung Murad Efendis als Europäer – als „Unsriger“ und nicht als Vertreter des Anderen – wurde vor allem durch diese künstliche Aufspaltung in eine wahre österreichische und eine „falsche“, maskierte türkische Identität vollzogen. Doch auch die betonte Differenzierung der „Doppelträume des Poeten und Politikers“, die Trennung des türkischen Diplomaten Murad Efendi vom „deutschen“ Autor Franz von Werner könnte als Abgrenzung des Eigenen vom Fremden gedeutet werden. Die

---

<sup>432</sup> [Anonym:] Zur Kenntniß der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände in der Türkei. S. 601.

<sup>433</sup> Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi (1879). S. 1.

<sup>434</sup> Koppel-Ellfeld: Feuilleton. Murad Efendi [Nekrolog]. S. 1.

<sup>435</sup> [Anonym:] Murad Efendi (Franz v. Werner) [Nekrolog]. In: [Titel der Zeitung unbekannt]. 16.9.1881. O.S. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv: Pf 6016: E (1). Der Nekrolog wurde mit einer Abbildung Murads (mit Fez und Orden ausgestattet) abgedruckt.

<sup>436</sup> Silberstein: Feuilleton. Murad (Werner) Efendi. O.S.

<sup>437</sup> Silberstein: Feuilleton. Murad (Werner) Efendi. O.S.

Kurzbeschreibung „deutscher Schriftsteller und türk[ischer] Diplomat“<sup>438</sup> in *Meyers Konversationslexikon* ist bezeichnend. Allgemein lässt sich festhalten, dass orientalistische Stereotype und Klischees von „den Türken“ die Rezeption Murad Efendis im deutschsprachigen Raum beeinflusst haben. Die „Spannung“ dieser kosmopolitischen und vielschichtigen Identität wurde vorwiegend in binären Oppositionen aufgelöst – nicht nur von Murads Zeitgenossen, sondern im Grunde auch noch 1917 von Heinrich Ziegler und 1940 von Wilhelm Kosch. Dabei wurde einerseits dem nur auf den ersten Blick Anderen eine überlegene Position gegenüber den „echten“ Türken eingeräumt. Andererseits erregte wohl der Name Murad Efendi – quasi *nomen est omen* – Misstrauen bei zeitgenössischen Kritikern. Dass Rezensenten sich möglicherweise weniger reserviert und ablehnend verhalten hätten, hätte der Autor unter Pseudonym oder seinem ursprünglichen Namen Franz von Werner publiziert, ist denkbar, doch darüber lässt sich nur spekulieren. Allerdings dürfte gerade der fremd klingende Name die Aufmerksamkeit auf Murad Efendi gelenkt haben, während er als Franz von Werner wohl kaum als außergewöhnlich wahrgenommen worden wäre.

Interessant ist nicht zuletzt die Beobachtung, dass Murad Efendi von verschiedensten Seiten (lokal)patriotisch vereinnahmt wurde, und dies auch möglich war durch seine kosmopolitisch geprägte Biographie: Grundsätzlich als „deutscher Schriftsteller“ charakterisiert in den meisten Lemmata biographischer Lexika, wurde er von der österreichischen Presse explizit als Österreicher und Wiener betrachtet. In Sachsen wurde er aufgrund seines langjährigen Aufenthalts und schriftstellerischen Tätigkeit als „Wahldresdner“ interpretiert, so wie er in Temesvár „teilweise“ als Ungar wahrgenommen wurde. Letztlich wurde Murad Efendi auch von der kroatischen Presse in den 1870er Jahren bis 1881 als einer der „ihren“ vereinnahmt, wie Ivan Pederins Artikel darlegt: „In Kroatien war man oft bestrebt, diese Schriftsteller deutscher Zunge zum Kroatentum zu bekehren und sie für die kroatische Literatur zu gewinnen.“<sup>439</sup> Auch wenn Murad Efendi seine Kindheit in Kroatien verbracht hatte und Kroatisch beherrschte, stellt Pederin klar, dass es sich hierbei um eine Projektion von kroatischer Seite handelte, denn:

Auch wenn sein Vater und sein Halbbruder, die in Zagreb geblieben waren, kroatisch empfanden, empfand *Franz Werner* nicht als Kroat. Aus seinen Werken geht ziemlich klar hervor, daß er sich als Deutscher bzw. als Österreicher fühlte. Deutsche Bildung und Literatur empfand er als sein Eigenes.<sup>440</sup>

Pederin erachtet Murad Efendi als begeisterten Epigonen Goethes und dessen *West-östlichem Divan*. Er mutmaßt sogar, dass Murads Begeisterung für den *West-östlichen Divan* der „Anlaß

---

<sup>438</sup> [Anonym:] Murad Efendi. In: Meyers Konversationslexikon. Bd. 11. S. 899. Online verfügbar unter <<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=111615>> (16.04.2008).

<sup>439</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 106f.

<sup>440</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 109.

zu seiner Flucht nach der Türkei<sup>441</sup> gewesen sein könnte. In seiner Hinwendung zum „Orient“ charakterisiert Pederin Murad als „Märchendichter“ und assoziiert ihn in erster Linie mit seinem lyrischen Werk mit Orientbezügen:

Nach [Friedrich von] *Bodenstedt* hatte damals kaum ein anderer Dichter größeren Erfolg mit orientalischer Dichtung als *Franz Werner*. Er war bestrebt, durch sein Märchenepos „Nasreddin Chodja“ und seine lyrischen Gedichte den Europäern die Türkei nahezubringen und das von Goethe im „West-östlichen Divan“ entworfene Bild des Morgenlandes mit dem aus eigener Anschauung gewonnen zu versöhnen.<sup>442</sup>

Pederin, der in seinem Artikel stärker auf Murads Lyrik eingeht als auf die *Türkischen Skizzen*, welche meines Erachtens interessanter sind in Hinblick auf dargestellte Orientbilder, beurteilt Murad Efendi im Grunde als royalistischen, revolutionsfeindlichen Beamten, der an die von oben durchgesetzten Reformen glaubte und diese verteidigte:

Er glaubte an die Reformen, an die Erneuerung und die Modernisierung beider Großreiche – des feudalen Vielvölkerstaates Österreich und der Türkei. [...] Dieser inneren Schicksalsverwandtschaft der beiden Staaten, des deutschen Orients und des morgenländischen Okzidents, war sich Werner bewußt. Deshalb fühlte er sich der Türkei geistig verwandt.<sup>443</sup>

Die Frage, ob Murad Efendi sich (nur) aufgrund dieser „Schicksalsverwandtschaft“ der Türkei geistig verwandt fühlte, liegt im Bereich der Spekulation. Fest steht, dass er sowohl der Habsburgermonarchie und seiner Heimatstadt Wien als auch dem osmanischen Reich und seinem langjährigen Aufenthaltsort Istanbul verbunden war. Vermutlich aus dieser doppelten Bindung heraus fühlte er sich berufen, nicht nur als Diplomat, sondern auch als kultureller Vermittler zu handeln, und „Orient“ und „Okzident“ einander näher zu bringen – nicht aus der Perspektive des Touristen, sondern als „Vertrauensmann“, als eingeweihter Fremder: „Er war kein Reiseschriftsteller, sondern ein Europäer, der ständig in der Türkei lebte Er wollte ein ‚Vertrauensmann‘ in der Türkei sein und beschrieb die türkischen Zustände als Vermittler zwischen Ost und West, als Eingeweihter.“<sup>444</sup> Gerade aufgrund seiner fragmentierten Identität, seiner Sympathie für beide „Seiten“ und seinem Status als Grenzgänger und Figur des Übergangs scheint er prädestiniert für diese selbstgestellte Aufgabe des Mittlers und als „Akteur des Wandels“.

---

<sup>441</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 118.

<sup>442</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 119. Hervorhebungen im Original. Der Dichter, Übersetzer und Slawist Bodenstedt (1819-1892) war Mitglied der Münchner Dichtergesellschaft „Krokodile“ und hatte eine Professur für Slawistik und englische Literatur in München inne. 1867-1869 war er Intendant des Hoftheaters in Meiningen. Bodenstedt publizierte mehrere Bücher über seine Aufenthalte und Reisen im Kaukasus und der Türkei, z.B. das dreibändige und mehrfach aufgelegte *Tausend und ein Tag im Orient* (1850).

<sup>443</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 115f.

<sup>444</sup> Pederin: Murad Efendi. S. 113.

## 5 Resümee

Diese Arbeit leistet in einem transdisziplinär ausgerichteten Zugang einen Beitrag zur Wiener Theaterhistoriographie sowie zum deutschsprachigen bzw. österreichischen Orientalismuskurs im 19. Jahrhundert. Da der Außenseiter und heute so gut wie vergessene Autor und Diplomat Murad Efendi in der Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft sowie der Islamwissenschaft und Turkologie bislang marginal rezipiert wurde, bestand die Zielsetzung zu einem Großteil in der Grundlagenforschung und der Aufarbeitung der bereits geschehenen Rezeption, vor allem in der Zusammenstellung der (Nicht-)Positionierung Murad Efendis in der deutschen und österreichischen Theatergeschichtsschreibung. Diese theaterhistoriographische Spurensuche erwies sich als schwierig. Es stellte sich heraus, dass die Wahrnehmung Murad Efendis sich zum Einen in gesteigertem Interesse äußerte, während er zum Anderen zunehmend in Vergessenheit geriet. Neben der Dissertation von Heinrich Ziegler aus 1917 mit dem Titel *Murad Efendi – Franz von Werner* sowie historischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel seiner Zeitgenossen aus den 1870er Jahren finden sich vor allem Lemmata in biographischen und literarbiographischen Lexika zu Murad Efendi. Vereinzelt existieren auch Artikel in theater- und literaturhistorischen Publikationen. Aus diesem Material und dem beschränkten Zeitraum der Rezeption wird deutlich, dass Murad Efendi für eine kurze, aber relativ intensive Phase einen gewissen Erfolg als Schriftsteller genoss und sehr wohl im öffentlichen Bewusstsein wahrgenommen wurde. Ein Beleg für das bewusste Erinnern an Murad Efendi ist die Verwendung seines Portraits in der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Weitere Hinweise auf diese gepflegte Erinnerung an Murad Efendi und Wiener Theaterkultur sind die Erwähnungen in österreichischer Literatur. Adam Müller-Guttenbrunn's *Der Roman meines Lebens* und vor allem Heimtö von Doderers Roman *Die Dämonen* nehmen Bezug auf den „alten Türken“ Murad Efendi bzw. seine „Türkenstücke“. Dabei dürften vor allem sein abenteuerlich anmutender Lebensentwurf und seine Stellung als türkischer Diplomat österreichischer Herkunft Interesse geweckt haben. Während er im deutschsprachigen Raum als Exot wahrgenommen wurde, der die Orientalismus-Mode bediente, wurde er im osmanischen Reich vielmehr als gut integrierter Staatsbürger und Beamte wahrgenommen.

Murad Efendis Dramatik hingegen war wenig außergewöhnlich: In einer konservativen, rückwärtsgewandten, nicht „innovativen“ Auffassung von Dichtung, die sich vor allem an Schiller und Grillparzer orientierte, bewegte er sich wie viele Theaterautoren seiner Zeit in den Konventionen des klassizistisch orientierten „epigonischen“ (historischen) Dramas, ohne durch einen individuellen Stil signifikant hervorzustechen. Murad Efendis ehrgeiziges Bestreben „an die Lampen“ zu gelangen, d.h. an deutschsprachigen Theater und insbesondere

am Wiener Burgtheater aufgeführt zu werden und seine enttäuschten Hoffnungen lassen sich insbesondere an der Beziehung des Dramatikers zum Burgtheater studieren. Von den mehreren zwischen 1871 und 1876 eingereichten und teilweise zur Annahme verhandelten Stücke wurde letztendlich einzig *Selim der Dritte* angenommen. Das historische Trauerspiel über den gleichnamigen osmanischen Sultan, der das Reich durch westlich orientierte Reformen zu neuem Aufschwung verhelfen will, doch letztlich an den Intrigen der reaktionären Partei und seiner eigenen Eifersucht scheitert, wurde inklusive der Premiere am 24. Mai 1872 nur sechs Mal aufgeführt. Neben Fritz Krastel in der Titelrolle wurde *Selim der Dritte* mit weiteren Stars der Burg besetzt und mit erheblichem (Kosten-)Aufwand für Kostüme und Ausstattung inszeniert. Dementsprechend wurde die „prächtige“ Inszenierung unter Franz von Dingelstedts Direktion vom Publikum bejubelt. Die Pressestimmen fanden zwar Lob für den grundsätzlich als talentiert erachteten Autor und sein erstes Stück, zeigten sich allerdings kritischer in ihrer Beurteilung zeigten als anscheinend das Publikum. Bemerkenswert ist die Beobachtung, dass der Protagonist Selim III. von den meisten Rezensenten und auch Literaturhistorikern als Verkörperung Kaiser Joseph II. interpretiert wurde.

Aus der gegenwärtigen Perspektive erscheint Murad Efendis Werk vor allem durch seine Orientbezüge interessant. Aus postkolonialer Perspektive rückt dabei nicht nur die Darstellung von Orientbildern in Murad Efendis literarischem Schaffen, sondern auch die Einbettung der Rezeption des Werks sowie seiner Biographie ins Blickfeld. Seit Edward Saids einflussreicher Studie *Orientalism* aus 1978 hat die postkoloniale Theorie dessen Orientalismus-These erweitert und differenziert. U.a. hat Homi Bhabha dazu beigetragen, die binäre Opposition zwischen dem rückständig, statisch und märchenhaft imaginierten Orient und dem aus westlicher Sicht überlegenen, fortschrittlichen und zivilisierten Okzident als ambivalent zu begreifen. So kann diese von einem asymmetrischen Machtverhältnis geprägten Beziehung besser in ihrer Komplexität wahrgenommen werden. Gerade die spezifischen Ausprägungen des orientalistischen Diskurses im deutschsprachigen und österreichischen Raum wurden in den letzten Jahren erforscht und vom traditionellen Orientalismus der beiden großen Kolonialmächte Frankreich und Großbritannien differenziert. Da die Habsburgermonarchie einerseits nie als Kolonialmacht aufgetreten ist und sich andererseits in nächster geographischer Nähe zum Orient, dem „Anderen“ befand und in der Geschichte von osmanischen Expansionsbestrebungen betroffen war, spricht Andre Gingrich im Fall von Österreich von einem *frontier orientalism*, d.h. einer graduellen Variante des klassischen Orientalismus, in dem die Abgrenzung vom Anderen starke identitätsstiftende Funktion erhält und Österreich zum Bollwerk gegen „die Türken“ macht.

Gerade in Hinblick auf den *frontier orientalism* ist Murad Efendis Hinwendung zum Orient und die Orientbilder, die er für ein deutschsprachiges und österreichisches Publikum in seinen Werken darstellte interessant. Diesem Narrativ des *frontier orientalism* von Österreich und insbesondere Wien als „abendländisches Bollwerk“ gegen die barbarischen Türken versuchte Murad Efendi entgegenzutreten, indem er als Autor in *Selim der Dritte* und den *Türkischen Skizzen* versuchte, Feindbilder abzubauen und mehr Verständnis zu schaffen für das osmanische Reich der 1870er Jahre. Und so ist es weniger der Dramatiker Murad Efendi, mit dem es sich aus gegenwärtiger Perspektive zu beschäftigen lohnt, sondern der Akteur Murad. Als europäischer Migrant in der Türkei, als „Akteur des Wandels“, der zwischen „Orient“ und „Okzident“ pendelte, erscheint er als kultureller Übersetzer und kosmopolitischer Vermittler. Sein Zugang zum sogenannten Orient ist dabei differenziert zu betrachten. Durch das historische Trauerspiel *Selim der Dritte* wurde dem gleichnamigen Sultan ein immaterielles Denkmal gesetzt. Ein Stück türkische Geschichte sollte auf der Bühne sinnlich „erfahrbar“ gemacht werden. Im Wiener Burgtheater 1872 prächtig ausgestattet inszeniert, wurde anscheinend vor allem die Sehnsucht und Lust des Publikums nach fremden Welten und exotischem Flair befriedigt. Auch die gesammelten Essays der *Türkischen Skizzen* sollten zwar durchaus unterhalten, doch waren sie nicht zuletzt intendiert, um auf unterhaltsame Weise zu informieren und klischeehafte Orientbilder zu korrigieren durch eine ihm richtiger erscheinende Darstellung.

In dieser Arbeit wurde vor allem auf Homi Bhabhas Theoriebildung und Erweiterung der Orientalismus-These zurückgegriffen in der Analyse der Orientbilder in Murad Efendis Werk und seiner Rezeption. Letztlich sind sowohl *Selim der Dritte* als auch die *Türkischen Skizzen* komplex in Bezug auf die Darstellungen des Orients. Die Orientbilder in den beiden Werken oszillieren zwischen der Darstellung eines zauberhaft imaginierten Orients, der westliche Klischees und Vorurteile bedient, und einem bewusst realistischeren Bild abseits der Stereotype, das gerade Klischees dekonstruieren und europäische Abwehrhaltungen gegen das osmanische Reich abzubauen versucht. – Diese Bestrebung der realistischeren Darstellung kommt vor allem in den *Türkischen Skizzen* zum Tragen. In Bhabhas Begrifflichkeiten formuliert, zielte Murad in seiner selbst angestrebten Funktion als kultureller Vermittler und Übersetzer in und durch sein literarisches Schaffen gerade auf die Eröffnung des *third space*, d.h. einen „Raum“ der Reflexion und Verhandlung (*negotiation*), ab. Er bemühte sich um ein besseres Verständnis des osmanischen Reichs sowie der muslimischen Welt im allgemeinen. In und durch sein literarisches Schaffen – vor allem in den *Türkischen Skizzen* – bot er die Gelegenheit für eine Annäherung von europäischer Seite. Er eröffnete den Raum für Reflexion und Diskussion. Er kreierte einen *third space* im Sinne Bhabhas, um dem Anderen

und Fremden zu begegnen und Meinungen, Bedeutungen, Ängste, Stereotype und Repräsentationen auszuhandeln und möglicherweise zu versöhnen.

Sein Engagement als kultureller Vermittler wurde von seinen Zeitgenossen im deutschsprachigen Raum ambivalent wahrgenommen: Großteils schätzte man ihn als Kenner und sachverständigen Beurteiler des osmanischen Reiches und der Türken, andererseits begegnete man ihm kritisch und ablehnend – wie einem Verräter, der für die „falsche Seite“ Partei ergriffen hatte. Im Grunde beschreibt die vom *Wiener illustrierten Extrablatt* geprägte Zuschreibung „Wiener Türk“ die Rezeption von Murad Efendi im deutschsprachigen Raum sehr treffend. In dieser Wendung schwingt die Lust an einer imaginierten Exotik des Fremden, des „Türken“ genauso mit wie die Distanz und Abgrenzung vom Anderen. Die Wendung „Wiener Türk“ suggeriert aber auch die Hybridisierung des Eigenen mit dem Fremden, des Wieners mit dem Türken. Allerdings wurde in der zeitgenössischen Rezeption weniger diese Verbindung betont und Murad Efendi nicht anerkannt als ambivalente Figur des Übergangs. Vielmehr wurde in der Wahrnehmung einseitig die Wiener Identität Murad Efendis fokussiert: seine Identität als christlicher „Abendländer“, d.h. sein ursprünglicher Name Franz von Werner, seine Wiener Herkunft, seine „deutsche“ Nationalität und das katholische Glaubensbekenntnis wurden (stolz) hervorgehoben und in Kontrast gesetzt zu seiner untergeordnet erscheinenden und im Vergleich dazu minderwertig wahrgenommenen Identität als türkischer Staatsbürger. Er wurde eher als Wiener denn als Türke identifiziert, als Individuum, das nur auf den ersten Blick den „Türken“, den suspekten Anderen verkörperte. Dennoch erschien in seiner Rolle als Autor das „Türkische“ als willkommene Exotik: Murad, dessen Sprache als „farbenprächtig“ und „blumig“ empfunden und in ihren Bildern mit dem Orient assoziiert wurde, erschien so – in Anlehnung an Goethe – als „west-östlicher Poet“, der in seinem Werk Bilder eines „märchenhaften“ Orients evoziert.

Die Auseinandersetzung mit der vergleichsweise schwachen Rezeption Murad Efendis und seines Werks im deutschsprachigen Raum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigt und bestätigt die inhärenten orientalistischen Einschreibungen in der Wahrnehmung von dessen Lebensentwurf: Wie das „westliche“ Verhältnis zum Orient an sich erscheint auch das Verhältnis zu Murad Efendi ambivalent: angezogen vom west-östlichen „Märchendichter“ und einem imaginierten Orient einerseits, ablehnend dem Vertreter des realen osmanischen Reichs und als rückständig assoziierten „Morgenlandes“ andererseits. Diese Ambivalenz ist Ausdruck einer *difference within* in der westlichen Haltung gegenüber dem Anderen.

Tendenziell wurde Murads Identität analytisch aufgespalten in zwei separate Identitäten: den „echten“ deutschen Europäer und den „maskierten“ Türken, wobei das Bild des Europäers dominant und als überlegen gesetzt wurde, anstatt mit dieser sichtlichen Ambivalenz von

Murad Efendi alias Franz von Werner produktiv umzugehen. Gerade diese nicht aufzulösende Verbindung und Bindung Murad Efendis sowohl an den „Orient“ als auch den „Okzident“ scheinen Goethes *Wer sich selbst und andre kennt* aus dem *West-östlichen Divan* passend zu charakterisieren:

Wer sich selbst und andere kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Occident  
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegen, lass' ich gelten;  
Also zwischen Ost- und Westen  
Sich bewegen, sei's zum Besten!<sup>445</sup>

Dieses Bewegen „zwischen beiden Welten“ ist allerdings auch mit unauflösbaren Ambivalenzen verbunden. Gerade auch die (eigene) Ambivalenz und vor allem das Akzeptieren dieser Ambivalenz, ja das Insistieren darauf kommt in einem anderen Gedicht aus dem *Divan*, nämlich *Gingo biloba* zum Ausdruck. Die letzten Zeilen des Gedichts scheinen wiederum nicht nur auf Goethes, sondern auch Murad Efendis Efendis Ambivalenzen zuzutreffen. Murad Efendi nahm seine Ambivalenzen nicht nur bewusst wahr und an, sondern verarbeitete diese auch in seinem Schreiben. Insbesondere der Schluss von Goethes *Gingo biloba* erscheint so auch als „Bekenntnis“ des wenig bekannten „west-östlichen Dichters“ Murad Efendi – als Bekenntnis seiner hybriden, ambivalenten Identität und gleichzeitig als Bekenntnis, schreibend mit seinen Erfahrungen aus „Orient“ und „Okzident“ umzugehen: „Fühlst du nicht an meinen Liedern/ Daß ich Eins und doppelt bin?“<sup>446</sup> Mit Homi Bhabhas Begrifflichkeiten könnte man formulieren, dass Murad Efendi als Individuum die Ambivalenzen und Spannungen der *difference within* und der *neighbourliness* am eigenen Körper erfuhr.

Als Dramatiker mittelmäßigen Talents mit dem Hang zu epigonischen Tragödien kann Murad Efendi heutzutage berechtigterweise als überholt und veraltet gelten. Doch erscheint er in anderer Hinsicht interessant für die Beschäftigung aus der gegenwärtigen Perspektive: nämlich als Akteur und als grenzüberschreitende Figur. Betrachtet als Individuum, das sich in mehreren kulturellen Räumen bewegte und zuhause fühlte und als supranationaler Kosmopolit einer „Welt von Gestern“ – wie Stefan Zweig (1881-1942) sie in seiner 1942

---

<sup>445</sup> Goethe: *Wer sich selbst und andre kennt*. In: Burdach (Hg.): *Goethes Werke*. I. Abteilung, 6. Band. Zitiert aus „Goethes Werke im WWW“ nach der Weimarer Ausgabe.

<sup>446</sup> Goethe: *Gingo biloba*. In: Burdach (Hg.): *Goethes Werke*. I. Abteilung, 6. Band. Zitiert aus „Goethes Werke im WWW“ nach der Weimarer Ausgabe.

erschienenen Autobiographie<sup>447</sup> schilderte –, kann die Auseinandersetzung mit Murad Efendi interessante Beiträge zu aktuellen Diskursen liefern. Seine Biographie berührt aus heutiger Sicht Diskurse um Diversität, Migration und Globalisierung, Inter- und Transkulturalität, Postkolonialität und Orientalismus etc. Tatsächlich ist in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an diesem Autor festzustellen: 2004 erschien eine Biographie von Mehmet Uysal über Murad Efendi auf türkisch. Derselbe Autor übersetzte 2007 dessen *Türkischen Skizzen*. Die jüngste Publikation, die sich u.a. mit Murad Efendi befasst, Selim Deringils *Conversion & Apostasy* befindet sich gerade in Druck. Doch auch im deutschsprachigen Raum wurde Murad Efendi verstärkt rezipiert in verschiedensten Disziplinen wie der Islamwissenschaft und Germanistik.

Enttäuscht durch den ausbleibenden Durchbruch als Dramatiker und die Diskrepanz zwischen seinem persönlichen Stil und dem Publikumsgeschmack der 1870er Jahre empfand Murad Efendi sich selbst als Anachronismus in seiner Zeit. Allerdings muss er deswegen aus heutiger Perspektive nicht zwingend als „veraltet“ und uninteressant erscheinen. Denn, betrachtet man ihn gerade als Wahl-Türken mit Migrationshintergrund, als Individuum Wiener bzw. österreichischer oder „deutscher“ Herkunft mit kroatischem Hintergrund, erscheint Murad Efendi spannend für heutige Diskurse und Fragestellungen innerhalb der Theater- und Literaturwissenschaft, der Turkologie und Islamwissenschaft bzw. im Rahmen eines interdisziplinären Zugangs wie in den Cultural Studies und Postcolonial Studies. Wenn Murad Efendi nicht bloß als mittelmäßig talentierter Dramatiker, sondern als Individuum mit mehrfachen, ambivalenten Identitäten und als Mensch, der den Großteil seines „bewegten“ Lebens reisend verbrachte und in ganz Europa und der Türkei lebte betrachtet wird; wenn er nicht nur als diplomatischer sondern auch als kultureller Vermittler geschätzt wird, der Diversität und Ambivalenzen anerkannte und sich um interkulturellen Dialog zwischen der Türkei und (dem deutschsprachigen) Europa bemühte, dann muss Murad Efendi keineswegs als Anachronismus in „unserer“ Zeit gelten.

---

<sup>447</sup> Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. 34. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000.

## **6 Bibliographie**

### **6.1 Primärliteratur**

Murad Efendi: Selim III. Trauerspiel in fünf Acten von Murad Effendi. Wien: Rosner, 1872.

Murad Efendi: Türkische Skizzen. 2 Bde. Zweite Auflage. Leipzig: Dürr, 1878.

Murad Efendi: Dramatische Werke. Leipzig: Weigel / Leiden: Brill, 1881.

Murad Efendi: Selim der Dritte. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Murad Efendi. Leipzig: Reclam, [1884].

Murad Efendi: Ost und West. Gedichte von Murad Efendi. 2. Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J.

Murad Efendi: Balladen und Bilder von Murad Efendi. 2. Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J.

Murad Efendi: Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel von Murad Efendi. Dritte Auflage. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Berndt & Schwartz), o.J.

### **6.2 Quellenmaterial**

Österreichisches Staatsarchiv/Haus-, Hof- und Staatsarchiv:

Hoftheater, Manuskriptenjournal I Burgtheater (1871-1873), Bg.Th. Bd. 49.

Hoftheater, Manuskriptenjournal II Burgtheater (1873-1878), Bg.Th. Bd. 50.

Hoftheater, Bg.Th. Kt. 9 – Korrespondenz mit fremden Künstlern vor 1879 G-M, Mappe M.

Hoftheater, Bg.Th. Kt. 13 – Korrespondenz mit Dichtern und Schriftstellern vor 1879 I-M, Mappe M, fol. 406-440.

Hoftheater, Generalintendanz, Gen. Int. Burgtheater, Kt. 65, 1872/1873.

Österreichische Nationalbibliothek / Handschriften-, Autographen und Nachlass-Sammlung (ONB/HAD):

Werner, Franz von: Brief an August Förster. O.O., 1.2.1871. Autogr. 285/137-1 Han.

Werner, Franz von: Brief an August Förster. O.O., 8.3.1873. Autogr. 285/137-2 Han.

Werner, Franz von: Brief an August Förster. Pillnitz, 14.8.1875. Autogr. 285/137-3 Han.

Werner, Franz von: Brief an Friedrich Krastel. Temeswar, 5.11.1872. Autogr. 196/36 Han.

Werner, Franz von: Brief an Unbekannt. Haag, 21.9.1880. Autogr. 482/20-1 Han.

Wienbibliothek im Rathaus / Handschriftensammlung (WBR/Han):

Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 5.2.1876. I.N. 73674.

Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 23.5.1875. I.N. 73675.

Murad Effendi: Brief an Freiherr von Pawel. Gmunden, 23.8.1872. I.R. 88214.  
Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 15.1.1876. I.N. 73676.  
Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 11.7.1875. I.Nr. 88215.  
Murad Effendi: Brief an Unbekannt [Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Freiherr von Loën]. Dresden, 6.11.1875. I.Nr. 88216.  
Murad Effendi: Brief an Freiherr von Friesen. Dresden, 5.3.1876. I.Nr. 88217.  
Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 13.10.1876. I.Nr. 88219.  
Murad Effendi: Brief an Unbekannt. Temeswar, 21.2.1879. I.N. 88499.

Österreichisches Theatrumuseum:

Theaterzettel Hofburgtheater, 1872.  
Figurinen, Franz Gaul, „Selim III.“, [Komparserie: Page, Janitschare, Armenier, Soldat], HK [nicht inventarisiert].  
Figurinen, Franz Gaul, „Selim III.“, Arabischer Emir, HG [nicht inventarisiert].  
Figurinen, Franz Gaul, „Selim III.“, Aufwärter, HG [nicht inventarisiert].  
Figurinen, Franz Gaul, „Selim III.“, Selim III., HG [nicht inventarisiert].

Niederösterreichisches Landesarchiv:

Theaterzensur, Akt 6042 – *Mirabeau*.  
Theaterzensur, Akt 1093/1878 – *Marino Faliero*.  
Theaterzensur, Textbuch 251/1875 – *Mirabeau*.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden /  
Handschriftensammlung (SLUB/Han):

Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 7.8.1875. Mscr. Dresd. App. 38, 141.  
Murad Efendi: Brief an Unbekannt [Ada Christen]. O.O., 29.4.1872. Mscr. App. 292, 163.  
Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 4.9.1875. Mscr. App. 292, 163a.  
Murad Efendi: Brief an Anna Büthing (Hoftheater München). Gmunden, 20.7.1873. Mscr. App. 310, 170.  
Murad Efendi: Postkarte an Kommerzienrat F. Feldheim. Haag, 3.7.1881. Mscr. App. 310, 170a.  
Murad Efendi: Brief an Frl. Götze. Dresden, 30.6.1875. Mscr. App. 310, 170b.  
Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Temesvar, 30.12.1872. Mscr. App. 310, 170c.  
Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Temesvar, 30.12.1872. Mscr. App. 310, 170d.  
Murad Efendi: Brief an Unbekannt. O.O., 2.4.1875. Mscr. App. 310, 170e.

Murad Efendi: Brief an Unbekannt. Dresden, 7.4.1876. Mscr. App. 310, 170f.  
Murad Efendi: Brief an Adolf Stern. Stockholm, 17.12.1878. Mscr. App. 416, Bd. 4, 19/5.  
Murad, Henriette: Brief an Adolf Stern. Linz, 9.11.1882. Mscr. App. 416, Bd. 4, 18/1.  
Murad, Henriette: Brief an Adolf Stern. Wien, 27.4.1883. Mscr. App. 416, Bd. 4, 18/2.  
Murad, Henriette: Brief an Adolf Stern. Meran, 14.11.1883. Mscr. App. 416, Bd. 4, 19/3.  
Murad, Henriette: Brief an Adolf Stern. Meran, 28.5.1885. Mscr. App. 416, Bd. 4, 19/4.

Stadtarchiv Dresden:

RA 2.1.6. G XXV 18, vol. I., fol. 128-132: Effendi, Murad. Generalkonsul der Türkei.  
Theaterzettel [auf Mikrofilm], Film 15 (1870-1873), 16 (1873-1875).

### **6.3 Historische Zeitungs- und Zeitschriftenartikel:**

[Anonym:] Ein Wiener Türk. In: Wiener illustriertes Extrablatt. 24.5.1872. S. 4.  
[Anonym:] Burgtheater [Kurzkritik *Selim der Dritte*]. In: Neues Fremden-Blatt. 25.5.1872.  
S. 3.  
[Anonym:] Theater- und Kunstdachrichten. Burgtheater [Kurzkritik *Selim der Dritte*]. In:  
Neue Freie Presse. 25.5.1872. S. 9.  
[Anonym:] Feuilleton. Selim III. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Murad. (Im  
Hofburgtheater zum ersten Male aufgeführt am 24. Mai). In: Pester Lloyd, Beilage zu  
Nr. 123. 28.5.1872. O.S.  
[Anonym:] Hofburgtheater. Selim III. In: Wiener Zeitung. 28.5.1872. S. 7f.  
[Anonym:] Königliches Hoftheater. [Kritik *Selim der Dritte*.] In: Dresdner Anzeiger.  
27.11.1872. S. 21.  
[Anonym:] Königliches Hoftheater in Altstadt. [Kritik *Marino Faliero*]. In: Dresdner  
Anzeiger. 28.1.1874. S. 18f.  
[Anonym:] Dresden. [Ankündigung *Bogadil*]. In: Dresdner Anzeiger. 14.1.1875. S. 19.  
[Anonym:] Dresden [literarischer Verein Dresden]. In: Dresdner Anzeiger. 17.1.1875. S. 20.  
[Anonym:] Residenz-Theater. [Kritik *Bogadil*]. In: Dresdner Anzeiger. 26.1.1875. S. 18.  
[Anonym:] Königliches Hoftheater in Neustadt. [Kritik *Durch die Vase*]. In: Dresdner  
Anzeiger. 15.11.1875. S. 15.  
[Anonym:] Stadttheater [Kritik *Mirabeau*]. In: Die Bombe. 19.12.1875. S. 3.  
[Anonym:] Theater- und Kunstdachrichten. Stadttheater [Kritik *Mirabeau*]. In: Neue Freie  
Presse. 19.12.1875. S. 6.  
[Anonym:] Feuilleton. Theater. [Kritik *Mirabeau*]. In: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener  
Zeitung. 20.12.1875. S. 4f.

- [Anonym:] Zur Kenntniß der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände in der Türkei. In: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. 3.12.1876. S. 601-605.
- [Anonym:] Theater. [Kritik *Mirabeau*]. In: Wiener Abendblatt. 20.12.1875. S. 4f.
- [Anonym:] Murad Efendi [Nekrolog]. In: Neue Freie Presse. 14.9.1881. S. 4.
- [Anonym:] Telegramme der „Presse“. Prag [Nekrolog Murad Efendi]. In: Die Presse. 14.9.1881. S. 4.
- [Anonym:] Kunst- und wissenschaftliche Notizen. [Nekrolog Murad Efendi]. In: Dresdner Anzeiger. 15.9.1881. S. 21.
- [Anonym:] Murad Efendi (Franz v. Werner) [Nekrolog]. In: [Titel der Zeitung unbekannt]. 16.9.1881. O.S. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv: Pf 6016: E (1).
- [Anonym:] Feuilleton. Aus der Schriftstellerwelt. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 39 (1881). S. 621f.
- [Anonym:] Zwei deutsche Dichter. In: Die Grenzboten, 43 (1881). S. 177-180.
- B.C.: Theater. (Stadt-Theater) [Kritik *Mirabeau*]. In: Wiener Sonn- und Montagszeitung. 19.12.1875. S. 3.
- [Bayer, Josef:] Theater. Burgtheater [Kurzkritik *Selim der Dritte*]. In: Die Presse. 25.5.1872. S. 5.
- Bayer, Jos[ef]: Feuilleton. Burgtheater. *Selim III*. In: Die Presse. 26.5.1872. S. 1f.
- E. Sp.: *Selim der Dritte*. In: Neues Fremden-Blatt. Feuilleton. 26.5.1872. S. 10.
- Em. K.: Feuilleton. Burgtheater. *Selim der Dritte*. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt. 28.5.1872. S. 1f.
- Geiger, Isidor: Feuilleton. Wiener Wochenchronik [Kritik *Selim der Dritte*]. In: Pester Lloyd. 26.5.1872. O.S.
- Gottschall, Rudolf von: Reisebilder [Rezension *Türkische Skizzen*]. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 51 (1876). S. 810-813.
- Gottschall, Rudolf von: Revue neuer Lyrik [Rezension *Ost und West*]. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 9 (1878). S. 129-136.
- Gottschall, Rudolf von: Murad Efendi als Dramatiker. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 48 (1881). S. 753-757.
- Gottschall, Rudolf von: Murad Efendi als Dramatiker [Fortsetzung von Nr. 48]. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 49 (1881). S. 776-779.
- Grimm, Thomas: Feuilleton. *Selim der Dritte*. In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 26.5.1872. S. 1f.
- Gy.: Theater. (Stadttheater). [Kritik *Mirabeau*]. In: Das Vaterland. 19.12.1875. S. 3.

H.Wnn: Feuilleton. Stadttheater. „Mirabeau“, Trauerspiel in fünf Acten von Murad Efendi.  
Erste Aufführung. In: Neue Freie Presse. 21.12.1875. S. 1f.

Koppel-Ellfeld, Franz: Feuilleton. Murad Efendi. In: Dresdner Zeitung nebst Dresdner  
Börsen- und Handelsblatt. 28.6.1879. S. 1f.

Koppel-Ellfeld, Franz: Feuilleton. Murad Efendi [Nekrolog]. In: Dresdner Zeitung nebst  
Dresdner Börsen- und Handelsblatt. 15.9.1881. S. 1f.

L. Sp.[Ludwig Speidel?]: Feuilleton. Burgtheater. Selim der Dritte. In: Deutsche Zeitung,  
Morgenblatt. 28.5.1872. S. 1f.

Lorm, Hieronymus: Feuilleton. Murad Effendi. Bogadil. In: Wiener Abendblatt. 30.12.1874.  
S. 14.

Lorm, Hieronymus: Murad Efendi. Ines de Castro. In: Wiener Abendblatt. 29.12.1874. S. 14.

Silberstein, Adolf: Feuilleton. Murad (Werner) Efendi. In: Pester Lloyd, Beilage zur Nr. 259.  
20.9.1881. O.S.

#### **6.4 Biographische Handbücher, biographische Literatur- und Theaterlexika:**

Bartels, Adolf: Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig: Avenarius, 1906.

Bornmüller, Franz: Biographisches Schriftsteller-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten  
Zeitgenossen auf dem Gebiet der Nationalliteratur aller Völker mit Angabe ihrer Werke.  
Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.

Brümmer, Franz: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19.  
Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Sechste Auflage. Leipzig: Reclam, o.J.

Brümmer, Franz: Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische  
Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. 2 Bde. Bd. 2. Eichstätt/Stuttgart: Verl.  
der Krüll'schen Buchhandlung, 1877.

Fränkel, Ludwig: Werner, Franz von. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Hg. durch die  
historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. 56 Bde. Bd. 42.  
Leipzig: Duncker & Humblot, 1897. S. 44-46.

Giebisch, Hans / Gugitz, Gustav: Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den  
Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Hollinek, 1964.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches  
Handbuch. Bd. 2. Halle: Niemeyer, 1930.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch.  
Zweite, vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage. Bd. 3. Bern: Francke,  
1956.

- Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bd. 2. Klagenfurt/Wien: Kleinmayr, 1960.
- Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 10. Bern: Francke, 1986.
- Krüger, Hermann Anders: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch mit Motivübersichten und Quellennachweisen. München: Beck, 1914.
- Meyers Konversationslexikon. Vierte Auflage. Bd. 11. Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885-1892.  
<<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=111615>> (14.06.2008).
- Stern, Adolf: Lexikon der deutschen Nationalliteratur. Von Adolf Stern, Professor der Litteraturgeschichte am kgl. Polytechnikum in Dresden. Die deutschen Dichter und Prosaiker aller Zeiten, mit Berücksichtigung der hervorragendsten dichterisch behandelten Stoffe und Motive. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.
- Stock, Karl F. / Heilinger, Rudolf / Stock, Marylène: Personalbibliographien österreichischer Dichterinnen und Dichter. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2., wesentlich erweiterte und verbesserte Auflage. 4 Bde. Bd. 2. München: K.G. Saur, 2002.
- Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben. Bd. 53. Wien: Druck und Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1886.

## **6.5 Sekundärliteratur**

- Adel, Kurt: Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung. Wien: Österreichische Verlagsanstalt, 1967.
- Ahmad, Feroz: Geschichte der Türkei. Aus dem Englischen übertragen von Beate Darius. Essen: Magnus, 2005.
- Alker, Ernst: Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914). 2., veränderte und verbesserte Auflage. Stuttgart: Kröner, 1962.
- Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Hg. vom Österreichischen Bundestheaterverband. 2 Bde. Wien: Überreuter, 1976.
- Arnim, Peter-Anton von: Goethe als Leitfigur eines deutschen Islam? In: Katharina Mommsen: Goethe und der Islam. Hg. v. Peter-Anton von Arnim. Frankfurt

- a.M./Leipzig: Insel-Verlag, 2001. <<http://www.ibn-rushd.org/forum/Goethe.htm>> (25.10.2009).
- Ausstellungs-Commission: Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung. Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892.
- Balme, Christopher: Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum. Tübingen: Niemeyer, 1995. (= Theatron; 13).
- Bartels, Adolf: Adolf Stern. Der Dichter und Literaturhistoriker. Zu seinem 70. Geburtstage. Dresden/Leipzig: Koch, 1905.
- Belgin, Tayfun (Hg.): Harem. Geheimnis des Orients. Katalog zur Ausstellung, Kunsthalle Krems 14. August – 13. November 2005. Krems: Kunsthalle Krems, 2005.
- Bhabha, Homi K. (Hg.): Nation and Narration. London [u.a.]: Routledge, 1990.
- Bhabha, Homi K.: Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus. In: Ders.: Die Verortung der Kultur. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. With a New Preface by the Author. 5. Auflage. London/New York: Routledge, 2008.
- Bhabha, Homi: On Cultural Hybridity – Tradition and Translation. Vortrag von Homi K. Bhabha an der Universität Wien, 9.11.2007 (aufgezeichnet von Michael Janousek). <[http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha\\_1.mov](http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha_1.mov), 2008/6/20> (18.06.2008).
- Bhabha, Homi: Homi K. Bhabha. The Key Concepts. Workshop mit Homi Bhabha an der Universität Wien, Institut für Germanistik, 12.11.2007 (aufgezeichnet von Bernd Grubmann). <[http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha\\_3.mov](http://xserve1.cc.univie.ac.at/WS2007/babka/Bhabha_3.mov), 2008/20/6> (18.06.2008).
- Bayerdörfer, Hans-Peter / Hellmuth, Eckart (Hg.): Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Münster: LIT, 2003. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven; 1).
- Bayerdörfer, Hans-Peter [u.a.] (Hg.): Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert. Berlin [u.a.]: LIT, 2007. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven; 5).
- Bernard, Veronika: Österreicher im Orient. Eine Bestandsaufnahme österreichischer Reiseliteratur im 19. Jahrhundert. Wien: Holzhausen, 1996. (= Literarhistorische Studien; 9).

- Bertsch, Daniel: Anton Prokesch von Osten (1795-1876). Ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen Pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients im Europa des 19. Jahrhunderts. München: Oldenbourg, 2005. (= Südosteuropäische Arbeiten; 123).
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 6 Bde. Bd. 3. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999.
- Calm, Hans: Kulturbilder aus der deutschen Theatergeschichte. Mit einem Bildatlas zusammengestellt und erläutert von Dr. Alfred Jericke. Leipzig: Koehler & Amelang, 1925.
- Castro Varela, María do Mar / Dhawan Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript, 2005. (= Cultural Studies; 12).
- Csáky, Moritz: Europa im kleinen: Multiethnizität und Multikulturalität im alten Österreich. In: Schmidinger, Heinrich (Hg.): Die eine Welt und Europa. Graz [u.a.]: Styria, 1995. S. 207-248.
- Csáky, Moritz: Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der bildenden Künste in Wien 13. September 1996 – 6. Jänner 1997. Wien/München: Brandstätter, 1996. S. 27-32.
- Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. In 6 Bänden. Wien: Kremayr & Scheriau, 2004.
- Danielczyk, Julia: Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion. In: Hulfeld, Stefan / Peter, Birgit (Hg.): Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte. Wien: Böhlau, 2009. S. 27-38. (= Maske und Kothurn; 55/1-2).
- Doderer, Heimito von: Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman. 6. Auflage. München: dtv, 2005.
- Doria, Robert J.: Islam Under the Double Eagle: The Muslims of Bosnia and Hercegovina, 1878-1914. Boulder: Columbia University Press, 1981. (= East European Monographs; 78).
- Erker-Sonnabend, Ulrich (Hg.): Orientalische Fremde. Berichte deutscher Türkeireisender des späten 19. Jahrhunderts. Bochum: Brockmeyer, 1987. (= Materialia Turcica; Beiheft 8).
- Faroqhi, Suraiya: Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. 2. Auflage. München: Beck, 2003.
- Faroqhi, Suraiya / Neumann, Christoph K.: Ottoman Costumes. From Textile to Identity. Istanbul: Eren, 2004.

- Faroqhi, Suraiya N. (Hg.): The Cambridge History of Turkey. The Later Ottoman Empire, 1603-1839. Bd. 3. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006.
- Feichtinger, Johannes / Prutsch, Ursula / Csáky, Moritz (Hg.): Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl., 2003. (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität; 2).
- Feichtinger, Johannes: Der Wissenschaftswandel in Österreich (1848-1938). Versuch einer kulturwissenschaftlichen Annäherung. In: Arnold, Markus / Dressel, Gert (Hg.): Wissenschaftskulturen – Experimentalkulturen – Gelehrtenkulturen. Wien: Turia+Kant, 2004. S. 53-68.
- Fleischer, Wolfgang: Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien: Kremayr & Scheriau, 1996.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970. Hg. v. Wolf Lepenies / Henning Ritter. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, 1982.
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Hg. v. Klaus Jeziorkowski. [Neuaufgabe] der 5. verb. Auflage Leipzig 1886. Stuttgart: Reclam, 1983.
- Gettke, Ernst (Hg.): Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. Dritter Jahrgang, 1875. Leipzig/Cassel: Commissions-Verlag der Luckhardt'schen Verlangshandlung, 1875.
- Gibb, Hamilton A. R. (Hg.): The Encyclopaedia of Islam. New Edition. 11 Bde. Leiden: Brill, 1960-2002.
- Gilman, Sander L.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Ins Deutsche übertragen von Helmut Rohlfing, Katharina Gerstenberger, Sabine Gölz, Vera Pohland, Catharine Gelbin unter Mitwirkung des Verfassers. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Gingrich, Andre: Österreichische Identitäten und Orientbilder. Eine ethnologische Kritik In: Dostal, Walter / Niederle, Helmuth A. / Wernhart Karl R. (Hg.): Wir und die Anderen. Islam, Literatur und Migration [Dokumentation des Symposions]. Wien: WUV, 1999. (= Wiener Beiträge zur Ethnologie und Anthropologie; 9). S. 29-34.
- Gingrich, Andre: Kulturgeschichte, Wissenschaft und Orientalismus. Zur Diskussion des „frontier orientalism“ in der Spätzeit der k.u.k. Monarchie. In: Feichtinger, Johannes [u.a.]: Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl., 2006. (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität; 7). S. 279-288.

- Glossy, Karl (Hg.): Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Abteilung Deutsches Drama und Theater. Wien: Selbstverlag der Ausstellungscommission, 1892.
- Glossy, Karl (Hg.): Dingelstedt, Franz Freiherr von: Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. Mit einer biographischen Skizze und Anm. von Karl Glossy. Wien: Schroll, 1925.
- Goer, Charis / Hofmann, Michael (Hg.): Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850. München: Fink, 2008.
- Goethe, Wolfgang von: West-östlicher Divan. In: Burdach, Konrad (Hg.): Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen: I. Abteilung, 6. Band. Weimar: Böhlau, 1888.
- Goethe, Wolfgang von: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans. In: Burdach, Konrad (Hg.): Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen: I. Abteilung, 7. Band. Weimar: Böhlau, 1888.
- Gottschall, Rudolf von: Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Literaturhistorisch und kritisch dargestellt von Rudolf von Gottschall. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. 4 Bde. Breslau: Trewendt, 1892.
- Gregor, Joseph (Hg.): Denkmäler des Theaters. Inszenierung/Dekoration, Kostüm des Theaters und der grossen Feste aller Zeiten. Nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und verwandter Sammlungen. 12 Bde. Bd. 12: Wiens letzte grosse Theaterzeit. Wien: Nationalbibliothek in Wien, 1930.
- Greisenegger-Georgila, Vana: Die Bühne als lebende Historienmalerei. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellung im Künstlerlaus und der Akademie der bildenden Künste in Wien 13. September 1996 – 6. Jänner 1997. Wien/München: Brandstätter, 1996. S. 275-283.
- Grillparzer, Franz: Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort von Wolfgang Paulsen. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Grillparzer, Franz: Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Grillparzer, Franz: König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Hg. v. Karl Pörnbacher. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Großegger, Elisabeth: Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum. In: Jaworski, Rudolf / Stachel, Peter (Hg.): Die Besetzung des

- öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich. Berlin: Frank & Timme, 2007. S. 293-309.
- Haider-Pregler, Hilde: Die Schaubühne als „Sittenschule“ der Nation. In: Reinalter, Helmut (Hg.): Joseph von Sonnenfels. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. S. 191-244.
- Hall, Stuart: Ideologie. Identität. Repräsentation. Hg. v. Koivisto, Juha / Merkens, Andreas. Hamburg: Argument, 2004.
- Hall, Stuart: The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 1997.
- Hall, Stuart: Wann gab es „das Postkoloniale“? Denken an der Grenze. In: Conrad, Sebastian / Randeria Shalini (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty. Frankfurt a.M./New York: Campus, 2002. S. 219-246.
- Hartung, Jan-Peter: (Re-)Presenting the Other? – Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus. In: Hamann, Christof / Sieber, Cornelia (Hg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2002. (= Passagen; 2). S. 135-150.
- Hebbel, Friedrich: Judith. Eine Tragödie in fünf Akten. Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich: Chronos, 2007.
- Ilg, Jens / Bitterlich, Thomas (Hg.): Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern. Marburg: Tectum, 2006.
- Irwin, Robert: For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies. 2. Auflage. London: Penguin Books, 2007.
- Kabbani, Rana: Mythos Morgenland. Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen. Aus dem Englischen von Gabriele Gockel und Rita Seuss. München: Knauer, 1993.
- Kavut-Holly, Demet: Till Eulenspiegel und Nasreddin Hoca: vom Mittelalter bis zur Kinderliteratur der Gegenwart. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl., 2009.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. 10 Bde. Bd. 7. Salzburg: Müller, 1965.
- Klaar, Alfred: Das moderne Drama. Dargestellt in seinen Richtungen und Hauptvertretern. 3 Bde. Bd. 1: Geschichte des modernen Dramas in Umrissen. Leipzig: Freytag / Prag: Tempsky, 1883.

- Klaar, Alfred: Das moderne Drama. Dargestellt in seinen Richtungen und Hauptvertretern. 3 Bde. Bd. 2: Deutsche Bühnendichter der Gegenwart. Leipzig: Freytag / Prag: Tempsky, 1884.
- Koebner, Thomas / Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987.
- Kontje, Todd: German Orientalisms. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Kosch, Wilhelm: Ein österreichischer Dichter und türkischer Diplomat in Holland. In: Der Wächter, 22/1 (1940). S. 51f.
- Kreidt, Dietrich: Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. [Ausstellungskatalog „Exotische Welten. Europäische Phantasien.“]. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen / Cantz, 1987.
- Laube, Heinrich: Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte. Leipzig: Weber, 1868.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Loewy, Siegfried: Das Burgtheater im Wandel der Zeiten. Kleine Bausteine zur Geschichte dieser Kunststätte. Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Wien: Knepler, o.J.
- Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Berlin/Leipzig/Wien: Seemann, 1899.
- Lothar, Rudolph / Stern, Julius: 50 Jahre Hoftheater. Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaisers Franz Josef I. Wien. Wien: Steyermühl, 1900.
- Lothar, Rudolph: Das deutsche Drama der Gegenwart. München / Leipzig: Müller, 1905.
- Lutter, Christina / Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. 2., unveränderte Auflage. Wien: Löcker, 2005. (= Cultural Studies; 0).
- MacKenzie, John M.: Orientalism. History, Theory and the Arts. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.
- Mangold, Sabine: Eine „weltbürgerliche Wissenschaft“. Die deutsche Orientalistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner, 2004. (= Pallas Athene; 11).
- Matl, Josef: Südslawische Studien. München: Oldenbourg, 1965. (= Südosteuropäische Arbeiten; 63).
- Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- Marx, Peter W.: Zur Proliferation des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert. In: Kreuder, Friedemann / Hulfeld, Stefan / Kotte, Andreas (Hg.): Theaterhistoriographie: Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis. Unter Mitarbeit von Stefanie Watzka.

- Tübingen: Francke, 2007. (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; 36 ). S. 133-149.
- Mayr-Oehring, Erika / Doppler, Elke: Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert. [= Ausstellungskatalog Wien Museum Hermesvilla 16. Oktober 2003 – 12. April 2004]. Wien: Museen der Stadt Wien, 2003.
- McInnes, Edward / Plumpe, Gerhard (Hg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890. München: dtv, 1996. (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 6).
- Midhat, Ali Haydar: Midhat-Pacha. Sa vie – son œuvre. Par son fils Ali Haydar Midhat Bey. Preface de J.-L. de Lanessan. Paris: Stock, 1908.
- Mernissi, Fatima: Harem. Westliche Phantasien – östliche Wirklichkeit. Aus dem Englischen von Kate Reiner. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2000.
- Nagl, Johann Willibald / Zeidler, Jakob / Castle, Eduard (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. 4 Bde. Bd. 3: Von 1848 bis 1890. Wien: Fromme, 1899-1937.
- Negges, Friedrich: Sultan Selim der Dritte, oder: der Janitscharen-Aufstand. Ein historisches Schauspiel in fünf Akten. Augsburg: Commissions-Verlag der von Jenisch und Stage'schen Buchhandlung (Heine und Comp.), 1855.
- Osterhammel, Jürgen: Auf der Suche nach einem 19. Jahrhundert. In: Conrad, Sebastian / Eckert, Andreas und Ulrike Freitag (Hg.): Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen. Frankfurt a.M. / New York: Campus, 2007. S. 109-130.
- Paret, Rudi: Der Koran. Übersetzung von Rudi Paret. 10. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2007.
- Pederin, Ivan: Murad Efendi – Franz Werner. In: Südostforschungen, 32 (1973). S. 106-122.
- Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin/New York: de Gruyter, 2005. (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 35).
- Preziosi, Donald / Farago, Claire: Grasping the World. The Idea of the Museum. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Quataert, Donald: The Ottoman Empire 1700-1922. Second Edition. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2005. (= New Approaches to European History).
- Richter, Helene: Unser Burgtheater. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea, 1918.
- Roth, Joseph: Die Geschichte von der 1002. Nacht. In: Ders.: Werke. In vier Bänden. Hg. v. Hermann Kesten. Bd. 2. Wien [u.a.]: Donauland [u.a.], 1977. S. 983-1148.

- Rumpler, Helmut: Die Türkei und Europa im Werk und Denken von Anton Prokesch von Osten. In: Beer, Siegfried (Hg.): Focus Austria. Vom Vielvölkerreich zum EU-Staat. Festschrift für Alfred Ableitinger zum 65. Geburtstag. Graz: Selbstverl. d. Inst. für Geschichte d. Karl-Franzens-Univ. Graz, 2003. (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte / Karl-Franzens-Universität Graz; 15). S. 142-152.
- Rutherford, Jonathan: The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders.: Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990. S. 207-221.
- Said, Edward W.: Orientalism. 3. Auflage. London: Penguin, 2003.
- Sardar, Ziauddin: Der fremde Orient. Geschichte eines Vorurteils. Aus dem Englischen von Matthias Strobel. Berlin: Wagenbach, 2002.
- Schiller, Friedrich: Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel. Anmerkungen von Christian Grawe. 2., um Anmerkungen ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Schlechta-Wssehrd, Ottokar von: Die Revolutionen in Constantinopel in den Jahren 1807 und 1808. Wien: Gerold, 1882.
- Schüller, Edmund: De Spectationibus. Zur Entstehungsgeschichte der Erzählung „Die erleuchteten Fenster“. In: Schaffgotsch, Xaver (Hg.): Erinnerungen an Heimito von Doderer. München: Biederstein: 1972. S. 151-153.
- Schwarz, Werner Michael: Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910. Wien: Turia + Kant, 2001.
- Sengle, Friedrich: Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: Metzler, 1952.
- Shaw, Stanford J.: Between Old and New. The Ottoman Empire under Sultan Selim III 1789-1807. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1971.
- Shaw, Stanford: History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Volume I: Empire of the Gazis: The Rise and Decline of the Ottoman Empire, 1280-1808. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1976.
- Sonnenthal, Hermine von (Hg.): Adolf von Sonntenthal's Briefwechsel. 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1912.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Beck, 1998. (= Geschichte der

- deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begründet von Helmut de Boor und Richard Newald; 9/1).
- Stieglitz, Heinrich: Bilder des Orients. 4 Bde. Bd. 3. Leipzig: Cnobloch, 1831-1833.
- Telesko, Werner: Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der bildenden Künste in Wien 13. September 1996 – 6. Jänner 1997. Wien/München: Brandstätter, 1996. S. 251-255.
- Teuber, Oscar: Das k.k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Fortgesetzt von Alexander Weil Ritter von Weilen. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903-1906. (= Die Theater Wiens; 2).
- Tomenendal, Kerstin: Das türkische Gesicht Wiens. Auf den Spuren der Türken in Wien. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2000.
- Toro, Alfonso de: Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Hamann, Christof / Sieber, Cornelia (Hg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2002. (= Passagen; 2). S. 15-52.
- Tyrolt, Rudolph: Chronik des Wiener Stadttheaters 1872-1884. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien: Konegen, 1889.
- Tyrolt, Rudolph: Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers 1848-1902. Erinnerungen und Betrachtungen. Wien [u.a.]: Braumüller, 1904.
- Umar, Muhammad as-Sayyid: Orientbild und Orientthematik in den Reisebeschreibungen Anton Prokesch-Ostens. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss., 1989.
- Weber, Mirjam: Der „wahre Poesie-Orient“. Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes „West-östlichem Divan“ und der Lyrik Heines. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001. (= Mîzân; 9).
- Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Vierte, unveränderte Auflage. Beirut: Librairie du Liban / London: Macdonald & Evans, 1977.
- Witkowski, Georg: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. Vierte, durchgesehene Auflage. Berlin: Teubner, 1913.
- Wlassak, Eduard: Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters. Zu dessen Säcular-Feier im Februar 1876. Herausgegeben von Dr. Eduard Wlassak, Hofsekretär im k.k. Obersthofmeisteramte. Wien: Rosner, 1876.
- Wolff, Lutz-W.: Heimato von Doderer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996. (= rowohlts monographien; 557).

- Würz, Herwig (Hg.): Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte. Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek, 1995. [Katalog der 229. Wechselausstellung der Wiener Stadt- u. Landesbibliothek].  
<<http://www.wienbibliothek.at/ausstellungen/1995/wa-229/toc-de.htm>> (06.06.2008).
- Yates, W.E.: Theatre in Vienna. A Critical History, 1776-1995. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (= Cambridge Studies in German).
- Young, Robert J.C.: Postcolonialism. An historical introduction. Oxford: Blackwell, 2001.
- Ziegler, Heinrich: Murad Efendi (Franz von Werner). Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke. Münster: Wilhems-Universität Münster, Phil. Diss., 1917.
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. 34. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000.

## 7 Abbildungsverzeichnis

ABB. 1: MURAD EFENDI, 1871 (FOTO: MARIE CLAIRVILLE WIEN). Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Bildarchiv: Pf 6016: B (2). Rechte: ONB/IMAGNO.....	19
ABB. 2: MURAD EFENDI (XYLOGRAPHIE, 1881). Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Bildarchiv: Pf 6016: C (1). Rechte: ONB/IMAGNO.....	21
ABB. 3: THEATERZETTEL <i>SELIM DER DRITTE</i> , BURGTHEATER (1872). Österreichisches Theatermuseum (ÖTM), Theaterzettel, Hofburgtheater, 1872. Rechte: ÖTM .....	69
ABB. 4: ROLLENBILD FRITZ KRASTEL [1872] (FOTO: DR. SZÉKELY, WIEN). Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Bildarchiv: Pf 6060: C (17a). Rechte: ONB/IMAGNO.....	73
ABB. 5: FIGURINE FRANZ GAUL, "SELIM III." Österreichisches Theatermuseum (ÖTM). Figurinen, Franz Gaul, "Selim III.", Selim III. [nicht inventarisiert]. Rechte: ÖTM .....	74

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 8 Anhang

### 8.1 Abstract

Diese Diplomarbeit leistet in einem transdisziplinär ausgerichteten Zugang einen Beitrag zur Wiener Theaterhistoriographie sowie zum deutschsprachigen bzw. österreichischen Orientalismuskurs im 19. Jahrhundert und befasst sich mit dem gegenwärtig beinahe unbekanntem Autor und Diplomaten Murad Efendi (1836-1881). Er wurde unter dem ursprünglichen Namen Franz von Werner in Wien geboren. Im Zuge seines Eintritts in die osmanische Armee nahm er den Namen Murad Efendi an und schlug schließlich eine diplomatische Laufbahn als osmanischer (General-)Konsul in verschiedenen europäischen Städten ein. Neben seiner diplomatischen Tätigkeit betätigte er sich auch als Schriftsteller. Vor allem als Autor historischer Tragödien genoss er in den 1870er Jahren einen gewissen kurzlebigen Erfolg und seine Stücke wurden im deutschsprachigen Raum mehrfach aufgeführt. Bald nach seinem Tod geriet er jedoch mehrheitlich in Vergessenheit. Murad Efendi reiste als Kosmopolit in Europa und dem so genannten Orient. Seine Erfahrungen aus langjährigem Aufenthalt im osmanischen Reich haben Eingang in sein literarisches Werk gefunden und dieses mitgeprägt. Er verarbeitete seine Eindrücke und Einblicke in und durch seine schriftstellerische Tätigkeit und drückte darin auch seine Bindung an seine zweite Heimat, die Türkei, aber auch an Österreich aus – vor allem in den beiden zentralen Werken mit Orientbezug, das Drama *Selim der Dritte* und die Essaysammlung *Türkische Skizzen*. Diese Arbeit befasst sich in einem transdisziplinären Zugang mit Murad Efendi, seinem Werk und seiner Rezeptionsgeschichte. Zum einen wird die Positionierung des beinahe unbekanntem Autors in der österreichischen/deutschen Theater- und Literaturgeschichtsschreibung untersucht. Ferner stehen Rezeption und Aufarbeitung der erhaltenen Quellen zur Inszenierung des Dramas *Selim der Dritte* am Wiener Burgtheater (1872) im Interesse. Zum Anderen beschäftigt sich diese Arbeit aus einer postkolonialen Perspektive mit den Orientbildern in Murad Efendis Werk und seiner angestrebten Rolle als kultureller Vermittler: Einerseits werden seine Darstellungen des „Orients“ in *Selim der Dritte* und den *Türkischen Skizzen* untersucht, andererseits die Murad-Efendi-Rezeption im deutschsprachigen Raum betrachtet. Als ambivalente Figur des Übergangs und als „Akteur des Wandels“ erfährt der beinahe vergessene Autor in den letzten Jahren vermehrt Interesse.

## 8.2 Curriculum Vitae

### Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 02.09.1983

Geburtsort: Feldkirch (Österreich)

### Ausbildung:

- 1990 – 1995 Besuch der Primarschule Resch, Schaan
- 1995 – 2003 Besuch des Liechtensteinischen Gymnasiums, Vaduz
- Mai 2003 Maturaprüfung Typus B (Latein) mit Auszeichnung abgelegt
- WS 2003-WS 2009 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit den Studienschwerpunkten Theaterhistoriographie, Theater und Archiv sowie Cultural Studies und Kulturwissenschaften ( als Freie Wahlfächer, Modul 24 Wochenstunden)
- seit Oktober 2004 Doppelstudium: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Diplomstudium der Arabistik an der Universität Wien

### Stipendien:

- 2003 1. Preis der Peter-Kaiser-Stiftung für die beste Matura, verliehen vom Liechtensteinischen Gymnasium Vaduz
- 2008 Stipendium der Universität Wien für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland

### Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken:

- Intensivkurse Hocharabisch am Institut Bourguiba des Langues Vivantes in Tunis, Université de Tunis (Niveau 2), August 2006 und (Niveau 3), Juli 2007
- Forschungsaufenthalt im Rahmen der Diplomarbeitsrecherchen in Dresden, Oktober/November 2008

### Studienbezogene Praktika und Tätigkeiten:

- Regieassistent U21 Werkstattproduktion *Antigone?* (R: Jürg Schneckenburger, in Zusammenarbeit mit dem Theater am Kirchplatz, Schaan), Januar bis April 2003.
- Praktikum beim Jüdischen Theater Austria, (v.a. Recherchen in Wien und Jerusalem zu Theodor Herzl für das Stück *Die Judenstadt* von Warren Rosenzweig, Begleitung des Stückes im Entstehungsprozess) März 2004 bis Juli 2005
- Praktikum im Liechtensteinischen Landesarchiv, Juli bis September 2005

- Teilnahme am *Interplay Europe. Festival of Young European Playwrights, 2006*, Juni 2006
- Mitarbeit im Bereich Office Management beim *Theaterfestival Tikun Olam. Festival of International Jewish Theater*, März 2007
- Praktikum im Liechtensteinischen Landesarchiv, September 2007
- wissenschaftliche Mitarbeit bei der Ausstellung „*Wissenschaft nach der Mode*“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943* wissenschaftliche Leitung: Birgit Peter und Martina Payr, Oktober 2007 - Mai 2008
- Archivrecherchen für das Symposium *Theater für Eliten? Das Theater in der Josefstadt 1938*, 28.11.2008, Theater in der Josefstadt) und Dokumentation der Recherchen für den Symposiumsband (in Vorbereitung).

### **Vorträge bei Symposia:**

- „Ottoman Empire & European Theatre. From the Beginnings to 1800. II: The Time of Joseph Haydn, from Sultan Mahmud I to Mahmud II“ (Wien, 24.-25.4.2009);  
Titel: „Sultan Selim III and Mahmud II in the Limelight. Imparting Knowledge on the Ottoman Empire from the Perspective of the ‚Viennese Turk‘, Murad Efendi“.
- „Übersetzen im Mittelmeerraum – Konstruktionen und Dekonstruktionen von ‚Okzident‘ und ‚Orient‘“ (im Rahmen der Biennale EST, Wien, 12.-15.11.2009);  
Titel: „Österreichischer Dichter und türkischer Diplomat: Murad Efendi (1836-1881) als kultureller Übersetzer“.

### **Erschienene Publikationen:**

- Delavos, Paul M. / Herfert, Caroline: „Alltagsgeschäft“. Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft. In: Peter, Birgit / Payr, Martina (Hrsgg.): „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Münster [u.a.]: LIT, 2008. (= Austria: Universitätsgeschichte; 3). S. 52-75.