

Norbert Mecklenburg | Universität zu Köln, amg27@uni-koeln.de

## Von den Sitten der Morlacken zur Weltliteratur

### Goethes Beitrag zur Wirkungsgeschichte der *Hasanaginica*

Die *Hasanaginica*, eine südslawische Volksballade des späten 17. Jahrhunderts, ist infolge von Goethes deutscher Bearbeitung unter dem Titel *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga* durch Übersetzungen in weitere Sprachen zum Rang der Weltliteratur erhoben und seit ca. zweihundert Jahren als serbisches, kroatisches oder bosnisches Kulturerbe verehrt, vereinnahmt und vermittelt worden. Sie wird in den letzten Jahrzehnten merkwürdigerweise wohl nirgendwo, außer in den südslawischen Ländern, vielfältiger und aufwändiger präsent gehalten als in Istanbul, der türkischen Metropole zwischen Europa und Asien. Man fragt sich, wie das kommt und was für ein Licht dies zurückwirft auf die wechselvolle Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte dieses epischen Meisterwerks aus einer Grenzregion des Osmanischen Reiches im Hinterland Dalmatiens.

Versucht man diese Frage angemessen zu beantworten, so erweist sich die *Hasanaginica* als ein Paradebeispiel für die Dynamik von kulturellem Transfer, für die Spannung von Lokalität und Globalität, regionaler Herkunft und universaler Geltung, Deterritorialisierung und Reterritorialisierung, kultureller Einbettung und transkulturellem Potential literarischer Kunst,

Die Wirkungsgeschichte der südslawischen Volksballade *Hasanaginica* ist ein Beispiel für die Dialektik von regionaler Herkunft und universaler Geltung, von kultureller und poetischer Alterität. Durch Goethes Bearbeitung, der viele Übersetzungen folgten, ist dieses Gedicht zu Weltliteratur geworden. Seine transkulturelle Kraft zeigt sich daran, wie es die kulturellen Besonderheiten seines osmanisch geprägten Entstehungsraums zu einer humanistischen Kritik am Patriarchat poetisch verallgemeinert. Diese universale Botschaft bewährt sich im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte, die eine Folge von nationalen Vereinnahmungen war, bis heute.

anders gesagt: für die Dialektik von kultureller und poetischer Alterität.<sup>1</sup> Diese Dialektik hat der alte Goethe in seinem *West-östlichen Divan* auf wunderbar einfache Weise formuliert: »Wer das Dichten will verstehen, / Muß ins Land der Dichtung gehen; / Wer den Dichter will verstehen, / Muß in Dichters Lande gehen.«<sup>2</sup> Primär ist und bleibt das »Land der Dichtung«: die autonome Sinnsphäre poetischer Alterität; nützlich, aber erst in zweiter Linie, kann es von Fall zu Fall sein und ist es in diesem Falle, in »Dichters Lande« zu gehen, also Entstehungskontext und kulturelle Alterität eines literarischen Werks bio- und historiographisch, sozio- und kulturologisch zu erschließen. Das muss der Philologe dann aber in die Arbeit *literarischer Hermeneutik* integrieren, mit Goethe gesagt: er muss ins »Land der Dichtung« zurückkehren.

In dem vorliegenden Versuch wird diese Dialektik an Goethes *Klaggesang* entfaltet, der die bisher wichtigste Epoche in der Wirkungsgeschichte der *Hasanaginica* eingeleitet hat. Im Gegensatz zum augenblicklich in der Germanistik vorherrschenden kulturologischen Trend soll dabei die poetische gegenüber der kulturellen Alterität nicht ins Hintertreffen geraten. Literaturwissenschaft ist zwar eine Kulturwissenschaft, aber sie ist es als *Kunstwissenschaft*. Literarische Kunstwerke mögen sprachlich, kulturell, regional, historisch, gesellschaftlich mehr oder weniger eingebettet sein, »rooted« – um ein Begriffspaar des Komparatisten Patrick C. Hogan zu verwenden –, aber eben als Kunstwerke sind sie zugleich »transportable«,<sup>3</sup> d.h. sie können inter- und transkulturelle, im Prinzip universale Wirkung entfalten. Denn wie andere Künste ist auch die literarische Kunst ein relativ universales Kommunikationsmedium. Sonst gäbe es nicht, was seit Goethe und in seinem Sinne Weltliteratur genannt wird. Er selbst hat außerdem noch, um dieses transkulturelle Potential der Dichtung, ihre dialektische Einheit von Regionalität und Universalität, zu betonen, den Begriff »Weltpoesie« gebraucht, und zwar gerade auch in seinem kleinen Aufsatz *Serbische Gedichte* von 1827, dem Jahr seiner intensivsten Überlegungen zur Weltliteratur.<sup>4</sup>

Im Folgenden wird nach einem gezielt verfremdenden Einstieg mit Überlegungen zu dem merkwürdigen *Hasanaginica*-Boom in der heutigen Türkei (1) zunächst ihre regionale und, wie sich bei genauerer Analyse zeigen wird, multi-, inter- und transkulturelle Entstehungs- und Überlieferungs-

1 Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 213–237.

2 Goethe: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 2, S. 126; vgl. Mecklenburg: *Differenzierender Universalismus*, S. 83ff.

3 Colm Hogan: *Colonialism and Cultural Identity*, S. 311

4 Goethe: *Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, S. 386f.; vgl. Mecklenburg: »Kanon« und »Weltliteratur«, S. 117f.

geschichte beleuchtet – bis zu dem Punkt, an dem sie infolge von Goethes deutscher Bearbeitung und daran anschließenden Übersetzungen in viele europäische Sprachen ihre transregionale Wirkungsgeschichte entfaltete und zu Weltliteratur wurde (2). An eine textanalytische und hermeneutische Skizze zur zentralen Konfliktstruktur dieses epischen Werks, in Einklang mit neueren Forschungsstimmen und in Abhebung von anderen (3), schließen sich kritische Erwägungen zu solchen Interpretationen der *Hasanaginica* an, die sich an der Spannung von Kulturspezifik und – mit Goethes Formel – ›allgemein Menschlichem‹ abarbeiten (4). Auf dieser Grundlage wird dann die Wirkungsgeschichte des Werks nachgezeichnet (5), einschließlich seiner intermedialen Transformationen – bis hin zu den Bühnenproduktionen, die in den vergangenen Jahren in Istanbul zu sehen waren.

Eine terminologische Vorbemerkung ist angebracht: Nicht als zuverlässige Denotation, sondern nur als »Hilfsterminus«<sup>5</sup> und als abgekürzter Hinweis auf ein linguistisches Problem ist es zu verstehen, wenn im Folgenden die *Hasanaginica* in Gestalt des Prätexts zu Goethes *Klaggesang* sprachlich als ›serbokroatisch‹ bezeichnet wird. Goethe selbst hatte sie, in Anschluss an seine Vermittler, als ›morlackisch‹ angesehen, und noch in der Ausgabe letzter Hand hat der Titel des *Klaggesangs* den irreführenden Zusatz »Aus dem Morlackischen« gehabt. Aber schon zu Goethes Lebenszeit bestimmten Philologen die Sprache dann linguistisch richtiger als ›serbokroatisch‹. Diesen Begriff hat kein anderer als Jacob Grimm 1824 im Vorwort zu seiner Übersetzung der *Kleinen Serbischen Grammatik* des Sprachreformers und Literatursammlers Vuk Karadžić geprägt. Mit diesem linguistischen Terminus sind anderthalb Jahrhunderte lang, im 19. Jh. gestützt durch den österreich-ungarischen Staatsapparat, die in Serbien, Kroatien und Bosnien gesprochenen ›mittelsüdslawischen‹ Dialekte und die dort entwickelten Standardvarietäten zusammengefasst worden. An dem Begriff des Serbokroatischen als Grund- bzw. ›Dachsprache‹, die im Staat Jugoslawien, neben Slowenisch und Mazedonisch, auch Amtssprache war, bis man ab 1971 stattdessen ›Serbisch und/oder Kroatisch‹ festlegte, wird in der internationalen Linguistik teilweise bis heute festgehalten. In den Nachfolgeländern Jugoslawiens wird er jedoch mit politischer, rechtlicher, auch sprachwissenschaftlicher Begründung vermieden. Denn der Ausdruck ›serbokroatisch‹, bezogen auf eines »jener real existierenden Phantome«, hatte zu lange auch der Legitimierung problematischer »integralistischer Konzepte« gedient.<sup>6</sup> Allein manche bosnischen Linguisten halten am Begriff

5 Lauer: *Zur Übersetzungsrezeption*, S. XIII

6 Lacko Vidulić: *Jugoslawische Literatur*, S. 161 u. 168.

des Serbokroatischen fest, weisen dabei allerdings darauf hin, dass seine Basis das Bosnische sei, da Karadžić seiner Konstruktion einer serbischen Standardsprache vorrangig die Dialekte Bosnien-Herzegowinas zugrunde gelegt habe. Nicht umstritten dürfte die dialektologische Bezeichnung des Štokavischen sein, welche die Standardvarietäten des Serbischen, Kroatischen und Bosnischen einschließt. Štokavisch-ikavisch ist die Sprache der *Hasanaginica*.<sup>7</sup> Jedoch ist es in Hinblick auf ihre poetische und kulturelle Alterität wichtig zu ergänzen, dass dabei aus *lexikologischen* Gründen am besten die nähere sprachliche Bestimmung als bosnisch passt, denn wie im Bosnischen überhaupt so finden sich auch in der Ballade in gehäufter MaÙe Turzismen. – Schon an diesem terminologischen Exkurs zeichnet sich eine spezifische Dialektik von Grenzziehung und Vereinnahmung ab, die dann auch in der Wirkungs- und Deutungsgeschichte der *Hasanaginica* zum Vorschein kommt. Da sich alle drei Nationen auf die Tradition, der das Werk zugehört, zu Recht berufen, ist die gerechteste, wenn auch sprachlich nicht gerade exakte Bezeichnung sicher ›südslawisch‹.

## 1.

Im Jahre 2004, ein Jahr, nachdem der Islamist Erdoğan türkischer Ministerpräsident geworden war, wurde in Istanbul im Rahmen einer Kulturwoche des Staates Bosnien-Herzegowina das Theaterstück *Hasanaginica* des kroatischen Autors Milan Ogrizović aus der Zeit des späten Naturalismus aufgeführt. Zwei Jahre darauf präsentierte man dort das gleiche Stück in der Bearbeitung und Inszenierung durch Mustafa Nadarević vom Kroatischen Nationaltheater Zagreb. Im Jahr dazwischen konnte das Istanbul Publikum im AKM – dem renommierten Atatürk-Kulturzentrum, das wegen seiner Pflege auch westlicher Kunst und Kultur dem heutigen islamistischen Regime ein Dorn im Auge ist, so dass man es jetzt für eigene Zwecke umbaut – eine Aufführung der Oper *Hasanaginica* des bosnischen Komponisten Asim Horozić erleben, gespielt von der Staatsoper Bosnien-Herzegowina aus Sarajevo. Die gleiche Oper führte dann im Jahre 2013 unter dem Titel *Öldüren Aşk*, d.h. ›Tötende Liebe‹, die Istanbuler Staatsoper selbst auf. Im Jahre 2005 gehörte zum Programm des renommierten Istanbul Theaterfestivals eine moderne *Hasanaginica*-Version des serbischen Autors Ljubomir Simović, gespielt von einer Theatergruppe aus Mazedonien. In türkischer Übersetzung kam dieses Drama zwei Jahre später in einer

7 Ebd., S. 179.

bekanntes Theater-Buchreihe in Istanbul heraus. Im Jahre 2012 wurde es dort von Rahim Burhan inszeniert.

Wie ist dieser merkwürdige *Hasanaginica*-Boom in der heutigen Türkei zu erklären? Er steht zweifellos in Zusammenhang mit einer politisch motivierten Kulturförderung. Bezogen auf Kultur aus ehemaligen europäischen Teilen des Osmanischen Reiches, hatte es eine solche zwar durch die ganze türkische Republikzeit gegeben, wenn auch, unter kemalistischen Vorzeichen, eher gebrochen. Aber seitdem der Islamismus nicht nur seine politische Herrschaft, sondern auch eine kulturelle Hegemonie auszubauen sucht, möchte man auch aus den ehemals osmanisch beherrschten europäischen Ländern alles Mögliche als Kulturerbe vereinnahmen. In Hinblick auf die *Hasanaginica* kommt dem entgegen, dass sie in ihrer ursprünglichen epischen Gestalt, nach über einem Jahrhundert in etwas andere Richtung gehender, nämlich serbischer nationalistischer Vereinnahmung, erst in den letzten Jahrzehnten als das wiederentdeckt worden ist, was sie ihrer kulturellen Herkunft nach tatsächlich ist: eine *bosnische* Dichtung, im Sinne von: Dichtung aus dem osmanischen Grenzland zum venezianischen Dalmatien, oder, wie es schon Adam Mickiewicz formuliert hat, »une chanson musulmane«, weil sie von denjenigen Slawen stamme, die sich zum Islam bekennen.<sup>8</sup>

Ein anderer, gegenläufiger Impuls, die *Hasanaginica* in der Türkei auf der Bühne zu zeigen, beruht vermutlich auf der berechtigten Erwartung, in einem Land, das trotz erheblicher Modernisierungserfolge von fortbestehender, durch den islamistischen Konservatismus sogar verstärkter patriarchalischer Geschlechter-Asymmetrie gezeichnet ist, werde ein Werk, egal in welcher seiner künstlerischen Transformationen, auf besondere Aufmerksamkeit stoßen, dem ein universelles Thema, nämlich Klage über das Leiden von Frauen unter dem Patriarchat, markant eingeschrieben ist, wie schon seine jeweiligen Titel anzeigen: »xalostna pjesanza«, »canzone dolente«, »mourning song«, »Klaggesang« usw. Wenn Inszenierungen der beiden Theaterstücke und der Oper diesen kritischen Gender-Aspekt allerdings unter theatralem Folklorismus verschwinden lassen, anstatt ihn dramaturgisch auszuarbeiten, dann ziehen sie, wie einige in Istanbul präsentierte, zum Teil berechtigte Kritik auf sich.

Dass aber an der Inszenierung von Rahim Burhan moniert wurde, sie reproduziere gedankenlos und unkritisch die unwürdige und – jedenfalls auf der Bühne – auch ungläubwürdige Namenlosigkeit der Frauen, war vermutlich ein Missverständnis; denn gerade diese Namenlosigkeit haben Stückautor und Regisseur zweifellos als markantes Zeichen des patriarcha-

8 Mickiewicz: *Les Slaves*, S. 323.

lischen Objektstatus der Frauen von der Ballade übernommen. Im Vorwort der türkischen Buchausgabe jedenfalls betont Doğan Korkmaz sehr klar den patriarchatskritischen Schwerpunkt des Stücks von Simović: es zeige die Frauen als Objekte der Gewalt der Männer und als Ware zwischen ihnen.<sup>9</sup>

Auf einem anderen Blatt steht, dass in einem Land wie der Türkei, das derzeit einer schleichenden Re-Islamisierung unterworfen wird, die Bühnen-*Hasanaginica*, ebenso wie sie *kritisch* als Drama der Gefangenschaft in traditionell patriarchalischen Ehre- und Scham-Geboten aufgefasst werden kann, natürlich ohne Weiteres auch *affirmativ* als Märtyrerdrama einer verkannten patriarchalischen Idealfrau – treu, gehorsam, unschuldig wie ein Lamm – verklärt oder gar als Tragödie eines Muttertiers verfälscht werden kann, das trotz seiner korrekten Unterwürfigkeit bestraft wird, obwohl es seinem Herrn immerhin fünf Nachkommen geworfen hat. Solche konservativ-islamischen Applikationen der *Hasanaginica* entsprächen dem bekannten Sunna-Gebot, das Goethe in einem *Divan*-Gedicht ironisiert hat: »Behandelt die Frauen mit Nachsicht« – also als gute Patriarchen, nicht als schlechte wie Hasan Aga!

Wie man die gehäufte türkische Präsenz der *Hasanaginica* auch beurteilen mag, aus dem dazu Angeführten ist zweierlei ersichtlich: Zum einen muss das poetische und universalistisch-menschliche Potential dieser all ihren medialen Transformationen zugrunde liegenden südslawischen Volksballade so groß sein, dass es bis heute nicht ›abgegolten‹ ist, natürlich auch, weil patriarchalische Strukturen weltweit fortbestehen. Zum anderen muss der weite Rezeptions- und Applikationsweg des Werks durch mehrere Kulturen hindurch, von seiner Entdeckung als Dokument der ›Sitten der Morlacken‹, über seine Verehrung als Monument ›serbischer Nationalpoesie‹, bis zu seiner mehrfachen Inszenierung als ›osmanisches Kulturerbe‹ in der heutigen Türkei, auch mit multi- und interkulturellen Aspekten der *Hasanaginica* selbst und ihrer Entstehungsgeschichte in Beziehung gesetzt werden. Daraus ergibt sich eine Richtschnur für die vorliegende Studie: Wie sich dieses epische Werk in der Dialektik der Kulturbewegung mitbewegt, das soll hier so nachgezeichnet werden, dass seine poetische Kraft dabei nicht an den Rand gerät, sondern umgekehrt gerade ins Zentrum rückt.

## 2.

Der junge Frankfurter Autor Johann Wolfgang Goethe, der bereits in Straßburg durch seinen Lehrer und Freund Herder für Volksdichtung sehr sensibilisiert war, begegnete der *Hasanaginica* vermutlich im Verlauf des

9 Simović: *Hasan Ağa'nın Karısı*, S. 7.

Jahres 1775. Er hatte im Oktober des Vorjahrs den Schriftsteller Clemens Werthes kennengelernt. Dieser arbeitete damals an der Übersetzung eines Reisebuches des italienischen Geistlichen, Natur- und Kulturforschers Alberto Fortis, das 1774 zweibändig unter dem Titel *Viaggio in Dalmazia* in Venedig erschienen war. Fortis war ein rousseauistisch inspirierter, von Sympathie für das ›einfache Volk‹ erfüllter geographischer, kulturanthropologischer und philologischer Feldforscher. Sein Buch basiert auf einer mehrjährigen wissenschaftlichen Dalmatienreise. Dalmatien, die Küstenregion an der Adria zwischen Spalato (Split) und Ragusa (Dubrovnik), war römische, byzantinische, ungarische, venezianische Provinz, ehe es von 1520 bis 1686 großteils zum Osmanischen Reich, später wieder zu Venedig und dann zu Österreich-Ungarn gehörte. Im 18. Jahrhundert war es, wie das nördlich benachbarte Kroatien im Königreich Ungarn, eine Grenzregion zum Osmanischen Reich, genauer: zum Gebiet der Herzegowina. Fortis' Buch fand europaweit großes Interesse. Übersetzungen ins Französische und Englische erschienen. Werthes veröffentlichte eine deutsche Teilübersetzung, nämlich das Kapitel *De' costumi de' Morlacchi* unter dem Titel *Die Sitten der Morlacken* 1775, anonym in Bern. Dieser Publikation, deren Verfasser er ja schon kennengelernt hatte, begegnete Goethe vermutlich auf seiner Schweiz-Reise im gleichen Jahr.

In dieses Kapitel hatte Fortis die Hasan-Aga-Ballade in einer ans Italienische angelehnten Transliteration unter dem Titel *Xalostna pjesanza plemenite Asan-Aghinize* sowie in eigener Versübertragung als *Canzone dolente della nobile sposa d'Asan Aga* eingeschaltet. Über diese ›canzone‹ hatte Albrecht von Haller schon Anfang 1775 in einer Rezension des Buches von Fortis geurteilt, sie verdiene, ins Deutsche übersetzt zu werden. Werthes bot dann neben seiner Übersetzung des Gedichts aus dem Italienischen, nach dem Vorbild von Fortis' klassischem Endecasillabo in fünf-füßigen Jamben, einen Nachdruck von dessen Originaltext. Goethe bekam also Werthes' Übersetzung von Fortis und den serbokroatischen Text zu Gesicht.<sup>10</sup> Sehr bemerkenswert ist, dass er dessen fünfhebige, sogenannte ›serbische‹ Trochäen nachbildete, also nicht die ›westlichen‹ Verse von Fortis und Werthes. Damit hat er, ohne die Sprache zu verstehen, dennoch, wie ihm selbst bewusst war: »mit Ahnung des Rhythmus und Beachtung der Wortstellung des Originals«,<sup>11</sup> und wie bereits Mickiewicz erkannte und

10 Goethe: *Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12, S. 1297–1312.

11 Ebd., S. 1298.

lobend hervorhob,<sup>12</sup> eine poetisch passendere Version geschrieben als die Übersetzer, von denen er abhängig war.

Zwar hat er notgedrungen einige kleine inhaltliche Abweichungen bei Fortis und Werthes gegenüber dem Originaltext übernommen, aber andere, irreführende hat er, diesem treuer folgend als seine Vorübersetzer, richtig korrigiert: so ersetzte er z.B. ›Herzog‹ (›duce‹) durch den originalen Titel ›Aga‹ (der dem Namen, gemäß dem vom Türkischen geprägten Sprachgebrauch, nachgestellt ist), also zutreffend durch einen weitaus niedrigeren Rang – was nicht ohne Bedeutung für die Interpretation ist. Auch trifft seine Bearbeitung, in Unterschied zu der von Werthes, der »sentimentale Züge des Zeitgeschmacks« einfließen ließ, »den Volkston besser«.<sup>13</sup> Dank seiner einführenden, behutsamen »umarbeitenden Nachhilfe« ist sowohl die »Eigentümlichkeit« wie auch das transkulturelle Potential des Gedichts bewahrt worden.<sup>14</sup>

Überliefert ist Goethes Bearbeitung in einer frühen Abschrift Caroline Herders. (Diese liegt der in der Hamburger Ausgabe gebotenen Textform zugrunde.)<sup>15</sup> Sie wurde dann von Herder, der an dem Text seinerseits Veränderungen vornahm, ohne Übersetzerangabe in dessen Sammlung *Volkslieder* zum ersten Mal 1778 publiziert. Herder hat, aus anderer Quelle, vermittelt durch den Prinzen August von Gotha, noch weitere ›morlackische Lieder‹ aufgenommen: *Gesang von Milos Cobilich, Radoslaus* und *Die schöne Dolmetscherin*. Unter seinem eigenen Namen kam Goethes Bearbeitung zuerst 1790 im letzten Band seiner achtbändigen *Schriften* heraus und entfaltete von nun an aufgrund der Autorität des berühmten Namens eine breite Wirkung. Von dieser Version des *Klaggesangs* sind nach und nach mehr als dreißig Übersetzungen in viele europäische Sprachen erschienen.

Was aber hatte Alberto Fortis da gehört und als ethnopoetisches Zeugnis aufgezeichnet? Und wer sind die ›Morlacken‹, die er in Mode brachte? Die Italiener nannten so das einfache Volk in Dalmatien, in Unterschied zu der venezianischen Herrschaftsschicht, oder die slawische Bevölkerung des Festlands, der Berge, in Unterschied zu der auf den Inseln und an der Küste. Der Name, der ›Schwarzwalachen‹ bedeutet – ›mor‹ kommt wie ›Mohr‹ von lat. *maurus* = dunkelhäutig (vgl. die ›Mauren‹) –, ist ethnographisch etwas unbestimmt und in Hinblick auf die Herkunft des *Klaggesangs* sogar

12 Mickiewicz: *Les Slaves*, S. 323.

13 Goethe: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, S. 499.

14 Hegel: *Werke*, Bd. 15, S. 432.

15 Goethe: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, S. 82–85; nach dieser Ausgabe werden im Folgenden Belege mit bloßen Verszahlen nachgewiesen.

irreführend. Es gibt zwar keine ›morlackische‹ Sprache,<sup>16</sup> aber die Schwarzwalachen (auf Türkisch: Karavlası) bildeten eine *romanische* Minderheit. (›Walach‹ hängt mit ›welsch‹ zusammen.) Auf diese ethnische Gruppe weist jedoch nichts an dem Text hin.

Als ethnologischer Pionier, der des Serbokroatischen nur begrenzt kundig war, hatte Fortis die Ballade während seiner Jahre in Dalmatien kennengelernt. Vielleicht hatte ein Volkssänger sie ihm vorgesungen. Für die endgültige Aufzeichnung konnte er dann vielleicht eine bereits vorhandene Handschrift des Liedes heranziehen. Denn eine solche soll zeitweilig einer von Fortis' gelehrten Bekannten in Spalato, Giulio Bajamonti, besessen haben.<sup>17</sup> Außer dieser Handschrift gibt es keine frühen Textzeugen. Allerdings gab es neben dieser Überlieferungslinie, die dem anonymen Werk Eingang in die Weltliteratur verschafft hat, wohl noch andere, nur mündlich tradierte Versionen. Eine kam erst im Goethejahr 1932 ans Licht: Der kroatische Bildhauer Ivan Meštrović teilte eine Fassung der *Hasanaginica* mit, die ihm von seiner Großmutter her im Gedächtnis geblieben, somit fast zweieinhalb Jahrhunderte lang wohl nur oral tradiert worden war.<sup>18</sup>

In Südosteuropa war die mündliche epische Tradition im 18. und auch im 19. Jahrhundert noch sehr lebendig. Das erregte das Interesse der europäischen Philologen und Literaturfreunde, die einen »lebhaften Diskurs über Epentheorie« führten.<sup>19</sup> So freute sich z.B. Klopstock über neu aufgefundene Werke solcher Volksdichter, die er »illyrische Barden« nannte.<sup>20</sup> ›Homer lebt noch‹, so lautete die Parole.<sup>21</sup> Wie diese Volkssänger mit Homer so konnte auch umgekehrt Homer mit ihnen verglichen werden. Bajamonti schrieb eine Abhandlung mit dem Titel *Il Morlacchismo d' Omero* (1797), also über das ›Morlackische‹ an Homer, und führte dafür folgendes Beispiel aus der *Ilias* an: Bei der Leichenfeier für Patroklos schenkt Achill dem Zweikampf-Sieger einen Dreifuß im Wert von zwölf Ochsen, dem Verlierer aber nur eine Frau im Wert von vier Rindern.<sup>22</sup> Dazu Bajamonti: »Kann es etwas mehr Morlackisches geben?«<sup>23</sup> Eine Gemeinsamkeit archaischer Dichtung wird hier also in ihrem stark ausgeprägten patriarchalischen Androzentrismus gesehen. Den

16 Lucerna: *Die südslawische Ballade*, S. 65.

17 Jilek: *Goethe*, S. 165.

18 Murko: *Das Original von Goethes Klaggesang*.

19 Lauer: *Zur Übersetzungsrezeption*, S. IX.

20 Klopstock: *Werke und Briefe*, S. 78.

21 Murko: *Das Original*, S. 355.

22 *Ilias*, XXIII Gesang, V. 700ff.

23 Murko: *Das Original*, S. 376.

stellt auch die *Hasanaginica* deutlich genug dar, nur tut sie das, im Gegensatz zu Homer und ›illyrischen‹ Sängern heldenhafter Männlichkeit, kritisch.

Ihr Entstehungsraum lässt sich, mangels Überlieferungsträgern, nur aus dem Text selbst unter Zuhilfenahme historisch-kulturellen Kontextwissens erschließen. Die Namen sowie die Titel Aga, Beg (türkisch: ›bey‹) und Kadi verweisen eindeutig auf das osmanische Herrschaftsgebiet südöstlich von Spalato, ca. 20 km landeinwärts von Makarska. Das Werk stammt demnach, will man es regional exakt verorten, nicht aus dem Herrschaftsgebiet des venezianischen Dalmatien, wo Fortis es aufzeichnete, als Imotski wieder venezianisch war, sondern aus dem Herrschaftsgebiet des osmanischen Bosnien (genauer: der Herzegowina), also aus einer multikulturellen, muslimisch dominierten Kulturlandschaft.<sup>24</sup> Imotski (hier: Imoski) war bis 1717 türkische Festungsstadt, das Küstengebiet dagegen war schon 1699 wieder unter venezianische Herrschaft gekommen. Der Name ›Pintorović‹ (hier geschrieben: ›Pintorowich‹) ist südslawisch-romanisch (pintur = pittore = Maler). Der im Osmanischen Reich sehr verbreitete Name ›Hasan‹, hier: ›Asan‹, dagegen ist arabisch.

Mit der männlichen Hauptfigur Hasan Aga ist möglicherweise sogar eine historische Person gemeint: ein osmanischer Burghauptmann (›dizdar‹) von Zadvarje bei Imotski. Dessen Familienname ›Arapović‹, d.h. der Araber, verweist auf eine zugewanderte Familie.<sup>25</sup> Dieser Hasan Aga Arapović war wiederholt an militärischen Auseinandersetzungen zwischen Osmanen und Venezianern beteiligt, seine Verwundung könnte er sich dabei um 1650 zugezogen haben; 1669 fiel er im Kampf.<sup>26</sup> Somit könnte diese traurige Ehegeschichte als ein typisches Zeitlied, d.h. ein Volkslied mit zeitgeschichtlichem Stoff, seine epische Gestalt gefunden haben.

Die im deutschen Text vorkommenden »Suaten« (›svati‹) (58, 63, 73) – von Fortis, Werthes, Goethe als Stammesname missverstanden – bedeuten nicht Mitglieder der Sippe, wie in der *Hamburger Ausgabe*, oder Gefolge des Kadi, wie in der *Frankfurter Ausgabe* zu lesen ist, sondern die Hochzeitsgäste. Der »Fürst« (vgl. engl. ›first‹) dieser Suaten (73) ist der »Svatov Stariscina«, der Erste, also der Anführer der Gäste. Wenn ihn die Braut genau wie ihren leiblichen Bruder mit »Bruder« anredet (74), ist das sicher eine Form des Respekts (wie im Türkischen *agabey*, d.h. ›älterer Bruder‹). »Fürstin« (66) dagegen – im Originaltext steht nur: Braut – ist allgemeiner als Adlige zu verstehen, wobei jedoch Standesdifferenzen impliziert sein dürften, die nur durch Interpretation zu ermitteln sind. All diese Wort- und Sacherklärungen zu Goethes Bearbeitung verweisen – neben dem linguis-

24 Balić: *Goethes Klanggesang*, S. 245.

25 Ebd., S. 246.

26 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 390.

tisch-lexikologischen Befund zum serbokroatischen Originaltext – auf die osmanisch beherrschte und geprägte Grenzregion als Entstehungsgebiet des *Klaggesangs*. Diese Zuordnung, die zeigt, in welcher Weise das Werk ›rooted‹ ist, kann für ein angemessenes Verständnis nicht unerheblich sein.

### 3.

Der *Klaggesang* erzählt in balladentypisch rascher, sprunghafter Szenenfolge mit markanten Leerstellen vom tödlichen Unglück der Frau des Hasan Aga. Dieser ist bei Kriegsaktionen verwundet worden. Im Feldlager besuchen ihn zwar Mutter und Schwester, aber: »Schamhaft säumt sein Weib zu ihm zu kommen« (9). Daraufhin teilt er ihr mit, dass er sie verstoße und damit auch von ihren fünf geliebten Kindern – das jüngste ist noch ein »Säugling« (35) – trenne. Unverzüglich führt ihr Bruder und Vormund sie mit dem »Brief der Scheidung« (29) ins Vaterhaus zurück. Um die Schande der Verstoßung zu tilgen und die Familienehre zu retten,<sup>27</sup> arrangiert er sofort, gegen ihren Wunsch, ihre Neuverheiratung, und zwar, tatsächlich ehrenvoll, mit dem Kadi von Imotski. Den Hochzeitszug führt man am Hof Hasans vorbei. So geschieht gerade das, was sie aus begründeter Furcht, es werde ihr das Herz brechen, unbedingt vermeiden möchte: sie begegnet ihren Kindern, die sie sofort erkennen, obwohl sie sich extra verschleiert hat. Während sie ihnen nun unvermeidlich die mitgebrachten Geschenke selbst übergibt, ruft Hasan die Kinder mit dem bitteren Satz ins Haus zurück, der gezielt ihre Ehre und ihr Herz verletzt: »Eurer Mutter Brust ist Eisen worden« (86). Als sie das hört und »ihre Kinder vor sich fliehn« sieht, stürzt sie zu Boden und stirbt.

Bezeichnet Hasan das Herz seiner Frau zu Unrecht als eisern, so kann man das zu Recht von der Handlungslogik dieser Ballade sagen. Kern des Ganzen ist ein Missverständnis, das man durchaus tragisch nennen darf: Hasan deutet das Nichtkommen seiner Frau anders, als es gemeint ist, denn es ist in Schamhaftigkeit begründet. Aber müsste er das nicht erkennen? Oder hat er für sie einen Spielraum zwischen Korrektheit und Spontaneität gesehen, für ›Switching‹ zwischen verschiedenen sozialen Sub-Codes? Das ist zweifellos eine Leerstelle im Text – aber ist es nur eine beiläufige, die nicht gefüllt werden muss, oder eine Schlüssel-Leerstelle, ohne deren Füllung der Textsinn verfehlt würde? Im ersten Fall wäre das eigentliche Thema »Mutterliebe«.<sup>28</sup> Das Verhalten des Mannes wäre nur der Auslöser

27 Chon: *Über die Blendung*, S. 170.

28 Goethe: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, S. 498.

für deren tragische Auswirkung, und der markante und kritische Gender-Aspekt träte in den Hintergrund. Im zweiten Fall dagegen ist das dargestellte Problemfeld weibliche eheliche Liebe in einem patriarchalischen Rahmen zwischen Konventionalität und Impulsivität, normenkonformem Verhalten und Handeln aus unmittelbar eigenem Antrieb, strengem und freierem Regelsystem. Dies ist natürlich ein viel anspruchsvolleres, komplexeres Thema, das dem Werk mehr Potential zu Weltliteratur eröffnet.

Tragisch an diesem Ehe- und Frauenschicksal könnte dann genannt werden, dass die Frau Liebe und Gehorsam nicht unterscheidet – offensichtliche Folge einer starken Verinnerlichung des Patriarchats. Gerade aus gehorsamer Liebe verhält sie sich scheinbar lieblos, »Konvention steht gegen Emotion«. <sup>29</sup> Aber auch der Mann ist zwar mit der bedingungslosen Verstoßung, der Wegnahme der Kinder, der bitter beleidigenden Rede vom Eisenherz seiner Frau der die Katastrophe verursachende, seinerseits scheinbar eisenherzige Widersacher, aber am Ende befindet er sich gleichfalls in tragischer Situation. Er ist selber, wie es bei Goethe mit einem Zusatz gegenüber dem Prätext heißt, »gar traurig« (84), denn er erleidet nicht nur die Schmach der Neuvermählung, sondern er verliert auch die – von ihm vermutlich geliebte – Ehepartnerin, die liebende Mutter seiner Kinder.

Allerdings lastet auf ihm unvergleichlich mehr Schuldanteil als auf ihr: Wenn er ihr einen Spielraum der Spontaneität zugetraut hat, als er auf ihren Besuch wartete, dann hätte er sich selbst einen ebensolchen Spielraum der Großzügigkeit zumuten müssen. Zugespitzt gesagt: Er hätte wenigstens so spontan sein können, ihr den Mangel an Spontaneität zu verzeihen, wie er sie, als muslimisch aufgeklärter Patriarch, längst hätte rufen lassen können: »Wenn ein Mann seine Frau ruft, so hat sie zu kommen, auch wenn sie am Herd steht.« <sup>30</sup> Dieser Hasan Aga aber hat seine Frau gerade *nicht* gerufen, vielmehr reagiert er darauf, dass sie sich patriarchatskonform verhält, in einer Weise, wie es patriarchalischer kaum geht. Noch übertroffen wird er darin allerdings von Pintorović, dessen Menschlichkeit und Brüderlichkeit vollständig hinter seiner Rolle als unerbittlicher Agent patriarchalischer Sippenregeln verschwindet.

Die Frau wird zum Objekt, zum Spielball eines typisch patriarchalischen Männerspiels um Ehre, Schande und Rache. Der gekränkte Hasan rächt sich durch Verstoßung. Auch Pintorović lenkt aus ebensolcher Rache für die Kränkung, die »Schmach« der Verstoßung (25), den Hochzeitszug seiner Schwester absichtlich an Hasans Haus vorbei. Tragisch in diesem

29 Burkhardt: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 350.

30 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 393.

von Männern beherrschten Handlungsfeld jedenfalls ist in erster Linie die schuldlos-schuldige Verstrickung der Frau. Ihr Anteil an Schuld liegt allenfalls in ihrer allzu großen weiblichen Korrektheit, die sie vielleicht verkennen lässt, dass ihr Mann ihre Schamhaftigkeit verkennen könnte, z.B. als Standesstolz. (Darauf ist noch zurückzukommen.) Sie geht nur den Weg des Gehorsams, dem Mann wie dem Bruder gegenüber. Innerlich aber hat sie nur den hoffnungslosen Wunsch: zurück zu den Kindern, denn ihr Herz hängt an ihnen. »Und eben als sie ganz davon erfüllt ist, trifft sie Asan Agas Wort, sie habe kein Herz.«<sup>31</sup>

Wie falsch dieser Vorwurf ist, zeigt mit drastischer, tragischer Ironie ihre ›Antwort‹: Ihr bricht das Herz. Das beweist, dass sie unschuldig ist. Das Motiv der unschuldig verstoßenen Frau, das sich in vielen Literaturen vormoderner Zeit findet, hat hier eine paradoxe Zuspitzung erhalten: Es geht um die Tragik einer Ehefrau in patriarchalischen Verhältnissen, die der Frau »Objektstatus«<sup>32</sup> verleihen, obwohl ihr vom Ehemann zugleich auch Subjektivität, selbständiges Handeln zugemutet wird, und sei es nur als ›Code-Switching‹ im Rahmen einer hybriden Soziokultur. Die Verhältnisse, die nicht nur Hintergrund, sondern auch das Bedingungsgeflecht des Geschehens bilden, sind kulturspezifisch, auch wenn das Patriarchat als solches transkulturell ist. Es ist zu fragen, welche Rolle für ein adäquates Verständnis des Werks Kultur, Kulturdifferenzen und -konflikte spielen. Das ist die Frage nach der Spannung von Kulturspezifik und ›allgemein Menschlichem‹ in der *Hasanaginica*, von kultureller und poetischer Alterität.

#### 4.

Die Frage lässt sich folgendermaßen auffächern: Spielen im Text selbst Kulturdifferenzen eine Rolle, und wenn ja, welche? Inwiefern tritt der *Klaggesang* in Goethes deutscher Fassung deutschen Lesern als Zeugnis einer fremden Kultur gegenüber? Wie ist Goethe selbst mit dieser ihm zweifellos bewussten kulturellen Alterität poetisch umgegangen? Diese Fragen lassen sich auf vier Problemfelder beziehen, deren Betrachtung zu teils kombinierbaren, teils konkurrierenden Deutungen des ganzen Werks führt: Wie steht es mit Kulturspezifik und Transkulturalität des Patriarchats? Welche Rolle spielt neben dem Geschlechterkonflikt ein möglicher Standeskonflikt? Lässt sich das Ehedrama der *Hasanaginica* als Bühne einer kulturellen Entwick-

31 Goethe: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, S. 498f.

32 Burkhart: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 354.

lungsdifferenz verstehen? Oder erklärt sich das Werk am schlüssigsten als Dokument einer kulturellen Hybridität, eines Synkretismus?

Das Patriarchat als historisch-soziale Formation asymmetrischer Geschlechterverhältnisse ist immer zugleich kulturspezifisch und transkulturell. Die soziokulturelle Basis der von der *Hasanaginica* erzählten und beklagten Ehetragödie ist zweifellos das Patriarchat – hier in einer besonderen regionalkulturellen Ausformung und Rigorosität. »Die Zeit ist kriegerisch und roh. Der Mann hat nur als Kämpfer, das Weib nur als Geschlechtswesen Bedeutung. Leidender Gehorsam ist ihr Los. Ihr Stammeserbe ist die Scham. Scham schützt die Treue. Die Frau, die sich dem Manne nähert, wird verachtet.«<sup>33</sup> Diese eheliche und weibliche Schamhaftigkeit fand sich in südslawischen Ländern besonders ausgeprägt, und zwar nicht nur bei Muslimen, sondern auch bei Christen, und zwar bei Orthodoxen ebenso wie bei Katholiken. Auf diese Gruppen beziehen sich die ethnologischen Beobachtungen von Fortis über die ›Morlacken‹. Dass die geradezu sklavische Stellung der Frau im überwiegend katholischen Dalmatien noch übler als unter osmanischer Herrschaft war, ist gut zu wissen, um mit dem in der *Hasanaginica* dargestellten Patriarchat nicht vorschnell und einseitig Orientalisches oder Muslimisches zu assoziieren.

Das in der Ballade dargestellte Geschlechterverhältnis ist in soziale Beziehungen und Differenzen eingebettet. Dazu gehört die dominierende Rolle der Sippe, der Großfamilie, mit dem Bruder als Vormund. In dieser spezifischen regionalen Sozialhierarchie steht ein Aga wie Hasan niedriger als ein Beg wie Pintorović oder gar ein Kadi wie der von Imotski. Kentlich, wenn auch episch-dramatisch keineswegs hervorgehoben, ist diese soziokulturelle Voraussetzung allerdings nur im serbokroatischen Prätext, der dem Namen des Bruders den Beg-Titel anfügt. Goethe hat diesen Titel, wie bereits erwähnt, Werthes folgend weggelassen. Damit kann sich eine Sinndimension nicht entfalten, die manche dem Originalwerk bzw. dessen Überlieferungsvarianten zugeschrieben haben, indem sie die Geschichte nicht nur als Ehe-, sondern, wie Smail Balić, auch als »Familiendrama«<sup>34</sup> lesen. Denn in den Ehekonflikt könnte die Zugehörigkeit der Partner zu verschiedenen sozialen Schichten hineinspielen, mag der Text selbst auch weibliche Schamhaftigkeit der Frau als ihr *einziges* Handlungsmotiv herausstellen.

Die Familien der Bega waren alteingesessene Adlige. So ist Hasans Frau ihrer Herkunft nach mehr als eine Aginica, nämlich eine Begum. Die Agas

33 Lucerna: *Die südslawische Ballade*, S. 39.

34 Balić: *Goethes Klangesang*, S. 244.

dagegen waren nur höherer Beamtenstand, auch im Militärbereich, so der historische Burghauptmann Hasan. Darum wittert Hasan Aga hinter dem schamhaften Verhalten seiner Frau vielleicht Standesdünkel, kränkenden Stolz des »blauen Blutes«,<sup>35</sup> womöglich infolge von gehässigen Einflüsterungen der Besucherinnen aus seiner eigenen Familie, seiner Mutter und Schwester. Jedoch tut er dies vermutlich zu Unrecht, denn sonst hätte der Text einen Begum-Stolz wohl wenigstens einmal angedeutet. Diese Füllung der auffälligsten Leerstelle des Textes ist also zwar denkbar, auch noch bei der deutschen Version, die den sozialen Aspekt allerdings verwischt, aber zwingend ist sie keineswegs, sie bleibt vielmehr spekulativ bzw. kurzschlüssig. Mag die übermäßige Scham objektiv, ›soziosemiotisch‹ auch mit dem höheren Stand der Begs konnotiert sein, das besagt jedoch überhaupt nicht, dass auch subjektiv, intentional *dieses* Verhalten *dieser* Frau von Stolz geleitet wäre. Vor allem aber widerspricht diese Leerstellenfüllung dem Grundgestus des Werks, der Klage über Leiden der Frau unter dem Patriarchat.

Nirgendwo deutet der Text (in der Fortis-Goethe-Variante) den Standesstolz als eine – sei es auch nur schwelende – soziale Konfliktquelle an. Er bietet lediglich das Adverb »schamhaft«, beruhend auf ›od stida‹ (d.h. ›aus Scham‹). Ein *Stolz-Scham-Syndrom* ist textanalytisch nicht zu erweisen und literarisch-hermeneutisch alles andere als einleuchtend. Als Handlungsmotiv ist Standesstolz m.E. sogar sehr unwahrscheinlich. Denn erstens hätte dieses Motiv, wäre es so wichtig, sehr leicht explizit benannt werden können: »*Stolz und schamhaft* säumt sein Weib zu kommen.« Oder, noch deutlicher: »Scham *vortäuschend*, säumt sein Weib...«. Oder, die Leerstelle markierend und so für eine Stolz-Hypothese offen haltend: »Nur sein Weib versäumt, zu ihm zu kommen.« Und zweitens hätte Stolz als Handlungsmotiv den Hauptanteil an Schuld dem Opfer des Geschehens, der Frau, zugeschrieben, also dem patriarchatskritischen Grundimpuls des ganzen Werks zuwider. Wenn man aber überhaupt, was jedoch alles andere als zwingend ist, eine Standesdifferenz nicht nur als historisches Kontext-, sondern auch als poetisches Sinn-Element annimmt, so erscheint es mir nach Prinzipien literarischer Hermeneutik schlüssiger anzunehmen, dass Hasan die Schamhaftigkeit seiner Frau als Stolz *missversteht* und infolge dieser typisch tragischen Verkennung die Verstoßung ausspricht.

Noch spekulativer fällt eine andere Art aus, diese Leerstelle zu füllen, und zwar eine kulturgeschichtliche Deutung, die Hasan und seiner Frau verschiedene Eheauffassungen zuschreibt: Während die Frau in einer traditionellen, patriarchalisch asymmetrischen Rolle befangen ist, könnte es

35 Ebd., S. 249.

sein, dass sich der Mann, wenn auch nicht mit seinem Handeln, so doch mit seinem Fühlen und seinem Ehe-Ideal schon ein Stück ›moderner‹, ›partnerschaftlicher‹ zeigt, indem er auf ein nicht normen-, sondern impulsgeleitetes Handeln auch seiner Frau hofft. Dazu könnte er durch das benachbarte, kulturell weiter entwickelte Dalmatien mit seinem italienischen Kultureinfluss und seinen liberaleren Vorstellungen angeregt sein. Ein höhergestellter Muslim aus der Gegend von Imotski konnte sich, etwa wenn er in die Hafenstadt Makarska hinunterkam, »im Verkehr mit der christlichen Gesellschaft freiere, europäische Begriffe«<sup>36</sup> aneignen.

Das scheint mir allerdings eher eine romanhafte Phantomgeschichte – ›Ein Zadvarjaner in Ragusa‹ – als eine kulturgeschichtliche Interpretation zu sein. Gewiss bringen Enttäuschung und Verkennung auch Hasan seinen Anteil an Tragik ein, und ein Gefühlsleben kann man ihm keineswegs absprechen. Aber mit alledem zeigt dieser Aga, von dem wir, außer der Kriegsverletzung, kaum mehr als seinen Patriarchenzorn erfahren, noch lange nicht einen »Ansatz zur Höherentwicklung« im Rahmen einer »Entwicklungsgeschichte der Gefühle«.<sup>37</sup> Mit dieser Formel hat Camilla Lucerna in ihrer sonst verdienstvollen Pionierarbeit über das Werk den Mann Hasan allzu sehr verklärt, obwohl sie sonst feministische Positionen vertrat.<sup>38</sup> Seine Rach- und Strafsucht ist nicht einen Deut weniger vom patriarchalischen System geprägt als die Schamhaftigkeit seiner Frau. Denn selbst der Wunsch nach einer normwidrigen Emotion kann zum System gehören wie die Sünde zum Verbot.<sup>39</sup> Und wenn Hasan tatsächlich eine offenere, liberalere Eheauffassung als seine Frau haben sollte, wovon der Text jedoch nicht das Geringste sehen lässt, dann nicht, weil er sich in venezianischen Hafenstädten auskennt, sondern weil er, in Unterschied zur Familie seiner Frau aus südslawischem Adel, zur osmanischen Beamtschaft gehört. Jedoch schlägt die Härte seines Patriarchenzorns jeder Liberalität ins Gesicht.

Aber wenn auch gewiss nicht diese *Figur* des Hasan Aga, wie Lucerna vermutete, ein höher entwickeltes Gefühlsleben hat, wie steht es mit dem *Dichter* der Ballade und seiner Einstellung zum Geschehen und dessen Voraussetzungen – oder mit der Dichterin? Denn vieles spricht dafür, dass diese Ballade zu den ›Frauenliedern‹ gehört, die generell patriarchatskritischer und auch interkultureller als die ›Heldenlieder‹ waren und oft von

36 Murko: *Das Original*, S. 364.

37 Lucerna: *Die südslawische Ballade*, S. 42.

38 Lacko Vidulić: *Was bleibt*, S. 88f.

39 Burkhart: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 350.

Frauen gedichtet wurden.<sup>40</sup> Schon Mickiewicz hatte die *Hasanaginica* zu den »chansons féminines« gezählt und als »une des plus belles de ce genre« bewertet.<sup>41</sup> Dies haben, ebenso wie seinen Hinweis auf den muslimischen Hintergrund der Ballade, bis heute viele Forscher vernachlässigt. Die Dichterin dieses Frauenliedes, das als Klagelied Weh- und Anklage umfasst, könnte implizit, durch die anrührende Kraft ihrer Erzählung selbst, Kritik an der Unmenschlichkeit eines Systems gewagt haben, in dessen Rahmen Emotionen derart unterdrückt werden müssen oder, wie bei Hasan, zerstörerisch wirken – und zwar in erster Linie zu Lasten des schwächeren Teils: der Frau. Der patriarchatskritische Impuls mindert sich nicht, vielmehr verstärkt er sich dadurch, dass die Dichterin mit reifer epischer Gerechtigkeit auch den männlichen Protagonisten leiden und trauern lässt.

Die bisher erörterten Interpretationen der Ballade operieren mit drei Differenzen, der Gender-, der sozialen und einer kulturgeschichtlichen Differenz. Dass sich damit Fremdes oder Befremdliches an dem Text noch keineswegs hinreichend erfassen lasse, wird in einem beachtlichen neuen Forschungsbeitrag von Jakiša und Deupmann behauptet, der, um Kulturspezifisches zu bestimmen, seinerseits den Blick nicht auf Differenz, sondern auf Vermischung und Hybridisierung richtet.<sup>42</sup> In Abhebung von diesem eigenen Ansatz wird allerdings fast die gesamte Rezeptionsgeschichte des *Klaggesangs* negativ bewertet: dominiert habe dabei eine Rezeption der Geschichte als Beispiel für eine allgemeingültige, über kulturelle Grenzen hinaus verstehbare und damit nur *miss*verstandene Tragik. Wie diese sei auch solch eine Rezeptionsweise selbst, so viele Übersetzungen sie bestätigen mögen, ihrerseits keineswegs allgemeingültig. Sie bewege sich vielmehr in den Grenzen eines historischen Kontexts: nämlich einer Poetik, welche der Ballade eine besondere Eignung zur Vermittlung von ›allgemein Menschlichem‹, also von anthropologischen Grundstrukturen, zuschrieb, sowie einer ›empfindsamen Lektüre‹.<sup>43</sup>

Solch ein Missverstehen soll sich exemplarisch an einer Briefäußerung der Witwe Schillers von 1819 über den *Klaggesang* belegen lassen.<sup>44</sup> Gerechter verstanden, ist das jedoch ein zwar zeitbedingt artikuliertes, aber einleuchtendes Zeugnis literarischer Lesekultur, welche dem transkulturellen poetischen und menschlichen Potential der *Hasanaginica* bewundernswert

40 Balić: *Goethes Klanggesang*, S. 246; Jilek: *Goethe und der slawische Südosten*, S. 166; Murko: *Das Original*, S. 96.

41 Mickiewicz: *Les Slaves*, S. 322.

42 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 391.

43 Ebd., S. 380ff.

44 Ebd., S. 379.

gerecht wird, indem sie dem kurzepischen Gedicht die gleiche Gegenwärtigkeit zuschreibt wie den Epen Homers. In einem Brief an Knebel berichtet Charlotte Schiller über ihre Tochter:

neulich hatte sie das morlackische Lied gelernt und kam mit der größten Rührung [...] zu mir. Da ich das Gedicht auch so liebe, so hätten wir es bald wie die Französin gemacht, die den Homer noch beweinte, und die Kinder, die die Mutter schmerzlich verläßt, beweinten wir auch, wie wenn es jetzt geschähe.<sup>45</sup>

Mit dieser Rezeptionsweise – so Deupmann/Jakiša – habe man aber nur die eine Seite des Textes erfasst. Er sei nämlich Schauplatz »zweier einander widerstrebender Tendenzen«: allgemeiner, ›anthropologischer‹ Strukturen ebenso wie kultureller Spezifikationen. Als tragisches Gedicht verstanden, gewähre die *Hasanaginica* Raum für eine transkulturelle Empathie, als ethnographisches ›Archiv‹ dagegen liefere sie die ›dichte Beschreibung‹ einer heterogenen historischen Regionalkultur.<sup>46</sup> Von dieser These geleitet und an die Vorarbeit vor allem von Balić anknüpfend, bietet die Studie von Deupmann und Jakiša eine vorbildliche Kontextanalyse. Jedoch scheint sie mir diese nützliche kulturologische *Vorarbeit* nicht überzeugend in spezifisch *literarisch*-hermeneutische Argumentation zu integrieren. Denn sie wehrt und wertet die erste dieser zwei ›Tendenzen‹, die ›anthropologische‹, ab – offenbar unausgesprochen im theoretischen Fahrwasser Foucaults – und beschränkt sich auf den Versuch, Reflexe kultureller Heterogenität an der *Hasanaginica* nachzuweisen oder in sie nur hineinzulesen.

Indem sie jedoch diese nützliche Vorarbeit, die ethnographische Kommentierung des Textes als Archiv, schon für seine adäquate literarische Sinndeutung als Gedicht ausgibt, stellt sie zumindest implizit einen transkulturellen Sinngehalt und eine legitime interkulturelle Rezeption, die ohne anthropologische Strukturen gar nicht denkbar wäre, in Frage. Dadurch aber bringt sie den patriarchatskritischen Impuls, ohne den das Werk wohl kaum Weltliteratur geworden wäre, fast ganz zum Verschwinden. Denn sie verschiebt den Schuldanteil sehr weit auf die Seite der Frau: Der langjährigen Ehefrau eines Agas und Mutter seiner fünf Kinder, soll man sie nicht als einen für ›Code-Switching‹ ungeeigneten Automaten verstehen, muss im Rahmen ihrer hybriden Soziokultur neben ihrem mitgebrachten Beg- auch der Aga-Code zu Gebote stehen. Dessen Regeln aber missachtet sie dann ausgerechnet in diesem heiklen Fall *absichtlich*, wenn auch für sie unabsehbar folgenreich, und zieht sich dadurch alles Weitere, einschließlich ihres Todes, selbst zu. Mit solch einer Deutung aber wird das, was m.E. zum

45 Briefe von Schiller's Gattin, S. 448f.

46 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 385.

Kerngehalt dieses anrührend patriarchatskritischen *Klaggerangs* gehört, geradezu in sein Gegenteil verkehrt.

Dies wird von Deupmann/Jakiša jedoch überhaupt nicht reflektiert. Außerdem folgt ihre Argumentation, wo sie kulturologische Kontext- in literarische Textanalyse zu integrieren beansprucht, einem problematischen Muster, das die spezifisch balladische, elliptisch-aussparende Poetizität des Werks,<sup>47</sup> seine – mit Herder gesagt – ›Sprünge und Würfe‹, verfehlt: Dekonstruktivistisch angehaucht, sieht sie den Text nicht etwa von einer eisernen epischen Logik, vielmehr umgekehrt von einer »narrativen Unlogik« geprägt. Diese werde in der Lektüre als Lückenhaftigkeit, Rätselhaftigkeit, Befremdlichkeit wahrgenommen und bilde eine Rezeptionssperre oder -falle – womit denn zahllose Rezeptionszeugnisse entwertet wären. Dieses Rätsel könne nur dadurch aufgelöst werden, dass man die »soziokulturelle Grammatik« erschließt, die dem Text zugrunde liege.<sup>48</sup>

Deren Regeln lassen sich folgendermaßen rekonstruieren: Wie der ›Balkan‹ insgesamt durch das »osmanische Erbe« kulturell eine »komplexe Symbiose« dargestellt hat und von einem religiösen »Synkretismus« geprägt war,<sup>49</sup> so setzten sich in der besonderen Kulturregion, in der die Ballade entstanden ist, südslawische und osmanisch-türkische, byzantinisch-christliche und muslimische Bestandteile widerspruchsvoll zusammen. Der ›rätselhafte‹ Konflikt, den die Ballade darstellt, sei – das ist die Hauptthese von Deupmann/Jakiša – nur aus einer »Kollision unvereinbarer Normen« innerhalb dieser heterogenen Kultur erklärbar.<sup>50</sup> Der Grund für übermäßige Schamhaftigkeit der Frau liege darin, dass die Begs und die Agas sich nicht nur sozial, sondern auch, in Hinblick auf den Stellenwert des ›symbolischen Kapitals‹ der Scham, kulturell unterscheiden: Die befremdlichere, weil rigide Kultur ist dabei nicht etwa die osmanisch-muslimische, der Aga-Code, vielmehr die altslawische, der Beg-Code.

Genau darum halte Hasans Frau als Begum »starr an der Tradition fest«. Das deute er dann als Demonstration ihres höheren Standes, die ihn vor der Gesellschaft erniedrigt, und darum verstoße er sie aus Rache für diese Schande. Die hermeneutisch entscheidende Frage aber, ob Hasan in dieser Weise zu *Recht* oder zu *Unrecht* deutet und handelt, also ob seine Frau *absichtlich* oder *unabsichtlich* ihre höhere Herkunft zum Ausdruck bringt, lassen Deupmann/Jakiša scheinbar offen, sie suggerieren jedoch ohne Beweis

47 Burkhart: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 351.

48 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 388f.

49 Todorova: *Die Erfindung des Balkans*, S. 233.

50 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*, S. 391.

jeweils Ersteres, indem sie sich einer zweideutigen Formulierung bedienen, mit der die Differenz von intentional und nicht-intentional verwischt wird: Hasans Frau lasse den Standesunterschied zwischen beiden Ehepartnern »zum Vorschein kommen«. <sup>51</sup> Mit der unzulässig festschreibenden Stolz-Hypothese greifen sie auf die bereits referierte soziologische Deutung von Balić zurück, ohne sich mit der – m.E. werkgerechteren – entgegengesetzten Hypothese eines tragischen Verkennens auseinanderzusetzen. Wie er aber können sich auch sie dabei nur auf eine äußerst schmale Basis im Wortlaut des Werkes selbst stützen: letztlich allein auf den Beg-Titel, der in Goethes Version sogar ganz verschwunden ist, ohne dass das deren weltliterarischer Karriere auch nur im Geringsten geschadet hätte.

Blickt man auf diese vier Problemfelder und Antwortversuche zu der Frage nach der Rolle von Kulturspezifischem, von kultureller Alterität in der *Hasanaginica* zurück, so zeigt sich an ihnen eine zunehmende Tendenz, die Arbeit literarischer Hermeneutik auf soziokulturelle Kontextualisierung zu beschränken, mit Goethe gesagt: in »Dichters Lande« zu gehen, ohne ins »Land der Dichtung« weiter- oder zurückzugehen. Damit aber wird die künstlerische Kraft verkannt, die dem Werk innewohnt, der es seine breite Rezeption verdankt und die seine Bearbeiter, darunter der junge Goethe, und seine Leser, darunter Charlotte Schiller, vielleicht sicherer herausgespürt haben als kulturologische Kommentatoren von heute. Dieser Kraft des Werks, d.h. seiner *poetischen* Alterität, ist es zu verdanken, dass es an seine *kulturelle* Alterität, seinen historischen Kontext, so ›rooted‹ es ist, nicht gefesselt geblieben ist und nicht nur als ethnographisches Dokument überlebt hat. Sie hat es ›transportable‹ gemacht, ihm die transkulturelle Wirkung und die weltliterarisch weite Rezeption ermöglicht, auch wenn diese mit manchen semantischen Verlusten einhergehen mag, wie praktisch alle Artefakte sie erleiden, sobald sie als Kunst anerkannt und universalisiert werden. <sup>52</sup> Die *Hasanaginica* ist und bleibt primär kein ›Archiv‹, sondern ›Weltpoesie‹.

Schon der anonymen Dichterin, die das Schicksal von Hasans Frau als Zeitlied formte, ist es durch ihre episch-lyrische Kunst gelungen, gegenüber ihrem zeitgenössischen Stoff eine ästhetische Distanz aufzubauen, die ein kritisches Moment einschließt. So hat sie die triviale Sensationsmeldung über ein Eheunglück in der ›high society‹ von Imotski so haltbar aufbewahrt, dass diese Geschichte weit mehr als ein bloß lokales oder ethnographisches Interesse zu wecken vermag. Hier wird *geklagt*, indem das Schicksal

51 Ebd., S. 398.

52 Danto: *Das Fortleben*, S. 254; Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 53.

einer Frau ›beweint‹ wird; und hier wird *angeklagt*, nämlich ganz klar das patriarchalische System, das solch ein Schicksal allererst möglich macht. Das war und ist problemlos verständlich, nicht nur im ursprünglichen Verbreitungsgebiet der Ballade, sondern auch jenseits aller Grenzen, die sie im Lauf der Zeit überschritten hat. Diese Verständlichkeit beruht auf dem poetischen und humanen Potential des Textes.

Dieses Potential haben der junge Goethe und, mit Herder beginnend, die ersten Rezipienten und Verbreiter seiner Bearbeitung richtig erkannt, wobei es kein Hindernis, sondern eine Hilfe war, dass ihre Rezeption zeittypisch durch ›Empfindsamkeit‹ mitgeprägt war. Vermutlich war die Entdeckung genau dieses Potentials sogar das Hauptmotiv für Goethe, das Gedicht zu bearbeiten. Zweifellos war ihm bewusst, dass die Frage nach Patriarchat und Befreiung der Frau »eine transkulturelle und transreligiöse war«. <sup>53</sup> Allerdings mag bei ihm auch eine neopatriarchalische Geschlechterpsychologie mitgespielt haben, die, von Rousseau geprägt, Weiblichkeit und Schamhaftigkeit allzu eng zusammenrückte. Jedenfalls bestand Goethes Intention nicht darin, seine Leser über die ›Sitten der Morlacken‹ oder über ›kulturellen Synkretismus‹ auf dem Balkan zu informieren.

Mag seine Bearbeitungsweise Kulturspezifisches hier und da auch verwischt haben, z.B. durch Übernahme der Weglassung des Beg-Titels, aber im Ganzen bewährt sie sich durch eine behutsame, im Geiste Herders vorgehende Balance zwischen treuer Vermittlung des kulturell Fremden einerseits, prägnantem Näherbringen des humanen Kerns andererseits, z.B. durch Hinzufügen von emotionalisierenden Beiwörtern: die *liebe* Frau, die *armen* Kinder, der *traurige* Mann. Erstaunlich sensibel, selbständig und gelungen war ja auch, wie bereits erwähnt, Goethes Umgang mit der Versform. Fremdes ließ sich also problemlos aneignen, ohne es auszulöschen. Genau diese Kunst der Balance zwischen liebevollem Festhalten von Kulturspezifischem und Herausarbeiten von ›allgemein Menschlichem‹ zeichnet Goethes Bearbeitung dieser Ballade wie seine interkulturellen poetischen Projekte überhaupt aus. Sie hat Epoche gemacht und die Rezeption des originalen Gedichts lange fast ganz überlagert.

## 5.

In Hinblick auf diese Wirkungsgeschichte lassen sich mehrere Phasen unterscheiden. Die erste bildet die bereits beschriebene Zeitspanne von der

53 Kodjio Nenguié: *Interkulturelle Lektüre*, S. 213.

Entstehung der Ballade bis zur Veröffentlichung unter Goethes Namen in seinen *Schriften*. Das ist der Weg von der anonymen bosnischen Dichterin zu Fortis, Werthes, Goethe und Herder, der das Gedicht, ohne Übersetzerangabe, in seine *Volkslieder*, also einen Kanon lyrisch-epischer Weltkunst, aufnahm und es dadurch würdigte, dass er es zwischen Lieder aus Stücken Shakespeares stellte. Das Verstehensmuster war, wie bereits dargelegt, von der Parole geprägt: ›Homer lebt noch‹ – zumindest in Südosteuropa. Humanistische Antike- und rousseauistische Volksverehrung verbanden sich zur Suche nach Urformen der Poesie und nach Traditionen epischer Mündlichkeit. Das formte den Blick, ohne den Fortis und seine Kontaktleute in Dalmatien die *Hasanaginica* wahrscheinlich gar nicht entdeckt hätten.

Die zweite Phase setzte mit dem internationalen Bekanntwerden der *Hasanaginica* in der Gestalt ein, die Goethe ihr gegeben hat. In seinen *Schriften* stellte er sie neben seine Hymne *Mahomets Gesang* – vielleicht ein Fingerzeig darauf, dass er sich des muslimischen Kontexts der Erzählung bewusst war, was man dann jedoch fast zwei Jahrhunderte lang ignoriert hat. Auf die Erstpublikation unter Goethes Namen folgte eine Flut von Weiterübersetzungen. Walter Scott und Byron übersetzten das Gedicht ins Englische, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Adam Mickiewicz ins Französische, Charles Nodier ins Spanische, Puschkin, Lermontow, Anna Achmatowa ins Russische usw.; 1967 wurde es ins Malaiische übersetzt – ein Indiz dafür, dass sich die Wirkung der *Hasanaginica* keineswegs auf Europa beschränken muss. All diese Übersetzer profitierten von Goethes Version und seinem Namen. Und gewiss wollten wie er auch sie nicht etwa Wissen über die ›Sitten der Morlacken‹ oder über die ›soziokulturelle Grammatik‹ einer bestimmten historischen Region verbreiten. Sie alle wollten vielmehr durch ihre Übersetzungen das transkulturelle poetische und menschliche Potential des *Klaggesangs* zugänglich machen.

Eine dritte, mit der zweiten sich überschneidende, jedoch zu ihr gegenläufige Phase der Wirkungsgeschichte, die mit der Romantik begann, war von Versuchen nationaler Vereinnahmung bestimmt. Auf Deterritorialisierung folgte Reterritorialisierung. Den historischen Hintergrund dafür bilden die Nationalbewegungen des frühen 19. Jahrhunderts, die sich oft als Befreiungskämpfe darstellten, mit denen man sich europaweit solidarisierte. Dazu gehören Bemühungen um Volkskultur, die, im Gegenzug zu Standes- und Herrschaftskultur, als Nationalkultur verstanden wurde. In diesem Rahmen wandte man sich wissenschaftlich und publizistisch der Volksliteratur als nationalem Kulturerbe zu, denn sie sollte, im Sinne nationalromantischer Philologie, kollektiv identitätsbildend wirken. Im Jahr 1770 begannen die griechischen, 1804 die serbischen Aufstände gegen die osmanische Herr-

schaft, und damit kam europaweit und auch in Deutschland eine politische Griechen- und Serbenromantik in Mode. Als der junge Historiker Leopold Ranke 1829 ein Buch *Die serbische Revolution* publizierte, hatte sich Jacob Grimm schon seit vielen Jahren mit der serbischen Sprache und Literatur befasst. Diese wurde von nun an intensiv in das Projekt nationaler Identitätskonstruktion, -imagination, -kreation einbezogen.<sup>54</sup>

Der Wiener Hofbibliothekar, Zensor und Slawist Bartholomäus Kopitar regte den nach dem Aufstand von 1813 ins Exil geflüchteten Serben Vuk Karadžić zum Sammeln serbischer Volkslieder an, wobei er ihm die *Hasanaginica* in der bei Fortis zu findenden Fassung und in Goethes Bearbeitung als Vorbild zeigte. Durch Karadžićs serbische Volksliedersammlungen von 1814 und 1846, auch durch Übersetzungen in andere slawische Sprachen fand das Werk dann größte Verbreitung.<sup>55</sup> Schon der Ausgabe von 1814 hatte Jacob Grimm durch eine Besprechung weite Beachtung verschafft. Wie Karadžić die bosnischen Muslime als Serben zu vereinnahmen versuchte, so wurde auch diese Dichtung aus einem osmanischen Grenzkulturraum von nun an zu einem serbischen Nationalgedicht ernannt. Dass die Sprache des Werks, die Jacob Grimm 1824 als serbokroatisch bestimmt und benannt hatte, eine derart enge und exklusive Beziehung allein zu den Serben eigentlich verbot, beachtete man im nationalen oder serbophilen Eifer nicht.

So wurde die *Hasanaginica* dann durch das ganze 19. Jahrhundert als typisch serbisch, als serbisches Heldenlied oder zumindest als (kulturell) serbische oder allenfalls (sprachlich) serbokroatische Volksballade abgestempelt. Dabei konnte sich eine – gleichfalls bald einsetzende – Zuordnung zu den Kroaten, und zwar nicht im linguistischen, sondern im ethnischen Sinne, allein auf die ominösen ›Morlacken‹ berufen, die – sehr problematisch – als kroatischer Volksstamm eingestuft wurden. Goethe selbst hat in seinen späten Jahren zwar, gewiss nicht ohne Beziehung zu seiner frühen Bearbeitung der *Hasanaginica*, großes Interesse an serbischer, aber ebenso auch an anderer Volksdichtung gezeigt. Beim Bearbeiten des ›morlackischen‹ *Klaggesangs* aber hatte er vermutlich weniger an Serbisch-Slawisches gedacht als an Osmanisch-Muslimisches, wie es sachlich und historisch ja auch angebracht war.<sup>56</sup>

Darauf sind Rezeption und Forschung erst im 20. Jahrhundert allmählich aufmerksam geworden. Das wäre dann eine vierte Phase der Wirkungsgeschichte. Jedoch haben der bekannte koloniale und imperiale

54 Vgl. Anderson: *Imagined Communities*; Thiesse *La Création des identités nationales*.

55 Murko: *Das Original*, S. 96.

56 Mojašević: *Eine Leistung*, S. 184.

westliche ›Orientalismus‹ (Edward Said) und seine Abwandlung zu einem ›Balkanismus‹, d.h. einem inferiorisierenden Balkan-Diskurs,<sup>57</sup> die Rezeption ebenso verzerrt wie zuvor die Entwicklung nationalistisch inspirierter »regionaler ›Zuordnungsdiskurse«<sup>58</sup> um die *Hasanaginica*. Die Zuordnung südslawischer Länder zum ›Orient‹ oder gar zu ›Halb-Asien‹, nur weil sie Jahrhunderte lang unter osmanischer Herrschaft standen, ist nichts als ein »Vorurteil«.<sup>59</sup> Wird ein Detail, die Verschleierung der Frau, vorschnell synekdochisch gedeutet und zum *muslimischen* Patriarchat verallgemeinert, so stellen sich leicht die typischen orientalistischen Assoziationen wie ›Harem‹ ein, und schon spricht man, die alte Genetivform im deutschen Titel missverstehend, von dem »herrlichen Klaggesang der Weiber Asan Aga's«.<sup>60</sup> Typisch für dieses Rezeptionsmuster ist auch, wenn als Voraussetzung des Konflikts, der »für westeuropäische Verhältnisse« ganz ungewöhnlichen Schamhaftigkeit der Frau vor dem eigenen Gatten, die Eheauffassung »bei den Orientalen«<sup>61</sup> benannt wird. Auch wenn der Kulturkontext – durchaus zutreffend – rundum als islamisch bestimmt wird, kann dann die »Fremdartigkeit« der Verhaltensmuster – wie gezeigt: unzutreffend – als Prägung der Menschen »durch die türkisch-mohammedanische Vorherrschaft«<sup>62</sup> erklärt werden.

Im Gegenzug dazu hat man inzwischen die interkulturellen Dimensionen des Werks, seiner Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte entdeckt. Plausibel wird jetzt sein Herkunftsraum als eine slawisch-muslimische Hybridkultur charakterisiert, wodurch sich das patriarchalische Moment nicht etwa abgeschliffen, sondern gerade besonders zugespitzt hat. Der bosnische Theologe und Kulturforscher Smail Balić hat die *Hasanaginica* nunmehr zweifellos plausibler bestimmt als serbische Nationalisten und serbophile Germanisten, wenn auch seinerseits wieder mit vereinnahmender Tendenz, nämlich als ein *bosnisches* Lied.<sup>63</sup> Denn in der Tat weisen nicht nur die erörterten stofflichen Elemente, sondern, wie bereits gesagt, auch sprachliche überdeutlich auf den muslimischen Hintergrund: Der Originaltext ist mit Wörtern, die aus dem Türkischen stammen, wie Aga, Beg, Kadi, kula (Wohnturm, türk. ›kule‹), pencere (Fenster), duvak (Schleier) usw. geradezu übersät. Diese beachtenswerte Zuordnung würde jedoch wieder entwertet,

57 Todorova: *Die Erfindung des Balkans*, S. 262.

58 Lacko Vidulić: *Jugoslawische Literatur*, S. 179.

59 Mojašević: *Eine Leistung*, S. 184.

60 Waldberg: *Goethe und das Volkslied*, S. 26.

61 Kasack: *Europäische Balladen*, S. 511.

62 Goethe: *Münchener Ausgabe*, Bd. 1.1, S. 901.

63 Vgl. Balić: *Goethes Klaggesang*.

wenn man, wie Balić und andere,<sup>64</sup> die bosnische Multi- und Mischkultur nun ihrerseits vorschnell als das dem Leser Kulturfremde behauptete und den Textsinn auf diesen Kontext reduzierend festschriebe, anstatt die regionale, muslimische, multikulturelle Herkunft des Werks als *einen* Aspekt seines poetischen Potentials zu verstehen, kraft dessen es seine erstaunliche transkulturelle, internationale Wirkung erreicht hat.

Zu dieser Wirkung haben in den vergangenen hundert Jahren vor allem verschiedene intermediale Transformationen beigetragen. Denn vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute ist die *Hasanaginica* nicht nur gelesen und interpretiert, sondern auch als Theaterstück, Kinofilm, TV-Film, Oper, Ballett adaptiert und multimedial verbreitet worden. Was diese Transformationen aus dem Prätext, der alten südslawischen Volksballade, jeweils machen, lässt sich – abgesehen von typischen Problemen intermedialer Übersetzung – unter drei Aspekten beobachten: Wie entfalten sie den tragischen Grundkonflikt, der vor allem mit dem perennierenden Patriarchat zu tun hat? Wie gehen sie dabei mit den Leerstellen des Prätexts um, die divergierende Interpretationen und Adaptionen zulassen? Wie lavieren sie durch zwischen Respekt vor einem Werk der Weltliteratur, Pflege eines nationalen oder regionalen Kulturerbes und Bedienung des Kultur- und Festivalbetriebs? In den Hintergrund getreten ist dabei naturgemäß der Vermittler Goethe, denn die medialen Transformationen, die fast ausschließlich in südslawischen Ländern produziert und dort auch überwiegend – mit der merkwürdigen Ausnahme Istanbul – rezipiert worden sind, greifen natürlich auf den südslawischen Originaltext und seine Überlieferungsvarianten zurück.

Es gibt mehrere Dramatisierungen der *Hasanaginica*.<sup>65</sup> Milan Ogrizović war vor hundert Jahren ein vielseitiger Schriftsteller, mit 20 Stücken ein Hauptautor am kroatischen Nationaltheater: Seine *Hasanaginica* (1909) bleibt ihrem Prätext scheinbar sehr nah. Aber Ogrizović betreibt dennoch keinen dramaturgischen Historismus, sondern arbeitet in Ibsen-Nachfolge sozial- und ehepsychologische Konflikte heraus. Dafür hat er eine Balladenversion verwendet, die von der, die Goethe zugänglich geworden war, abweicht: in ihr ist schon die Heirat Hasans dadurch überschattet, dass Pintorović ihm nur deshalb seine Schwester gibt, weil Hasan an seiner Stelle in den Krieg zieht: die Frau als Handelsobjekt zwischen Männern. Später ist es dann die böse Schwiegermutter, welche die Ehefrau durch Klatsch verleumdet und dadurch Eifersucht sät. Aber auch ihr eigener Bruder, der Beg, und ihre Mutter Zarif schüren den Konflikt durch Standesdünkel und

64 Deupmann/Jakiša: *Die stolze Scham*.

65 Burkhart: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 352ff.

geradezu rassistische Verachtung für Hasan als einen Emporkömmling vom ›schwarzwalachischen‹ Schafhirten zu einem Aga. Obwohl seine Frau ängstlich zu Hause bleibt, nur weil sie dem Klatsch nicht Vorschub leisten möchte, deutet er das falsch: als Begum-Hochmut, und tobt sich nach ihrer Verstoßung misstrauisch und mörderisch mit seinen Sklavinnen aus. So entzweien die Mechanismen der Ehre die Partner, obwohl sie einander weiterhin lieben, und alles nimmt seinen tragischen Lauf. Die *Hasanaginica* wird zu einem dramatischen Beispiel mehr dafür, wie soziale Unterschiede selbst zwischen Liebenden Unheil stiften können, ohne dass damit jedoch das primäre Thema der alten Volksballade: das Leiden von Frauen unter dem Patriarchat, hier als sekundär zurückträte. Die Frau Hasans wird exemplarisch vorgeführt als die Frau in patriarchalischen Verhältnissen, die sie gefangen halten und die sie selbst so verinnerlicht hat, dass sie keine Widerstandskraft gegen sie aufbringt, sondern an ihnen zerbricht.

Das Milieu ist naturalistisch gezeichnet: nämlich als muslimisch in südslawischer Variante, auch sprachlich, ganz wie schon im Balladentext. In der deutschen Übersetzung von Otto Hauser wimmelt es allerdings, allzu exotisch-orientalistisch, von unsinnigen Turzismen. Ein Beispiel: »Bald ist Akscham [d.h. Abend], und vor dem Yatsi [d.h. Zeit des letzten Gebets] müssen wir in der Burg sein.«<sup>66</sup> – Das handfest bühngerechte Stück ist bis heute immer wieder inszeniert worden, z.B. 2006 von Mustafa Nadarević für das kroatische Nationaltheater in Zagreb – also die Inszenierung, die auch, wie eingangs erwähnt, in Istanbul gezeigt wurde – oder 2008 von einem albanischen Theater für das Sommerfestival in Skopje. Auch ist es seinerseits zum Prätext für weitere Adaptionen geworden, z.B. für TV-Verfilmungen seit den 70er Jahren.

*Hasanaginica*-Stücke anderer Autoren entfernen sich weiter vom Original: so schrieb der Serbe Ljubomir Simović 1973 eine moderne Version, die bis zu fast absurder Überspitzung geht, um männliche Machtkämpfe und den Objektstatus, die Ausweglosigkeit der Frau patriarchatskritisch herauszuarbeiten. Mentalitätsmuster wie das der Standesarroganz werden problematisiert, indem die Figuren selbst sie erörtern. Hasans Frau, in der Volksballade fast stumm, wird von Simović mit beachtlicher, wenn auch verzweifelter verbaler Widerstandskraft ausgestattet, die sie ermutigt, dem Bruder vorzuhalten, er verkaufe sie wie ein Tier, und die bis zu Religionskritik und Drohung mit Schamlosigkeiten gehen kann. Das Stück war in Jugoslawien sehr erfolgreich und ist auch später immer wieder aufgeführt worden, so 1996 in Budva (Montenegro), 2004 beim Ohrid-Sommer und, wie eingangs erwähnt, in die

66 Ogrizović: *Die edle Frauen*, S. 53.

Türkei exportiert, dort übersetzt und neu inszeniert worden. – Im Jahr 1990 brachte der Kroatier Tomislav Bakarić unter dem bezeichnend veränderten Titel *Hasanaga* eine sehr ›vermännlichte‹ Version auf die Bühne – ein kritischer Reflex auf die neue Militarisierung der Region.<sup>67</sup>

Eine anspruchsvolle filmische Version schuf 1967 der serbische Regisseur Mića Popović; sie ist heute noch als DVD auf dem Markt. In archaisch-symbolischer Karstlandschaft wird Zeina, eine eigentlich starke und selbstbewusste Frau, zwischen vier Männern geradezu aufgerieben: dem geliebten und liebenden, aber fern im Krieg weilenden Ehemann – das Penelope-Motiv –; einem hinterhältigen Knecht, der sie ständig belauert und bedrängt; ihrem Bruder, der in materiellen Schwierigkeiten ist; und dem Kadi von Imotski, ihrem frühen und unablässigen Verehrer, an den der Bruder sie schließlich neu verkuppelt – mit den gleichen tragischen Folgen wie in der Ballade. Hinter diesen künstlerisch beachtlichen Spielfilm sind spätere TV-Realisierungen auf Rührstückniveau zurückgefallen. Ziemlich ins Folkloristische geraten ist auch eine Ballett-Version des serbischen Nationaltheaters 1993 in Novi Sad, ebenso die Oper *Hasanaginica* des bosnischen Komponisten Asim Horozić, die 2000 in Sarajevo uraufgeführt und, wie bereits erwähnt, auch in der Türkei mehrfach gespielt wurde.

All diesen Bearbeitungen in verschiedenen Medien ist zweierlei gemeinsam: sie zehren von dem Renommee des Prätexts als Kulturerbe, ganz gleich, ob sie seinen Nimbus für die jeweilige postjugoslawische – oder auch für eine postosmanische – Nationalkultur zu vereinnahmen oder seinen tragischen Konflikt als transkulturell zu vergegenwärtigen versuchen. Und sie bleiben dem Original dennoch in einem entscheidenden Punkt nah: sie interpretieren dessen Tragik plausibel als Kritik am fortbestehenden Patriarchat. So bleibt die alte regionale Geschichte vom beklagenswerten Los der edlen Frau des Hasan Aga – durch Goethes Bearbeitung in die Weltliteratur aufgenommen, lange als serbische Nationaldichtung verehrt, erst spät mit ihrem muslimischen Hintergrund angemessen gewürdigt – auch in all diesen intermedialen Transformationen als Theaterstück, Film, Oper, Ballett, was sie von Anfang an war: ein episches ›Frauenlied‹ von bis heute anrührender Gegenwärtigkeit und bewundernswerter poetischer Kraft. Diese Kraft aber ist transregional und transkulturell, mit Goethes Worten: sie ist »an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden«.<sup>68</sup> Der Leser oder die Leserin erfährt sie angemessen nur, wenn er/sie, nach einem nützlichen Ausflug in Dichters Lande, ins Land der Dichtung findet.

67 Burkhardt: *Der männliche und der weibliche Spiegel*, S. 354ff.

68 Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, S. 509.

## Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.
- Balić, Smail: *Goethes »Klaggesang von den [!] edlen Frauen Asan Agas«. Eine bosnische Volksballade erobert die Welt*. »Österreichische Osthefte« 20 (1978), S. 244–253.
- Briefe von Schiller's Gattin an einen vertrauten Freund*. Hg. Heinrich Düntzer. Leipzig: s.n. [1856].
- Burkhart, Dagmar: *Der männliche und der weibliche Spiegel. Zur »Hasanaginica«-Ballade und ihren Dramatisierungen*. »Die Welt der Slaven« 42 (1997), S. 347–358.
- Chon, Young-Ae: *Über die Blendung. Goethes künstlerische Behandlung exotischer Stoffe*. In: ders.: »So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?« *Zur Macht der Poesie bei Goethe*. Göttingen: Wallstein 2011, S. 165–185.
- Colm Hogan, Patrick: *Colonialism and Cultural Identity*. Albany (New York): University of New York Press 2000.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*. München: Wilhelm Fink 2000.
- Deupmann, Christoph; Jakiša, Miranda: *Die stolze Scham der Hasanaginica. Unübersetzbarkeit und Universalpoesie in Goethes »Klanggesang von der edlen Frau des Asan Aga«*. In: *Annäherung – Anverwandlung – Aneignung: Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive*. Hgg. Markus May, Evi Zemanek. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2003, S. 43–66.
- Deupmann, Christoph; Jakiša, Miranda: *Die stolze Scham der Hasanaginica*. »Poetica« 36 (2004), S. 379–402.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. Ernst Beutler. Zürich: Artemis 1948.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden). Bd. 22. Hg. Hendrik Birus u.a. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe in 21 Bänden). Bd. 1.1. Hg. Karl Richter u.a. München: Hanser 1985.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 2. Hg. Erich Trunz. München: dtv 1981.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 15. Hgg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Jilek, Heinrich: *Goethe und der slavische Südosten*. »Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft« 3 (1940/41), S. 161–177.
- Eideneier, Hans u.a. (Hgg.): *Europäische Balladen*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe*. Hg. Horst Gronemeyer u.a. Berlin: de Gruyter 1974.
- Kodjio Nenguié, Pierre: *Interkulturelle Lektüre von Goethes Balladen*. Berlin: wvb 2012, S. 187–213.
- Lacko Vidulić, Svjetlan: *Was bleibt. Porträt der Schriftstellerin und Philologin Camilla Lucerna (1868–1963)*. »Zagreber Germanistische Beiträge« Beiheft 6 (2001), S. 85–107.
- Lacko Vidulić, Svjetlan: *Jugoslawische Literatur. Kurzer Abriss zur langen Geschichte eines produktiven Phantoms*. In: *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Hgg. Boris Previšić, Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Francke 2015, S. 161–182.

- Lauer, Reinhard: *Zur Übersetzungsrezeption serbischer, kroatischer und bosnischer Autoren im deutschen Sprachraum*. In: *Serbokroatische Autoren in deutscher Übersetzung*. Hg. ders. Bd. 1. Wiesbaden: Harrassowitz 1995, S. IX–LXVIII.
- Lucerna, Camilla: *Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe*. Berlin: A. Duncker 1905.
- Mecklenburg, Norbert: *Differenzierender Universalismus. Leitende Konzepte als interkulturelle Konzepte in Goethes »Divan«*. »Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache« 26 (2000), S. 63–86.
- Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium 2008, S. 213–237.
- Mecklenburg, Norbert: »Kanon« und »Weltliteratur« auf interkulturellem und postkolonialem Prüfstand. In: *Postkolonialismus und Kanon*. Hgg. Iulia-Karin Patrut, Herbert Uerlings. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 113–133.
- Mickiewicz, Adam: *Les Slaves. Cours professé au Collège de France*. Bd. 1. Paris 1849.
- Mojašević, Miljan: *Eine Leistung Goethe zuliebe. Talvj, Goethe und das serbokroatische Volkslied*. »Goethe-Jahrbuch« 93 (1976), S. 164–189.
- Murko, Matthias: *Das Original von Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga (»Asanaginica«) in der Literatur und im Volksmunde durch 150 Jahre*. »Germanoslavica« 3 (1935), S. 354–377; 4 (1936), S. 94–115, S. 285–309.
- Ogrizović, Milan: *Die edle Frauen Hassan Agas. Schauspiel in drei Aufzügen*. Übersetzt von Otto Hauser. Weimar: A. Duncker 1919.
- Simović, Lyubomir: *Hasan Ağa'nın Karısı*. Übers. Bilge Emin. Istanbul: Mitos Boyut 2007.
- Thiesse, Anne-Marie: *La création des identités nationales*. Paris: Éds. du Seuil 1999.
- Todorova, Maria: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt: Primus 1999.
- Waldberg, Max Freiherr von: *Goethe und das Volkslied*. Berlin: Hertz 1889.