

Schubert, Werner

"Colla virtù per guida, colla ragione affianco" : gibt es eine ernstzunehmende Rezeption der Stoa in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts? : mit einem Blick auf die Geschichte des Oratoriums Ende des 18. Jahrhunderts

Graeco-Latina Brunensia. 2009, vol. 14, iss. 1-2, pp. [261]-286

ISBN 978-80-210-5000-6

ISSN 1803-7402 (print); ISSN 2336-4424 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114990>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

WERNER SCHUBERT (RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT, HEIDELBERG)

**„COLLA VIRTÙ PER GUIDA, COLLA RAGIONE AL FIANCO“
GIBT ES EINE ERNSTZUNEHMENDE REZEPTION DER STOA
IN DER OPER DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS?**

Mit einem Blick auf die Geschichte des Oratoriums
Ende des 18. Jahrhunderts

Although ancient myths after the middle ages no longer needed to be interpreted from a Christian perspective they nevertheless had to be compatible with Christianity, and so it was only logical that Stoic values, especially those of the later Stoa and above all Seneca, were of importance in the early history of opera, since these were generally considered to be close to Christian ones, though it may not have been a question of deliberate philosophical copying. This philosophical influence was facilitated by the greater role accorded to the libretto after the reign of Neapolitan opera. It was above all the motif of the affects and the struggle against them which grew to be a central theme of Opera seria, whose development was to a great extent shaped by the librettist Metastasio who contrasted virtue and vice with one another. The role of a ruler or nobleman was often used to represent virtue, and the relationship between regal authority and regal virtue can itself be seen in the person of Seneca, who as a Stoic philosopher still had to bend to the realities of the court. In the history of the oratorio one may trace a development from a Judeo-Christian stoicism to one less firmly rooted in concrete religious motifs.

Seit dem 16. Jh. war in Europa durch Reformation und Gegenreformation nicht nur die geistige, sondern auch die soziale Orientierung an gegebenen oder diktierten Normen ins Wanken gekommen. Das sich daraus entwickelnde Konfliktpotenzial entlud sich in der 1. Hälfte des 17. Jh.s in dem weite Teile Europas in Mitleidenschaft ziehenden Dreißigjährigen Krieg. Zugleich wandte sich Europa verstärkt der Antike zu. Nicht zuletzt schien das Erbe der antiken Philosophie dazu geeignet, in Zeiten, in denen den ethischen Maximen der christlichen Religion die Realität Hohn sprach, neue Orientierung zu geben. So rückte zu Beginn des 17. Jh.s eine systematische Beschäftigung mit der Stoa in den Blickpunkt, deren Prinzipien trotz ihres dezidierten Materialismus am ehesten mit den ethischen Vorstellungen des Christentums kompatibel waren. Vor allem Justus Lipsius machte sich daran, „aus den verstreuten Angaben der antiken Autoren die stoische Gesamtanschauung wiederherzustellen“.¹ Er betrachtete es als seine

¹ POHLENZ, MAX. 1948. *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 469.

Lebensaufgabe, die Wahrheit des Christentums und der Stoa miteinander zu verschmelzen. August Buck schreibt: „Die Verbindung der durch die niederländische Philologie erneuerten römischen Stoa mit der Religiosität der protestantischen Sekten (Lipsius, *De constantia*) wirkte über die Grenzen Hollands hinaus und bildete den Ausklang des Renaissance-Humanismus“.² Dabei spielte die „alte“ Stoa eine wesentlich geringere Rolle als die durch die kaiserzeitlichen Philosophen vermittelte. Hier bildete der römische Philosoph Seneca den Angelpunkt. Bezeichnend ist, dass Lipsius' systematische Beschäftigung mit der Stoa aus der Arbeit an einer Seneca-Ausgabe resultierte.

Seneca war im Geistesleben des 17. Jh.s vor allem im Bereich der Literatur präsent. Nicht nur die durch seine Prosaschriften vermittelte Philosophie, sondern auch seine Tragödien haben das europäische Dramenschaffen dieser Zeit bestimmt. Gilt dies auch für dasjenige dramatische Genre, das sich am Ende des 16. Jh.s zu entwickeln begann und in wenigen Jahrzehnten seinen Siegeszug durch ganz Europa vollendete: die Oper? Während der Einfluss der hauptsächlich durch Seneca vermittelten Stoa auf wichtige Exponenten etwa der deutschen Barockliteratur seit den maßgeblichen Arbeiten von Schings³ und Stalder⁴ ebenso gebührend gewürdigt wird wie die Verbindung zwischen der stoischen Philosophie und der Moralphilosophie der deutschen Aufklärung, der bereits Katharina Franz 1940 eine knappe, aber gehaltvolle Monographie gewidmet hat,⁵ fehlen Arbeiten, die den möglichen Einfluss dieser offensichtlich sehr wirkungsmächtigen geistigen Strömung seit dem Beginn des 17. Jh.s auf die Gattung „Oper“ in den Blick nehmen, die in eben dieser Zeit entstand und für lange Zeit eine der wichtigsten innovativen Theaterformen der Neuzeit blieb. Dabei liegen Untersuchungen in diese Richtung aus mehreren Gründen nahe, allein schon wegen der zeitlichen Koinzidenz mit dem Aufkommen des Neustoizismus, aber auch wegen der geistesgeschichtlichen Bedingungen, die die Oper als Konsequenz humanistischer Bestrebungen in einem immer weiter gespannten Rahmen der Wiederentdeckung der Antike sehen und verstehen lassen; dazu kommt die zumindest im 17. und in weiten Teilen des 18. Jh.s soziale Verortung im zunächst höfischen, später auch bürgerlichen Bereich, in der die Oper die Aufgabe sowohl des Erfreuens (*delectare*) als auch des Belehrens (*docere*) zu erfüllen hatte.

² BUCK, AUGUST. 1957. „Humanismus, A: Der Humanismus als geistige Bewegung.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von FRIEDRICH BLUME. Kassel, Basel, London: Bärenreiter (hier abgekürzt zitiert: *MGG*¹) Bd. 6 (1957), Sp. 877–895, hier Sp. 893.

³ SCHINGS, HANS-JÜRGEN. 1966. *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius*. Diss. Köln.

⁴ STALDER, XAVER. 1976. *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluß der Stoa auf die deutsche Barockdichtung – Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg*. Bonn: Bouvier.

⁵ FRANZ, KATHARINA. 1940. *Der Einfluß der stoischen Philosophie auf die Moralphilosophie der deutschen Aufklärung*. Diss. Halle-Wittenberg, Halle.

Es ist dabei aber zugleich zu warnen vor einem Fehlschluss, dem man in der Rückschau bzw. in einer auf Stoisches fixierten Suche leicht erliegen könnte; das ist die voreilige Annahme eines Einflusses, der auf unmittelbarer Kenntnis und Adaptation des antiken Stoizismus oder des Neustoizismus beruht. Eine solche Warnung hat bereits Hans-Jürgen Schings in seinem wichtigen Buch über die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius durch seine Kritik an Paul Stachel ausgesprochen, der behauptete: „Zu Seneca aber stand Gryphius in dem Verhältnis prästablierter Harmonie. Der Mann, der in der fürchterlichsten Bewegung feststand, ohne zu schwanken hierhin und dorthin, war zum Stoizismus geboren.“⁶ Schings meint hierzu: „Diese Sätze geben im ganzen die communis opinio, besonders der älteren Gryphius-Forschung wieder, die Gryphius und seine Trauerspielhelden in mehr oder weniger dichte Nähe zur stoischen Ethik zu bringen pflegte. Dabei trägt gemeinhin die stoische Grundtugend der ‚constantia‘ die ganze Beweislast. Mit ihrer Analyse ist man rasch fertig [...]“.⁷

Auch im Bereich der Opern(libretti) des 17. und 18. Jh.s ist es relativ einfach, „stoische“ Begriffe auszumachen. Allegorische Gestalten wie Virtù und Fortuna treten bereits in den frühesten Opern auf; Werte wie Weisheit und Standhaftigkeit spielen zunehmend eine wichtige Rolle. Bereits bei Monteverdi steht mit Seneca ein stoischer Philosoph auf der Opernbühne. Die Verbindung von *virtù* und *ragione* in den Versen aus Pietro Metastasio's *Demetrio* (vv. 272f.), die den Titel der vorliegenden Studie bilden, gehört zum gedanklichen Inventar der Opera seria ebenso wie die felsenfeste Standhaftigkeit, die in Oper und Oratorium literarisch und musikalisch zu einem Topos wurde, der auch dort scheinbar ungebrochen eingesetzt wird, wo dieser Wert selbst unterhöhlt erscheint und etwa innerhalb des Liebes- und Treuediskurses in Werken des 18. Jh.s zur Diskussion gestellt wird; das ist z. B. in der „Felsenarie“ Fiordiligi's („Come scoglio“) aus Lorenzo Da Ponte's/Wolfgang Amadeus Mozart's Oper *Così fan tutte* der Fall. Doch ist damit nicht von vornherein ausgemacht, dass die Hochschätzung dieser Werte auf den Einfluss des (Neu-)Stoizismus zurückzuführen ist; es kann sich dabei auch um die Säkularisierung christlicher Werte handeln, die operngeschichtlich mit dem Übergang von den Rappresentazioni sacre zum Drama per musica oder deren Vermischung zu erklären ist. Aber dann darf wiederum nicht übersehen werden, dass dieser Säkularisierungsprozess in einer Wechselwirkung mit philosophiegeschichtlichen Gegebenheiten steht.

Wie auch immer: Dafür, dass es bislang – soweit ich sehe – keine nennenswerten Forschungen zur Wechselwirkung des (Neu-)Stoizismus mit der Geschichte der Oper und der Librettologie gibt, können zwei Gründe verantwortlich sein: Entweder handelt es sich dabei um eine zufällig ausgesparte (und insofern auch durchaus willkommene) Forschungslücke, oder die Thematik hat in der Tat insofern keine Relevanz, als eine Wechselwirkung, wenn sie überhaupt existiert hat,

⁶ STACHEL, PAUL. 1907. *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Meyer u. Müller, 206.

⁷ H.-J. SCHINGS (1966: 234).

eine quantité négligeable darstellt. Die vorliegende Studie kann und will nicht mehr leisten, als das Terrain möglichst unvoreingenommen zu sondieren und sich gegebenenfalls auch mit dem Ergebnis „Fehlansage“ zu bescheiden. Insofern werden hier mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet.

Zu dieser Sondierung sei zunächst ein positivistisches Vorgehen gewählt, das in der Überprüfung der Provenienz der Thematik durch die Suche nach Stichworten oder Stichwortverknüpfungen in einem einschlägigen musikalischen Lexikon besteht.⁸ Der Befund ist, auch wenn man ihn nicht auf die Musikgeschichte des 17. und 18. Jh.s beschränkt, einigermaßen ernüchternd: Der Gebrauch der Begriffe „Stoa“, „Stoiker“, „stoisch“ oder „Stoizismus“ wird dort außer in den Artikeln, die direkt auf antike Philosophie (vor allem in den Lemmata „Hellenismus“, „Plato“, „Plutarch“) oder auf damit verbundene Themen wie die Affektenlehre bezugnehmen, in einem sehr weiten, analogisierenden Sinn gebraucht, oft in einem Atemzug mit anderen philosophischen oder religiösen Richtungen wie „Neoplatonismus“ und „Christentum“. Gelegentlich taucht der Begriff zur Charakterisierung der Werke einzelner Komponisten und der von ihnen verwendeten Texte auf. Hier einige Beispiele (Hervorhebungen von mir):

*MGG*¹ 15,1429 s.v. Guillaume de Chastillon: „Die Slg. von 1593, die zugleich **neoplatonische, stoizistische und christl.** Züge trägt [...]“.

*MGG*¹ 4,306 s.v. Paul Fleming: „[...] wurde schon in den Alexandrinergedichten und Sonetten sein heroisches Ringen um den **christlichen Stoizismus** viel stärker persönlich spürbar als in der zeitgenössischen Dichtung sonst.“

*MGG*¹ 5,661 s.v. Johann Friedrich Gräfe: „In den beiden ersten der je 36 Oden umfassenden Tle. überwiegen die Tugendlieder mit Verherrlichungen des Gleichmuts, der Genügsamkeit, Selbstüberwindung, Geduld, Beständigkeit und **ähnlicher stoischer Ideale**.“

*MGG*¹ 6,891 s.v. Humanismus: „Da sich diese [sc. Gedanken der Bergpredigt] in vielen Punkten **mit platonischen und stoischen Gedanken** berühren, konnte man auf dem Boden der Ethik versuchen, den ‚Urgegensatz des europ. Lebens‘ (E. Troeltzsch), die Spannung zwischen Antike und Christentum, in einem **christl. Humanismus** zu überwinden.“

*MGG*¹ 7,681 s.v. Rudolf Karel: „Seine schöpferische Entwicklung führte ihn von der dekadenten Richtung seiner Frühwerke [...] zu einer **stoischen** Lebensphilosophie.“

*MGG*¹ 7,1072 s.v. Klassik: „An die Stelle der sinnverwirrenden Vielfalt und Buntheit der barocken Handlung, Szenerie, Sprache und Charakteristik ist die nüchterne Strenge einer **aufgeklärten Tugendhaftigkeit und eines stoizistischen Heroismus** getreten.“

*MGG*¹ 9,735 s.v. Wolfgang Amadeus Mozart: „Zu Leopolds **aufgeklärtem Stoizismus und vernünftigem Utilitarismus** steht Wolfgangs **temperamentgelade-**

⁸ Dafür bietet sich das Standardwerk „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ in der ersten Auflage an (vgl. Anm. 2), das auf CD-ROM zur Verfügung steht (Digitale Bibliothek Band 60, Berlin 2001) und deshalb die Möglichkeit einer ebenso einfachen wie umfassenden Recherche bietet.

ner Empirismus in krassem Widerspruch. Grundsätze sind dem Vater alles, dem Sohn nichts. Philosophische Spekulation liegt ihm ebenso fern wie analytische Reflexion.“

*MGG*¹ 12,1035 s.v. Sperontes: „Am häufigsten preist Sperontes **stoische Tugenden**, Geduld, Gelassenheit, Zufriedenheit, der autobiograph. Bezug ist offensichtlich.“

Diese Beispiele lassen folgendes erkennen: Von der Stoa als philosophischer Schule ist kaum die Rede. Wenn die Begriffe „Stoa“, „stoisch“ etc. ohne Verweis auf die Antike gebraucht werden, dann so gut wie immer im landläufigen und damit zumeist unwissenschaftlichen, oft metaphorischen Sinne, wobei sich die Unterschiede zwischen christlichen und stoischen Tugendidealen verwischen.

Auch die Suche nach einschlägigen Vertretern der antiken Stoa (Zenon, Kleanthes, Panaitios, Poseidonios, Seneca, Epiktet, Mark Aurel) ergibt nicht viel, wobei gerade beim Stichwort „Seneca“ auffällt, dass dieses viel seltener auftaucht, als man vermuten könnte. Denn bei ihm sollte man erwarten, dass er wenn schon nicht als stoischer Philosoph, so doch als Dramatiker Erwähnung findet, zumal bereits ein oberflächlicher Vergleich zeigt, dass die Anlage von Senecas Dramen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einem für das 17. und 18. Jh. typischen Opernlibretto aufweist.⁹ Aber während der Einfluss Senecas auf das europäische Drama insgesamt immer wieder gewürdigt wird, gibt es anscheinend keine explizite theoretische Auseinandersetzung mit Senecas Tragödien im Zusammenhang mit der allmählichen Konstitution der Textsorte Libretto.

So bleiben manche Fragen offen, die sich einem aufdrängen, wenn man nach einem möglichen Schnittfeld zwischen Opern- und Philosophiegeschichte sucht: Gibt es einen Zusammenhang zwischen der markanten Rolle der Affekte in der Oper und den antiken Affekttheorien, die für die Stoa eine zentrale Rolle spielen und die der Neuzeit sowohl durch einige Prosaschriften als auch durch die Tragödien Senecas vermittelt wurden? Eine weitere Frage betrifft das „Ethos“ in der Oper, die in ihr vertretenen Werte und deren Verortung im Sozialgefüge der Menschen. Natürlich bildet die christliche Ethik den entscheidenden Hintergrund; aber da eine große Zahl von Opern des 17. und 18. Jh.s auf antiken Themen basiert, aus denen Christliches aus welchen Gründen auch immer dezidiert ausgeschlossen ist, darf man sich durchaus fragen, inwieweit damit auch eine Beziehung zu Ethikvorstellungen der antiken Philosophie intendiert ist, wie wir sie geistesgeschichtlich seit dem Beginn des 17. Jh.s auch auf anderen Gebieten beobachten können. Vielleicht ist davon auch das in der Oper des 17. und 18. Jh.s immer wieder behandelte Ideal des gerechten Herrschers betroffen, das vor allem anhand von Beispielen aus der antiken Mythologie und Geschichte vor Augen gestellt wird. Die Frage, inwieweit dies alles (auch) durch antikes philosophisches Gedankengut beeinflusst ist, lässt sich wahrscheinlich nicht eindeutig

⁹ Dazu ausführlicher SCHUBERT, WERNER. 2004. „Seneca in der Musik der Neuzeit.“ In *Sé-nèque le tragique*. Hg. von MARGARETHE BILLERBECK und ERNST A. SCHMIDT. Genève: Fondation Hardt, 369–412; discussion: S. 413–425 (Entretiens sur l’antiquité classique 50).

beantworten. Immerhin lässt das konsequente Vermeiden bzw. Vermeidenkönnen von Anspielungen auf Christliches darauf schließen, dass man sich des ethischen Eigenwertes antiker und neuzeitlicher philosophischer Maximen durchaus bewusst war.

Sinnvoll erscheint es, zunächst einen Überblick über die ersten zwei Jahrhunderte der Operngeschichte zu gewinnen, um beurteilen zu können, inwieweit die Möglichkeit eines zumindest unterschwellig vorhandenen philosophischen „Diskurses“ plausibel bzw. angemessen ist.

Die Entstehung der Oper ist aus mehreren Traditionen gespeist.¹⁰ Die geistlichen Spiele des ausgehenden Mittelalters lebten als musikalisch ausgestaltete *Rappresentazioni sacre* bis ins 17. Jh. weiter. Hierin zeigt sich eine Kreuzung von christlichem Volksglauben mit einer zunehmend beliebten Tendenz, abstrakte philosophische oder sonstige Begriffe durch Personifikationen anschaulich zu machen. In den gebildeten Schichten kam ein Interesse für die Antike hinzu, weshalb in diese Schauformen zunehmend antike Themen eingebracht oder bestimmte Themen zumindest in antikes Ambiente eingebettet wurden. Die Oper ist wohl aus der beliebten Praxis der antikisierenden Schäferspiele hervorgegangen. Ein Zusammenhang mit den zeitgleich Ende des 16. Jh.s aufkommenden Bemühungen um die Wiederaufführung antiker Dramen ist bei der Entstehung der Oper nach dem derzeitigen Forschungsstand nur indirekt gegeben.¹¹

Anfangs – und darin unterscheiden sie sich in nichts von den geistlichen Spielen und Oratorien – scheinen diese musikalischen Spiele neben der unterhaltenden eine ausgesprochen belehrende Funktion gehabt zu haben, wie ja das zeitgleiche Bemühen um eine Renaissance der antiken Tragödien von Gelehrten ausging, die nicht (primär) aus philologisch-enzklopädischen Gründen das Augenmerk auf die Dramen der Griechen und Römer lenken, sondern die geistige Welt der Antike und deren sittliche Maximen mit denen der eigenen Zeit verbinden wollten.

In der frühen Operngeschichte ragt Claudio Monteverdi (1567–1643) mit drei großen Opern heraus (*L'Orfeo. Favola in musica* 1607 – *Il ritorno d'Ulisse in patria* 1640 – *L'incoronazione di Poppea* 1642), an denen typische Merkmale der Operngese, aber auch Keime ihrer weiteren Entwicklung exemplarisch sichtbar werden. Diese drei Opern beginnen jeweils mit einem Prolog, in dem Gottheiten oder Personifizierungen abstrakter Begriffe auftreten. In *L'Orfeo* ist es *La Musica*, im *Ulisse* sind es *L'Humana Fragilità*, *Tempo*, *Fortuna* und *Amore*, in der *Poppea* *Fortuna*, *Virtù* und *Amore*. In allen drei Opern spielen mehr oder we-

¹⁰ Zur Oper und ihrer Begrifflichkeit: *Opera* ist als Sammelbezeichnung seit 1639 belegt; am treffendsten für den generischen Sachverhalt ist in Italien und in der Folge auch anderswo die Bezeichnung „*Dramma per musica*“. Vgl. hierzu den kurzen Abriss von KUNZE, STEFAN – DAHLHAUS, CARL. 1987. „Oper.“ In *Das große Lexikon der Musik*. Hg. von MARC HONEGGER und GÜNTHER MASSENKEIL. Freiburg, Basel, Wien: Herder, Bd. 6, 105–119.

¹¹ Vgl. SCHUBERT, WERNER. 2005. *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*. Frankfurt/M., Bern etc.: Lang, 13–59.

niger deutlich die Themen „Macht“ und „Schicksal“ eine Rolle. In *L'Orfeo* steht die Macht der Musik im Vordergrund, die die personifizierte Musica am Beispiel des Sängers Orpheus demonstriert. Im *Ulisse* wirken als Mächte die gnadenlose, vernichtende Zeit sowie die alles durcheinanderwirbelnden, blindlings zielenden Gottheiten des Schicksals und der Liebe zusammen, um den hilfälligen Menschen zu quälen. In der *Poppea* streiten Fortuna und Virtù um die Vorherrschaft; der lachende Dritte ist Amore.

Diese Prologe sind zwar, wie die Sujets der drei Opern selbst, in ein antikes bzw. antikisierendes geistiges Ambiente integriert, gehen jedoch auf Stufen szenischer Darbietungen zurück, die zwischen antiken und neuzeitlichen Bühnengeschehen liegen; denn szenische Darbietungen, in denen Verkörperungen von Tugenden und Lastern miteinander um den Sieg wetteifern, finden sich bereits in geistlichen Spielen des Mittelalters. Ein Streit wie der zwischen Fortuna und Virtù kann ebensogut auf pagane wie auf christliche Vorbilder zurückgeführt werden. Dass der Schwerpunkt in den frühen Opern – anders als im zeitgenössischen Schauspiel – nichtsdestoweniger auf der paganen Antike liegt, ja, von ihrer Genese her liegen muss, ist symptomatisch und verweist insofern auch immer wieder auf die antike Geisteswelt, deren davon konsequent getrennte christliche Ausprägung dadurch gleichsam „historistisch“, als Fortsetzung, interpretierbar wird. Anders als im ausgehenden Mittelalter und zu Beginn der Renaissance werden die antiken Mythen nicht mehr christlich moralisiert. Wohl aber sollen die mit ihnen verbundenen ethischen Komponenten mit den christlichen kompatibel sein. Insofern ist es nur logisch, dass es bereits in der frühen Operngeschichte immer wieder um zentrale Begriffe derjenigen antiken philosophischen Richtung der Antike geht, die man am ehesten als mit dem christlichen Wertesystem vereinbar erachtete: die Stoa.

Ein wichtiger Ort in der ersten Phase der Operngeschichte war Florenz, wo sich die pastoral geprägte Opernform entwickelte, die sehr bald in anderen italienischen Städten übernommen wurde.¹² Die Florentiner Oper war zunächst eine Sache der geistlichen und weltlichen Oberschicht, der Aristokratie und der Gelehrten, die aber im Laufe der Zeit auch das reiche Bürgertum interessierte. Dies führte andernorts, vor allem im Handelszentrum Venedig, zu einem immer stärker wachsenden Interesse auch einer breiteren Öffentlichkeit an diesem Genre, mit dem Effekt, dass 1637 in Venedig das erste Opernhaus eröffnet wurde, in dem sowohl Raum für die Aristokratie (Logen) als auch für das Volk (Parkett) war. Damit wurden aber die geistesgeschichtlichen Referenzen zur Antike zunehmend nebensächlicher. Der Fundus der antiken Mythologie und Historie wurde bereits Mitte des 17. Jh.s zu einem Steinbruch von Versatzstücken, die wild durcheinandergewürfelt werden konnten. Ende des 17. Jh.s wuchs Neapel zum wichtigsten Zentrum des Opernlebens heran. Kennzeichnend für die neapolitanische Oper war

¹² In Rom beliebt war die sich an den geistlichen Rappresentazioni orientierende allegorische Oper, und fast überall verbreitet war das Interesse an den oft sehr reich ausgestatteten und mit vielerlei Effekten aufwartenden Zauberopern, die an die unterhaltenden Intermedien des 16. Jh.s anknüpften.

die Dominanz der virtuosen Musik und der aufwendigen Bühnentechnik, hinter der die Opernthesen und -texte – damit auch der Anspruch an deren sprachliche Gestaltung – zurücktraten. Dies führte allmählich zu einem wachsenden Unbehagen, das zur Folge hatte, dass man sich um eine Reform der Oper bemühte, womit ein Wandel der literarischen Ästhetik im Hinblick auf die Opernlibretti verbunden war und die im Bereich der Opern mit antiken Sujets auch wieder den Blick auf antike literarische Gestaltungen und Versionen zurücklenkte. Drei Dichter sind hier hervorzuheben. Sie wirkten alle in Wien; ihre Schaffenszeit umspannte bald ein Jahrhundert: Silvio Stampiglia (1664–1725), Apostolo Zeno (1668–1750) und Pietro Metastasio (1698–1782). Ihnen verdanken wir mit der Opera seria eine Reform des Genres, die das Interesse von allem augen- und ohrenkitzelnden Beiwerk weg auf den Inhalt der Opern lenkte, auf das Herausstellen edler Charaktere zielte und sittliche Prinzipien ins Zentrum stellte, denen zuliebe die bislang vorherrschende Unwahrscheinlichkeit der Handlung weitgehend beschnitten wurde; an deren Stelle trat die textlich-musikalisch entfaltete Welt der Gefühle von abgrundtiefem Hass bis zur himmelhoch jauchzenden Liebe. Diese Opernform, in der die Arien als Mittel der Affektdarstellung im Zentrum standen und die Handlung in mehr oder weniger „trockenen“ Rezitativen abgewickelt wurde, während die Chöre zu rahmenden Staffagen gerieten, blieb trotz (oder gerade wegen) ihres zunehmend schablonenhaften Zuschnitts jahrzehntelang wirksam, bis es unter dem Einfluss der französischen Oper in der Mitte des 18. Jh.s wiederum zu einer Reform kam, die einer dramatisch einsträngigen, schnörkellosen Handlung und einer am Wort orientierten Musikalisierung verpflichtet war.

In Frankreich hatte die Oper im 17. Jh. eine eigenständige Entwicklung genommen. Hier ist der Einfluss des im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ausnehmend hochstehenden Theaterwesens unverkennbar. Wie in Italien auch, spielte die Antike als Text- und Stofffundus eine entscheidende Rolle, doch war ihre Funktion eine andere, die letztlich an die Ideale der Renaissance anknüpfte. In der italienischen Oper ist nicht nur in Venedig insofern häufig ein „karnevaleskes“ Element vorhanden, als sich die mythischen Gestalten mehr oder weniger als Masken verstehen lassen, während die Figuren selbst wie die Menschen der Gegenwart handeln und fühlen. In der französischen Oper jener Zeit ist es eher umgekehrt: Dort wird die Antike als ein wiedergefundenes Ideal verstanden, das Vorbilder aus Geschichte, Kunst und Literatur bereithält, die es nachzuahmen lohnt. Antike mythische Helden und historische Herrschergestalten werden zum Abbild des Adels. Die vermittelten Werte entsprechen den Herrschertugenden, die sich bereits in der Fürstenspiegelliteratur der Antike finden lassen. Die Libretti selbst orientieren sich an den Werken des zeitgenössischen Sprechtheaters, dessen Einfluss indes auch auf die italienischen Librettisten bis weit ins 18. Jh. hinein unübersehbar ist, auch wenn das Vordringen des Französischen die Vorherrschaft des Italienischen in der Oper nicht ernstlich erschütterte. Nach Volker Kapp „hat Metastasio selbst der Wertschätzung französischer Kultur insofern Rechnung getragen, als er so viele intertextuelle Bezüge zu französischen Dramen des 17. und 18. Jh.s in seine Libretti eingearbeitet hat, daß er sich den absurden Vorwurf

des Plagiats zuzog¹³. Der manchmal etwas gestelzte Charakter der französischen Verse – sie waren für den Gesang recht schwerfällig und wurden offensichtlich gerade in den handlungstragenden Rezitativen vom Publikum nicht allzu sehr geschätzt – wurde vor allem durch die Entfaltung instrumentaler und choreographischer Einlagen „kompensiert“, die ebenso wie die ausgesprochen gefälligen Melodien der Gesangspassagen den „Unterhaltungswert“ sicherten – was mutatis mutandis wie in Italien ebenfalls zu einem gewissen Unbehagen führte. Die um die Mitte des 18. Jh.s einsetzenden Reformbestrebungen des Dichters Luigi Calzabigi und des Komponisten Christoph Willibald Ritter von Gluck sind als Reaktion sowohl auf die Opera seria als auch auf die Tragédie lyrique zu verstehen.¹⁴

Was lässt sich aus dem Bisherigen für eine Beantwortung der im Titel gestellten Frage gewinnen? Dass in einem Handbuch wie *Musik in Geschichte und Gegenwart* das Begriffsfeld um „Stoa“ keine nennenswerte Rolle spielt, spricht zunächst nicht dafür, eine ernstzunehmende Rezeption der Stoa als solcher in der Musik insgesamt zu vermuten. Was die Rolle antiker Stoffe und der durch diese Stoffe vermittelten ethischen Werte betrifft, sieht die Sache aber speziell im Bereich der Oper ein bisschen anders aus. Auf dem Weg durch die Operngeschichte vor allem Italiens und Frankreichs sind wir mittlerweile mehrfach einem Anliegen sowohl der frühen Oper und der Tragédie lyrique als auch der Opera seria begegnet, sittliche Ideale zu vermitteln, die – und das ist zunächst auffällig und wichtig – aus einem Bereich stammen, der sich von der Tradition geistlicher Bühnenwerke und Oratorien gezielt abhebt,¹⁵ dafür aber gelegentlich auf Tendenzen im zeitgenössischen Dramenschaffen reagiert, wie überhaupt die librettistische Tätigkeit in der Operngeschichte nicht prinzipiell vom jeweils zeitgenössischen Dramenschaffen insgesamt isoliert werden darf.¹⁶ Aber auch hier bleibt zu fragen, inwieweit es sich dabei um einen bewussten Rekurs auf die antike Philosophie handelt. Zur Beantwortung dieser Frage müsste vor allem diejenige Disziplin Aufschluss geben, die sich mit den Texten von Opern befasst: die Librettologie. Doch ist diese ein noch sehr junges Fach. Nach nicht sehr wirkungsmächtigen

¹³ KAPP, VOLKER. 2002. „Metastasio und die Aufklärung.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer, 3–14, hier S. 6.

¹⁴ Aus Raumgründen muss ich es mir versagen, auf die zum Teil wiederum sehr eigenständigen Entwicklungen der Oper andernorts, zumal in England und Deutschland, einzugehen. Ebenfalls lasse ich den bedeutenden Zweig der komischen Opern, Opere buffe etc. hier unberücksichtigt.

¹⁵ Es darf dabei allerdings nicht außer acht gelassen werden, dass Dichter wie Metastasio auch Libretti zu geistlichen Sujets geschaffen haben. Doch kann man grosso modo sagen, dass christliche bzw. biblische Themen eher eine Domäne des Oratoriums waren, pagane dagegen der Oper.

¹⁶ So steht beispielsweise Thomas Corneilles Libretto zu Marc-Antoine Charpentiers *Medée* (ur-aufgeführt 1693) in einer intertextuellen Wechselwirkung mit der Tragödie *Medée* seines Bruders Pierre; Metastasios Operntexte wurden als vollgültige Bühnendichtungen verstanden.

Ansätzen zu Beginn des 20. Jh.s¹⁷ hat man erst in den letzten 30 Jahren innerhalb der Literaturwissenschaft begonnen, das Libretto als eigenes Genus zu betrachten.¹⁸ 1998 erschien Albert Giers Buch, das sich der Geschichte und der Theorie des Librettos widmet.¹⁹ Hierin finden sich allerdings kaum Hinweise auf größere geistesgeschichtliche Zusammenhänge, was die Librettistoffe bzw. -texte betrifft. Immerhin vermitteln punktuelle Bemerkungen zumindest eine Ahnung davon, dass die Operngeschichte immer jeweils auch vom philosophischen Diskurs ihrer Zeit geprägt war und ist, wenn auch weitgehend in sehr gebrochener und insofern eher mittelbarer als unmittelbarer Art. Es gibt einen roten Faden, der sich – bei unterschiedlicher Gewichtung – durch die Geschichte von der frühen Oper (zumindest) bis zum Ende der Opera seria zieht. Gier meint im Zusammenhang mit der Opera seria: „Wie in der älteren italienischen Oper und der tragédie lyrique geht es um das Verhältnis von Tugend (Vernunft) und Leidenschaft; während aber die Norm, das heißt der Primat der Vernunft, in Florenz und Venedig karnevalisierend aufgehoben, in Paris und Versailles problematisiert wurde, propagiert die Opera seria die rationale Kontrolle der Affekte und bestätigt damit die Norm. Bilder und Vergleiche veranschaulichen abstrakte Sachverhalte und tragen so dazu bei, den Gesprächspartner auf der Bühne oder das Publikum zu überzeugen. Viele Arientexte können als Lebensregeln gelesen (oder gehört) werden.“²⁰

Es bleibt allerdings in Giers Buch (und nicht nur dort) bei solch eher pauschalen und punktuellen Aussagen, die nicht weiter philosophiegeschichtlich verortet werden, obwohl zahlreiche von Giers Ausführungen zum Libretto von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jh.s, als die lange Zeit tonangebende Opera seria allmählich in den Hintergrund trat, Hinweise auf Berührungen mit antiker Philosophie, insbesondere der Gedankenwelt Senecas, geradezu herausfordern. Dass dies nicht geschieht, scheint mir die Konsequenz eines Rezeptionsprozesses zu

¹⁷ ISTELE, EDGAR. 1914. *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von „Figaros Hochzeit“*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.

¹⁸ Vgl. HONOLKA, KURT. 1979. *Kulturgeschichte des Librettos*. Erw. u. ergänzte Neuauflage Wilhelmshaven: Heinrichshofen; *Oper und Operntext*. 1985. Hg. von JENS MALTE FISCHER. Heidelberg: Winter; *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. 1986. Hg. von ALBERT GIER. Heidelberg: Winter. Eine Pioniertat leistete die Dissertation von ACHBERGER, KAREN. 1980. *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945*. Diss. Heidelberg. Anregend ist die Aufsatzsammlung von DAHLHAUS, CARL. 1989. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München: Katzbichler.

¹⁹ GIER, ALBERT. 1998. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. Wichtig und bezeichnend ist auch, dass in der noch nicht abgeschlossenen Neuausgabe des Standardwerkes *Musik in Geschichte und Gegenwart* der Artikel „Libretto“ im Vergleich zur ersten Ausgabe (*MGG¹* Bd. 8 [1960], Sp. 708–732) auf das Sechsfache (!) erweitert ist (*MGG²* Bd. 5 [1996], Sp. 1116–1259). Verwiesen sei vor allem auf die Beiträge zur Textform von DIETRICH BORCHMEYER (Sp. 1116–1123) und zum italienischen Libretto der Anfangszeit von SILKE LEOPOLD (Sp. 1123–1131); vgl. ferner DETLEF ALTENBURG zur Schauspielmusik in *MGG²* Bd. 8 (1998), Sp. 1035–1040, hier Sp. 1040.

²⁰ A. GIER (1998: 70f.).

sein, der sich sozusagen gegen sein Objekt gerichtet hat und von dem eine ganze Reihe vor allem römischer Autoren seit dem 18. Jh. betroffen wurde. Wir sollten jedoch nicht vergessen, dass im Bereich der abendländischen Bildung Seneca bis zum 18. Jh. stets präsent war. Sein selbstverständlicher Sitz in der Allgemeinbildung ließ es offensichtlich nicht notwendig erscheinen, auf ihn als Quelle oder spiritus rector dort zu verweisen, wo sein Einfluss den Gebildeten ohnehin fühlbar oder selbstverständlich war.²¹

Vielleicht besteht auch im Hinblick auf die zentrale Rolle der Affekte auf der Bühne des Musiktheaters, die – neben der Musik – die Oper vom Schauspiel bis heute am deutlichsten unterscheidet, eine Verbindung mit antiken Vorstellungen, insbesondere der von mehreren philosophischen Richtungen geforderten Kontrolle der Affekte. Im Zusammenhang mit Claudio Monteverdis *L'Orfeo* auf einen Text von Alessandro Striggio – zwar nicht dem ersten, aber dem mit Abstand prominentesten Exponenten der frühen Operngeschichte – schreibt Gier: „Striggios *Orfeo* zeigt besonders deutlich, dass die Affektdarstellung nur Mittel zum übergeordneten Zweck der Affektkontrolle ist.“ Insbesondere für die Herrscher gestalten wird zunehmend das stoische Ideal der Leidenschaftslosigkeit wichtig, das Gerechtigkeit und recht verstandene Milde erst ermöglicht. In der Opera seria sollte sich jedoch eine entscheidende Divergenz zur stoischen Affekttheorie entwickeln, die zugleich für ihre typische dramatische Struktur konstitutiv wurde. Nach stoischer Vorstellung sind alle Affekte, so auch die Liebe, schädlich, wenn man sich ihnen überlässt. Diese Vorstellung finden wir allenfalls noch in den frühesten Opern repräsentiert, in denen sich jedoch bereits die künftige Dominanz der für die Oper typischen Liebesthematik abzuzeichnen beginnt: In Monteverdis *Orfeo* wird der Titelheld am Ende lernen, von seiner Fixierung auf Unwiederbringliches loszukommen und Euridice in dem zu lieben, was bleibt; das ist die Erinnerung an sie. Dadurch wird er vom Schmerz, seinem „proprio affetto“, wie Apollo ihn nennt, befreit. Zugleich wird Orfeo, der stets ein Zuviel, in Freude und in Schmerz, erkennen ließ, die Möglichkeit gegeben, den richtigen Mittelweg zu finden, die allerdings im Diesseits nicht besteht. Er wird deshalb von Apollo entrückt „al cielo, dove ha virtù verace degno premio di sé, diletto e pace“ – eine gut antike Vorstellung, die zugleich, ohne dass dies explizit gemacht werden müsste, mit christlichen Gedanken kompatibel ist. Im *Ritorno d'Ulisse in patria* stehen Gatten- und Heimatliebe im Zentrum, nicht aber gefährliche Liebschaften und Intrigenapparate. Aus den Kirke- und Kalypso-„Episoden“ schlägt der Librettist

²¹ Wie umfassend Senecas impliziter Einfluss bis ins 18. Jh. war, bezeugt LEFÈVRE, ECKARD [HG.]. 1978. *Senecas Einfluß auf das europäische Drama*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, wo in vielen Fällen die dramatische Vorgabe durch die Muster Senecas so selbstverständlich ist, dass sie gar nicht eigens erwähnt wird. Auch als Seneca aus dem Dramendiskurs zu schwinden begann, orientierten sich die Dramenschreiber weiter an ihm; vgl. TRENTIN, SABRINA. 2001. „Seneca fonte di ‚Médée‘ di Luigi Cherubini.“ *Rivista Italiana di Musicologia*, 36, 25–63, hier S. 28: „Anche se nel corso del XVII secolo l'influenza di Seneca sul teatro in generale diminuì, gli autori del tempo continuarono a mostrare una notevole cultura senechista.“

G. Badoaro kein Kapital. Die Wiederfindungsszene der beiden Gatten mündet nicht in sentimentalén Überschwang, sondern in ein seelisches Gleichgewicht. Es ist die Rede vom „porto quieto e riposo“, der erreicht ist: „Fuggan dai petti dogliosi affetti“. Auch hier mündet also das Geschehen in eine „tranquillitas animi“, allerdings anders als in *L'Orfeo* nicht vertagt oder verschoben in ein himmlisches Jenseits. Anders ist es um die dritte der großen erhaltenen Opern Monteverdis bestellt, die ein Jahr nach *Ulisse* entstand: *L'incoronazione di Poppea*. Diese Oper steht auch dort, wo sie förmlich den Wertekanon der Stoa, allen voran die Standhaftigkeit des Weisen bis zum Tod, in Töne zu setzen scheint – Seneca spielt, wie gesagt, in der ersten Hälfte dieses Werkes eine tragende Rolle! –, in einer Wechselwirkung mit der zeitgenössischen Opern- und Tragödienproduktion andernorts, wo die Liebe in allen möglichen Spielarten zentrales Thema ist. Das Werk ist vor dem Hintergrund der Tragödie *Octavia*²² – die damals noch für ein Werk Senecas gehalten wurde – zu sehen; gerade die Existenz dieser Oper ist ein Indikator für den Sitz Senecas im Leben der Gebildeten; sonst wäre die spezifische Gestaltung von Senecas Rolle in dieser Oper dem Rezipienten unversténdlich geblieben.²³ Mit Monteverdis *Poppea* haben wir einen recht frühen Fall in der Operngeschichte vor uns, wo wir nicht nur eine diffuse Seneca-Kenntnis vermuten dürfen, sondern die direkte Adaptation eines senecanischen bzw. Seneca zugeschriebenen Dramas.

In der weiteren Librettogeschichte (sowohl in der Oper als auch im Oratorium) finden sich markante Ähnlichkeiten zur für senecanische Dramen typischen Anlage, die um so erstaunlicher sind, als man keinen direkten Einfluss Senecas nachweisen kann.²⁴ Auf der formalen Ebene ist es die Gliederung in Akte, die jeweils von einem Chor beschlossen werden, wobei dem Ganzen eine Art „Prolog“ vorausgeht: Wie in den Prologen von Senecas Tragödien der Inhalt des Dramas durch allerlei Anspielungen vorweggenommen wird, kann die Ouvertüre einer Oper die Funktion übernehmen, entweder eine grundlegende Stimmung zu er-

²² Dazu jetzt MANUWALD, GESINE. 2005. „Der Stoiker Seneca in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.“ In *Seneca: Philosophus et magister*. Festschrift für Eckard Lefèvre, hg. von THOMAS BAIER, GESINE MANUWALD und BERNHARD ZIMMERMANN. Freiburg/Br., Berlin: Rombach, 149–185.

²³ Zum Bildungshintergrund der Zeit siehe auch HELLER, WENDY. 1999. „Tacitus incognito: Opera as history in *L'incoronazione di Poppea*.“ *Journal of the American Musicological Society*, 52, 39–96. Zu philosophisch-politischen Implikationen vgl. FENLON, IAIN – MILLER, PETER N. 1992. *The song of the soul. Understanding Poppea*. London: Royal Musical Assoc.

²⁴ Die Frage, inwieweit Senecas Dramen insgesamt zumindest implizit auf die Operngeschichte, insbesondere auf die Librettoform eingewirkt haben, habe ich an anderer Stelle ausführlich behandelt: vgl. W. SCHUBERT (2004). Hier nur so viel: Selbst wenn man davon ausgeht, dass es keinen unmittelbaren Einfluss Senecas auf die Librettoform gegeben hat, sondern sich die Librettoform historisch aus dem Wechselspiel der Hierarchie von „parole“ einerseits, „musica“ andererseits ergeben hat, lassen jedoch die Analogien vice versa vermuten, dass die Eigentümlichkeit der senecanischen Dramenform auch der Musikpraxis im Theater von Senecas eigener Zeit verpflichtet ist.

zeugen, aber auch, das musikalische Material der eigentlichen Oper zu antizipieren, bis zu dem Grad, dass die Ouvertüre zu einer die Oper in nuce enthaltenden Tondichtung wird.²⁵ Auch sonst kann man fast von einem musiknummernartigen Charakter der senecanischen Dramen sprechen, der neben der „Ouvertüre“ von „Arien“ und „Ensembles“ sowie von einer im Vergleich zur attischen Tragödie markanten Entflechtung von Chor- und Solopartien geprägt ist; ebenso gehört hierzu der Nachdruck, der auf genau plazierte Klangwirkungen, seien sie lautlicher, seien sie rhythmischer Natur, gelegt wird.

Interessanter sind jedoch für unser Thema die Übereinstimmungen in gedanklicher Hinsicht. Der griechische Mythos hält da wie dort zahlreiche Beispiele für die Verderblichkeit der Affekte wie Hass und Zorn bereit, die in ihrer Wirkung um so fataler sind, je höher die Stellung derer ist, die davon befallen sind. Wie in Senecas Dramen spielt sich insbesondere bei den Gestalten der Opera seria der Konflikt zwischen Vernunft und Leidenschaft zum Teil im Inneren ein und derselben Person ab; Laster und Tugenden werden oft polarisiert und einzelnen Gestalten zugeordnet, die die beiden „Parteien“ vertreten. Dies gibt wiederum den einzelnen Gestalten nur wenige Chancen zu einer Entwicklung, einer inneren Veränderung, einer Bekehrung etc. Offensichtlich kam dies zumindest eine Zeitlang dem Geschmack eines Publikums entgegen, das weniger belehrt als ergötzt werden wollte; und da war es angebracht, bestimmte Erwartungen (hinsichtlich der Konstanz einzelner Personen und ihres Charakters) nicht zu trügen, sondern zu erfüllen. Auf der anderen Seite bedeutete dieses formal-inhaltliche Korsett eine besondere Herausforderung an die Librettisten, ihre Sprachkunst zu entfalten.

Die Entwicklung der Opera seria wurde vor allem von einer überragenden Librettistenpersönlichkeit bestimmt: Pietro Trapassi (1698–1782), Mitglied der römischen Dichterguppe Arcadia, der seinen Namen zu Metastasio gräzisierte. Metastasios fundamentale klassische Bildung bedingte eine Orientierung an moralischen und ästhetischen Werten, die die moderne Aufklärung mit antiken Elementen der Menschenbildung verbinden wollte.²⁶ Bei Metastasio und seinen Gesinnungsgenossen wird als Gegensteuerung zu dem bunten Operntyp, der sich während des 17. Jh.s entwickelte, wieder Wert gelegt auf eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Vor allem Metastasio ist es, der den Chören eine neue Rolle zuweist und bei dem es keine prinzipielle Trennung gibt zwischen dem Ethos mythischer und historischer Gestalten. Handlungen und Personenkonstellationen sind vergleichsweise schematisch. Tugenden und Laster werden einander scharf gegenübergestellt. Ein „lieto fine“ ist die Regel. Metastasios Libretti wurden

²⁵ In der Vorrede zur Oper *Alceste* von Chr. W. Gluck heißt es: „Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen soll“.

²⁶ Die Frage, ob und inwieweit Metastasio zur Aufklärung zu rechnen ist oder nicht, ist nicht leicht zu beantworten, zumal dann nicht, wenn man Spätbarock, Rokoko und Aufklärung als Begriffe bzw. Epochenbezeichnungen versteht, die in Opposition zueinander stehen. Volker Kapp durchschlägt den Gordischen Knoten, indem er für Metastasios Geisteswelt eine Symbiose von Spätbarock, Rokoko und Aufklärung verantwortlich sieht: V. KAPP (2002: 3).

z. T. Dutzende Male vertont. Seine Kenntnis der Anforderungen der Musik an den Text und des Textes an die Musik wurde über die Maßen geschätzt.

Metastasio war derjenige, der am konsequentesten von den Gegebenheiten der zeitgenössischen Musik ausging und das ästhetische Schwanken seines Vorgängers Zeno „zwischen trockener Konstruktion und Zugeständnissen an den Publikumsgeschmack“ hinter sich ließ.²⁷ Sein Selbstbewusstsein dokumentierte sich darin, dass er sich im Gegensatz zu seinen Kollegen seiner Tätigkeit als Librettist nicht schämte. Die Literaturgeschichte hat die Berechtigung dieses Selbstbewusstseins und das positive Urteil seiner Zeitgenossen bestätigt; sein *Dramma per musica* steht für das italienische Drama des 18. Jh.s schlechthin. Metastasios Genie und Autorität auf diesem Gebiet wurden von den Komponisten, die seine Texte vertonten, jahrzehntelang uneingeschränkt akzeptiert.

Die Dramengestalten Metastasios entsprachen dem Zeitgeschmack. Anna Amalie Abert meint: „So bunt auch die aus der antiken Geschichte oder Mythologie stammenden, in Europa, Persien oder China spielenden Ereignisse anmuten, werden sie doch alle von den gleichen Personentypen getragen, deren Tugend sich leuchtend vom schwarzen Laster der Gegenspieler abhebt. Alle aber, Tugendbolde wie Intriganten (in den meisten Dramen sechs an der Zahl), bewegen sich stets auf dem Boden der gleichen höfischen Konvention, ein getreues Abbild der Gesellschaft, deren Abgott Metastasio eben in erster Linie wegen dieser Eigenschaft seiner Figuren war.“²⁸ Schematismus der Handlung und Personentypik wurden nach dem allmählichen Zurücktreten der *Opera seria* gerne belächelt. Doch bot beides zu seiner Zeit ein willkommenes Gerüst, an dem sich nicht nur Dichter und Komponisten selbst, sondern auch die Zuschauer und Zuhörer in den zumeist mehrere Stunden dauernden Werken orientieren konnten. Es geht in der Regel um das romanhafte Schicksal zweier Liebespaare, das nach mancherlei Irrungen und Wirrungen einem glücklichen Ende zugeführt wird, sei es durch plötzliche Enthüllungen, sei es durch das Eingreifen höherer Mächte oder edelmütiger Menschen. In anderen *Opere serie* stehen vor allem die Seelenstärke und/oder der Edelmut eines Titelhelden, oft einer Herrschergestalt, im Vordergrund; nicht selten sind Herrscher- und Liebesthematik miteinander verbunden. Ein wichtiges Kennzeichen der *Opera seria*, auch wenn sie dies nicht erfunden hat, ist die Praxis, dass die Akteure, Haupt- wie Nebenfiguren, ihr „Seelenleben“ in Arien und Ensembleszenen nach außen kehren, wobei sich die Dramatik in der Regel dem Schwanken zwischen einander widerstreitenden Gefühlen, zwischen Neigung und Pflicht etc. verdankt. Diese Affektdarstellung bildet in der Regel den Höhepunkt einer musikalischen Sequenz, die sich aus der musikalisch zumeist als Rezitativ gestalteten Handlung ergibt, was bedingt, dass diese Affektbekundung ihren Ort am Schluss einer Szene hat und dadurch den Sängern einen effektvollen Abgang ermöglicht; man spricht geradezu von „Abgangsari-

²⁷ ABERT, ANNA AMALIE. 1969. „Metastasio.“ In *MGG'* Bd. 9 (1969), Sp. 224–230, hier Sp. 228.

²⁸ A. ABERT (1969: Sp. 228).

en“. Genauso beliebt wie diese affektzentrierten Arien waren die sogenannten Gleichnisarien, die gerne mehr oder weniger tiefsinnige Sentenzen illustrierten. A. A. Abert schreibt hierzu, was Metastasio betrifft: „Metastasios große Kunst [...] besteht gerade darin, mit seinen Wut- und Rache-, Schlacht- und Triumph-, Liebes- und Klage-Arien, nicht zuletzt in der Gestalt der Gleichnisarie, auch auf diesem Gebiet Typen geschaffen zu haben, die den Komponisten wie dem Publikum der Zeit aus der Seele gesprochen waren. [...] Mit dem Versinken des alten Gesellschaftsideals gegen Ende des 18. Jh.s aber büßte auch das Werk Metastasios, das dieses Ideal verherrlichte, an Anziehungskraft ein.“²⁹

Dieser literatursoziologische Aspekt ist wichtig und hat mehrere Voraussetzungen.³⁰ Verantwortlich für den Erfolg Metastasios war natürlich zunächst das große Interesse, das in erster Linie Adel und Bürgertum, aber auch andere soziale Schichten dem Musiktheater entgegenbrachten. Was den Adel betrifft, so sind Metastasios edle Herrschergestalten sowohl Abbild als auch Vorbild des Selbstverständnisses des aufgeklärten Absolutismus; denn die immer wieder beliebte Darstellung des Konfliktes zwischen eigennütigen Interessen, die die (immer noch als gottgewollt verstandene) Machtposition für Missbrauch anfällig machen, und der Fürsorgepflicht für die Untertanen, des Lavierens zwischen der Verantwortung für das Ganze und dem verständlichen Drang auch der Herrschergestalten, ihr persönliches (Liebes-)Glück zu erreichen, des menschlich-allzumenschlichen Kampfes zwischen Vernunft und Leidenschaft: Das alles war sicherlich auch ein Vehikel, den jeweils Mächtigen zu schmeicheln; aber die Darstellung dieser Konflikte konnte auch als Anmahnung eines nicht erreichten oder verlorenen Ideals fungieren. Eine Herrschergestalt, die fähig und willens war, derlei Konflikte zu lösen, war nicht nur ein für sich stehendes, isoliertes „Ideal“, sondern wurde durch diese Fähigkeiten für Umwelt und Untertanen zu einem überlegenen Vorbild.³¹

Das Thema der Affektsteuerung und -bekämpfung, das schon in der frühen Oper wichtig war, wird in der Opera seria zu einem zentralen Thema. So, wie Senecas philosophische Schriften, die der Affektbekämpfung dienen, allen voran *De ira*, vor allem durch solche Beispiele belebt werden, an denen die Verderblichkeit der Affekte besonders gut dargestellt werden kann, sind die Affekte und die

²⁹ A. ABERT (1969: Sp. 229).

³⁰ Vgl. hierzu und zum folgenden FELTEN, HANS. 1992. „Settecento.“ In *Italienische Literaturgeschichte*. Hg. von VOLKER KAPP. Stuttgart, Weimar: Metzler, 213–248; zu Pietro Metastasio vor allem S. 230–232.

³¹ Für Metastasios Erfolg sind auch produktionsästhetische Gründe verantwortlich. Er wurde von einem der führenden Köpfe der Römischen Akademie *Arcadia*, Gian Vincenzo Gravina, literarisch ausgebildet und war dadurch literaturtheoretisch auf der Höhe der Zeit. Seine Libretti orientierten sich an einem Programm, das nach Felten „einen überzogenen Barockmanierismus zugunsten eines stärkeren Rationalismus verwarf, sich an klassischen literarischen Vorbildern orientierte und der Literatur eine moralische Funktion zuwies“: H. FELTEN (1992: 23). Dazu kamen ein an Descartes geschulter Intellektualismus sowie der Kontakt mit Komponisten und Sängern an der Oper zu Neapel in den zehn Jahren vor der Berufung nach Wien als kaiserlicher Hofpoet. Dazu Näheres unten.

Möglichkeit ihrer musikalischen Darstellung diejenigen Elemente, die die Oper als Kunstform für Jahrhunderte entscheidend geprägt haben.³² Während dies sehr bald dazu führte, dass die Oper nur Mittel zum Zweck wurde, eine Vielfalt von Affekten in bühnenwirksame Töne zu setzen, ist die Opera seria als eine Tendenz zu sehen, hier regulierend einzugreifen, d. h. einerseits den Affektdarstellungen einen wichtigen Platz einzuräumen, andererseits diese in eine Handlung einzubetten, die insgesamt schlüssig und von rationalen Prinzipien geprägt ist. Dies verbindet die Opera seria mit stoischen Vorstellungen und Vorschlägen zur Affektkontrolle. Die teils bildkräftige, teils sentenziöse Diktion bietet vor allem in den Arien die Möglichkeit kräftiger Relieferung mittels verbaler und musikalischer Rhetorik. Gier schreibt hierzu: „Die Arie ist der Ort der Affekt-Darstellung, während das Rezitativ der Affekt-Begründung dient“ (42). Zugleich steht, wie Jörg Krämer richtig beobachtet, die Affektdarstellung selbst bereits im Dienste einer Affektkontrolle, weil die Affekte und ihre rhetorisch-musikalischen Ausdrucksmittel dadurch „standardisiert und qualitativ wie quantitativ restringiert“³³ sind, dass sie eben ihren Ort in den Arien – und nur in den Arien (bzw. Ensembleszenen) – haben, nicht aber in den handlungstragenden und -fördernden Rezitativen. Was die Position der Arie als Abgangsnummer einer Szene in der metastasiani-schen Oper der dreißiger und vierziger Jahre des 18. Jh.s betrifft, schlägt Michele Calella vor, dies als radikalen Versuch zu verstehen, „das affektive Potential einer Arie unter der ethischen Kontrolle eines Rezitativs zu halten: der Ausbruch des musikalischen Ausdrucks wird erst möglich, wenn die Deklamation ihr die dramatisch notwendige Grundlage geliefert hat. Das wird dadurch bestätigt, daß in Metastasios Libretti zwar Szenen ohne Arien, aber nie Szenen ohne Rezitative zu finden sind.“³⁴

Weitere Berührungen vor allem zwischen der Opera seria und Senecas Dramen betreffen formale Analogien, deren sich Gier nicht bewusst ist: „Das zentrale Thema der Opera seria, der Antagonismus von Vernunft und Affekt, spiegelt sich in der Struktur des Librettos. Moralische Lehren werden nicht begrifflich, sondern über eine Reihe von Affektäußerungen vermittelt.“³⁵ Dass moralische Lehren über eine Reihe von Affektäußerungen vermittelt werden, hat auch Parallelen in Senecas diatribennahen philosophischen Schriften, wo das theoretische Ele-

³² Mit dem Aufkommen der Oper um die Wende zum 17. Jh. wurde die Sprache der musikalischen Rhetorik gerade auf dem Gebiet der Affektdarstellung enorm bereichert, was nebenbei auch der alten Gattung des Madrigals zu neuer Blüte verhalf.

³³ KRÄMER, JÖRG. 2002. „Ein ‚für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‘. Metastasio und das deutsche Singspiel.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer, 85–102, hier S. 99.

³⁴ CALELLA, MICHELE. 2002. „Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer, 103–123, hier S. 116.

³⁵ A. GIER (1998: 72).

ment hinter die Kumulation wirkungsvoller Beispiele, die „in Reihe geschaltet“ werden, oft zurücktritt.

Was Senecas Prosaschriften in diesem Kontext betrifft, so gibt es weitere Verbindungen mit dem Operschaffen bis zum Ende des 18. Jh.s, die mit der Rolle der Affekte und der Affektbekämpfung zusammenhängen: Eine Unzahl musikalischer Bühnenwerke, deren Aufführung oft dem Auftrag eines adligen Hofes verpflichtet war, wurde mit der Zielsetzung geschrieben, die Bedeutung der Herrschertugenden herauszustellen, sei es in adulatorischer Absicht (vor allem in oft von der Handlung abgesetzten Prologen und Vorspielen), sei es in einer vorsichtig verbrämten paränetischen Zielsetzung der Gesamtkonzeption: eine Sparte oft „kommandierter“ Werke, deren Wirkungsmacht mindestens bis zu Mozarts Spätwerk *La clemenza di Tito*³⁶ zu verfolgen ist. Die dort vertretenen Maximen sind, teils direkt, teils auf Umwegen, antiken Fürstenspiegelschriften verpflichtet. Zu denken ist an Senecas *De clementia principis* ebenso wie an entsprechende Passagen aus seiner *Consolatio ad Polybium* oder aus *De constantia sapientis*.³⁷ Viele Stoffe, nicht nur, aber auch und zum großen Teil aus der Antike, mythologische ebenso wie historische, waren bereits in der Tragédie lyrique die Basis, daraus so etwas wie einen Fürstenspiegel werden zu lassen; vor allem in ihren ausführlichen Huldigungsprologen wurden immer wieder die typischen Herrschertugenden eingefordert. Der ideale, d. h. der mit stoischen Tugenden nicht nur gesegnete, sondern sie geradezu verkörpernde Herrscher wird schließlich zum fast unabdingbaren Bestandteil der Opera seria, die sich zugleich an den Herrscher als Zuschauer wandte. Elisabeth Theresia Hilscher schreibt zu dieser doppelten „Optik“:

„Der Herrscher saß [...] nicht nur im Brennpunkt der Bühnenperspektive, sondern auch in jenem des Zuschauerraumes, sodaß höfisches Zeremoniell und das Geschehen auf der Bühne aus verschiedenen Perspektiven gleichsam *gespiegelt*

³⁶ Vgl. SEIDEL, WILHELM. 1987. „Seneca – Corneille – Mozart. Ideen- und Gattungsgeschichtliches.“ In *Musik in Antike und Neuzeit*. Hg. von MICHAEL VON ALBRECHT und WERNER SCHUBERT. Frankfurt/M., Bern, New York: Lang, 109–128; dort wird vor allem herausgearbeitet, wie Metastasios Libretto in seinem Fürstenspiegelcharakter direkt auf Seneca zurückgeht. Vgl. ferner BORCHMEYER, DIETRICH. 1998. „Herrschergüte versus Staatsraison: Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La clemenza di Tito*.“ In *Bürgersinn und Kritik*. Festschrift für Udo Bermbach zum 60. Geburtstag. Hg. von MICHAEL TH. GREVEN / HERFRIED MÜNKLER / RAINER SCHMALZ-BRUNS. 1998. Baden-Baden: Nomos, 345–366, der auf die geänderte Konzeption verweist, die Mozarts Version des Librettos von Metastasio darstellt. Vgl. ferner QUESTA, CESARE. 1991. „Roma nell’immaginario operistico.“ In *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. IV (*L’attualizzazione del testo*). Hg. von GUGLIELMO CAVALLI, PAOLO FEDELI und ANDREA GIARDINA. Roma: Salerno ed., 307–358, hier S. 325–337.

³⁷ „Selbstbeherrschung – das ist ein antiker Gedanke, dem Seneca seinen klassischen Ausdruck gegeben hat – das Zeichen und die Tugend des Monarchen“ (SEIDEL, GABRIELE – SEIDEL, WILHELM. 1990. „‘Alceste’ und ‚Alkestis‘: Lullys Oper und das Drama des Euripides.“ In *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*. Hg. von MICHAEL VON ALBRECHT und WERNER SCHUBERT, Frankfurt/M. etc.: Lang, 273–288, hier S. 288).

wurden, wobei der Orchestergraben zur Spiegelachse zwischen höfischer Gesellschaft und Bühne, zwischen Realität und Imagination wurde.

Grundlage beider Darstellungen war ein vor allem für das Barock charakteristisches Selbstverständnis des Herrschers, ein Bild des Souveräns als Summe idealistischer Eigenschaften. Der Tugendkodex, der das reale Bild des Herrschers überlagerte, war aus der Verschmelzung antiker und christlicher Tugenden entstanden und basierte auf dem neuen Menschen- und Fürstenbild, wie es sich zu Beginn der Neuzeit zu entwickeln begann. Jenes normierte Bild des Herrschers zeigte die Stellung des Kaisers zwischen Gott und den Menschen, als Wesen erhaben über die weltliche Gerichtsbarkeit, nur Gott gegenüber verantwortlich, aus dessen Händen er seine weltliche Macht durch Handauflegung und Salbung bei der Kaiserkrönung erhalten hatte, und ist wohl am besten als normative Amtsethik zu bezeichnen, gebildet aus antiken und christlichen Herrschertugenden.³⁸

Volker Kapp exemplifiziert dies am Beispiel von *Metastasio* 1731 in Wien uraufgeführter Oper *Demetrio*: „Die ganze Handlung von *Demetrio* hat in Bezug auf das Ideal des Herrschers etwas Tautologisches, weil sie moralischen Rang und gesellschaftliche Sonderstellung gleichsetzt. Sie zeigt nicht normativ, wie der Fürst sein sollte, sondern sie führt sozusagen deskriptiv vor, wie sehr der Fürst diesem Idealbild entspricht.“³⁹

Doch wird dieses vergleichsweise geschlossene hierarchische System bereits in der *Opera seria* aufgebrochen, worin sich ein allmählicher Wandel des Herrscherverständnisses abzeichnet, das mit dem sich in der Aufklärung verändernden Menschenbild zusammenhängt. Herrschergestalten werden zunehmend zum Vorbild nicht nur für Herrscher, sondern für jedermann; das edelmütige Verhalten des Herrschers beeinflusst gelegentlich auch die „schwarzen“ Charaktere, die Schurken, die Attentäter unter den Operngestalten. Damit wird das „normierte“ Herrscherbild dynamisiert. Interessant ist, dass die beliebten Texte *Metastasio*, die im 18. Jh. zum Teil außerordentlich oft vertont wurden, diesem Wandel durch Neueinrichtungen „angepasst“ wurden; das lässt sich beispielsweise an den fundamentalen Eingriffen festmachen, die in *Metastasio* Libretto zu *La clemenza di Tito* bis hin zu Mozarts letzter Oper vorgenommen wurden.⁴⁰

Hier werden Gedanken wirksam, die schon Descartes formuliert hatte. Don Neville schreibt hierzu:

„For Descartes, the human passions, all good in themselves, have the potential to drive individuals to certain actions. Morality lies in man’s ability to gain such control over these passions that they can never cause an action that is not con-

38 HILSCHER, ELISABETH THERESIA. 2000. „Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. *Metastasio* Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara.“ In *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*. Hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS / ELISABETH THERESIA HILSCHER. Wien: Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss., 63–72, hier S. 64.

39 V. KAPP (2002: 9).

40 W. SEIDEL (1987).

trolled by reason. This basic premise motivates Descartes' attempt to develop human understanding of the emotions through detailed physiological explanations and a series of precise descriptions of specific emotions and their consequences. With such a ‚handbook‘ integrally bound with the fundamental requirements of both dramatic poetry and pulpit oratory, moral elements could be readily transferred from the actions that involved the figures of ancient history in the theatre to those that surrounded the Saints. [...] From the Cartesian standpoint, such librettos and oratorio texts as those of Metastasio make way for an interaction between the morally strong who have ‚dominion over all their passions‘ and the morally weak who do not. With the inevitable triumph of the former, the weaker vessels, along with society in general, have a model whose magnanimity draws them towards moral strength.“⁴¹

Weiter unten heißt es:

„At the end of the opera [*La clemenza di Tito*], and in accordance with Descartes' assurance that mastery over the passions is possible for even the feeblest souls, Metastasio brings Sesto to a higher understanding of ‚virtue‘ through the example of Tito who pardons him.“⁴²

Diese Art von Interferenzen kann im Hinblick auf die zentralen Herrschertugenden doppelt fruchtbar gemacht werden. Zum einen lässt sich die Akzeptanz dieser Tugenden durch andere, Niederstehende, die sich bessern lassen, als Triumph dieser Herrschertugenden verstehen; zum andern bleiben sie nicht für den Herrscher allein als erreichbares Ideal reserviert. Insofern muss das gängige Bild, dass in der Opera seria vor allem die Herrschertugenden und der ideale Herrscher im Zentrum stehen, modifiziert werden. Hilscher schreibt:

„Es ist nicht zwingend nur die Gestalt des Herrschers, an der die idealen Eigenschaften und Tugenden demonstriert werden, sondern der Tugendkodex bestimmt die gesamte Handlung mit allen Interaktionen zwischen den handelnden Personen. [...] Im *Demofonte* beispielsweise entspricht gerade die Herrschergestalt wegen ihrer Grausamkeit überhaupt nicht dem Tugendkodex und hat daher auch am Ende des Stückes abzdanken.“⁴³

41 NEVILLE, DON. 2000. „Metastasio: poet and preacher in Vienna.“ In *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*. Hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS / ELISABETH THERESIA HILSCHER. Wien: Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss., 47–61, hier S. 55.

42 D. NEVILLE (2000: 58).

43 E. T. HILSCHER (2000: 69–70). Interessant ist, dass Metastasio seine für das Kaiserhaus in Wien geschriebenen Stücke mit einer „Licenza“ beschließt, „in der den Auftraggebern ausdrücklich mit hyperbolischer Enkomiaстик versichert wird, daß sie über alle Kritik erhaben sind“: V. KAPP (2002: 6). In der Licenza von *L'Olimpiade* wird diese Enkomiaстик jedoch zugleich mit einem pädagogischen Impuls für die Zuschauer, d. h. für alle Zuschauer, verbunden, wenn es heißt: *Le lodi di chi regna/sono scuola a chi serve. Il grande esempio/innamora, corregge,/ persuade, ammaestra (L'Olimpiade 469–472)*; zitiert nach: METASTASIO, PIETRO. 1968. *Opere*. A cura di MARIO FUBINI con un saggio introduttivo su „l'opera metastasiana“ di LUIGI RONGA. Appendice: *L'opera per musica dopo Metastasio (Calzabigi – Da Ponte – Casti)* a cura di MARIO FUBINI e ETTORE BONORA. Milano, Napoli: Ricciardi.

Diese Entwicklung zeigt sich gerade in der Zeit, als die Opera seria allmählich obsolet wurde, aber nichtsdestoweniger insofern weiterwirkte, als für sie typische Konstellationen und Konflikte weiter als für das Musiktheater insgesamt charakteristische „Versatzstücke“ verwendet wurden, wie dies in Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* ebenso erkennbar ist wie in seiner *Zauberflöte*: In der *Entführung* werden die Erwartungen, die man bis zum Schluss an Bassa Selim hat und die dieser natürlich auch kräftig nährt, letztlich getrogen. Seine Milde bietet Bassa Selim aber auch zugleich die Möglichkeit, seinem Gegner, dessen Sohn in seiner Gewalt ist, moralisch eins auszuwischen.

Damit sind wir bei einem nicht unwesentlichen Punkt, der das „Ethos“ vor allem der Opera seria betrifft: das Wechselspiel von Herrschermacht und Herrschertugend. Es handelt sich dabei um die gleiche „Zwickmühle“, in der sich schon Seneca – der reiche stoische Philosoph mit seinem Platz an den zentralen Schaltstellen des römischen Imperiums – befand. Dem Philosophen Seneca ging es darum, jedem Menschen den Weg zu öffnen, das oberste Ziel philosophischer Betätigung zu erreichen: *virtus*, deren Grundbedingung das Abstreifen all dessen ist, was „Nichttugend“ repräsentiert, insbesondere der Affekte. Als Staatsmann musste sich Seneca jedoch den Gegebenheiten der Realität stellen. Ganz abgesehen von den eigenen Konflikten zwischen Gesinnungsethik und den Erfordernissen des politischen Handelns zeigt sich in seinen Fürstenspiegelschriften gelegentlich eine Abweichung von der *Maxime*, dass wahre *virtus* ihren Lohn in sich trage. Nero werden die Herrschertugenden durchaus unter utilitaristischen Gesichtspunkten schmackhaft gemacht; die Liebe der Bürger ist schließlich der beste Schutz für die Herrscher (*De clem.* 1, 19)! Bei den Herrschern in den Libretti der Opera seria geht es auch nicht immer darum, dass sie die Verwirklichung von Tugenden als ihr eigentliches Herrscheramt betrachten sollen, sondern dass sie Tugenden besitzen und darüber verfügen sollen, weil dieser Besitz eben zu einem Herrscher gehört. Das hat mit Philosophie als lebensleitender und menschenbildender Theorie nicht viel zu tun, wohl aber mit Philosophie als Leiterin einer Lebens- und Herrscherpraxis, wo der Zweck die Mittel heiligt. Überspitzt gesagt, ist gespielte, geheuchelte Tugend, zumal Milde (*clementia*), zu der man sich notfalls auch ohne innere Zustimmung überwinden muss, immer noch besser als tyrannische Willkür; denn diese Selbstüberwindung kann schließlich zur Machterhaltung beitragen.

Die Verwirklichung stoischer *Maximen* in diesem Bereich kann also als das erwartbare „Accessoire“ eines politischen Souveräns verstanden werden, der sich dadurch als „berechtigter“ Herrscher ausweist. Die Aufklärung mit ihren an alle Menschen gerichteten ethischen *Maximen* leitet hier einen Wandel ein, der der (stoischen) Philosophie neue Wirkung beschert. Vielleicht hängt das allmähliche Zurücktreten der Opera seria mit ihrer weitgehenden Fixierung der Verwirklichung von Tugenden auf den Souverän hinter neue Opernformen tatsächlich mit

Das Wecken von Emotionen durch die epideiktische Rede des Melodramas werde, so Kapp, somit als eine Schule der Tugend verstanden: V. KAPP (2002: 12).

der Aufklärung zusammen. Waren derlei Versatzstücke der Wertewelt der Opera seria zunächst noch gebunden an Herrschergestalten, werden sie zunehmend als allgemein menschliche Pflichten eingefordert, wie wir dies etwa in Mozarts *Zauberflöte* finden, dort allerdings noch nicht ungebrochen. Zwar heißt es zu Tamino: „Er ist Prinz.“ – „Noch mehr! Er ist Mensch“; aber dennoch ist es im Personal der *Zauberflöte* unter den „Menschen“ eben das in der Hierarchie als Prinz und Prinzessin ganz oben stehende Paar Tamino und Pamina, das sich den strengsten Proben unterwerfen und sich in ihnen bewähren muss, während dies der in die Nähe zu Tieren gerückten Dienerfigur Papageno und seiner Papagena nicht gelingt bzw. nicht zugemutet wird.

Fassen wir zusammen: In der frühen Oper, in der Tragédie lyrique und in der Opera seria, die vorwiegend antiken Sujets verpflichtet sind, werden zeitgenössische Werte in der antiken Wertewelt gespiegelt. Diese Werte lassen sich zwar nicht einer einzigen philosophischen Schule der Antike zuweisen; aber das war in der Antike selbst schon nicht möglich. Wenn sich dabei eine gewisse Affinität zur Stoa abzeichnet, so ist dies wohl nicht auf eine ganz bewusste Rezeption zurückzuführen, sondern in eine generelle Strömung einzuordnen, die das Wiederaufleben der Stoa seit dem 16. Jh. besonders gefördert hat und die nicht von der christlichen Ethik losgelöst betrachtet werden darf. Das betrifft auch das Herrscherbild, das einerseits von der Sonderstellung und Auserwähltheit durch das Gottesgnadentum, andererseits von der Überzeugung bestimmt ist, dass sich in diesem Herrscher in besonderem Maße die Tugenden zu verkörpern haben, die letztlich jeder Mensch erreichen soll. Dass der ideale Herrscher im Besitz der höchsten Tugenden sein soll, ist zwar keine Erfindung der Stoa, sondern findet sich bereits in den staatsphilosophischen Schriften Platons; es ist jedoch bezeichnend, dass wir die wirkungsmächtigste Fürstenspiegelliteratur der Antike einem Philosophen verdanken, der sich als Stoiker verstand, und dass Mark Aurel, ein Philosoph auf dem Kaiserthron, der stoischen Schule verpflichtet war. Die stoische Sicht, dass die Tugend einen Wert an sich darstellt, den zu erstreben man sich im Leben bemühen soll, ist vielleicht nicht das primäre Anliegen der Opera seria, für die es überdies – anders als in der Stoa – Affekte gibt, die mit *virtù* durchaus zu vereinbaren sind;⁴⁴ doch scheint diese Sicht unterschwellig mittransportiert worden zu sein und den Weg dazu bereitet zu haben, die Zugänglichkeit zu diesem Ideal, das (außerhalb der Optionen eines christlichen, gottgefälligen Lebens) zunächst nur den Herrschern zukam, letztlich allen zu ermöglichen. Trotz allem Schematismus und aller Schwarzweißmalerei bekommen gelegentlich auch die dunklen Gestalten der Opera seria die Chancen, sich zu bessern und den Weg zur Tugend einzuschlagen. Transzendente Sichtweisen bleiben jedoch,

⁴⁴ Vgl. Metastasio, Demetrio v.v. 472–474: *Quando scende in nobil petto, / è compagno un dolce affetto, / non rivale alla virtù.*

anders als etwa im geistlichen Oratorium, in der Oper(a seria) ausgespart. Lohn, Strafe und Vergebung werden nicht auf ein Leben nach dem Tode vertagt.

Bei dieser Gelegenheit sei abschließend ein Blick auf die Gattung des Oratoriums erlaubt: Diese vorwiegend geistlichen Stoffen verpflichtete Gattung macht sich in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s von der Fixierung auf vornehmlich jüdisch-christliche Stoffe und das damit transportierte christliche Ethik- und Tugendsystem in gewisser Weise frei. Dass die überwiegend an biblischen oder kirchengeschichtlichen Stoffen exemplifizierten und propagierten Ideale des Harens, Duldens und Leidens an stoische Ideale gemahnen, ist eine Binsenweisheit. Die christlichen Dulderfiguren waren natürlich auch für den einzelnen Gläubigen als Vorbild gedacht; aber der moralische „Alleinvertretungsanspruch“ der jüdisch-christlichen (Glaubens-)Heroen schwand allmählich. Folgerichtig führte der Weg im 18. Jh. auch im „librettologisch“ mit der Oper verwandten Oratorium zu einer Auseinandersetzung mit Allgemein-Ethischem. Wie ich an anderer Stelle bereits ausgeführt habe,⁴⁵ beschränkte man sich in jener Zeit nicht darauf, die allbekannten biblischen Begebenheiten zur Reflexion heranzuziehen, sondern man tat sich, wie dies in der Oper schon länger Gepflogenheit war, auch in anderen Bereichen um, natürlich in der zunehmend allegorisch verwendeten griechisch-römischen Mythologie, aber auch in der Historie, mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten moralischer Vorstellungen auch außerhalb des christlich vermittelten Exempelkanons ins Blickfeld zu rücken. So haben beispielsweise Dichtungen und deren Vertonungen zum Thema „Herakles am Scheidewege“⁴⁶ auf einmal Hochkonjunktur, so etwa bei J. A. Hasse: *Alcide al bivio* 1760 nach einem Text von P. Metastasio, der von G. Paisiello 1780, N. Zingarelli 1787 und V. Righini 1790 ebenfalls vertont wurde; vgl. ferner A. Schweitzer: *Die Wahl des Herakles* 1773 nach einem Text von Chr. M. Wieland.⁴⁷ Den Gipfel- und Endpunkt dieser Entwicklung stellen am Anfang des 19. Jh.s die vielfach unterschätzten *Jahreszeiten* von Joseph Haydn auf einen Text von G. van Swieten dar.⁴⁸ Wenn man die dort gepriesenen Ideale zusammenstellt, so ergeben sich frappante Konvergenzen zu philosophischen, zum Teil ausgesprochen stoischen Maximen: Am auffälligsten ist die durch das Thema geradezu plakativ ins Auge springende Vorstellung des *secundum naturam vivere*, wobei das dem Jahreslauf entsprechende Leben am

⁴⁵ W. SCHUBERT (2005: 367f.).

⁴⁶ Vgl. J. S. Bachs Kantate *Herkules auf dem Scheidewege* „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213, nach einem Text von Picander (= Chr. Fr. Henrici), uraufgeführt 1733; ferner G. F. Händels Interlude *The Choice of Hercules*, uraufgeführt 1751.

⁴⁷ *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990s*. 1993. Hg. von JANE DAVIDSON REID. Oxford, New York: Oxford Univ. Press, dokumentiert zwischen den Jahren 1725 und 1811 insgesamt 23 Dichtungen, Opern und Masken zum Thema „Herakles am Scheidewege“, mit einer starken Konzentration (fünfzehn Werke) in den Jahren 1750 bis 1790 (Bd. 1, S. 529f.). In all den darauf folgenden Jahren bis 1957 weist dieses Lexikon lediglich noch fünf weitere Werke aus: darunter weder Oper noch Oratorium, dafür drei Dichtungen, eine Tondichtung und ein Ballett.

⁴⁸ W. SCHUBERT (2005: 423–451).

Schluss dieses Werkes als Gleichnis für das Leben selbst gesehen wird. Dazu kommt das Ideal der *tranquillitas animi* im Vertrauen auf die *providentia*, hier im Bild des Vertrauens auf Gott respektive (bezeichnenderweise) neutraler: auf den Himmel und den Segen der Natur. Wenn von Gott die Rede ist, dann ist dies nicht der spezifisch christliche Gott; weder vom Sohn noch vom Heiligen Geist ist die Rede, geschweige denn von Kirche und Klerus. Nicht einmal die christlichen Feier- und Gedenktage, die doch gerade „auf dem Lande“ im Jahreslauf, auch im Hinblick auf die Landwirtschaft (Lostage), zum Teil heute noch eine zentrale Rolle spielen, finden Erwähnung. In Simons letzter Arie dominiert – auch musikalisch besonders herausgehoben – der Tugendbegriff, der dadurch, dass er nicht näher erklärt wird, an den antiken, ebenso prägnanten wie diffusen *virtus*-Begriff erinnert. Lediglich eine Einzeltugend wird besonders herausgehoben: der Fleiß, dem im *Herbst* von Haydns *Jahreszeiten* ein ausgedehntes Solo-Chor-Ensemble gewidmet ist. Das entspricht nicht nur „protestantischer“ Ethik, sondern gemahnt auch an die Forderungen der Stoa, die *officia* zu erfüllen. Eine „Herrschergestalt“ existiert in den *Jahreszeiten* nur indirekt, weit indirekter als etwa in der *Bauernkantate* Johann Sebastian Bachs; Simon ist ein Pächter, ein Abhängiger also; seinen „guten Herrn“ bekommen wir nirgends zu Gesicht bzw. zu Gehör. Die ironisch apostrophierten „Herrchen hübsch und fein“ aus der Stadt werden explizit aufgefordert, von der ländlichen Welt fernzubleiben. Nur einmal taucht ein „Edelmann“ – bezeichnenderweise als Negativfigur – auf: im Lied der Hanne; doch ist er dort als Liedgestalt der „Realität“ der *Jahreszeiten* entrückt. Weitgehend ausgeblendet ist auch das Thema der Affekte. Niemand rast vor Rache, nur ein Gewitter tobt; niemand schmachtet vor Liebe, sondern nur vor Sommerhitze.⁴⁹

Alles in allem ist in der Oratorien Geschichte bis zum Beginn des 19. Jh.s eine Tendenz erkennbar, eine Art christlichen Stoizismus zu vermitteln, der in den beiden großen Oratorien von Joseph Haydn geradezu programmatisch von der in der *Schöpfung* noch bestehenden Verankerung im jüdisch-christlichen Bereich zu einer von einer konkreten Religion losgelösten theologisch-philosophischen Anschauung in den *Jahreszeiten* führt, die in der letzten Arie des Werkes der „Tugend“, die das irdische Leben leiten soll, den höchsten Wert beimisst. Im darauf folgenden Schlusschor wird diese etwas pauschale und farblose Maxime durch die Vorstellung vom ewigen Leben, die hier sinnvoll in das Bild vom „ew’gen Frühling“ gekleidet ist, transzendiert, wenn diese Leitung des Menschen durch die Tugend selbst der leitenden Hand Gottes anheimgestellt wird, wodurch sie als das höchste Gut mit Gott wenn nicht identifiziert, so doch gedanklich engstens verbunden wird. Insofern sind die beiden Oratorien Haydns mit ihrer in beiden Fällen stark geprägten deistischen Haltung, die dem Menschen Verantwortung für die Schöpfung und Tugendstreben und das Erfüllen seiner Pflichten innerhalb der Schöpfung auferlegt, nicht nur symptomatisch, sondern fast als der Versuch

⁴⁹ Das Thema „Liebe“ wird zwar im *Herbst* ausführlich behandelt, ist aber merkwürdig enterotisiert.

eines Befreiungsschlages zu verstehen. Christlich-jüdische Theologie und Philosophie werden enggeführt.

Zu Anfang habe ich die Warnung von Schings zitiert, nicht überall ein antiphilosophisches Substrat zu sehen, wo sich Überschneidungen von christlichen und paganen ethischen Werten finden lassen. Man muss aber auch umgekehrt aufpassen, dass man nicht das Kind mit dem Bade ausschüttet. Es ist immer im Auge zu behalten, dass in den Opern mit Stoffen aus der Antike, seien sie mythisch, seien sie historisch, Christliches, wenn es sich nicht insgesamt um eine Oper handelt, die zur Gänze einem christlichen Thema verpflichtet ist, dezidiert ausgeschaltet und das dort zu findende Tugend- und Wertesystem insofern implizit als pagan-philosophisch zu verstehen ist. Schließen die Oratorien in ihrer – ihnen natürlich historisch zugewachsenen – Bevorzugung christlicher bzw. biblischer Themen vergleichsweise bruchlos an mittelalterliche Praktiken an, bleibt die Oper von ihren Anfängen an einer gewissen Affinität zu einer nicht spezifisch christlich geprägten Wertewelt erstaunlich treu und steht insofern dem philosophischen Diskurs ihrer Entstehungszeit wohl doch nicht nur chronologisch nahe. Dass dabei Berührungen mit zentralen Werten der Stoa vorliegen, lässt sich aus dem gemeinsamen Schnittfeld zwischen christlicher und stoischer Ethik ebenso erklären wie mit dem spezifischen Herrscherbild, für das Werte wie Selbstbeherrschung, Standhaftigkeit und Weisheit zentral sind und sich im idealen Herrscher zugleich der ideale stoische Weise wiederfindet, dessen Gerechtigkeit einer Standhaftigkeit gegenüber allen Versuchungen der Affekte entspringt. Es bleibe dem Leser überlassen, ob er diese zwar stets nur mittelbaren, aber immerhin vorhandenen und in ihrer Wertigkeit zentralen Beziehungen als eine „ernstzunehmende“ Rezeption der Stoa verstehen will oder nicht.

LITERATURVERZEICHNIS

- ACHBERGER, KAREN. 1980. *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945*. Diss. Heidelberg.
- BORCHMEYER, DIETRICH. 1998. „Herrschergüte versus Staatsraison: Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La clemenza di Tito*.“ In *Bürgersinn und Kritik*. Festschrift für Udo Bermbach zum 60. Geburtstag. Hg. von MICHAEL TH. GREVEN / HERFRIED MÜNKLER / RAINER SCHMALZ-BRUNS. 1998. Baden-Baden: Nomos, 345–366.
- BUCK, AUGUST. 1957. „Humanismus, A: Der Humanismus als geistige Bewegung.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von FRIEDRICH BLUME. Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- CALELLA, MICHELE. 2002. „Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer: 103–123.
- DAHLHAUS, CARL. 1989. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München: Katzbichler.
- FELTEN, HANS. 1992. „Settecento.“ In *Italienische Literaturgeschichte*. Hg. von VOLKER KAPP. Stuttgart, Weimar: Metzler, 213–248.

- FENLON, IAIN – MILLER, PETER N. 1992. *The song of the soul. Understanding Poppea*. London: Royal Musical Assoc.
- FRANZ, KATHARINA. 1940. *Der Einfluß der stoischen Philosophie auf die Moralphilosophie der deutschen Aufklärung*. Diss. Halle-Wittenberg, Halle.
- GIER, ALBERT. 1998. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- HELLER, WENDY. 1999. „Tacitus incognito: Opera as history in L'incoronazione di Poppea.“ *Journal of the American Musicological Society*, 52, 39–96.
- HILSCHER, ELISABETH THERESIA. 2000. „Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. Metastasio's Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara.“ In *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*. Hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS / ELISABETH THERESIA HILSCHER. Wien: Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss., 63–72.
- HONOLKA, KURT. 1979. *Kulturgeschichte des Librettos*. Erw. u. ergänzte Neuauflage Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- ISTEL, EDGAR. 1914. *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von „Figaros Hochzeit“*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.
- KAPP, VOLKER. 2002. „Metastasio und die Aufklärung.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer, 3–14.
- KRÄMER, JÖRG. 2002. „Ein ‚für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‘. Metastasio und das deutsche Singspiel.“ In *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Hg. von LAURENZ LÜTTEKEN und GERHARD SPLITT. Tübingen: Niemeyer: 85–102.
- KUNZE, STEFAN – DAHLHAUS, CARL. 1987. „Oper.“ In *Das große Lexikon der Musik*. Hg. von MARC HONEGGER und GÜNTHER MASSENKEIL. Freiburg, Basel, Wien: Herder, Bd. 6, S. 105–119.
- LEFÈVRE, ECKARD [HG.]. 1978. *Senecas Einfluß auf das europäische Drama*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- MANUWALD, GESINE. 2005. „Der Stoiker Seneca in Monteverdis L'incoronazione di Poppea.“ In *Seneca: Philosophus et magister*. Festschrift für Eckard Lefèvre, hg. von THOMAS BAIER, GESINE MANUWALD und BERNHARD ZIMMERMANN. Freiburg/Br., Berlin: Rombach, 149–185.
- METASTASIO, PIETRO. 1968. *Opere*. A cura di MARIO FUBINI con un saggio introduttivo su „l'opera metastasiana“ di LUIGI RONGA. Appendice: *L'opera per musica dopo Metastasio (Calzabigi – Da Ponte – Casti)* a cura di MARIO FUBINI e ETTORE BONORA. Milano, Napoli: Ricciardi.
- NEVILLE, DON. 2000. „Metastasio: poet and preacher in Vienna.“ In *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*. Hg. von ANDREA SOMMER-MATHIS / ELISABETH THERESIA HILSCHER. Wien: Verl. der Österreichischen Akad. der Wiss., 47–61.
- Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. 1986. Hg. von ALBERT GIER. Heidelberg: Winter.
- Oper und Operntext*. 1985. Hg. von JENS MALTE FISCHER. Heidelberg: Winter.
- The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990s*. 1993. Hg. von JANE DAVIDSON REID. Oxford, New York: Oxford Univ. Press.
- POHLENZ, MAX. 1948. *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- QUESTA, CESARE. 1991. „Roma nell'immaginario operistico.“ In *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. IV (*L'attualizzazione del testo*). Hg. von GUGLIELMO CAVALLO, PAOLO FEDELI und ANDREA GIARDINA. Roma: Salerno ed., 307–358.
- SCHINGS, HANS-JÜRGEN. 1966. *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius*. Diss. Köln.
- SCHUBERT, WERNER. 2004. „Seneca in der Musik der Neuzeit.“ In *Sénèque le tragique*. Hg. von MARGARETHE BILLERBECK und ERNST A. SCHMIDT. Genève: Fondation Hardt, 369–412.
- SCHUBERT, WERNER. 2005. *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*. Frankfurt/M., Bern etc.: Lang.

- SEIDEL, GABRIELE – SEIDEL, WILHELM. 1990. „Alceste‘ und ‚Alkestis‘: Lullys Oper und das Drama des Euripides.“ In *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*. Hg. von MICHAEL VON ALBRECHT und WERNER SCHUBERT, Frankfurt/M. etc.: Lang, 273–288.
- SEIDEL, WILHELM. 1987. „Seneca – Corneille – Mozart. Ideen- und Gattungsgeschichtliches.“ In *Musik in Antike und Neuzeit*. Hg. von MICHAEL VON ALBRECHT und WERNER SCHUBERT. Frankfurt/M., Bern, New York: Lang, 109–128.
- STACHEL, PAUL. 1907. *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Meyer u. Müller.
- STALDER, XAVER. 1976. *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluß der Stoa auf die deutsche Barockdichtung – Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg*. Bonn: Bouvier.
- TRENTIN, SABRINA. 2001. „Seneca fonte di ‚Médée‘ di Luigi Cherubini.“ *Rivista Italiana di Musicologia*, 36, 25–63.