

Biba, Otto

Liebe und Tugend : Musik als eine moralische Institution

Musicologica Brunensia. 2023, vol. 58, iss. 1, pp. 5-18

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2023-1-1>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78844>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20231121

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

Liebe und Tugend: Musik als eine moralische Institution

Love and Virtue: Music as a Moral Institution

Otto Biba / otto.biba@gmx.at

Private researcher, Wien, AT

Abstract

Love and virtue are present as a message in all varieties of modern musical creation, above all in opera, oratorio and cantata, but also in church and instrumental music from the 16th to the early 19th centuries: individually and as a couple, as alternatives or as opposites, as related feelings or those to be decided between, as good or bad.

Building on traditions, the stage became an institution during the Enlightenment, can make visible the feelings, thoughts and problems of society, which is comparable to religion, because the jurisdiction of the stage begins where the influence of worldly courts ends, which is why the stage can and must be educational. This was transferred from the stage to other branches of literary and musical art. That is why the librettist became a moral institution who had to portray feelings in his texts and teach morals. The moral education inherent in the text has to be supported and, above all, conveyed by the music.

The exponents of these feelings could be drawn from mythology or religion, in the Enlightenment also come from everyday life. For this reason, love and virtue are also a concern of church music, even of instrumental music in terms of program music, which – although without text – is a special form of dramatic music. During the Enlightenment, the stage was seen as a “moral institution” (Friedrich von Schiller), but it was also before that. The fact that musical stage works – in a broader sense also oratorios and cantatas – form the feelings, teach morality and have to follow an educational task, has the musical creation from the 17th to the early 19th century not disregarded, still less negated. Librettists and composers alike have fulfilled this task to a greater or lesser degree, sometimes demonstratively and sometimes subtly, which is particularly evident in the example of love and virtue. It is interesting to observe that the admonition to virtue and to true, not only sensual, love is often expressed or at least hinted at in the title of these musical stage works, oratorios and cantatas. In any case, they educate, even preach, just like church music with its liturgical, biblical or freely paraphrased texts. Opera, oratorio and cantatas were thus involved in a homiletic communication process up until the 19th century, which defined the character and meaning of love and virtue

like other Christian values. Love and virtue are unquestionably prime examples of such musically mediated homiletics.

Key words

programme music, church music, opera, oratorio, cantata, Johann Mattheson, Johann Georg Sulzer

Musik kann dazu ausersehen werden, Außermusikalisches auszudrücken, Geschehnisse wie Gefühle und Leidenschaften. Es lohnt, dem Begriffspaar Liebe und Tugend in der Musik nachzugehen; sie sind ein brüderliches Dioskurenpaar wie Castor und Pollux, ein gegensätzliches Ehepaar wie Isis und Osiris oder gemeinsam auftretende Gegensätze wie Eros und Thanatos. Der Zeitraum, in dem solche Beobachtungen besonders sinnvoll sind – klar erkennbar als Phänomen und klar verfolgbar in ihrer Wandlung – sind die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und das 18. Jahrhundert.

Widmet man sich diesem Thema, so muss es zuerst um eine Definition von Liebe und Tugend gehen, die für diesen Zeitraum Gültigkeit hatte, und zwar nicht um eine allgemeine, sondern um eine spezielle, die für die musikalische Kunst verbindlich war. Die lässt sich leicht finden.

Es mutet seltsam an, ist aber nach einigem Überlegen selbstverständlich, dass in Johann Georg Sulzers Buch *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*¹ ein ausführlicher Artikel über Liebe enthalten ist. Sulzers Begründung, sich dem Thema Liebe zu widmen: „*Diese allen Menschen gemeine, und an mannigfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen so reiche Leidenschaft, wird in allen Gattungen der Werke des Geschmacks vielfältig zum Hauptgegenstand; aber von keiner wird ein so vielfältiger Mißbrauch gemacht.*“ Geschmack ist für ihn die Fähigkeit,² „*das Schöne zu empfinden*“ und „*das Gute zu fühlen*“. „*Künstler von Geschmack*“ haben diese Fähigkeit und drücken sie in den schönen Künsten aus, also in der bildenden und darstellenden Kunst, in der Literatur und in der Musik. Die Leidenschaft Liebe hat für Sulzer verschiedene Ausdrucksformen und Spielarten:

Sie ist eine Leidenschaft, die „*ihre Wurzeln in dem Fleisch und Blut des [...] Körpers hat*“. Obwohl primär eigennützig, weckt sie doch „*die edelsten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichsten Freundschaft und einer alles eigene Interesse vergessenden Großmuth. Sie ziehlt im Grund auf Wollust, und ist das das kräftigste Mittel von der Wollust ab- und auf seeligere Empfindungen zu führen.*“³ Liebe, die bloß tierische Wollust ist, kann für Sulzer kein Gegenstand der Künste sein, außer die Künstler setzen „*die höchste Kraft ihrer Talente*“ dafür ein, „*die schädlichen Folgen*“ dieser wollüstigen Liebe „*in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen*“.⁴ Die Warnung und Abschreckung vor der Liebe als Fleischeslust kennen wir aus dem Operschaffen wie aus der Kirchenmusik.

1 SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Bd., Leipzig 1774, S. 710–712.

2 Ebenda, 1. Bd., Leipzig 1771, S. 461f.

3 Ebenda, 2. Bd., S. 710.

4 Ebenda, 2. Bd., S. 710.

Sulzer unterscheidet in der Liebe drei Ausdrucksformen. Die erste ist für ihn „*die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglückliche Liebe, die [...] auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zer-rütten und sehr unglücklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnt werde [...]*“.⁵ Nicht zu vergessen, Sulzer hat das 1774 veröffentlicht, im selben Jahr, in dem Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* erschienen sind. Für Sulzer kann Liebe deshalb auch nicht Raserei oder eine „*wahre tragische Leidenschaft*“⁶ sein. Damit stellt sich der Kunst-Philosoph Sulzer gegen traditionelle Selbstverständlichkeiten in der Oper.

Eine zweite Art der Liebe, wie die in den Schönen Künsten zu behandeln ist, definiert Sulzer so: „*Hingegen nimt die durch mancherley Hindernisse in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht selten eine wahrhaft comische Gestalt an. [...] Es kann seinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comischen Wirkungen derselben in einem Lichte vorstellen, wodurch beyde Geschlechter gewarnt werden sich vor einer Leidenschaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieses ist eigentlicher und guter Stoff für die comische Schaubühne.*“⁷

Die dritte Art der Liebe ist für den Kultur-Philosophen Sulzer die wichtigste: „*Eine edle mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hindernissen zuletzt glücklich wird, ist ein überaus angenehmer Stoff. [...] Es ist schwerlich irgendein Stoff auszufinden, der so viele reizende Gemähde, so mancherley entzükende Empfindungen, so liebliche Schwermereyen einer Wollust trunkenen Seele, darbiethet, als dieser.*“⁸ Aber auch diese für Sulzer schönste Form der Liebe braucht ein Korrelativ: „*Selbst die unschuldigste Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Wesen grössere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrscht. [...]*“ Das darüber stehende größere Wesen kann „*Gottesfurcht und Liebe zur Tugend*“ sein.⁹

Für Sulzer sind im Idealfall Liebe und Tugend also eine Einheit. Er hat die traditionelle Ästhetik kodifiziert und mit den Ideen der Aufklärung kombiniert. *Seine Allgemeine Theorie der Schönen Künste* ist mehrfach aufgelegt worden, noch Beethoven hat das Buch bei der Komposition des *Fidelio* studiert.¹⁰

Der Idealfall ist aber nicht die Regel; was ein Kultur-Philosoph der Aufklärung als Idealfall sieht, wurde nicht immer als Idealfall gesehen und auch für die Thematik unseres Kongresses ist Liebe und Tugend oft nicht einander ergänzend, sondern ein Gegensatz. Betrachtet man in historischen Wörterbüchern Tugend isoliert, also ohne Konnex zu Liebe, so hat dieser Begriff sehr viele Bedeutungen: In allgemeinen Lexika kann er neben vielem anderen auch Keuschheit bedeuten. In Lexika, die Begriffe aus der Kunst erklären, ist er – wie bei Sulzer – bestenfalls der Schutz vor „*überwältigender Kraft*“ der Liebe. Bei dem etwas älteren Lexikographen Johann Heinrich Zedler kommt Keuschheit

5 Ebenda, 2. Bd., S. 711.

6 Ebenda, 2. Bd., S. 711.

7 Ebenda, 2. Bd., S. 712.

8 Ebenda, 2. Bd., S. 712.

9 Ebenda, 2. Bd., S. 712.

10 JANDER, Owen. Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a source used by Beethoven. In *The Beethoven Newsletter*, Bd. 2/1, San Jose, Spring 1987, S. 1-7.

im Zusammenhang mit Tugend gar nicht vor. Tugend ist für ihn¹¹ „eine natürliche Kraft und Eigenschaft eines natürlichen Körpers“ oder „jede Geschicklichkeit, die der Mensch über seine natürlichen Fähigkeiten erlangt“. Die „Klugheit [ist] der Anfang der Tugenden; die Gerechtigkeit das Ende derselben; in der Mitten aber stehen die Tapferkeit und Mäßigkeit.“¹² Das lateinische Wort *virtus*, das wir mit Tugend gleichsetzen, hat laut Zedler¹³ folgende Bedeutungen: Kraft, Wirkung, Vermögen (im Sinn von Können), Eigenschaft, Tugend, Wohlverhalten, gute Aufführung, Geschicklichkeit, Qualitäten.

Wenn wir uns mit Liebe und Tugend in musikdramatischen Werken zwischen 1760 und 1800 beschäftigen, so müssen uns statt moderner begrifflicher Vorstellungen solche aus diesem Zeitraum beschäftigen, wie sie eben in Erinnerung zu rufen waren. Ich will aber auch vorausschicken, dass ein deklariertes Gefühl, vor allem Liebe und Tugend oft auch für die nicht-dramatische und wortlose Musik – den Begriff absolute Musik kann man in diesem Zusammenhang nicht verwenden – ein Thema war.

Liebe ist eine Empfindung, ein Gefühl, eine Leidenschaft; alle diese Emotionen können in der Musik ausgedrückt werden. Ja, es ist seit alters her ein anerkanntes Anliegen der Musik, Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften in der Musik auszudrücken. In der Instrumentalmusik ist mit dem Ausdruck solcher Empfindungen vor allem an die diversen Battaglia-Kompositionen zu denken, an die Tageszeiten- und Jahreszeiten-Kompositionen, etwa von Vivaldi bis Haydn, oder an die um 1717 zu datierenden Orchester-Suiten von Benedikt Anton Aufschnaiter: *Concerto della Cortesia* (Höflichkeit), *Concerto della Prosperita* (Wohlstand) oder *Serenata della Pace*. Es gibt aber auch in der Instrumentalmusik ausgedrücktes Liebesglück, das mich besonders in Georg Muffats Suite *Splendidae nuptiae* (Herrliche Hochzeiten), *Fasciculus IV* aus *Florilegium secundum*, Passau 1698, überzeugt. Ich denke auch an Joseph Haydns *Divertimento*, Hob. II:11, für Streicher (ohne Viola), bezeichnenderweise eine Flöte und eine Oboe: Kennt man den allerdings nicht vom Komponisten stammenden Beinamen *Mann und Weib* (*Le Mari et la Femme*) so fällt es nicht schwer, eine liebevolle, sich auch im Wechselspiel ausdrückende Musik zu hören, die dem Beinamen entspricht.

Insgesamt gibt es in der Instrumentalmusik zwar immer wieder programmatisches Ausdrücken von Empfindungen (auch die Leidenschaft der *Apassionata* – Kompositionen von Beethoven und anderen Komponisten muss hier erwähnt sein) aber relativ selten dezidiert von Liebe oder Tugend. Es scheint so, dass man die konkrete Behandlung dieser beiden Themen primär doch lieber und daher öfter der textgebundenen Vokalmusik überlassen hat. In dieser wieder vor allem der Oper, dem Oratorium und der Kantate, später auch dem Lied. Sehr oft trifft man Liebe und Tugend auch in der textgebundenen Kirchenmusik. In ihr haben die göttlichen Tugenden – Glaube, Hoffnung und Liebe (im Sinn von Nächstenliebe/*caritas*) – ihren Platz ebenso wie die verschiedentlich definierten irdischen Haupt- oder Kardinaltugenden, die freilich in jeder Definition in der Kirchenmusik ihren Gefühle weckenden oder Beispiel gebenden Niederschlag ge-

11 ZEDLER, Johann Heinrich. *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 45. Leipzig-Halle, 1745, Sp. 1471.

12 Ebenda, Sp. 1490.

13 Ebenda, Bd. 48. Leipzig-Halle 1746, Sp. 1789.

funden haben, während sie in der dramatischen Musik zu ideellen Handlungsträgern werden konnten. Drei prominente seien im Folgenden als Beispiel angeführt:

Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.):

Iustitia (Gerechtigkeit)

Temperantia (Mäßigung)

Fortitudo, *Magnitudo* oder *Virtus* (Tapferkeit und Hochsinn)

Sapientia, *Prudentia* (Weisheit oder Klugheit)

Thomas von Aquin (1225–1274) hat folgende als vier Haupt- oder Kardinaltugenden bezeichnet:

Prudentia (Klugheit)

Iustitia (Gerechtigkeit)

Temperantia (Mäßigung)

Fortitudo (Tapferkeit)

Für die Gedankenwelt der Aufklärung hat der Philosoph und Pädagoge Johann Friedrich Herbart (1776–1841) die vier Haupttugenden in folgenden Eigenschaften gesehen:

Tapferkeit

Freiheit

Güte

Gerechtigkeit

Den erwähnten Niederschlag in der Kirchenmusik haben diese Haupttugenden, wie auch immer ausgewählt und definiert, entweder in Titeln von Messen mit passendem musikalischem Ausdruck gefunden oder in paraliturgischen lateinischen Texten, die diese oder jene Tugend Christi, Mariens oder eines Heiligen verherrlichen und den Gläubigen als Beispiel ans Herz legen. Wie Tugenden als Motto und daher Titel einer Messvertonung in der Barockzeit üblich waren, sei an Beispielen von Johann Joseph Fux dargelegt. Er hat vier „Tugend“-Messen geschrieben, bei denen man sich fragen muss, ob man sie als Zyklus bezeichnen darf; so unterschiedlich die von ihm dafür ausgewählten Tugenden sind, so unterschiedlich ist der musikalische Charakter dieser vier Messen:

Missa Confidentiae, K 8

Missa Constantiae, K 9

Missa Fiduciae, K 15

Missa Tempereantiae, K 40

Schön wäre es, nachweisen zu können, ob Fux diese Tugenden als Motto dieser Messen selbst ausgewählt hat oder ob er irgendeinem Tugend-Kanon der Zeit gefolgt ist.

Aber in der Kirchenmusik gibt es noch mehr zu unserem Thema zu finden.

Seit der mittelalterlichen Mystik gibt es ein gewisses Verschwimmen von irdischer Liebe und göttlicher Liebe. Die Liebe zu Gott wird oft so zum Ausdruck gebracht wie die Liebe der Menschen untereinander. Der in verschiedenen Stilepochen unzählige

Male vertonte paraliturgische Text „*O Deus, ego amo te*“ ist nichts anderes als ein Liebeslied. Ein liebevoller Bittgesang ist der ebenso unzählige Male vertonte Text „*O Maria, Virgo pia, Mater admirabilis*“ oder „[...] *Mater clementissima*“, ein Gesang ganz so wie kindliche Liebe sich an die Mutter wendet, und von den Komponisten auch mit diesem Ausdruck vertont. In fast jeder kirchlichen Musikaliensammlung und im Schaffen von fast jedem Kirchenmusik-Komponisten finden sich bis zur Aufklärung Vertonungen derartiger lateinischer Texte, die eigentlich „*geistliche Liebeslieder*“ sind. Typischerweise sind es durchwegs Arien: Also der einzelne Mensch wendet sich an den geliebten Gott, und es geht um eine liebevolle Mensch-Gott-Beziehung, in gleicher Art ausgedrückt wie eine liebevolle Beziehung zwischen zwei Menschen. Ich könnte unzählige Beispiele aufzählen, beschränke mich aber auf ein paar typische geistliche Arien aus dem Schaffen von Johann Joseph Ignaz Brentner (1689–1742), weil diese in der Edition von Václav Kapsa zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema leicht zugänglich sind. Ein paar Texte seien als Beispiele zitiert, um das Gesagte damit nachvollziehbar zu machen. Václav Kapsa beschäftigt sich in seinem Beitrag noch ausführlicher mit diesem Thema widmen.

Hymnodia divina, Prag 1719, op. 3/5:¹⁴

Veni Jesu, sponse chare,

Veni Jesu, amor chare,

veni, amor, et refice me.

Tu delectatio, tu consolatio,

tu spes animae meae.

Komm Jesus, mein teurer Bräutigam, komm Jesus, teure Liebe, komm, du mein Lieber, und erfrische mich. Du bist meine Freude und mein Trost du bist die Hoffnung meiner Seele. – Vertont für Violino multipicato, also Violini unisoni, und Continuo mit Orgel.

Jeder Sänger in der Rolle eines Liebhabers könnte diesen Text in Brentners einem musikdramatischen Werk absolut adäquater Vertonung für eine Altstimme als Arie auf der Opernbühne singen.

Hymnodia divina, Prag 1719, op. 3/2:¹⁵

Sine te, o Jesu,

non queo vivere,

Tu enimdelectatio mea es,

spes mea es,

consolatio es, Jesu.

Ohne dich, o Jesus, kann ich nicht leben. Denn du bist meine Freude, meine Hoffnung und mein Trost, o Jesus. – Vertont für Sopran, konzertierende Oboe, Streicher und Orgel.

14 BRENTNER, Johann Joseph Ignaz – KAPSA, Václav. *Duchovní árie II / Sacred Arias II*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2021, S. 19–22. In der geistlichen Arien-Sammlung op. 3 finden sich, über die hier gebrachten drei Beispiele hinausgehend, noch mehr Texte dieser Art vertont. Die deutschen Übersetzungen der von Brentner vertonten Texte stammen vom Autor dieses Beitrags.

15 Ebenda, S. 9–14.

Hymnodia divina, Prag 1719, op. 3/10:¹⁶

*Maria, gustum sentio,
quando tui fit mentio,
opinor hoc vocabulum
amoris esse pabulum.*

O Maria, ich verspüre Sehnsucht, wenn dein Name erwähnt wird. Ich fühle, daß dieses Wort Nahrung der Liebe ist. – Vertont für Sopran, Streicher und Orgel.

In Brentners Sammlung *Harmonica duodecatomera ecclesiastica seu Ariaeduodecim*, op. 1, Prag 1716, findet man noch deutlich wollüstigere Texte der Gottesliebe, wie zum Beispiel, op. 1/9¹⁷

*Quam suavis amor, properate,
amantes animae, festinate!
Huc festinate et gustate
Novum amoris edulium.*

Welche süße Liebe, kommt, liebende Seelen, eilt. – Vertont für Sopran, Violino solo und Orgel

Harmonica duodecatomera, Prag 1716, op. 1/10:¹⁸

*Desidero te, mi Jesu,
quando venies,
me de te saties?
Jam, quod quaesivi, video,
quod concupivi, teneo,
amore Jesu languero
et corde totus ardeo.*

Ich habe Sehnsucht nach dir, mein Jesus. Wann kommst du, um mich mit dir zu sättigen / zu befriedigen. Nun sehe ich, was ich zu gewinnen suchte, was ich ersehnt hatte, halte ich nun. In meiner Liebe zu Jesus bin ich schwach geworden, ich brenne mit ganzem Herzen. – Vertont für Sopran, Violino solo und Orgel.

Obwohl oder weil Liebe „im Grund auf Wollust zielt“, so der eingangs zitierte Kunst-Philosoph Johann Georg Sulzer,¹⁹ findet man in der Kirchenmusik deutlich seltener, als man meinen würde, das Korrelativ Tugend. Die nicht der Liturgie entstammenden, aber in ihr verwendeten Texte lateinischer Arien bzw. geistlicher Kantaten sind im Ausdruck

16 Ebenda, S. 37–40.

17 BRENTNER, Johann Joseph Ignaz – KAPSA, Václav. *Duchovní árie I / Sacred Arias I*. Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2015, S. 42–48.

18 Ebenda, S. 45–48. In diesem Band auf den Seiten 53–59 auch eine der unüberschaubar vielen Vertonungen des Textes „O Deus, ego amo te“.

19 SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Bd., Leipzig 1774, S. 710.

der Liebe aller Spielarten, besonders aber der sinnlichen, wollüstigen Liebe, deutlicher als manche Opern-Arien.

Es gibt in der Kirchenmusik aber auch die Tugend, auch und gerade die Tugend der Keuschheit. Liebe wie Keuschheit werden in der *Lauretanischen Litanei*²⁰ besungen, deren auf viel älteren Traditionen beruhender Text 1587 von Papst Sixtus V. approbiert wurde: Dort wird Maria als Jungfrau angerufen, als Jungfrau über allen Jungfrauen, aber auch als Mutter Christi und in der Kombination von beidem als reinste, keuscheste, unversehrte Mutter. Auch weitere Tugenden Marias sind dort erwähnt. Die Lauretanische Litanei besingt Maria als Werkzeug Gottes und als Vorbild für die Menschen, immer in einem verehrungsvollen wie liebenden Ausdruck.

Die geistlichen Arien wurden, obwohl die Texte nicht liturgisch sind, im Mess-Gottesdienst (etwa zum Offertorium) gesungen, aber auch in paraliturgischen Nachmittags-Andachten. In diesen hatte auch die in allen Stilepochen unzählige Male vertonte Antiphon *Salve Regina* ihren Platz, ein Bittgebet an die clemens, dulcis und pia Virgo, an die milde, süße und fromme Jungfrau Maria, die für die Menschen mater misericordiae und spes, aber auch vita und dulcedo ist, also barmherzige Mutter und Hoffnung. Süß geliebt und fromm verehrt, das sind nicht Gegensätze, sondern ein Sowohl wie Als-Auch, die Einbindung einer irdischen Liebesbezeugung in die Frömmigkeit. Die Verbindung von beidem kann man vielleicht noch besser verstehen, wenn man weiß, dass Johann Georg Zechner (1716–1778) drei offensichtlich konzeptionell zusammengehörige Messen mit den aus den Anrufungen im *Salve Regina* stammenden Titeln *Missa O clemens* und *Missa O pia* und *Missa O dulcis* geschrieben hat.²¹

Wie omnipräsent diese Liebesbezeugungen in der Kirchenmusik und damit in der katholischen Bevölkerung waren, kann man sich vorstellen, wenn man weiß, dass die *Lauretanische Litanei* wie das *Salve Regina* in der Regel einmal wöchentlich – meist am Samstag Abend – in einem Nachmittags- oder Vorabend-Gottesdienst gesungen wurden. Um diese kirchenmusikalischen Produktionen der Lauretanischen Litanei wie des *Salve Regina* an jedem Samstag sicherzustellen, gab es sogar vielerorts eigene Stiftungen. Die geistlichen Arien mit lateinischen, aber nicht aus der Liturgie stammenden Texten waren für alle Arten von den zahlreichen Andachten und sonstigen paraliturgischen Gottesdiensten das eherne Rückgrat, aber – wie gesagt – auch im kirchenmusikalischen Repertoire des Mess-Gottesdienstes zu finden. In den geistlichen Arien war es oft unverbrämt die wollüstige Liebe, die auch Gott galt, in der *Lauretanischen Litanei* und im *Salve Regina* die von Tugend, vom Wissen um Wohlverhalten und mit eigener Kraft gezähmte Liebe.

Bedenkt man, dass in dem hier behandelten Zeitraum der regelmäßige Gottesdienstbesuch in katholischen Ländern eine Selbstverständlichkeit war, dass man beim Gottesdienstbesuch mit Kirchenmusik konfrontiert wurde, ob man wollte oder nicht, so

20 BAUMGARTNER, Konrad et al. (eds). Lexikon für Theologie und Kirche. 3. Auflage, 6. Bd., Freiburg-Basel-Rom-Wien 1997, Sp. 955.

21 RIEDEL, Friedrich W. Beiträge zur Geschichte der Musikpflege an der Stadtpfarrkirche St. Veit zu Krems. In *950 Jahre Pfarre Krems*. Krems an der Donau 1964, S. 317; <https://johanngeorgzechner.at/infos/werkverzeichnis-johann-georg-zechner#All>, Messen Nr. 34, 35, 36 (Online Zugriff 12. April 2023).

muss man konstatieren, dass Liebe und Tugend in der Musik in der Kirche vor mehr Zuhörern zum Ausdruck kamen als in der Oper. Denn in der Oper war das Publikum limitierter als in der Kirche. Und kennt man die Vertonungen, so muss man feststellen, dass diese Liebe der Seele zu Gott (oder zu Maria) in der Kirchenmusik nicht anders als in musikdramatischen Werken, also in der Opernmusik, zum Ausdruck gekommen ist. Die Caritas oder Nächstenliebe, eine besondere, biblische Form der Liebe, fast schon eine Tugend, findet man in der Kirchenmusik viel seltener besungen als in der Oper, weil es in der Kirchenmusik ja immer um die Zwiesprache mit Gott geht, nicht aber um eine Handlung oder um Beispiele für ein gutes Verhalten. Im Oratorium, einer meist semigeistlichen musikalischen Gattung und oft auch in der Kirche dargeboten, hat sie hingegen ihren Platz.

Rufen wir uns in Erinnerung, wie Johann Mattheson zwischen Oper und Oratorium unterschieden hat. Über die Oper schreibt er:²² *„Die Liebe regieret fast allemahl so heftig, und mit solchen verwirrten Händeln darin, daß kaum andre Gemüths-Bewegungen“* in der Oper Platz finden. Und wenn es andere Gemüths-Bewegungen sind, so sind sie *„kinder dieser oft unartigen Liebe“*, *„welches meines Erachtens eine eckelhafte Sache ist, die weder Noth noch Grund hat“*.

Hingegen geht es beim Oratorium, nach Matthesons Definition²³ nicht primär um die Liebe, sondern primär um die Tugend: *„Ein Oratorium ist [...] ein Sing-Gedicht welches eine gewisse Handlung oder tugendhafte Begebenheit auf dramatische Art vorstellt.“* Die *„Gemüths-Bewegungen“* sind das wichtigste, worauf der Komponist zu achten hat. *„Es haben aber die Oratorien, wenn sie geistliche Dinge abhandeln, ein anderes und höheres zum Vorwurf, als sonst: nemlich Gott und seine großen Thaten, die freilich weit ernsthaftere Ausdrückungen und Gedancken geben, auch wichtigere Wirkungen bey den Zuhörern thun, als die verstellten oder gefärbten Affecten des weltlichen Schauplatzes.“*

Das heißt, die musikalische Darstellung der Liebe – in allen drei Definitionen Sulzers – hat in der Oper und in der Profankantate ihren Platz, die der Tugend im Oratorium.

Interessant ist, dass bei den Profan-Kantaten die unglückliche Liebe, also die zweite Kategorie Sulzers, zu überwiegen scheint. Andrea Zedler²⁴ hat die von Antonio Caldara für den Wiener Hof geschriebenen Kantaten nach den Text-Sujets untersucht und diese Sujets in sechs Gruppen einteilen können. Die am öftesten vertonten Text-Sujets sind arkadisch-pastoralen Charakters (39 Kantaten), an zweiter Stelle liegen die heroischen (27 Kantaten) und an dritter – mit 20 Kantaten – das Liebes-Sujet, das aber durchwegs eine Liebesklage über die Ferne oder Untreue des/der Geliebten ist, weshalb es zu keiner Vereinigung der Liebenden kommen kann. Die Tugend wird nur in einer einzigen der 97 von Caldara für den Wiener Hof geschriebenen Kantaten behandelt, dort aber sehr prominent; sie heißt bemerkenswerterweise *„La virtù“*. Eigene Beobachtungen am profanen Kantatenschaffen anderer Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Wiener Stilbereich bestätigen: Es scheint eine alte, bis in den Frühbarock zurückreichende

22 MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, S. 219.

23 Ebenda, S. 220.

24 ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*. Wien-Köln-Weimar 2020, S. 239–255, im besonderen S. 242.

und wohl aus Italien kommende Tradition zu sein, dass in Kantaten für eine oder zwei Singstimmen diese oder jene Form der Liebe behandelt wird, aber die Liebesklage dominiert. Die Tugend ist also nicht nur bei Caldara, sondern auch bei Kantaten anderer Komponisten kein bevorzugtes Sujet.

Alle Arten von Liebe, die Liebesklage, die Tugend und Verwerflichkeit kann man im Liedschaffen finden, das allerdings erst am Ende des hier zu behandelnden Zeitraumes oder überhaupt nach diesem wichtig wird und deshalb in diesem Zusammenhang nicht weiter zu behandeln ist.

Nach Instrumentalmusik, Kirchenmusik, Kantate und Oratorium konkret zur Oper: Die „*unartige Liebe*“ auf die Bühne zu bringen, war für den Musikgelehrten, Ästheten, Komponisten und Musiker Johann Mattheson 1739, wie bereits zitiert, „*eine eckelhafte Sache*“. Denn das, was auf der Bühne zu sehen ist, soll beispielhaft und erzieherisch wirken. Johann Adolf Scheibe²⁵ postulierte, dass ein Opern-Librettist ein Lehrer der Moral sein müsse, und äußerte sich höchst kritisch zu dem, was man an Liebe auf der Opernbühne miterleben kann: „*Ein Dichter soll ein Sittenlehrer seyn. Wo finden wir aber in unsern meisten Opern die Spuren einer vernünftigen Sittenlehre? Wo treffen wir die Tugend in ihrer Größe an? Wo erweckt die Abscheulichkeit der Laster bey den Zuschauern ein Entsetzen? Wo werden endlich die Zuschauer erbauet, und zu den Vorzügen der Tugend angereizet? Die Liebe in ihrem Mißbrauch herschet überall, [...] und die Tugend bleibt unterdrückt und elend.*“ Für Sulzer ist es Aufgabe des Künstlers, die schädlichen Folgen jener Liebe, die „*blos thierische Wollust ist*“ und „*kein Gegenstand der Künste*“ sein kann, „*in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen*“. Dann diene er der Kunst. Für ihn ist es auch wichtig, daß in der Kunst vor den fatalen Folgen einer schwärmerischen „*romanhaften und unglücklichen Liebe*“, die zu keiner „*Vereinigung der Liebenden führen kann*“ gewarnt werde.²⁶

Diesem strengen moralischen Postulat entsprechen die Opern- Oratorien- und Kantaten-Librettisten in dem hier behandelten Zeitraum auf ihre Weise oder auch nicht. Ihre Texte vermitteln moralische Maximen manchmal subtil und manchmal demonstrativ, unterhalten aber auch manchmal nur mit Handlungen, in denen die Liebe in irgendeiner Form einen wichtigen Platz hat. Interessant ist zu beobachten, dass die Ermahnung zur Tugend und zur wahren, nicht nur sinnlichen Liebe oft schon im Titel dieser musikalischen Bühnenwerke, von explicit für die Kirche bestimmten Oratorien oder manchmal sogar Kantaten ausgedrückt oder zumindest angedeutet wurde. Sie erzogen und predigten – wenn auch außerhalb der meist in Handlung wie Titel überdeutlichen kirchlichen Oratorien oft nur im Titel – wie Lorenzo da Ponte, der seine für Mozart geschaffene Bearbeitung des Don Juan-Stoffes im Titel die Bestrafung eines Bösewichts nannte (*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*), in der Handlung selbst aber vor dem Publikum alles an jenen Spielarten der Liebe ausbreitete, die laut Scheibe wie Sulzer nicht auf der Bühne zu sehen sein sollten.

25 SCHEIBE, Johann Adolph. *Der Critischer Musicus*. Siebendes Stück. Dienstag den 28. May 1737. In SCHEIBE, Johann Adolph. *Der Critischer Musicus*. 1. Bd., Hamburg 1738, S. 53. Eine „Neue, vermehrte und verbesserte Auflage“ erschien in Hamburg 1745.

26 SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Bd., Leipzig 1774, S. 710f.

Die von Emotionen, Gedanken und Wünschen irdischer Liebe jeder Art strotzenden Texte geistlicher Arien in der Kirchenmusik waren trotz ihrer Deutlichkeit des Begehrens freilich ganz und gar nicht unmoralisch. Sie haben auf ihre Art gepredigt – liebe Gott wie einen Dir nahestehenden Menschen, lenke Deine Lust von Irdischem zu Himmlischem – und daher eine nachvollziehbare moralische Aussage: Was Du mit Kraft und Tapferkeit, Tugend und Wohlverhalten in der Liebe zügelnd musst, Gott kannst Du Dich damit in die Arme werfen. Schenke ihm deine Liebe, denn seine Liebe zu dir ist unendlich. Das ist Kirchenmusik als moralischer Trost und moralische Lenkung, Musik, die von der wollüstigen Liebe zur Tugend lenkt.

In der Aufklärung wurden die erzieherischen Aufgaben der musikalischen Bühnenerwerke noch vertieft, die der Kirchenmusik neu definiert, und die Instrumentalmusik wurde erst einmal zur absoluten Kunst, um freilich bald wieder emotionale Aussagen zu übernehmen, wenn auch unter Ausklammerung der Liebe und Tugend, weil diese Themen der wortgebundenen Musik überlassen wurden. Die Bühne wurde nun eine „*moralischen Anstalt*“, wie dies Friedrich von Schiller²⁷ formuliert hat. Eine Funktion, die nicht neu war und für die Oper von Johann Adolph Scheibe schon 1737 eingefordert worden war, aber nun als ihre primäre Aufgabe postuliert wurde: Die Bühne wurde zu einer Institution der Moral. Damit erhielt sie nunmehr Funktionen, wie sie die Religion hat. Diese Institution Bühne konnte vor der Aufklärung Gefühle, Gedanken und von diesen aufgeworfene Probleme mit Episoden aus der Mythologie sichtbar machen und die Zuhörer auf diese Weise beeinflussen. Mit der Aufklärung wurden es Gefühle, Gedanken und Probleme aus der Gesellschaft, aus der die Zuseher wie Zuhörer kamen. Der Einfluss der Bühne fängt – so Schiller – dort an, wo der Einfluss weltlicher Gerichte endet, und auch die Religion kann weltliche Gerichte obsolet machen. Wenn die Bühne anhand der Gefühle, Gedanken und Probleme aus dem Lebensmilieu der Zuseher und Zuhörer moralisch wirken sollte, so ging mit dieser Forderung die Geburtsstunde der deutschen Oper und des Singspiels Hand in Hand, die Handlungen aus dem Alltag der Gegenwart und nicht aus der Mythologie darstellten.

Diese Erziehung des Publikums in der „*moralischen Anstalt*“ Bühne hatte die Musik zu unterstützen und zu helfen, aus der Bühne hinaus in den Alltag zu transportieren. Mit Klavierauszügen und Kammermusikbearbeitungen wurden Oper und Singspiele ja tatsächlich viel breiter rezipiert als Sprechstücke. Die dramatische Musik, also die mit dem Bühnengeschehen vermittelte Musik, hatte endgültig eine homiletische Aufgabe für Liebe und Tugend bekommen, der ihr davor auch schon zgedacht war, der sie aber nicht immer nachgekommen ist. Die Oratorienmusik behielt diese Aufgabe unverändert bei, auch wenn das Oratorium nunmehr aus der Kirche in den Konzertsaal wanderte. Die Kirchenmusik hatte diese Aufgabe weiterhin, wenn auch mit anderen Mitteln zu erfüllen: Die geistlichen Arien, die lateinische Liebeslieder waren und mit ins Religiöse überhöhtem wollüstigem Vokabular die Gottes- oder Himmelssehnsucht besangen,

27 Friedrich von Schiller hielt am 26. Juni 1784 in einer öffentlichen Sitzung der Kurpfälzischen deutschen Gesellschaft einen Vortrag mit dem Titel *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, die er anschließend unter diesem Titel auch veröffentlichte (Thalia, I. Bd., 1. Heft, Leipzig 1785, S. 1–27). In späteren Ausgaben wurde der Titel zu *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* geändert.

verschwanden zum Großteil, aber bei weitem nicht gänzlich, und neue Texte kamen auf. Die seit den Mystikern des Mittelalters bekannte geistliche Erotik wurde verdrängt und allenfalls durch pietistische Texte ersetzt. Dennoch blieben Gottesliebe und Tugendhaftigkeit ein Anliegen der Kirchenmusik, Lauretanische Litaneien und Salve-Regina-Vertonungen älteren Charakters blieben im Repertoire, neue wurden komponiert. Aber, um ein Beispiel für Texte dieser Art zu erwähnen, viele beliebte Vertonungen von „*O Deus, ego amo te*“ waren unverzichtbar, oder auch dieser Text wurde allenfalls im nunmehr pietistischen und nicht mehr mit Opernarien identischen Stil neu vertont; er blieb aber, daran konnte sich nichts ändern, ein für Gott bestimmtes Liebeslied.

Noch etwas ist für diese Spätzeit unserer Untersuchung und für die nunmehr angestrebte erzieherische Aufgabe der Opernbühne zu bedenken: Die flatterhafte Liebe wie Treue, über die Mozarts „*Così fan tutte*“ amüsieren und nachdenklich machen soll, hat es immer als Thematik gegeben. So gnadenlos direkt und deutlich wie in Lorenzo da Pontes Libretto konnte sie aber nur in der Freizügigkeit der Aufklärung und im zeitgenössischen Milieu der viel zitierten „*Menschen wie du und ich*“ auf die Bühne gebracht werden, noch dazu, wenn mit dieser Oper tatsächlich ein Vorfall in der Wiener Gesellschaft thematisiert wurde: Eine moralische Ermahnung im Musiktheater, wie man sie sich nicht deutlicher vorstellen kann, allerdings in einer Offenheit, wie sie Scheibe und Sulzer keinesfalls goutiert hätten.

In der bühnendramatischen Musik waren die Protagonisten nicht mehr mythologische Figuren oder Figuren mythologischen Charakters, sondern Alltagsfiguren oder solche aus einem dem Alltag nahestehenden Märchen-Milieu. Sie unterrichteten nun, was wahre Liebe ist, oder wie Tugend im täglichen Leben zu handhaben ist. Um dieses damals Neue in den Libretti mit Beispielen zu verdeutlichen, sei zum Abschluss noch an drei weitere bis heute präsenste musikdramatische Werke aus dem Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts erinnert, entstanden in einer Zeit, in der die Bühne zur moralischen Anstalt geworden war, in der das Publikum von der Bühne herab in wahrer Liebe und Tugend unterrichtet wurde. Bemerkenswert, dass zweimal Mozart zu nennen ist, bei dem im *Don Giovanni* der Böse noch in alter Manier sein Unwesen treibt, um am Ende dafür bestraft zu werden, und in *Così fan tutte* eine direkte Konfrontation mit dem Alltag der Gegenwart dem Publikum geradezu brutal die Augen öffnet und es zwingt, sich seine eigenen Gedanken über Liebe und Tugend zu machen.

In Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, erfüllt Osmin vordergründig seine Pflicht – er zeigt also „*virtus*“ im Sinne von Wohlverhalten – aber alle anderen von Johann Heinrich Zedler genannten und hier bereits zitierten Übersetzungsmöglichkeiten von „*virtus*“ sucht man bei ihm vergebens. Tugend zeigt Bassa Selim, bei dem Osmin in Ungnade fällt. Und die wahre, nicht sinnliche Liebe führen uns Belmonte und Konstanze vor Augen.

„*Was aller Welt unmöglich scheint, wird durch die Liebe doch vereint*“, heißt es in der *Entführung aus dem Serail*. Das ist aber auch das inhaltliche Anliegen von Beethovens *Fidelio*, oft als die Oper über die Gattenliebe oder als Huldigung der Gattenliebe bezeichnet. In ihr gibt in der Schlusszene Florestan eine Definition von Tugend, die ich so aus keinem musikdramatischen Werk davor kenne: „*Tugend schreckt den Bösewicht*“. Tugend ist also

das Gute schlechthin, das Gegenteil des Bösen, das die Liebe bewirken kann, aber kein Gegensatz zur Liebe und keine Korrektur ausufernder Liebe ist.

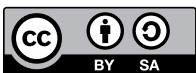
In Mozarts *Zauberflöte* sind „*Lieb und Tugend*“ nach den belehrenden Worten, die der Sprecher an Tamino richtet, das Gegenteil von „*Tod und Rache*“. Und im Schlusschor erfahren wir: „*Wenn Tugend und Gerechtigkeit*“ sich verbinden, „*dann ist die Erd' ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich.*“ Also auch hier, die Tugend ist das Gute im Menschen, das Gegenteil vom Schlechten. Und die Liebe ist das Leben, das Gegenteil vom Tod. Pamina und Papageno wissen: „*Wir leben durch die Lieb' allein.*“ Aber auch Mozarts *Zauberflöte* ist schon vor Beethovens *Fidelio* das Hohe-Lied der Gattenliebe. Die Liebe ist dort das Höchste, was Mann und Frau erleben können: „*Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an: nichts Edler's sei, als Weib und Mann. Mann und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an.*“ Und die Liebe ist eine Empfindung, mit der man nicht spielt: „*Soll die Empfindung Liebe sein*“, fragt sich Tamino. Als Gegensatz zu dieser Definition der Liebe ist die Liebes als Fleischeslust – die „*unartige Liebe*“ und „*eine eckelhafte Sache*“ für Mattheson, die „*bloß tierische Wollust*“ für Sulzer – auch in der *Zauberflöte* präsent, von Monostatos repräsentiert, der dafür bestraft wird.

Ich schließe mit dem Hinweis auf diese drei jedermann vertrauten musikdramatischen Werke aus den Jahren 1789, 1782, 1805 und 1791, also vom Ende unseres Betrachtungszeitraumes, um zu resümieren, dass Liebe und Tugend in der ganzen Operngeschichte eine wichtige Thematik waren; man könnte ergänzen, dass sie das bis in das Operschaffen der Gegenwart geblieben sind. Deren Präsenz in der Oper hat in dem hier behandelten Zeitraum von 1660 bis 1800 einen ersten Höhepunkt, eine deutliche Differenzierung wie auch einen ideologischen Wandel erfahren. Wichtig war aber auch, darauf hinzuweisen, dass man die musikalische Behandlung von Liebe und Tugend nicht nur vordergründig auf der Bühne suchen darf; man findet sie auch – sogar besonders signifikant – in der Kirchenmusik, aber auch – in einer Art Spezialisierung – in der Instrumentalmusik, im Oratorium und in der Kantate sowie im Lied, das freilich für unser Thema einen Sonderfall darstellt.

Bibliography

- BAUMGARTNER, Konrad et al. (eds). *Lexikon für Theologie und Kirche*. 3. Auflage, 6. Bd., Freiburg – Basel – Rom – Wien 1997.
- BRENTNER, Johann Joseph Ignaz – KAPSA, Václav (ed.). *Duchovní árie II / Sacred Arias II*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2021.
- BRENTNER, Johann Joseph Ignaz – KAPSA, Václav (ed.). *Duchovní árie I / Sacred Arias I*. Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, 2015.
- JANDER, Owen. Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a source used by Beethoven. In *The Beethoven Newsletter*, Bd. 2/1, San Jose, Spring 1987, S. 1–7.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739.

- RIEDEL, Friedrich W. Beiträge zur Geschichte der Musikpflege an der Stadtpfarrkirche St. Veit zu Krems. In *950 Jahre Pfarre Krems*. Krems an der Donau, 1964, S. 300–431.
- SCHEIBE, Johann Adolph. *Der Critischer Musicus*. 1. Bd., Hamburg 1738.
- SCHILLER, Fridrich von. Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? *Thalia*, Bd. 1, H. 1, Leipzig 1785, S. 1–27.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Bd., Leipzig 1774.
- ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2020.
- ZEDLER, Johann Heinrich. *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 45. Leipzig – Halle, 1745.
- ZEDLER, Johann Heinrich. *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 48. Leipzig – Halle, 1746.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.