Beate Kutschke
Gemengelage

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft

Band 96

Beate Kutschke

Gemengelage

Moralisch-ethischer Wandel
im europäischen Musiktheater um 1700:
Paris, Hamburg, London

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016

Beate Kutschke

GEMENGELAGE

Moralisch-ethischer Wandel
im europäischen Musiktheater um 1700:
Paris, Hamburg, London

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagbild: Shell debris on the surface of the lava.
Datei: #115030836, © nptom1989 - Fotolia.com

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016
www.olms.de
Printed in Germany
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
Satz: Satzstudio Winkens, Wegberg
Herstellung: Hubert & Co., Göttingen
ISBN 978-3-487-15489-3

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

1. Blackbox ‚Transformationsprozess‘	9
2. Durch die Linse von Drama und Musik	16
3. Moralische Konzepte, Emotionen und musikalischer Ausdruck	24

HAUPTSTÜCK I

PARIS/VERSAILLES IM AUSGEHENDEN 17. JAHRHUNDERT

Opernfiguren im Dilemma zwischen Schein und Sein	33
1. Negative Morallehren und ethische Theorien im französischen Kulturraum im 17. Jahrhundert	33
2. Ästhetisierung moralisch-ethischer Imperative: die Musik am französischen Hof.	45
3. Neue Paradigmen: <i>Sensibilité</i> und deren Projektion in der Musik.	58
4. Verstellungsethik in der <i>tragédie en musique</i> nach Lully – ein Reflex auf den moralisch-ethischen Wandel und dessen ‚Sattelzeit‘ um 1700	67
5. Spaltung der Individuen und Spaltung der Musik: manifeste und subliminale Psychodynamik in der Musik Charpentiers	73
6. Alte und neue Expressivität in Campras <i>Tancrède</i> : Selbstkontrolle vs. Einfühlung.	96

HAUPTSTÜCK II

ZWEIMAL HAMBURG UM 1700

Frühaufklärerischer Heroismus in den Opern am Hamburger Gänsemarkttheater: Mutius & Co..	107
1. Die Tugendhaftigkeit der Helden in der frühen Neuzeit	107
2. Bizarre Handlungskonstellationen in den heroischen Libretti am Gänsemarkttheater.	112
3. Absolute Gewissheit und neostoische <i>constantia</i> als musikalische Ausdrucksidiome – Mattheson vs. Cavalli	117
4. Neue moralisch-ethische Konzepte in der Frühaufklärung: Gewissheit, Naturrecht und Sittenlehre	129

5. Treue gegen sich selbst und die Erfindung der Anerkennung – Keiser vs. Pollarolo	143
6. Die Anerkennung des Widersachers als musikalisch-reflexiver Prozess – Telemann und noch einmal Keiser	158
7. Finalgestaltung als moralisch-ethische Billigung	165
 Die Hamburger Oper im moraltheoretischen Kreuzfeuer	 171
1. Die Lehre vom Ethos in der Musik in der deutschen Frühaufklärung	171
2. Die Oper – ein moralisch-ethisches Mittelding?	175
3. Gemengelage: zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik	182

HAUPTSTÜCK III

LONDON IM FRÜHEN 18. JAHRHUNDERT

Vom Nutzen und Ausnutzen der <i>dramatis personae</i> in den <i>ballad operas</i>	195
1. Nutzenethik und Industrialisierung in England – ihre Anfänge und Entwicklung	195
2. Nutzenethische Prämissen in der <i>Beggar's Opera</i>	202
3. Andere <i>ballad operas</i>	209
4. Standardisierung: populäre <i>tunes</i> und deren Transformation in den <i>Airs</i> der <i>ballad operas</i>	216
5. Nützliche Standardisierung und musikstilistische Fasslichkeit	242

AUSBLICK

Der moralisch-ethische Wandel und die Autonomisierung der europäischen Kunstmusik	249
1. Rückblick und Vorausschau	249
2. Musikalische Expressivität und musikalische Autonomisierung	250
3. Autonomie, Narrativierung und moralisch-ethische Entfunktionalisierung von Musik	255
4. Die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Liedform und der ‚Volkston‘ der Wiener Klassik	264
 Literatur	 277
Personenregister	313

Dank

Fachkolleginnen und -kollegen wissen, dass meine Spezialisierung als Wissenschaftlerin in der neueren und neuesten Musik- und Kulturgeschichte liegt. Vor diesem Hintergrund stellte das vorliegende Buchprojekt zur frühen Neuzeit und Frühaufklärung für mich eine besondere Herausforderung dar. Es galt auszuprobieren, ob die kulturwissenschaftlich orientierte Methode, wie ich sie bezogen auf die Musik nach 1945 und mit aus meiner Perspektive wertvollen Resultaten in zwei Monographien und zahlreichen Aufsätzen angewendet hatte, auch für das Verständnis barocker Musik und deren kulturelle Kontexte fruchtbar gemacht werden könnte.

Meine Erfahrungen sind zwiespältig. Sicherlich ließen sich, indem ich zwei, in der Regel nicht zusammen betrachtete kulturelle Felder im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert – moralisch-ethische Diskurse und Musiktheaterwerke – miteinander in Zusammenhang brachte, wichtige neue Aspekte und Facetten hinsichtlich beider Bereiche – des moralisch-ethischen Wandels und barocker Musik – in verschiedenen Kulturräumen herausarbeiten. Die Arbeit war jedoch – verglichen mit den kulturwissenschaftlich orientierten Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts – ungleich mühseliger. Der Grund hierfür liegt darin, dass musikalische Werke des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts weitaus weniger individuell gestaltet sind als solche des späteren 20. und 21. Jahrhunderts, von denen viele ein Unikat darstellen. Dies führt dazu, dass jeweils nur wenige individuelle kompositorische Merkmale in musikalischen Werken vorhanden sind, die in den Zusammenhang mit moralisch-ethischen Konfigurationen im soziokulturellen Entstehungsumfeld der Werke gestellt werden können. Dieses Handicap besteht auch selbst dann noch, wenn die die Musik begleitenden Texte darauf hinweisen, dass der jeweilige Komponist sich tatsächlich mit moralisch-ethischen Fragestellungen auseinander gesetzt hat.

Seit der ersten Lektüre zum moralisch-ethischen Wandel um 1700 und zu dessen möglicher Wechselwirkung mit musikalischen Phänomenen und Entwicklungen in den diversen damaligen Musikszenen sind mittlerweile annähernd zehn Jahre vergangen. Ohne den Austausch mit Fachkolleginnen und -kollegen – den ‚richtigen‘ Expertinnen und Experten auf dem Gebiet der Musikforschung zu Barock und Frühklassik –, die meine eigenen Überlegungen und die Suche nach einem neuen, alternativen Zugang zur frühen Neuzeit und Frühaufklärung immer wieder an die etablierten Forschungen in der Musikwissenschaft zurückbanden, hätte die Monographie sicherlich nicht die vorliegende Gestalt annehmen können.

Wertvolle – manchmal rein zufällige, unintendierte – Hinweise und Ideen erhielt ich in zahllosen Gesprächen im Rahmen der alle zwei Jahre organisierten International Conference on Baroque Music und der 2009 von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn veranstalteten Tagung im Rahmen des Forschungsprojektes *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*. Stellvertretend für diejenigen, die ich nicht mehr nament-

lich erinnere oder die ganz ungerechtfertigterweise meinem Gedächtnis entfallen sein mögen, danke ich (in alphabetischer Reihenfolge) Alexander Aichele, Gregory Barnett, Rainer Bayreuther, Giorgio Biancorosso, Holger Böning, Daniel Chua, Hansjörg Drauschke, Norbert Dubowy, Don Fader, Claire Fontijn, Hans-Joachim Hinrichsen, Wolfgang Hirschmann, Thomas Irvine, Bernhard Jahn, Kordula Knaus, Richard Kolb, Gesa Kordes, Karsten Mackensen, Jürgen Neubacher, Ute Poetzsch-Seban, Hendrik Schulze, Christian Storch, Steffen Voss und Steven Zohn. (Don Fader und Bernhard Jahn standen gerade zu Beginn des Projektes auf meiner Suche nach einem prinzipiellen methodischen Zugang zur gestellten Forschungsfrage als kompetente Ansprechpartner zur Verfügung.) Mein besonderer Dank gilt Volker Helbing. In den diversen – weiterführenden und in Sackgassen endenden – Entstehungsstadien hörte er geduldig zu und gab Empfehlungen aus musiktheoretischer Perspektive.

Die ganz grundsätzliche Voraussetzung, die *conditio sine qua non* dafür, dass diese Monographie verfasst werden konnte, war die finanzielle (und damit auch ‚moralische‘) Unterstützung des Projektes durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Indem die DFG die Durchführung des Projektes wirtschaftlich absicherte, ermöglichte sie mir auch, meinen Beruf als Wissenschaftlerin für weitere drei Jahre auszuführen. Claudia Althaus und ihre Kolleginnen und Kollegen der DFG waren immer offen für Fragen zur Projektabwicklung. Dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig gilt mein Dank, weil es dem Projekt eine institutionelle Heimstatt bot.

Dem Olms Verlag – und hier: insbesondere Doris Wendt – sowie Inga Günther (Umschlaggestaltung) und Hans Winkens (typographische Gestaltung) danke ich für die wundervolle Zusammenarbeit und die Aufgeschlossenheit für Experimente: Mit der Kombination von zwei Publikationsformen – zunächst als traditionellem Druck und nachfolgend im digitalen *open access*-Format – tragen wir beiden Interessen, ökonomischen sowie dem Wunsch, wissenschaftliche Ergebnisse ohne Hindernisse alle Leserinnen und Lesern weltweit zugänglich zu machen, Rechnung.

EINLEITUNG

1. Blackbox ‚Transformationsprozess‘

Soziokulturelle Veränderungen sind komplexe, multifaktorielle Prozesse, die aus makroskopischer Perspektive beobachtet nach einem Schema ablaufen. An eine Phase der relativen Stabilität, in der sich die einzelnen Facetten eines ‚Zeitgeistes‘ oder einer ‚Epoche‘ vergleichsweise klar abzeichnen und sich als mehr oder weniger homogenes Bild beschreiben lassen, schließt sich eine Phase des Unsicherwerdens der Gewissheiten und eine Gemengelage an, in der nichts mehr zu passen scheint. Es zeigen sich Elemente vom Alten sowie vom Neuen, bizarre Verwerfungen, januskopfartige Doppelkonfigurationen... Dann, nach einer Weile des Chaos und der Vermischung, klärt sich das Bild wieder und es werden neue, stimmige, in sich kohärente Konzepte sichtbar.

Während die Forschung in der Regel die Stabilitätsphasen fokussiert – hier besitzen wir meist ein ausdifferenziertes Beschreibungsvokabular und präzise *termini technici* –, liegen die Transformationsphasen eher im Dunkeln. Die Gründe hierfür dürften weniger in der Vorstellung liegen, dass durch die Untersuchung dieser Phasen des Übergangs bis auf die Mischung aus Altem und Neuem kaum Unbekanntes zu entdecken sei, als vielmehr in der Problematik, dass sich Transformationsphasen äußerst schwer beschreiben lassen. Wie holt man Uneinheitlichkeit und Vieldeutigkeit verbalsprachlich ein? Wohl kaum mit dem Vokabular, das auf die alten, etablierten Phänomene der auslaufenden Epoche passt, die während der Transformationsphase jedoch eigentlich schon obsolet sind; ebenso wenig mittels eines Diskurses, der sich heute zwar in Bezug auf die neuen, zukünftigen Phänomene etabliert hat, in der den Diskurs vorbereitenden Transformationsepoche jedoch noch gar nicht zur Verfügung stand.

Die Dekaden um 1700 sind eine solche Transformationsphase. Sie definieren die ‚Sattelzeit‘¹ eines einschneidenden Wandels des moralisch-ethischen² Denkens und

¹ Den Begriff der Sattelzeit dürfte Reinhart Koselleck vom mathematischen Begriff des Sattelpunktes abgeleitet haben (der auch im Konzept des Bergsattels präsent ist). Er bezeichnet in der Mathematik jenen Wendepunkt einer Kurve, an dem sie ihre Richtung ändert, jedoch nicht indem sie ‚zurückschwingt‘, sondern in eine andere Richtung ‚weeterschwingt‘. Im Unterschied zum gleichermaßen bildlichen Terminus der Epochenschwelle hebt der Begriff der Sattelzeit das Phänomen hervor, dass der Übergang von der vorhergehenden zur nachfolgenden historischen Epoche in der Regel nicht abrupt, sondern stetig in einem langsamen Übergang erfolgt, der eine Phase definiert, in der sich beide Epochen überschneiden, wobei die Merkmale der vorhergehenden Epoche zunehmend weniger präsent und bestimmend werden, wohingegen diejenigen der nachfolgenden Epoche zunehmend mehr Raum und Bedeutung einnehmen. Der Sattelpunkt bezeichnet in diesem Bild jene historische ‚Stelle‘, an der die Überschneidung oder Vermischung beider Epochen am größten ist. Zwar hat Koselleck den Begriff der Sattelzeit auf die Zeit zwischen etwa 1750 und 1850 bezogen; insofern als die Bildlichkeit des Begriffs jedoch nicht auf

Fühlens in Europa. Die Ideen und Wertvorstellungen, die für die aufklärerische Ethik und Moral im späteren 18. Jahrhundert charakteristisch sind und heutige Gesellschaften immer noch bestimmen, werden hier vorbereitet: Konzepte des Verantwortungssubjektes, gegenseitiger Anerkennung und eines autonomen Gewissens sowie eine stärker als bisher sozial orientierte Ethik.

Mit dieser thematischen Ausrichtung ist das skizzierte Problem einer Versprachlichung und adäquaten Beschreibung instabiler Zustände und unabgeschlossener Prozesse jedoch noch einmal potenziert. Wie lässt sich die Entwicklung von den Moralvorstellungen und ethischen Theorien der frühen Neuzeit zu denjenigen der Aufklärung sichtbar machen und darstellen, wenn gedruckte ethische Abhandlungen, Morallehren und Rechtstheorien das Denken und Fühlen der Menschen in der fraglichen Transformationsphase nicht dokumentieren, weil die Menschen selbst keinen verbalsprachlichen Zugriff auf das haben, was sich vollzieht und sie bewegt³ – oder wir, die Nachgeborenen, Indizien und Symptome für dieses Denken und Fühlen trotz intensiver Lektüre immer wieder überlesen, weil wir mit vorgefertigten Konzepten und Erwartungen auf die Texte blicken? Geht man davon aus, dass der jeweils vorherrschende soziale Druck und die geltenden Handlungsimperative ein Ausagieren desjenigen, was von den damaligen Zeitgenossen mehr erahnt und gespürt als gewusst wird, in – freilich ohnehin nur rudimentär dokumentierter – Alltagspraxis nicht zulässt, welche Medien zur Rekonstruktion moralisch-ethischen Wandels bleiben in diesem Fall? M. a. W.: mit welchen heuristischen Mitteln lässt sich in die Blackbox ‚Transformation von Mentalität‘⁴ hineinschauen?

konkrete Parameter dieser Epoche, sondern abstrakte historische Prozesse Bezug nimmt, die für *alle* sich langsam vollziehenden Epochenübergänge gelten dürften, wird der Begriff im vorliegenden Kontext zur Bezeichnung der Phase der Frühaufklärung angewendet.

² Die Wortverbindung ‚moralisch-ethisch‘ trägt dem Umstand Rechnung, dass die Denotationen von Moral und Ethik nahe beieinander liegen und sich teilweise überschneiden. ‚Moral‘ bezeichnet Anweisungen für konkrete Handlungen, ‚Ethik‘ die Theorien darüber, was eine gute Handlung ist und welche moralischen Anweisungen gegeben werden sollen (vgl. Pieper 2003). In den Kontexten, in denen Sachverhalte und Verhaltensweisen erörtert werden, die sowohl für die ethische Theoriebildung als auch moralische Imperative relevant sind, verwende ich die Wortverbindung ‚moralisch-ethisch‘. In allen anderen Fällen unterscheide ich zwischen praktischen Imperativen, wie gehandelt werden soll, (also Moral) und der theoretischen Reflexion darüber (also Ethik).

³ Es wird für den moralisch-ethischen Wandel um 1700 davon ausgegangen, dass die Abfassung von Schriften, die eine bestimmte Mentalität artikulieren, dieser in der Regel nachgängig ist. Jedoch ist es prinzipiell auch denkbar, dass verbalsprachlich formulierte Gedanken überhaupt erst die Basis für die Konstitution einer Mentalität bilden. (Luhmann hat dies bezüglich des Gefühls und Konzeptes der Liebe über die Rekonstruktion des Liebesdiskurses im 17. und 18. Jahrhunderts gezeigt (Luhmann 1982 (1994)).)

⁴ S. hierzu auch Raulff 1987, S. 11. Das Konzept der ‚Mentalität‘ befähigt Historiographen, Motivationen von Handlungen und Ereignissen zu erklären, für die keine Ursachen oder Gründe als deren Auslöser erkennbar sind und die insofern unerklärbar sind. Mentalität stellt insofern

Im Musiktheater der Barockzeit des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts wurden nicht nur absolutistische Fürsten verherrlicht und politisch-amouröse Intrigen inszeniert; die frühaufklärerische Oper jener Dekaden war vor allem auch progressive moralische Anstalt.⁵ Während in den gedruckten, meist eher konservativen Morallehren die etablierten Vorstellungen konsolidiert wurden, bildeten sich in musikalischen Dramen neue ethische Ideen und moralische Imperative aus und wurden einem größeren Publikum vorgestellt. Für unser Erkenntnisinteresse – die Rekonstruktion des moralisch-ethischen Wandels um 1700 – ist dabei entscheidend, dass nicht nur die Librettisten der zu vertonenden Verse, sondern auch die Komponisten – und zwar mit musikalischen Mitteln – an der Gestaltung der moralisch-ethischen Visionen mitwirkten.

Die neuen ethischen Perspektiven und moralischen Imperative, die sich in den Opern artikulieren, sind europaweit dabei keineswegs einheitlich. So wie sich die sozialen, politischen, kulturellen, wirtschaftlichen und intellektuellen Umstände in den verschiedenen Kulturräumen Europas deutlich voneinander unterscheiden, sind auch die gedruckten ethischen Theorien und vorherrschenden moralischen Imperative verschieden, auch wenn sich die Autoren von Ethiken und Verhaltenslehren europaweit miteinander austauschten, die Publikationen der Kollegen und Vorgänger studierten, Grundideen und Denkfiguren adaptierten und weiterverarbeiteten, und auf diese Weise eine gewisse Koordination der Gedanken über die verschiedenen Regionen und ihre Vor-Ort-Bedingungen hinweg stattfand. Drei Kulturräume⁶ in Europa zeichneten sich

eine intrinsische Motivation dar, die dem historischen Akteur entweder unbewusst oder für ihn selbstverständlich ist und daher nicht explizit gemacht wurde. Für Mentalitäten kann es m. a. W. keine unmittelbaren, sondern nur mittelbare Indizien geben. Ich betrachte moralisch-ethische Mentalitäten als eine Art Fundament im Hintergrund, auf dessen Grundlage heute wie vor dreihundert Jahren Philosophieren über Ethik, die Entwicklung von Moral- und Rechtslehre und die Ausarbeitung von Verhaltenslehren stattfindet.

⁵ Hellmuth Christian Wolff hatte bereits 1957 in seiner Arbeit zur Hamburger Gänsemarktoper (1678-1738) darauf abgehoben, dass – entgegen dem etablierten Image, demgemäß die barocke Oper eine gegenüber Moral und Ethik gleichgültige Institution sei – die in Hamburg gespielten Opern und Singspiele oftmals einen deutlichen moralpädagogischen Impetus besaßen, im bürgerlichen Sinn (d. h. in Gegenposition zum Hof) Sittenkritik übten und mit „der Verspottung zeitgenössischer [insbesondere aristokratischer] Schwächen über alle bisherigen Vorbilder auf dem Theater“ hinausgingen (Wolff 1957, S. 137ff). (Zum Zusammenhang zwischen Hofkritik und bürgerlicher Moral auf der einen sowie dem sozialen Status des Musikers und der Kritik an der Oper als amoralischer Institution auf der anderen Seite: s. das zweite Großkapitel von Hauptstück II ‚Hamburg‘).

⁶ Der hier gewählte Fokus auf einzelne Kulturräume, die Kreuzungspunkte von moralisch-ethischen Entwicklungen und neuen Opernformen, impliziert nicht, dass Kulturräume klar abgrenzbar sind und sich gegenüber anderen, etwa angrenzenden Kulturräumen durch einmalige, nur für den jeweiligen Kulturraum spezifische Charakteristika auszeichnen. Das hier zugrunde liegende Konzept von Kulturraum knüpft somit auch nicht an nationalistische oder nationalfaschistische Ideen an, denen gemäß die Grenzen eines Kulturraums mit nationalstaatlichen Gren-

dabei durch eine besonders markante Situation aus: Paris/Versailles, London und Hamburg.⁷

Wie nirgendwo anders in Europa prägt sich am französischen Hof von Louis XIV ab den 1660er Jahren die vor allem in aristokratischen Kreisen entwickelte Verhaltensmatrix in der Tradition Castigliones, Machiavellis und Graciáns, sowie Farets und Mérés aus. Zusammen mit der vom Sonnenkönig betriebenen Charismaproduktion mit symbolischen Mitteln⁸ konstituiert sie eine Gesellschaft der Scheinhaftigkeit und Uneigentlichkeit. Beinahe zeitgleich setzt eine moralistische Kritik ein, die die geltenden Verhaltensimperative und die damit verbundenen Einstellungen – Missgunst und Misstrauen, Täuschung und Verstellung, Ehrsucht und Egozentrik – zur Zielscheibe macht⁹ und einen moralisch-ethischen Wandlungsprozess vorantreibt. Die Verhaltensweisen, die bisher Ideal oder zumindest gesellschaftlich gebilligt waren, werden im frühen 18. Jahrhundert zunehmend von neuen ethischen Prämissen abgelöst.¹⁰ Das Ver-

zen kongruent sind. Vielmehr gehe ich davon aus, dass kulturelle Praktiken und Diskurse nicht standortgebunden sind, weil Individuen bekanntlich Vorstellungen und Ideen unabhängig davon, ob ihr Urheber ein Landsmann ist, zur Kenntnis nehmen. Gleichwohl ist jedoch auch evident, dass die Kultur prägenden Komponenten – Mentalitäten, Diskurse, kulturelle Praktiken – in von Menschen bewohnten Räumen nicht überall gleich sind. Jedes Areal zeichnet sich durch ein spezifisches Set an Mentalitäten, Diskursen und kulturellen Praktiken aus. Der Raum im Begriff ‚Kulturraum‘ ist somit vor allem Metapher für einen Pool von Eigenschaften, wie etwa der Begriff ‚Denkraum‘. Das Set an kulturellen Komponenten ist dabei keineswegs homogen und in sich geschlossen; es ist jedoch in seiner individuellen Zusammensetzung einzigartig. Was als Kulturraum begriffen wird, hängt dabei davon ab, welche Elemente in den Blick genommen werden und als ‚zusammen gehörend‘ aufeinander bezogen werden. Topologische, politische und/oder verwaltungstechnische Grenzen können, müssen aber nicht hiermit kongruent sein.

⁷ Die vorliegende Monographie weitet den Untersuchungsraum nicht auf Italien aus – und zwar aus zwei Gründen: Erstens ist die sozioethische Situation aufgrund der Zersplitterung Italiens in Stadtstaaten und Fürstentümer so kompliziert, dass die Einarbeitung in einen vierten, diesmal italienischen Kulturraum (in Ergänzung zu Paris/Versailles, Hamburg und London) nicht in einem angemessenen Zeitraum hätte geleistet werden können. Zweitens arbeitete Berthold Over im gleichen Zeitraum, während dessen ich die vorliegende Monographie verfasste, an einem Forschungsprojekt zur Musik im italienischen Kulturraum des 17. und 18. Jahrhunderts, das u. a. ebenfalls Aspekte des moralisch-ethischen Wandels untersuchte (s. hierzu u. a. Over 2014, [2016] und [2017]).

⁸ Burke 1992; Bourdieu 1991, S. 113ff u. a.

⁹ Insbesondere La Rochefoucauld 1664 (1678) und La Bruyère 1688 sowie – ex negativo – Machiavelli 1513 (1696) und Gracián 1647 (1730) (beide in französischer Übersetzung).

¹⁰ Ich verwende den Begriff ‚Ethik‘ in diesem Kontext im Anschluss an Martin Seel. Die Idee des Guten – als Zielsetzung von Ethik und Moral – verzweigt sich Seel gemäß in zwei grundsätzlich verschiedene Komplexe: Sie umfasst sowohl das Gute eines individuell gelingenden ‚glücklichen‘ Lebens als auch das Gute eines richtigen, ‚gerechten‘ sozialen Miteinanders (Seel 1996, S. 12ff). In diesem Sinne kann eine Individualethik, die Imperative hervorbringt, die nach moderner Auffassung als unmoralisch, weil antisozial gelten, ebenfalls als Ethik bezeichnet werden. Der Be-

trauen in die naturgegebene Soziabilität des Menschen zieht Verhaltensimperative nach sich, die zunächst um gegenseitige Empathie, Unterstützung und Offenheit, im späteren 18. Jahrhundert um Freiheit und Autonomie des Individuums kreisen.

Dieser Umbruchprozess, der von den Gebildeten – Schriftstellern und Intellektuellen – ausgeht und sich gegen die französische aristokratische Gesellschaft richtet, koinzidiert mit musikpolitischen und -ästhetischen Veränderungen. In den 1670er Jahren hatte Jean-Baptiste Lully, der favorisierte Hofkomponist von Louis XIV, die *tragédie en musique* zu einer charakteristischen, von der italienischen Oper klar unterschiedenen Gattung ausgeformt. Dass nach 1687, dem Tode Lullys, andere Komponisten, die zu Lebzeiten Lullys vergleichsweise wenig Entfaltungsmöglichkeiten hatten, den etablierten Stil durch neue kompositorisch-stilistische Nuancen bereichern und modifizieren, ist alles andere als erstaunlich. Bemerkenswert ist demgegenüber jedoch, dass die Art und Weise der Veränderungen, die insbesondere von Marc-Antoine Charpentier und André Campra vorangetrieben werden, auf den moralisch-ethischen Wandel Bezug nehmen.¹¹ Leitende musikästhetische und -stilistische Ideale – die Darstellung inszenierter oder sozial moderierter und kontrollierter Emotivität – werden nicht nur durch einen neuen musikalischen Ausdruckskanon abgelöst, der die moderne, mit den neuen ethischen Prämissen einhergehende Ordnung der Gefühle reflektiert: Authentizität und Einfühlung statt gezwungener Moderation; die Auswirkungen, die die vorherrschende Verstellungsethik¹² auf die Psyche jedes einzelnen Individuums hatte und die in keiner der gedruckten Verhaltenslehren thematisiert wurden, werden mit musikalischen Mitteln dem Publikum vorgeführt.

Ein ähnlicher, freilich weniger radikaler dramatischer Umbruch wie im Pariser-Versailler Kulturraum – die Ablösung und Abgrenzung etablierter durch neue, konträre Umgangsformen und Theorien – prägt sich im Hamburger Kulturraum aus: Weil Hamburg

griff der Ethik beschreibt, dass es um Werturteile in Hinblick auf das Gute geht, für wen sich etwas als gut erweist, ist dabei nicht spezifiziert.

¹¹ Mit Bezugnahme ist hier in Anlehnung an Charles Sander Peirce und Ferdinand de Saussure ein Verweisungszusammenhang innerhalb eines Zeichens als zweistelliger Relation gemeint. Das eine Element der zweistelligen Relation – ein Wort, ein Bild, eine Graphik, eine Geste oder eine Klangkonfiguration z. B., kurz: das Bezeichnende – nimmt auf das zweite Element der Relation – ein Objekt, eine Person, ein Phänomen, ein Konzept oder einen oder mehrere Aspekte dieser; kurz: das Bezeichnete – Bezug, indem der Zeichenverwender oder -interpret dem Bezug nehmenden Element des Zeichens diese Eigenschaft des Bezugnehmens zuschreibt. Die Basis einer solchen Zuschreibung sind in jedem Fall Konventionen in der einen oder anderen Form. Während die Verweisungszusammenhänge der Verbalsprache ohne die Kenntnis der Konventionen jedoch nicht rekonstruiert werden können, können sie bei musikalischen – aber auch bildlichen – Zeichensystemen wie Graphiken, Statistiken und Karten ein Stück weit aus Ähnlichkeiten und Analogien geschlossen werden.

¹² Der Begriff ‚Verstellungsethik‘ findet in der Forschungsliteratur bisher keine Verwendung und gehört auch nicht zum frühneuzeitlichen Diskurs; aus den Theorien zur Verstellung als Imperativ oder Präferenz im 17. Jahrhundert ergibt sich jedoch logisch, dass eine Verstellungsethik damals in einzelnen – sicherlich nicht allen – Gesellschaftsschichten befolgt wurde.

vom 30jährigen Krieg, dessen Spätfolgen am Ende des 17. Jahrhunderts noch in vielen Regionen Deutschlands spürbar sind, im Großen und Ganzen verschont worden war, kann die Hansestadt hinsichtlich ihrer allgemeinen kulturellen und soziopolitischen Entwicklung einen Sonderweg beschreiten, der sie in den Dekaden um 1700 als Ort kosmopolitischen kulturellen und geistigen Lebens florieren lässt.¹³ Unter den zahlreichen geistigen Einflüssen, die sich am Anfang des 18. Jahrhunderts im Hamburger Kulturraum vermengen, befinden sich u. a. die französische aristokratische Kultur und der britisch-französische Sensualismus, lutherische Orthodoxie und fränkisch-hallescher Pietismus, frühaufklärerischer Patriotismus und pragmatische Kaufmannsethik. Dieses dynamische soziokulturelle und intellektuelle Klima setzt u. a. auch ethisch-mentalistische Veränderungsprozesse in Gang, die sich besonders deutlich in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts in den am Hamburger Gänsemarkt-Theater uraufgeführten Opern artikulieren. Die Stoffe und Geschichten, die auf der Opernbühne präsentiert werden, reflektieren dabei nicht nur gültiges Sozialverhalten; sie sind vor allem visionär. Opern von Reinhard Keiser, Johann Mattheson und Georg Friedrich Telemann führen Edle, Prinzen und Fürstinnen – Mutius & Co. – vor, deren Verhaltensweisen zurzeit geltende Ideale hinter sich lassen und in Form von ganz eigenen, weder vorher noch nachher vorzufindenden Handlungsmodellen auf die moralisch-ethischen Prämissen der Aufklärung vorausweisen. Die Hamburger Aufführungen der musiktheatralen Fiktionen distribuieren die neuen moralischen Visionen an ein aufgeschlossenes Publikum, dass nicht nur die aristokratischen und gebildeten Schichten umfasst.¹⁴ Indem sie u. a. ‚absolute Gewissheit‘ in moralisch-ethischen Fragen und ‚Treue gegen sich selbst‘ als neue handlungsleitende Ideen vorführen, bereiten sie die rigorose aufklärerische Ethik in Deutschland vor.

Bevor die Hamburger Oper progressive moralisch-ethische Ideen auf der Bühne ausprobieren konnte, musste sie sich freilich jahrelang der Angriffe der gerade auch in Hinblick auf moralisch-ethische Fragen konservativen, skeptischen und ängstlichen Bürger der Stadt erwehren. Der sogenannte Opernstreit, der von der Mitte der 1670er Jahre bis zur Jahrhundertwende zwischen den Befürwortern und den Gegnern der Hamburger Oper ausgetragen wurde, und in dem es um nichts weniger als die dauerhafte Schließung der Institution ging, kreiste nur auf der Oberfläche darum, ob Musik, Schauspiel und die Lebensgewohnheiten der sie aufführenden Künstler mit geltenden moralischen Normen prinzipiell in Einklang zu bringen seien. Tatsächlich gründete der Dissens darauf, dass beide Parteien auf der Basis verschiedener ethischer Theorien argumentierten, ohne sich dieser Differenz bewusst zu sein. Die Opernverächter stützten sich auf konservative ethische Grundsätze; die Opernverfechter bewarben demgegenüber progressive ethische Ideen, die zu diesem Zeitpunkt noch alles andere als *common sense* waren. Der Opernstreit macht somit grundlegende Veränderungen im Denken über das ‚Wesen‘ des Moralischen um 1700 sichtbar – Veränderungen, die in den damals gedruckten philosophischen Ethiken nicht bewusst reflektiert wurden.

¹³ Schramm 1943; Kopitzsch 1982, 135ff.

¹⁴ Marx 1978, S. 19.

Wie der Pariser/Versailler und Hamburger Kulturraum wird derjenige Londons von für die Region spezifischen Veränderungen erschüttert.¹⁵ Der sich in England weitaus früher als in anderen Ländern Europas entwickelnde Frühkapitalismus und die Durchsetzung des Wirtschaftsliberalismus, die mit der Entwicklung Englands zur Welthandelsmacht einhergehen, stimulieren die Entwicklung ethischer Imperative, die mit den Verhaltensweisen, die sich aus den neuen ökonomischen Leitlinien logisch ergeben, kompatibel sind. Auf die neue lebensweltliche Situation reagiert die musiktheatrale Szene Londons unmittelbar: mit John Gays und Johann Christoph Pepuschs *Beggar's Opera* (1728), die – trotz verschiedener Vorläuferwerke – eine neue Gattung, die *ballad opera*, begründet. In Ergänzung zur klassischen Sozial- und Politikkritik (von unten)¹⁶ arbeitet sich die *Beggar's Opera* als Reflex auf die neuen ökonomisch-ethischen Leitlinien in einer Mischung aus ironischer Distanzierung und konfirmierender Propaganda vor allem an einem Thema ab: der allseitigen Nutzbarmachung von Objekten und Menschen. Wie im französischen und deutschen Kulturraum finden sich im britischen Kulturraum in Morallehren und ethischen Theorien der Zeit bestenfalls Andeutungen und verstreute Hinweise auf diese Vorstellungen. In welchem Ausmaß die mit dem wirtschaftsliberalen und kapitalistischen Zeitgeist kompatible Moral das Denken und Fühlen der damaligen Briten tatsächlich durchdringt, führen die *Beggar's Opera* sowie die zahlreichen nachfolgenden *ballad operas*, die sich an das gattungsbegründende Werk anschließen, mit rein musikalischen Mitteln plastisch vor Augen – bzw. Ohren. Das ökonomische Paradigma dringt bis in die formale Gestaltung der Musik der *ballad operas* ein.

Zwar liegt es auf der Hand, dass das Drama moralische Imperative und Ideale formuliert, indem es menschliches Verhalten und seine Konsequenzen sowohl für die Gemeinschaft als auch für das Gelingen des individuellen Lebens vorführt, und diese intradiegetisch von einzelnen *dramatis personae* beurteilen lässt; die der vorliegenden Studie zugrunde liegende These, dass sich nicht nur von dramatischen Narratio-

¹⁵ Es ist evident, dass in urbanen Zentren der Austausch von Ideen, Vorstellungen und kulturellen Praktiken besonders intensiv und rasch erfolgt, weil viele Menschen auf engem Raum zusammenleben und miteinander kommunizieren. Mit dem Fokus auf einzelne relativ klar definierte Kulturräume geht die Arbeit einen anderen, von der Kulturtransferforschung unterschiedenen Weg – und zwar deshalb, weil die in der Kulturtransferforschung im Zentrum stehenden Transferprozesse nur dann überhaupt nachvollziehbar sind, wenn distinkte kulturelle Elemente bereits vorab definiert sind, deren Transfer über verschiedene Orte hinweg beobachtet werden kann. Zwar lassen sich einzelne Komponenten moralisch-ethischer Mentalitätskomplexe in verschiedenen Kulturräumen in schwächerer oder variiert Form identifizieren; die Modifikationen der Komponenten sind dabei jedoch so signifikant, dass es nicht sinnvoll ist, die Verhältnisse als *bloßen* Transfer in einen anderen Kulturraum oder eine Übernahme von den Bewohnern eines anderen Kulturraums zu beschreiben. Angemessener ist es, die Phänomene als charakteristische Neuformung von moralisch-ethischen Komponenten zu begreifen. (Weitere Überlegungen zur Kulturtransferforschung: s. letzte Absätze im letzten Abschnitt des Buches.)

¹⁶ Vgl. u. a. Schmidt 2002, Böker 2006 und – mit moralhistorischer Orientierung – Bermbach 1997.

nen, sondern auch von musikalischem Ausdruck und musikalischer Struktur, also abstrakten Tonkonfigurationen, auf moralisch-ethisches Denken und Fühlen schließen lässt, ist alles andere als selbstverständlich. Welche Indizien legen diese These nahe? Oder anders formuliert: Was hat Musik mit außermusikalischen Aspekten der Lebenswelt der Menschen sowie der Mentalitäten zu tun, die von ihrer Lebenswelt geprägt werden?

2. Durch die Linse von Drama und Musik

Eine der zentralen kognitiven Praktiken von Menschen, quasi ihre ‚Angewohnheit‘ ist es, Beziehungen, Analogien und Ähnlichkeiten zwischen den verschiedensten Phänomenen zu beobachten oder überhaupt erst herzustellen sowie, darauf aufbauend, den beobachteten Beziehungen und ihren Elementen Bedeutungen zuzuschreiben. (So gesehen zielt soziokulturelle Erziehung nicht darauf ab, Individuen zu befähigen, Zusammenhänge herzustellen, sondern sie zu lehren, die meist unwillkürliche Herstellung von Zusammenhängen zu regulieren und kontrollieren. Individuen lernen, zwischen *sinnvoller* Zusammenhangs- und Bedeutungsgenerierung auf der einen Seite (wie z. B. Kausalbeziehungen) und zufälligen, zu ignorierenden Zusammenhängen auf der anderen Seite (wie z. B. der Ähnlichkeit zwischen der Oberflächenstruktur eines Gehirns und einer Walnuss¹⁷) zu unterscheiden.)

Diese ‚flottierenden‘ kognitiven Mechanismen sind nicht nur dann wirksam, wenn Individuen die Welt beobachten, sondern auch, wenn sie kulturelle Produkte (wie z. B. Musik) schaffen: Wie Künstlerinnen und Künstler generell tendieren Komponierende dazu – manchmal mit Absicht, manchmal unbewusst – ihre Werke in einer Weise zu formen, dass die Werke Analogien und Ähnlichkeiten zu jenen Aspekten ihrer soziokulturellen Umwelt erkennen lassen, die für sie besonders bedeutsam oder relevant

¹⁷ In seiner Abhandlung *De signaturis internis rerum* aus dem Jahre 1609 ging der Marburger Alchemist und Mediziner Oswald Croll[us] davon aus, dass die Dinge dieser Welt Zeichen aussenden, um den Betrachter und/oder Perzipienten auf die Bedeutung der Dinge hinzuweisen. „Herbae magicè per Signaturam penitus introsipientem alloquuntur Medicum, suaque Interiora in occulto Naturae silentio abdita, ipsi per similitudinem manifestant“ (Croll 1609, S. 2). In der deutschen Ausgabe heißt es: Die Kräuter „reden [...] einen *Medicum* der sie von jnnen recht anschawet auff Magische Weise durch jhre Signatur/ vnd Zeichen an vnd geben demselbigen jre jnnerliche Geheymnussen/ so in dem Stillschweigen der Natur verborgen/ also durch eine Gleichnuß zuerkennen“ (Croll 1609 (1623), S. 5). Croll schrieb Walnüssen aufgrund der beobachteten ähnlichen Oberflächenstruktur eine positive Wirkung auf menschliche Gehirne zu. Die aus der heutigen Perspektive entscheidende Frage nach dem kausallogischen Wirkungsverhältnis auf der Basis biochemischer Prozesse spielte für ihn keine Rolle bzw. galt durch die beobachtete ‚äußere‘ Ähnlichkeit für beantwortet. (Die Praxis, Kausalzusammenhänge experimentell zu überprüfen, entwickelte sich bekanntlich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Wiesenfeldt 2002, S. 280f.)) Vgl. diesbezüglich auch Foucaults Ausführungen zu den Signaturen (Foucault 1966 (1989), S. 58f).

sind.¹⁸ Zwar lassen sich, wie Nelson Goodman hervorgehoben hat, zwischen allen Objekten in dieser oder jener Hinsicht Ähnlichkeiten feststellen;¹⁹ gelungene kompositorische Gestaltung (wie künstlerische Gestaltung generell) zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass sie mittels einer geeigneten ‚Inszenierung‘ die Aufmerksamkeit der Perzipienten auf jene Elemente der Musik richtet, die mittels Ähnlichkeiten und Analogien auf außermusikalische, lebensweltliche Aspekte Bezug nehmen.²⁰

Die vorliegende Arbeit profitiert von der beschriebenen kognitiven Praxis. Die Studie geht davon aus, dass im Musiktheater der Epoche Librettisten und Komponisten – gezielt oder unbewusst – Vorstellungen über moralische Imperative und Ideale sowohl in der dramatischen Handlung als auch in der Musik verarbeitet haben. Musik ist in dieser Arbeit somit nicht nur ästhetischer Gegenstand; sie dient hinsichtlich der Rekonstruktion des moralisch-ethischen Transformationsprozesses als eine Art Linse oder Filter, um neue Perspektiven und Erkenntnisse über moralisch-ethische Anschauungen in den westlichen Gesellschaften in der Frühaufklärung zu gewinnen. Indem Hörerinnen und Hörer in einer Komposition Ähnlichkeiten mit außermusikalischen Umständen und Phänomenen feststellen, schreiben sie der Komposition die Eigenschaft zu, auf diese außermusikalischen Umstände oder Phänomene Bezug zu nehmen, d. h. als Zeichen zu operieren. Mit Goodmanscher Terminologie handelte es sich bei dem zugrunde liegenden Zeichenprozess um Exemplifikation, die im Unterschied zur Denotation der Verbalsprache, nicht auf Konvention, sondern auf Ähnlichkeit beruht.²¹ Mit etablierter, die tatsächlichen semiotischen Sachverhalte freilich verzerren-

¹⁸ Die Herstellung eines Bezuges zwischen Musik und kulturellem Kontext scheint mit Hanslicks bekannter These im Konflikt zu stehen, dass Musik – gemeint ist hier instrumentale Musik ohne ergänzende Parameter wie Titel und Texte – auf außermusikalische Sachverhalte keinen Bezug nehme. Diese These wird durch eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise in der Musikwissenschaft keineswegs in Frage gestellt. Weder Musik noch jedes andere Zeichensystem nimmt *aktiv* auf etwas Inner- oder Außermusikalisches Bezug, auch wenn unsere Redeweise dies suggerieren mag. Es sind die Zeichenverwender – der Komponist und wir, die Hörerinnen und Hörer –, die Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Konfigurationen und gesellschaftlichen oder mentalen Situationen entdecken und auf diese Weise die Bezüge herstellen. Kurz gesagt, Hanslicks These ist richtig – und zwar deshalb, weil gegenteilige Behauptungen semiotische Sachverhalte verdrehen.

¹⁹ S. Goodman 1970.

²⁰ S. hierzu auch Mahrenholz 1998, S. 305.

²¹ Goodman vermeidet den Ähnlichkeitsbegriff aufgrund der oben genannten Gründe. Die Konzepte, die hinter den von ihm eingeführten Termini ‚label‘ und ‚likeness‘ stehen, meinen letztlich jedoch nichts anderes als Ähnlichkeiten. Goodmans Konzept der Exemplifikation, das er in Analogie zum Denotationskonzept und mit nominalistischer Perspektive entwickelt, verkompliziert unnötig die tatsächlichen semiotischen Sachverhalte, indem er eine dem Zeichen inhärente Bezugnahmerichtung behauptet (Goodman 1976). Da die Bezugnahmerichtung der zweistelligen Relation ‚Zeichen‘ (aus Bezeichnetem und Bezeichnendem) vom Zeichenverwender je nach Situation und Kontext in der konkreten Situation festgelegt wird, ist prinzipiell offen, welches der beiden Elemente der zweistelligen Relation ‚Zeichen‘ auf das jeweils andere Element Bezug

der Terminologie würden wir sagen, dass die Komposition die Aspekte, in deren Hinsicht sie mit den außermusikalischen Umständen und Phänomenen ähnlich ist, ‚ausdrückt‘.²²

Dass ein analogisches, Beziehungen herstellendes Denken gerade in Hinblick auf die Thematik der vorliegenden Arbeit, das Verhältnis zwischen ästhetischen Gegenständen und moralisch-ethischen Vorstellungen, aktiv war, führt die bis in die vorsokratische Zeit vor über 2500 Jahren zurückreichende Lehre des Ethos in der Musik vor Augen, deren Ideologeme bis in die jüngste Gegenwart beworben wurden.²³ Für unseren Kontext besonders aufschlussreich ist der in zahlreichen Drucken dokumentierte Diskurs über ‚Ethik und Ästhetik‘ im 18. Jahrhundert.²⁴ Auch wenn dieser zur fortgeschrittenen Aufklärung gehörende Diskurs historisch *nach* dem hier in den Blick genommenen moralisch-ethischen Wandel in der *Frühaufklärung* verortet ist, so lässt sich aus ihm jedoch schließen, dass die oben skizzierten kognitiven Mechanismen, die für die Methodik der Arbeit grundlegend sind, bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert in ähnlicher Form beobachtet wurden; der spätaufklärerische Diskurs zu ‚Ethik und Ästhetik‘ unterstützt somit die These, dass die Mechanismen der Zusammenhangsbildung bei der Gestaltung ästhetischer Gegenstände um 1700 tatsächlich wirksam waren und insbesondere Zusammenhänge zwischen ästhetischen und ethischen Sachverhalten herstellen:

nimmt oder ob beide im Einzelfall sogar gegenseitig aufeinander verweisen. Gerade bei Zeichenprozessen, die in kein geregeltes Zeichensystem im engeren Sinn eingebunden sind, sondern vor allem auf Analogie- und Ähnlichkeitskonstruktionen basieren, oder bei Zeichensystemen, bei denen die Zeichen gegenseitig auf sich verweisen, wie z. B. bei der Musik, dürfte die Bezugnahmerichtung u. a. dadurch determiniert werden, welche Elemente vom Zeicheninterpreten früher und welche Elemente später kennengelernt werden. Dem früher kennengelernten Element wird dann vom Zeicheninterpreten die Rolle zugewiesen, als Bezeichnendes auf das andere, später kennengelernte Element (als Bezeichnetes) Bezug zu nehmen. Bei der Musikrezeption führt die prinzipielle Offenheit der Bezugnahmerichtung dazu, dass – um ein Beispiel von Christopher Reynolds aufzugreifen – eine der innen liegenden Stimmen eines Orgelstücks von Buxtehude als Zitat des Eingangsmotivs von Beethovens 5. Sinfonie gehört werden kann, obwohl „Buxtehude was certainly not imitating nineteenth-century Beethoven“ (Reynolds 2003, S. x-xi). Die geschilderten Mechanismen der Bezugnahme und, damit zusammenhängend, der Bedeutungs- und Sinnbildung sind für Musik zugleich jedoch auch stark eingeschränkt. Die Entdeckung – oder besser: Konstruktion – von Ähnlichkeiten und Analogien lassen sich selbstverständlich nur auf den Ebenen und in Hinblick auf die Aspekte und Eigenschaften festmachen, die Musik besitzt. Diese sind – geht man von einem traditionellen Werkbegriff aus – die strukturell-organisatorische, die expressive sowie die klanglich-klangfarbliche Ebene.

²² Zum Ausdrucksbegriff in Bezug auf Musik: s. Fußnote 41.

²³ Vgl. z. B. Ross 2007.

²⁴ Die prominentesten Autoren zu der Thematik sind Johann Georg Sulzer (1770 (1971)) und Immanuel Kant (1790 (2001)). Zum Diskurs über Musik und Ethik im Kontext der Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ im frühen 18. Jahrhundert: s. Kutschke 2010 sowie das erste Großkapitel von Hauptstück II ‚Hamburg‘ in dieser Arbeit.

In seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 stellte Kant, freilich eher am Rande, ein Erklärungsmodell vor, das mit der hier skizzierten Theorie zu den kognitiven Mechanismen der Zusammenhangsbildung weitestgehend kohärent ist und diese insofern antizipiert. Es ist vergleichsweise wenig bekannt, dass Kant seine These, dass „das Wohlgefallen an der schönen Kunst im reinen Geschmacksurtheile nicht [...] mit einem unmittelbaren Interesse verbunden ist“²⁵, u. a. durch die These ergänzt hat, dass die Schönheit das „Symbol des Sittlichguten“ sei.²⁶ Mit dieser These meinte er, so erläuterte er seine Formulierung, dass zwischen schönen – wir würden heute sagen: ästhetisch gelungenen – und in ethischer Hinsicht als gut beurteilten Gegenständen und Sachverhalten eine Beziehung bestehe. Für unseren Kontext ist dabei von besonderer Bedeutung, dass Kant das Schöne nicht nur als Symbol und das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem sittlich Guten somit als eines zwischen einem Zeichen (oder Symbol), dem Bedeutenden, und demjenigen, auf das das Zeichen Bezug nimmt, dem Bedeuteten, beschreibt,²⁷ sondern dass er die Analogie als Grundlage für den Funktionsmechanismus des Symbols bestimmt. Symbole enthalten, so formuliert er in Abgrenzung des Symbols vom Schema, „indirekte Darstellungen des Begriffs [...] vermitteltst einer Analogie“.²⁸ Wir würden heute mit modernem semiotischem Vokabular sagen, dass das Schöne der Auffassung Kants nach in Form einer Analogie auf das sittlich Gute Bezug nimmt und auf diese Weise sinnlich anschaulich macht. (In Peircescher Terminologie wäre das Schöne ein *Ikon* des sittlich Guten; in Goodmanscher Terminologie *exemplifizierte* das Schöne das sittlich Gute. D. h. das Schöne besitzt dieser Auffassung nach Eigenschaften, die ähnlich zu zentralen Eigenschaften des sittlich Guten sind.) Kant weist seine These, dass Menschen auf der Grundlage analogischen Denkens ein Abbildungs- oder semiotisches Verhältnis zwischen dem Schönen und dem sittlich Guten herstellen, nach, indem er auf unseren Sprachgebrauch verweist:

²⁵ Kant 1790 (2001), 1. Teil, 1. Abschnitt, § 42, S. 227.

²⁶ Kant 1790 (2001), 1. Teil, 2. Abschnitt, § 59, S. 305. Kant setzt beide Thesen, diejenige des interesselosen Wohlgefallens und diejenige vom Symbol des Sittlichguten, zueinander in Verhältnis, indem er dafür argumentiert, dass die Symbolfunktion des Schönen als Sittlich-Gutem nicht im Gegensatz zu seiner Bestimmung des Schönen als interesselosem Wohlgefallen stehe. Das Begreifen des Schönen als Symbol des Sittlichguten ist keine Geschmacksfrage: „[D]as Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Ansprüche auf jedes andern Bestimmung, wobei sich das Gemüt zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit eine Lust durch Sinneneindrücke bewußt ist, und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urteilskraft schätzet“ (Kant 1790 (2001), S. 308).

²⁷ Tatsächlich handelt es sich beim Zeichen um eine zweistellige Relation aus dem bedeuteten Element und dem bedeutenden Element, was wir im allgemeinen Sprachgebrauch irreführenderweise ‚Zeichen‘ nennen und dem wir zuschreiben, auf das bedeutete Element Bezug zu nehmen. Mehr hierzu: s. Fußnote 11.

²⁸ Kant 1790 (2001), S. 306.

Die Rücksicht auf diese *Analogie* ist auch dem gemeinen Verstande gewöhnlich; und wir benennen schöne Gegenstände der Natur oder der Kunst, oft mit Namen, *die eine sittliche Beurteilung zum Grunde zu legen scheinen*. Wir nennen Gebäude oder Bäume majestätisch und prächtig, oder Gefilde lachend und fröhlich; selbst Farben werden unschuldig, bescheiden, zärtlich genannt, wie sie *Empfindungen erregen*, die etwas mit dem Bewusstsein eines durch moralische Urteile bewirkten Gemütszustandes Analogisches enthalten. Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse [kursiv von mir, B. K.].²⁹

Auch wenn Kant seine Behauptung, dass wir in unserem Sprachgebrauch sowohl die Attribute, mit denen wir moralische, als auch diejenigen, mit denen wir ästhetische Gegenstände belegen, aus dem gleichen Begriffspool schöpfen,³⁰ insofern nicht ganz schlüssig untermauert, als die von ihm angeführten Beispielredeweisen nicht nur Adjektive aus dem moralisch-ethischen Diskurs, sondern auch aus anderen Wissensbereichen, vor allem dem psychologischen Feld verwenden,³¹ so macht er jedoch deutlich, dass unser Denken zwischen moralischen Werturteilen auf der einen und ästhetischen Werturteilen auf der anderen Seite offenbar nicht konsequent unterscheidet und dass ethische Empfindungen und ästhetische Erfahrungen als miteinander verwandt begriffen werden.

In den vergangenen Dekaden ist dieser kognitive Sachverhalt von Linguisten, Kognitionswissenschaftlern und Philosophen als *cross-domain mapping* und *conceptual blending* beschrieben worden. *Cross-domain mapping* bezeichnet die Fähigkeit von Menschen, Konzepte aus einem Bereich, der sogenannten *source domain*, in einen anderen, fremden Bereich, der *target domain*, zu übertragen. Ein Standardbeispiel ist hier die Übertragung des biologischen Konzepts des Virus in den digitalen Bereich und der daraus resultierende Neologismus ‚Computervirus‘. Diese Formen der grenzüberschreitenden Übertragung erfolgen nach George Lakoff und Mark Turner „automatic, unconscious, and effortless“³². Auch wenn die Verfechter der Konzepte *cross-domain*

²⁹ Kant 1790 (2001), S. 310.

³⁰ Wir verwenden nicht nur Attribute aus dem ethischen Bereich, um Dinge und Phänomene in ästhetischer Hinsicht zu beschreiben, sondern ziehen zur moralischen Bewertung von Verhalten im allgemeinen Sprachgebrauch Adjektive aus dem ästhetischen Bereich heran, wie etwa: „Dass Du das Kind geschlagen hast, ist nicht *schön*.“

³¹ „Lachend“, „fröhlich“ und „zärtlich“ sind dem psychologischen Bereich zuzuordnen. Die fehlende Differenzierung zwischen psychologischen und moralischen Sachverhalten in Kants Argumentation dürfte darauf zurückzuführen sein, dass die Regulierung der Gefühle, heute Gegenstand der Psychologie, bis in das 18. Jahrhundert hinein in ethischen Theorien erörtert wurde, wohingegen die Disziplin der Psychologie im 18. Jahrhundert erst im Bestehen begriffen war.

³² Lakoff und Turner 1989, S. 112 (zu *cross-domain mapping* und *conceptual blending*: s. auch Lakoff 1979 (1993); Lakoff und Johnson 1980; und Fauconnier 1997 sowie – speziell in Bezug auf Musik – Zbikowski 1997a und 1997b; Brower 2000; Cox 2001; Zbikowski 2002; Sayrs 2003; Baker 2007; Malin 2008; Eitan und Timmers 2010; Eitan, Ornoy und Granot 2012.

mapping und *conceptual blending* der Auffassung sind, dass es sich hierbei um eine besonders kreative, zweckmäßige und problemlösungsorientierte Form der Kognition handele, die eben dann stattfindet, wenn z. B. für neue technische oder wissenschaftliche Erfindungen und Erfahrungen (wie die Invasion eines Computers durch ein autonom agierendes Miniprogramm) Begriffs- und Erklärungsnot besteht,³³ ist es, wie oben vorgestellt, nahe liegender davon auszugehen, dass das Herstellen von Zusammenhängen und Beziehungen und auf dieser Basis die Entwicklung von Bedeutungen und Sinn-schichten nicht Ausnahmen, sondern den der Kulturalisierung vorausgehenden *Regel-fall* darstellen, der lediglich durch Erziehung, soziale Kontrolle etc. reguliert wird. Diese Perspektive findet sich nicht nur in Lévi-Strauss' Konzept des ‚wilden Denkens‘ bestätigt – Lévi-Strauss behauptet in seiner *Pensée sauvage*, dass das ‚wilde Denken‘ im Laufe der Kulturgeschichte „zwecks Erreichung eines Ertrages“ durch „kultiviertes oder domestiziertes Denken“ abgelöst worden sei und nur bei Naturvölkern und spezifischen Refugien in westlichen Kulturen, wie z. B. der Kunst, überdauert habe –,³⁴ sondern lässt sich anhand von Veränderungen innerhalb der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte nachweisen: In der *Ordnung der Dinge* hat Foucault herausgearbeitet, wie präzisere Formulierungen von gut begründeten Zusammenhängen (Kausal- und Konsequenzverhältnissen, angemessene Analogiebildungen, Kongruenzen u. ä.) nicht oder schlecht begründete Zusammenhangsbildungen, wie sie für magisches Denken typisch sind, zunehmend ablösen.³⁵

Wenn Zusammenhangsbildung und Bezugnahme auf der Grundlage von willkürlich – ‚automatically, unconsciously, and effortlessly‘ – beobachteten Ähnlichkeiten und Analogien in Form wilder Denkprozesse erfolgt, welche Formen der Ähnlichkeiten und Analogien zwischen Musik und moralisch-ethischem Denken und Fühlen sind vorstellbar?

Für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand ‚Barockmusik‘ wären musikalisch-rhetorische Figuren am nahe liegendsten, die mittels spezifischer formaler Eigenschaften, z. B. der Abwärtsbewegung einer Stimme, bestimmte strukturelle Konfigurationen, z. B. den Abstieg als Bewegungsmodus, exemplifizierten, und mittels ergänzender verbalsprachlicher Mittel eine moralisch-ethische Idee (wie z. B. Niedrigkeit oder Schlechtigkeit) denotierten. Unter den bekannten musikalisch-rhetorischen Figuren

³³ Fauconnier und Turner 1994.

³⁴ Vgl. Lévi-Strauss 1962 (1968), S. 159, 253, 257 und 263; Kutschke 2002.

³⁵ S. Fußnote 17. Auf die Interpretation des *cross-domain mapping* und *conceptual blending* als außergewöhnlichem, kreativem Vermögen geht auch das Interesse an der literarischen und visuellen Produktion von Geistigkranken und deren Wertschätzung hervor. Begreift man *cross-domain mapping* und *conceptual blending* jedoch in erster Linie als einen ‚präkulturellen‘, im Zuge von Sozialisierung und Kulturation der Einzelindividuen verloren gehenden Automatismus, so ist die unbeschränkte Kreativität, die sich in den Produkten von Geisteskranken zeigt, eher als eine Rückkehr zum präkulturalisierten Zustand, d. h. eine Überwindung der Denkbeschränkungen, als eine Manifestation besonderer Gaben zu begreifen. Die Werke sind nicht tiefsinniger als diejenigen gesunder Individuen, sondern lediglich unkontrolliert, freier gedacht.

findet sich freilich nur eine einzige Figur, die in der lateinischen Formulierung u. a. moralisch-ethische Konnotationen mit einschließt: die Catabasis. In seiner *Musurgia universalis* definiert Athanasius Kircher:

Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectivus, atque infimis rebus exprimendis, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes.³⁶

[Die Catabasis oder der Abstieg (descensus) ist eine musikalische Periode, durch die wir die der Anabasis entgegengesetzten Affekte artikulieren – Affekte der Knechtschaft, Niedrigkeit (oder *Schlechtigkeit*) und der Niedergeschlagenheit. Sie wird auch benutzt, um sehr niedrige Dinge auszudrücken, wie jener Massainus und jener Massentius formulierte: „Ich bin jedoch allzu gering (oder *schlecht*)“ bzw. „Die Lebenden sind zur Hölle herabgestiegen“.]³⁷

Ähnlich definiert Thomas Balthasar Janowka die Catabasis in deutlicher Anlehnung an Kircher.³⁸ Begreift man ‚humilitas‘ und ‚humiliatus‘ nicht nur als ‚das Niedrige‘ und ‚niedrig‘, sondern auch ‚das Schlechte‘ und ‚schlecht‘, so ließen sich mittels der Catabasis, also der Abwärtsbewegung einer Stimme, Handlungen kommentieren, die als in moralischer Hinsicht schlecht gekennzeichnet werden sollen. Musik könnte in diesem Sinne von damaligen Komponisten dazu eingesetzt worden sein, um Imperative zu vermeiden und Handlungsweisen zu formulieren.

Die Catabasis als musikalisches Mittel der moralischen Wertung ist jedoch in den von mir untersuchten Werken kein Anhaltspunkt zur Rekonstruktion der Blackbox ‚Transformation von moralisch-ethischen Anschauungen und Mentalitäten‘, auch wenn – wie im folgenden dritten Abschnitt zu zeigen sein wird – in einigen der untersuchten Opern musikalisch artikuliert moralische Billigung (weniger Missbilligung) tatsächlich eine Rolle spielt. Andere musikalisch-rhetorische Figuren, die etwa moralisch-ethische Qualitäten wie Lüge oder Ehrlichkeit, Treue oder Verrat signifizierten, gibt es nicht.³⁹

Statt musikalisch-rhetorischer Figuren werden ‚freie‘ Analogiebildungen – das wilde Denken – eine zentrale Rolle bei der Rekonstruktion des Inhalts der Blackbox spielen. Moralisch-ethisches Denken und Fühlen sind zwar geistig, immateriell; sie manifestieren sich jedoch in Handlungen, Körperhaltungen, Gesten und Mimik. Ein moralischer Imperativ, der Engagement für die Schwächeren und Unterdrückten in einer Gesell-

³⁶ Kircher 1650, Liber VIII, S. 145.

³⁷ Meine Übersetzung.

³⁸ Janowka 1701 (1973), S. 56.

³⁹ Der kompositorische Sachverhalt der ‚Scheinreprise‘, der ohnehin erst ab dem frühen 20. Jahrhundert so bezeichnet wird (Schmalzriedt 1981, S. 1), kann zwar als eine Täuschung mit musikalischen Mitteln beschrieben werden, ist jedoch nicht Gegenstand moralischer Werturteile.

schaft sowie den Einsatz für die ‚gerechte‘ Sache einfordert, artikuliert sich in Verhaltensmodi, die häufig mit den bestehenden Herrschaftsverhältnissen und den Verhaltensweisen der Mehrheit kollidieren; ein moralischer Imperativ, der bedingungslose Anpassung dem Individuum empfiehlt, führt zu Verhaltensweisen, die auch dann noch unauffällig und konform sind, wenn es gälte, sich zur Wehr zu setzen und massivem Unrecht Widerstand zu leisten. Eine moralische Leitlinie, die Gewaltvermeidung befördern soll, führt zur Regulation oder Unterdrückung von Gewalt befördernden Emotionen wie Jähzorn und Rachgier – und zwar auch in Situation, in denen Zorn und Wut ‚natürlich‘ erschienen. Ein Individuum, das der moralischen Leitlinie ‚Demut und Bescheidenheit‘ folgt, adaptiert eine Körpersprache, die diese Ideale zum Ausdruck bringt: eine nicht gänzlich aufrechte Haltung – ein aufgestellter Brustkorb könnte als Indikator von ‚Stolz und Hochmut‘ interpretiert werden – und eine zurückgenommene Gestik und Stimme – eine ausladende, raumgreifende Gestik und laute Stimme könnte als Dominanzanspruch begriffen werden.

Es sind diese äußeren Manifestationen, die – so ist von musikphilosophischer Seite argumentiert worden⁴⁰ – Musik über ihre klanglichen Konfigurationen, ihre Dynamik und Artikulation ‚abbildet‘ und – so unser (freilich irreführender) Sprachgebrauch – ‚zum Ausdruck‘ bringt.⁴¹ Indem die hier in den Blick genommene Musik dramatische Musik im Kontext einer fiktiven Handlung ist, entsteht ein Beziehungsgefüge, das Aufschluss über den Inhalt der Blackbox ‚Moralisch-ethischer Wandel‘ gibt: ein Beziehungsgefüge aus dramatischer Handlung fiktiver Personen, aus Denken und Fühlen analogisch abbildender musikalischer Sprache und soziokulturellem Kontextwissen. Eine weitere Komponente des Beziehungsgefüges ist die Artikulation moralischer Werturteile – in erster Linie Billigung, weniger Missbilligung – mittels Musik. Wie ist es möglich, dass Musik moralische Werturteile artikuliert? Und welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang Analogien und Ähnlichkeiten als Basis für Exemplifikation?

⁴⁰ Vgl. u. a. Levinson 2006, Cochrane 2010, Kivy 1989, Rinderle 2010.

⁴¹ Entgegen unserer Redeweise, dass Musik u. a. etwas wie Gefühle ‚ausdrücke‘ oder Gefühle ‚erregt‘, besitzt Musik keineswegs Gefühle, also mentale Zustände, die sie bei ihrer Aufführung zum Ausdruck bringen könnte. Der tatsächliche Sachverhalt ist, dass Perzipienten der Musik lediglich die Qualität *zuschreiben*, Gefühle auszudrücken. (Die mindestens bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgbare Redeweise des ‚Ausdrückens‘ spiegelt das damalige vorsemiotische Denken wider.) Diese Praxis der Zuschreibung dürfte darauf zurückgehen, dass Perzipientinnen und Perzipienten beim Hören von Musik Gefühle erleben und die Ursache hierfür in der Musik und ihren Charakteristika vermuten, eben weil die Gefühle während des Hörens von Musik einsetzen oder, falls sie bereits vorher vorhanden waren, intensiviert werden (s. hierzu auch Trivedi 2011b). Bei der Zuschreibung bleibt unberücksichtigt, dass dasjenige, was wir als Ausdruck erfahren und als Qualität der Musik zuschreiben, ein Effekt aus vielen Faktoren (wie Körpererfahrungen, Spiegelneuronen, kulturellen Prägungen u. ä.) ist, von denen ein Großteil außerhalb der Musik liegen.

3. Moralische Konzepte, Emotionen und musikalischer Ausdruck

Moralische Sachverhalte – eine ‚gute‘ Handlung oder ein ‚schlechter‘ Mensch z. B. – ergeben sich nicht daraus, dass die Handlung oder der Mensch moralisches Gut- oder Schlechtsein als eine Eigenschaft besitzt, sondern dass wir die Handlung oder den Menschen beurteilen und ihnen die Qualität *zuschreiben*, ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ – und zwar in moralischer Hinsicht – zu sein. Unsere moralischen Werturteile bringen wir meist in verbalsprachlicher Form zum Ausdruck: ‚Diese Handlung ist gut!‘, ‚Jener Mensch ist schlecht!‘ (Andere, nicht-moralische Gebrauchskontexte der Adjektive ‚gut‘ und ‚schlecht‘, z. B. zur Bewertung der Funktionalität oder Nutzbarkeit eines Objekts, der Schärfe eines Messers z. B., oder der ästhetischen oder wissenschaftlichen Qualität, spielen hier keine Rolle.⁴²⁾

Anders als andere Qualitäten, die wir Dingen und Phänomenen zuschreiben, wie z. B. die Qualität, die wir mit dem Adjektiv ‚grün‘ beschreiben,⁴³ können die in moralischer Hinsicht verwendeten Attribute ‚gut‘ und ‚schlecht‘ auf alle möglichen Aspekte Bezug nehmen. Ein und dieselbe staatskritische Meinungsäußerung eines Dissidenten mag in einer diktatorischen Gesellschaft mit dem Attribut ‚schlecht‘ sowie ‚gesellschafts- und staatschädigend‘ und in einer demokratischen Gesellschaft mit dem Attribut ‚gut‘ sowie ‚mutig‘ und ‚engagiert‘ belegt werden.

Worauf ‚gut‘ und ‚schlecht‘ als moralische Klassifizierungen im jeweiligen Fall Bezug nehmen, ergibt sich also nicht aus dem Sachverhalt, sondern aus den Wertvorstellungen des Sprechers, der sich wiederum an geltenden Konventionen und Normen orientiert. Aus diesem – insbesondere von Gerald E. Moore 1903 herausgearbeiteten – Sachverhalt⁴⁴ schlussfolgerte Alfred Jules Ayer drei Dekaden später, 1936, dass ‚gut‘

⁴² Charles L. Stevenson hat vorgeschlagen, moralisch-ethische Werturteile von anderen Werturteilen dahingehend abzugrenzen, dass diese einen größeren Grad an Verbindlichkeit haben und – so setze ich hinzu – im Gegensatz zu ästhetischen, ebenfalls normgebenden Werturteilen sich in der Regel auf Handlungsweisen, nicht auf Kunstwerke oder anderes beziehen. Moralische Emotionen unterscheiden sich weiterhin von anderen Emotionen darin, dass die Emotionen das affizierte Individuum nicht zu einer Handlung stimulieren, sondern häufig dazu dienen, ein anderes Individuum davon zu überzeugen, die gleiche Einstellung zu adaptieren. „Die wesentliche Verwendung von Moralurteilen besteht nicht darin, auf Tatsachen zu verweisen, sondern darin, jemanden zu *beeinflussen*“ (Stevenson 1937 (1974), S. 121).

⁴³ ‚Grün‘ ist dabei eine alternative Beschreibungsweise für die Wellenlänge von etwa 520 nm, die das von einem von uns als grün wahrgenommenem Gegenstand reflektierte Licht besitzt.

⁴⁴ „The main object of this chapter has been to define roughly the class of things, among which we may expect to find either great intrinsic goods or great intrinsic evils; and particularly to point out that there is a vast variety of such things, and that the simplest of them are, with one exception, highly complex wholes, composed of parts which have little or no value in themselves. All of them involve consciousness of an object, which is itself usually highly complex, and almost all involve also an emotional attitude towards this object; but, though they thus have certain characteristics in common, the vast variety of qualities in respect of which they differ from one another are equally essential to their value“ (Moore 1903 (1988), § 135).

und ‚schlecht‘ (herkömmlich als Indikatoren des Vorliegens moralisch-ethischer Sachverhalte begriffen) keine Qualitäten von Dingen und Phänomenen beschreiben, stattdessen jedoch über die emotive Einstellung des Sprechers zu dem jeweiligen bewerteten Ding oder Phänomen⁴⁵ Auskunft geben.

[I]n saying that a certain type of action is right or wrong, I am not making any factual statement, not even a statement about my own state of mind. I am merely expressing certain moral sentiments. [...] in every case in which one would commonly be said to be making an ethical judgement, the function of the relevant ethical word is purely ‚*emotive*‘. It is used to express feeling about certain objects, but not to make any assertion about them [kursiv von mir, B. K.].⁴⁶

Für unseren Kontext von besonderer Bedeutung ist die Beobachtung, dass die Mitteilungen von Werturteilen, d. h. moralisch orientierten Einstellungen zu einem Sachverhalt, stark emotiv eingefärbt sind bzw. nach der These Ayers über den Ausdruck von Emotionen nicht hinausgehen. Die Äußerung „Mobbing ist unrecht“ ist Ayers Auffassung nach mit der Äußerung „Andere mobben, pfui!“, d. h. dem Ausdruck von Empörung oder Entrüstung über die Mobbing-Handlung oder den mobbenden Menschen identisch.⁴⁷ Das Werturteil „Mahatma Gandhi war ein guter Mensch“ drückt analog dazu Bewunderung für die moralische Integrität der bezeichneten Person aus. Wieweit die emotionale Komponente dabei in der Äußerung direkt, d. h. über den Tonfall, Gesichtsausdruck und Gesten z. B., zum Ausdruck kommt, hängt dabei vom Affekthaushalt des Sprechers ab.⁴⁸

Gefühle im Kontext moralischer Bewertungen kreisen somit offenbar um Billigung und Missbilligung, die wir selbst aussprechen oder die uns selbst zuteil wird: Das Gefühl der Scham stellt sich ein, wenn ich den Eindruck habe, dass Andere Handlungen von mir beobachten, von denen ich weiß, dass sie sie missbilligen (ohne dass ich ihre Missbilligung unbedingt teilen muss). Wut empfinden wir vor allem in Bezug auf Handlungen,

⁴⁵ Ich verwende ‚Ding oder Phänomen‘ formelhaft als Stellvertreter für ‚Dinge, Phänomene, Sachverhalte, Personen, andere Lebewesen‘ etc., also Entitäten.

⁴⁶ Ayer 1936 (1971), S. 110 und 111. Zu moralischen Aussagen als Ausdruck von Emotionen: s. auch Birnbacher 2003 (2007), S. 347, und Goschke und Bolte 2002, S. 41. Bereits im 18. Jahrhundert war den Philosophen, die die Existenz eines *moral sense* behaupteten, aufgefallen, dass moralische Werturteile offenbar stark von Gefühlen abhängen; David Hume ging z. B. davon aus, dass die moralische Qualität einer Handlung oder einer handelnden Person mit Perzeptionen vergleichbar seien, die im wahrnehmenden Individuum Gefühle, und zwar spezifische Gefühle des moralischen Vergnügens (Wertschätzung, Billigung) oder des moralischen Missvergnügens (Ablehnung, Missbilligung), wecken, so dass wir anhand der jeweiligen Gefühlsqualität erkennen können, ob die Handlung oder die handelnde Person als moralisch gut oder schlecht zu beurteilen sei (Hume 1740, Sect. I).

⁴⁷ Vgl. hierzu auch Ayer 1936 (1971), S. 110.

⁴⁸ Der Fall, dass das geäußerte Werturteil gar nicht ‚sein eigenes‘ ist, sondern der Sprecher nur das wiederholt, was Norm und Konvention ist, ohne dies tatsächlich internalisiert zu haben, ist für den vorliegenden Kontext irrelevant.

deren Unrechtmäßigkeit uns selbst betrifft,⁴⁹ und Verachtung, also die Missbilligung einer Person als Ganzer, gegenüber den Akteuren empörender oder Wut erzeugender Handlungen, wenn sie keine Schuldgefühle oder kein Bedauern angesichts ihrer von uns als schlecht klassifizierten, missbilligten Taten zeigen. Das Empfinden der Dankbarkeit begleitet eine von uns als ‚gut‘ klassifizierte Tat, die uns selbst zuteil wird; Bewunderung, Achtung und Wohlwollen empfinden wir generell für Taten und deren Akteure, die wir in moralisch-ethischer Hinsicht als ‚gut‘ klassifizieren, also billigen. Mitleid und Empathie bringen wir denjenigen Individuen entgegen, deren Leid wir als ungerechtfertigt einstufen, also missbilligen. Neid, Ressentiment und Eifersucht sind Gefühle, die sich einstellen, wenn wir der Auffassung sind, dass etwas Gutes, das einem Anderen zuteil wird, uns eigentlich (auch) zusteht, d. h. es Unrecht ist, dass wir dies nicht (auch) erhalten. Mit Schadenfreude reagieren wir in der gegenteiligen Situation, nämlich wenn einem Anderen etwas Schlechtes zuteil wird und wir dies als gerecht beurteilen, also billigen. (Eine Identität zwischen moralischen Werturteilen und Gefühlen ist m. E. jedoch insofern nicht gegeben, als das Konzept des moralischen Werturteils mehr als eine emotive Komponente umfasst, nämlich eine rationale, wenn auch keineswegs logisch zwingende Begründung für das Werturteil, sowie soziale Konsequenzen, d. h. Konsequenzen bezüglich des Umgangs mit einem als gut oder schlecht beurteilten Individuum.⁵⁰)

Geht man also davon aus, dass moralische Werturteile aufs engste mit Gefühlen verschmolzen sind, so kann die Kulturform ‚Musik‘ – insbesondere in der dur-moll-tonalen Phase von ca. 1600 bis 1910, die Hörerinnen und Hörer in der Regel als besonders ausdrucksstark und emotional erfahren – als ein zentrales Medium zur Artikulation moralischer Billigung und Missbilligung Verwendung finden. Triumph und Lobpreisung, also der Ausdruck von Bewunderung und Wertschätzung für ein Individuum und dessen vorbildhafte Taten bilden einen im Laufe der Musikgeschichte häufig verwendeten musikalischen Topos. Gleichmaßen haben sich in der westlichen Kompositionsgeschichte ausdifferenzierte Stiliketten für die Artikulation von Wut und Entrüstung (als Ausdruck missbilligter Sachverhalte) entwickelt. Die Wahrnehmung von Analogien und Ähnlichkeiten zwischen der Kontur, Gestik, Artikulation, Klangfarbe und formalen Gestaltung (Dramaturgie) der Musik auf der einen und mit Emotionen (Jubel und Wut z. B.) einhergehenden charakteristischen körperlichen Erfahrungen auf der anderen Seite spielen dabei als Grundlage für die Entwicklung der spezifischen Ausdrucksidiome eine zentrale Rolle.⁵¹

⁴⁹ Vgl. Clay-Warner 2008, S. 195.

⁵⁰ Dass moralische Emotionen mit moralischen Werturteilen identisch sind, zeigt sich darin, dass ich Schuldgefühle, Reue, Gewissensbisse und Bedauern bezüglich einer meiner eigenen Handlungen empfinden kann und diese Gefühle mit der Äußerung „Das hätte ich nicht tun sollen! Das war gemein!“ zum Ausdruck bringen kann, ohne mir jedoch im Klaren darüber zu sein, was eigentlich ‚schief gelaufen‘ ist. Oftmals zeigt erst die anschließende Analyse der Situation, inwiefern die Schuldgefühle begründet oder unbegründet sind. Moralische Gefühle scheinen – zumindest in diesem Kontext – moralischen Werturteilen, die mit verbalsprachlichen Äußerungen oder Gedanken gebildet werden, vorgängig zu sein.

⁵¹ Vgl. Cochrane 2010. Zur Problematik des musikalischen Ausdrucksbegriffs: s. Fußnote 41.

Das beschriebene Beziehungsgefüge zwischen moralischen Gefühlen und moralischen Werturteilen der Billigung/Missbilligung auf der einen und musikalischer Sprache auf der anderen Seite ist von demjenigen zu unterscheiden, das ethische Theorien seit der Antike immer wieder beschrieben haben. Diese Theorien thematisieren nicht den Zusammenhang zwischen Emotionen als Ausdruck moralischer Werturteile und der Expressivität von Musik, sondern widmen sich der Frage, wie Emotionen gesteuert, kontrolliert und reguliert werden können und welche Rolle hierbei Musik spielt. Antike bis frühneuzeitliche Autoren – so lässt sich implizit aus den Schriften schließen – gingen offenbar davon aus, dass der Ausdrucksgehalt der Musik oder dasjenige, was bei der Aufführung von Musik wirksam sei, – bei den Griechen: die *ethe*; im 16. und 17. Jahrhundert: die Affekte der Musik⁵² – diejenigen Gefühle beeinflusse, die bei moralisch zu bewertenden Handlungen eine Rolle spielen. Musik erzeuge, so die Theorie, Stimmungen und/oder Emotionen in den Zuhörenden oder moderiere bestehende Stimmungen und Emotionen⁵³ und könne somit, da Stimmungen und/oder Emotionen unter Umständen handlungsleitend wirken, als mittelbare Ursache für Handlungen begriffen werden, die wiederum in moralisch-ethischer Hinsicht beurteilt werden können.⁵⁴ Ob diese Theorie zu einer Entwicklung oder Einschränkung der Musikkultur führte, hing dann letztlich von der subjektiven Einstellung des jeweiligen Autors ab, d. h. davon ob der Kausalzusammenhang zwischen Musik und den Gefühlen der Perzipienten und Ausführenden als in moralischer Hinsicht überwiegend positiv oder überwiegend negativ beschrieben wurde.⁵⁵ Wurde Musik – wie bei Platon und Aristoteles – als sozial

⁵² Peter Rinderle (2008) hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der Affektenlehre tatsächlich um eine „Erregungs- oder Evokationstheorie“ handelt.

⁵³ So formuliert Aristoteles: „Daß wir [in unserer Wesensart] eine bestimmte Qualität bekommen [, wenn wir musizieren] wird aus vielem anderen offenbar, und nicht zum geringsten auch aus den Liedern des Olympos. Denn diese Lieder machen nach übereinstimmender Ansicht die Seelen begeistert, die Begeisterung aber bedeutet einen Affekt der seelischen Wesensart [...] Weil es aber zutrifft, daß die Musik zum Angenehmen gehört, die Tugend jedoch damit in Beziehung steht, sich in der rechten Weise zu freuen, zu lieben und zu hassen, muß man klarerweise nichts so sehr lernen und sich an nichts so sehr gewöhnen wie daran, in der rechten Weise zu urteilen und sich an den anständigen Wesenarten und den edlen Taten zu freuen. [...] Aus alldem geht nun offenbar hervor, daß die Musik in der Lage ist, eine ganz bestimmte Wesensart der Seele zu verleihen. Wenn sie dies aber bewirken kann, muß man klarerweise die jungen Leute an sie heranzuführen und sie in ihr erziehen“ (Aristoteles 4. Jh. v. Chr. (1989), Abschnitt 1340a, 7-9 und 14-18; 1340b, 10-13).

⁵⁴ Im christlichen Mittelalter wird diese Theorie dahingehend variiert, dass die Effekte der Musik hinsichtlich ihrer *utilitas* im Gottesdienst bestimmt werden. Im Zentrum steht nicht der mittelbare handlungsleitende Impetus der Musik, sondern ihr Potential, die Entwicklung einer erbaulichen Einstellung im christlichen Sinn zu befördern (vgl. Helms 2001).

⁵⁵ Die Bewertung als in ethischer Hinsicht ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ hing dabei weniger von der Gefühlsqualität als solcher (Freude vs. Traurigkeit z. B.) als vielmehr von deren Intensität ab. Extreme, nicht kontrollierbare Gefühle, also Leidenschaften im heutigen Sprachgebrauch, galten als in sozialer Hinsicht gefährlich und es lag somit nahe, die Musik, die dazu geeignet war, unkon-

vorteilhafte Kulturpraxis interpretiert, die im Großen und Ganzen disziplinierte und kalmierte,⁵⁶ konnte sich die Musikpraxis entfalten, wurde sie, wie im Mittelalter häufig, als anti-soziales, unchristliches Teufelszeug verdammt, das Mutwille, Furor, Kontrollverlust und Exzess befördere, drohte ihr ein radikales Verbot.⁵⁷

Dieses *traditionelle* Beziehungsgefüge ist, wie gesagt, für die Rekonstruktion des moralisch-ethischen Wandels um 1700 anhand musiktheatraler Werke nicht relevant. Richtungsweisend sind demgegenüber die oben skizzierten philosophischen Theorien, denen gemäß die Bewertung von Sachverhalten mit moralischen Maßstäben, d. h. also die Schaffung von moralischen Sachverhalten mittels ihrer Beurteilung, im engen Zusammenhang mit Gefühlsqualitäten stehen, die moralische Billigung oder Missbilligung zum Ausdruck bringen. Die Studie wird u. a. zeigen, wie in den Opern des frühen 18. Jahrhunderts in Respons zu in moralisch-ethischer Hinsicht zu bewertenden dramatischen Narrationen musikalische Idiome und Topoi insbesondere der Lobpreisung und Bewunderung – das Hymnische, Triumphale und Heroische – ausgebildet werden. Die musikalisch artikulierte Erhebung ist der moralischen Erhebung als spezifischer Gefühlsqualität analog. Opern gaben dem damaligen Publikum somit mit musikalischen Mitteln eine Form der Anleitung zur Bildung moralischer Werturteile.

Mit der Komponente ‚moralische Billigung/Missbilligung mit musikalischen Mitteln‘ ist das oben umrissene Beziehungsgefüge aus dramatischen, in moralisch-ethischer Hinsicht zu bewertenden Handlungen, musikalischen Konfigurationen als Analogien zu Verhalten und Haltung prägenden moralisch-ethischen Anschauungen und Emotionen sowie kulturhistorischem Kontextwissen komplett. Alle vier Großkapitel der drei Hauptstücke folgen dem gleichen argumentativen Schema: sie beobachten Veränderungen im europäischen Musiktheater in den Jahren zwischen etwa 1690 und 1735 und interpretieren diese als Effekte eines im Umfeld erfolgenden signifikanten Wandels moralisch-ethischer Anschauungen: eines Wandels der Einstellungen zu Gefühlen – Gefühlsqualitäten und der Art und Weise, in der sie ausagiert werden sollen – (Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘), von Heroenbildern und Imperativen zum Verhalten

trollierbare Emotionen auszulösen als ‚schlecht‘ zu beurteilen. Gemäßigte, leichter kontrollierbare Gefühle sowie die Musik, die solche Gefühle erzeugte, wurden demgegenüber tendenziell eher als ethisch positiv bewertet. Eine solche Matrix der Bewertung von Musik lässt sich von der Antike bis in die frühe Neuzeit beobachten. Noch in den Dekaden um 1700 orientiert sich die Bewertung von Musik als moralisch gut oder schlecht daran, ob sie der Erbauung dient oder Exzesse befördert (vgl. zweites Großkapitel von Hauptstück II ‚Hamburg‘).

⁵⁶ Der phrygische Modus war bekanntlich von der kalmierenden Wirkung ausgenommen (vgl. z. B. Aristoteles 4. Jh. v. Chr. (1989), S. 388).

⁵⁷ Damit verbunden war offenbar immer auch eine im- oder explizite moralische Bewertung der Musik, indem der Musik der gleiche moralische Wert – ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ – zugeschrieben wurde, den auch die durch Musik bewirkte Handlung den jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Wertmaßstäben nach hatte (der gleichen Logik nach wird ein Mensch, der einen anderen Mensch umgebracht hat, als Mörder begriffen; seine Tat wird essentialisiert, d. h. als Wesensmerkmal der Person aufgefasst).

in Situationen des Unrechts (Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 1 „Frühaufklärerischer Heroismus“), von Imperativen zum Umgang mit anderen Individuen (Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 1 und Hauptstück III ‚London‘), und Leitlinien zum Wesen des Moralischen generell (Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 2 „Die Hamburger Oper“). Indem diese Konzepte, deren Charakteristika sich erst mit Blick auf ihre spezifische Manifestation im Musiktheater herausarbeiten lassen, für moralisch-ethisches Denken und Fühlen eine konstitutive Rolle spielen, ohne dass diese Elemente zum Zeitpunkt der Aufführung der Opern in Theorien und Verhaltenslehren formuliert und bereits gedruckt worden wären, lassen sich anhand der Untersuchung von Opern wichtige Züge des moralisch-ethischen Wandels sichtbar machen. Es handelt sich um Aspekte, die bisher in der Forschung ausgeblendet blieben, die jedoch für ein angemessenes Verständnis des Wandels unverzichtbar sind. Der moralisch-ethische Wandel wird sichtbar als eine Vielzahl von heterogenen Facetten und Baustellen, die keineswegs auf ein gemeinsames Ziel hinsteuern, die jedoch alle miteinander ein verändertes Menschenbild teilen: das Vertrauen in die Perfektibilität des Menschen.

HAUPTSTÜCK I

PARIS/VERSAILLES IM AUSGEHENDEN
17. JAHRHUNDERT

OPERNFIGUREN IM DILEMMA ZWISCHEN SCHEIN UND SEIN

1. Negative Morallehren und ethische Theorien im französischen Kulturraum im 17. Jahrhundert

Für den moralisch-ethischen Wandel vom 17. zum 18. Jahrhundert sind Einstellungen gegenüber Gefühlen maßgeblich. Denn Emotionen haben gravierenden Einfluss auf menschliches Handeln. Indem sie grundsätzlich dazu geeignet sind, rationale und/oder ethische Erwägungen außer Kraft zu setzen, sind sie ein potentieller Gegenspieler von moralisch orientierten Handlungsimperativen, wenn diese eine Distanzierung von den eigenen Bedürfnissen und Befindlichkeiten verlangen. Die Theoriebildung über Emotionen kann somit einen entscheidenden Einfluss auf die Konfiguration von Ethiken (und davon abgeleiteten moralischen Handlungsimperativen) haben – und zwar weniger in Hinblick darauf, welche Handlungs- und Verhaltensformen als ethisch gut oder schlecht gelten sollen,¹ sondern in Hinblick darauf, welche Maßnahmen ergriffen werden sollen, damit gutes Handeln sich in möglichst vielen Fällen trotz oder mit Hilfe des Einflusses von Emotionen realisiert.

Aufgrund dieser Zusammenhänge wurden Gefühle, die heute im Rahmen des psychologischen Faches erforscht werden, im 17. und frühen 18. Jahrhundert zusammen mit ethischen Überlegungen in denselben Abhandlungen gemeinsam erörtert. Baruch de Spinozas *Ethica* von 1677 und Pierre le Charrons Studie *De la sagesse* von 1601, die in der deutschen Übersetzung von 1780 mit *Die wahre Weisheit oder Sittenlehre des Weltbürgers* betitelt wurde,² eben weil es sich im Grunde um eine Sittenlehre oder Morallehre handelt, sind in erster Linie systematische Abhandlung über Gefühle und ihre Wirkungen; Nicolas Coeffeteau definiert in seinem *Tableau des passions humaines* von 1620 die Leidenschaften als „instrument & des objets de la Vertu [kursiv von mir, B.K.]“³ und Marin Cureau de la Chambres zielt mit seinen *Caractères des passions* von 1650 darauf ab, in Ergänzung zu „les Passions, les Vertus & les Vices, les Moeurs & les Coustumes des Peuples, les diuerses Inclinations des hommes, leurs Temperamens, les Traicts de leur visage [kursiv von mir, B.K.]“⁴ zu untersuchen. Étienne-Simon de Gamaches, Abbé Jean-Baptiste Dubos und Anne Thérèse de Lambert diskutierten 1704, 1719 bzw. 1727 die Rolle von *sensibilité* im Kontext von gelingendem Sozialverhalten.⁵

Es dürfte kein Zufall sein, dass unter den verschiedenen Strängen ethischer Diskurse,

¹ Das ist nach Pieper (2003) der übliche Impetus von Ethik als einer Theorie darüber, wie man handeln soll.

² Charron 1601 (1780).

³ Coeffeteau 1620 (1628), S. 40.

⁴ Cureau de la Chambre 1650, S. v (meine Seitenzählung).

⁵ Weiteres s. Abschnitt 3.

die sich heute anhand der Quellen im Europa des 17. und frühen 18. Jahrhunderts rekonstruieren lassen, derjenige über Emotionen besonders intensiv in Frankreich geführt wurde. Welcher Anteil der damaligen – gebildeten und/oder alphabetisierten – Bevölkerung die Theorien und Abhandlungen nicht nur zur Kenntnis nahm, sondern die Imperative, die sich aus den Theorien indirekt ableiten ließen oder in den Theorien explizit formuliert wurden, tatsächlich im Alltag lebte und umsetzte (oder versuchte, sie umzusetzen), lässt sich heute kaum fundiert rekonstruieren, weil schriftliche (oder auch bildliche) Quellen nur das dokumentieren, was deren Autorinnen und Autoren zu dokumentieren wünschten, nicht jedoch was tatsächliche Praxis war. Unabstreitbar ist jedoch, dass der systematische Zusammenhang zwischen Emotionen und Ethik für viele Gebildete im damaligen Frankreich ein intellektuelles Faszinosum dargestellt haben muss; anderenfalls wäre nicht zu erklären, was die Autorinnen und Autoren zum Verfassen ihrer Studien motivierte.

Welche Bedeutung haben die ethisch orientierten Emotionstheorien jedoch für die Musik dieser Zeit, wenn man davon ausgeht, dass eine bis in die Antike zurückzufolgende, nie abgerissene Tradition besteht, Musik als mit ethischen Fragestellungen aufs engste verknüpft zu konzipieren – und zwar gerade, indem die affektive Wirkung, die zahlreiche Autoren seit der Antike der Musik als ihren Hauptzweck zuschreiben, mit einer ethischen Wirkung gleichgesetzt wird?⁶ Wenn, wie anzunehmen, der Ausdruck und die Psychodynamik der Musik ein Spiegel der emotiven Mentalität und des vorherrschenden Ideenspektrums über Gefühle in einer bestimmten Zeit sind, dann stellt sich die Frage, wieweit die Musik, die damals im kulturellen Zentrum Frankreichs – Paris und Versailles – komponiert und aufgeführt wurde, sowie ihr stilistischer und kompositionstechnischer Wandel, mit dem u. a. auch eine Veränderung der musikalischen Expression und Psychodynamik einhergehen kann, Auskunft über moralisch-ethische Vorstellungen und die damit verknüpften Emotionen sowie gegebenenfalls über Veränderungen beider geben kann.⁷

⁶ Die Idee einer moralischen Erziehung mittels affektiver Wirkung lässt sich z. B. in Platos *Politeia* erkennen, wenn καταδύεται mit in das Innere der Seele eindringen übersetzt wird und dieses Eindringen in das Innere der Seele wiederum als affektiver, nicht rationaler oder intellektueller Einfluss begriffen wird: „Ist nun“, so formuliert Plato in einer rhetorischen Frage, „die Erziehung durch Musik nicht darum von größter Bedeutung, weil Rhythmus und Harmonia am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie edle Haltung mit sich bringen und den Menschen edel machen“ (Plato 4. Jh. v. Chr. (2000), 401d). Noch deutlicher wird die affektive Rolle für die moralische Wirkung bei Aristoteles (s. Einleitung, Fußnote 53).

⁷ Dieses Hauptstück knüpft an bereits vorhandene Arbeiten an und geht dabei über sie hinaus – und zwar insofern, als Musikwissenschaftler gewöhnlich entweder den Wandel der Einstellungen gegenüber Gefühlen (Coward 1984, Hirschmann 1995 und Dassas 2003) oder den Wandel von in Verhaltenslehren niedergelegten Handlungsimperativen (Norman 1983, Fader 2003) fokussiert haben. Dabei blieb unberücksichtigt, dass erstere eine praxisorientierte Reformulierung zugrunde liegender Ethiken sind, und beide Konzepte, dasjenige von Gefühlen und dasjenige von Ethik, im 17. und 18. Jahrhundert eng miteinander verwoben waren.

Ich werde zeigen, dass sich im Vergleich zu der Lullyschen Oper in der *post*-Lullyschen Oper, einer Übergangsperiode zwischen etwa 1680 und 1730,⁸ subliminale, dabei jedoch keineswegs marginale Modifikationen des innerdiegetischen Gefühlsausdrucks, d. h. der Darstellung von Gefühlen einer *dramatis persona* gegenüber einer anderen *dramatis persona*, vollziehen. Diese Modifikationen werde ich in einen kausallogischen Zusammenhang mit den Imperativen der im 17. Jahrhundert populären Verstellungsethik⁹ und politischen Klugheit stellen. Ich werde nachweisen, dass die psychisch-semiotische Spaltung des Individuums, die mit den Imperativen der Verstellungsethik und politischen Klugheit notwendigerweise einhergeht, sich in den *post*-Lullyschen Opern in einer Form von ‚Autonomisierung‘ der Musik vom Text des Librettos artikuliert. Diese Manifestation der psychisch-semiotischen Spaltung in kompositorischen Mitteln erfolgt, so meine These, nicht zufällig im ausgehenden 17. Jahrhunderts, d. h. am Sattel- oder Wendepunkt eines moralisch-ethischen Wandels.

Wie werden Emotionen also in den ethischen Theorien des 17. Jahrhunderts verortet und wie weit schlägt sich diese systematische Position in der musikalischen Praxis nieder? – Das 17. Jahrhundert ist von einer tiefgreifenden Ambivalenz bezüglich der Bewertung und des Umgangs mit Gefühlen geprägt. Auf der einen Seite sind sich Philosophen und Mediziner einig darüber, dass Emotionen zur Natur des Menschen essentiell dazu gehören. „[D]e nous vouloir donner vn homme qui ne soit émeu d’aucune Passion“, so erklärt Coeffeteau, „c’est vrayement le dépouiller de l’humanité“.¹⁰ Andere Autoren heben ihre Bedeutung als Antrieb für Handlungen hervor. In seinen *Passions de l’ame* von 1637 stellt René Descartes fest:

le principal effect de toutes les Passions dans les hommes, est qu’elles incitent & disposent leur ame à vouloir les choses ausquelles elles preparent leur corps : En sorte que le sentiment de la peur l’incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre : &c ainsi des autres.¹¹

⁸ Die Periode des stilistischen Übergangs von Lully zu Rameau, d. h. die Zeit zwischen den späten 1680er und frühen 1730er Jahren ist vor allem in Hinblick auf die wachsende Akzeptanz und Anwendung italienischer Stilmittel im französischen Musikkulturraum in den Blick genommen worden (s. Masson 1912, Tunley 1974 und 1982, Cowart 1981, Baker 1997, Dorival 1999, La Gorce 1999, Fader 2000, 2005 und 2007, Fontijn 2006, Heyer 2007). Der Rolle, die der Wandel der moralisch-ethischen Vorstellungen in diesem Kontext spielte, wurde demgegenüber bisher keine Beachtung geschenkt. (Charles Dill spricht in seiner Untersuchung von Rameaus *tragédie en musique* *Castor et Pollux* verschiedene Veränderungen bezüglich der ethischen Theoriebildung an – Kants Ethik des autonomen Subjekts verdrängt, so Dill, Konzepte von autoritären Machtverhältnissen in der absolutistischen Gesellschaft. Er weist darauf hin, dass Rameau jene musikalischen Passagen hervorhebt, deren Text neuere ethische Vorstellungen artikuliert; der Bezug zu den musikästhetischen und -kompositorischen Veränderungen bleibt jedoch unthematisiert (Dill 2008).)

⁹ Zum Begriff der Verstellungsethik: s. Einleitung, Fußnote 12.

¹⁰ Coeffeteau 1620 (1628), S. 39.

¹¹ Descartes 1637 (1650), S. 55.

Damit sind Leidenschaften der damaligen Auffassung nach nicht nur nützlich, sondern geradezu von existentieller Bedeutung. „[E]lles disposent l'ame à vouloir les choses que la nature dicte nous estre utiles, & à persister en cette volonté“.¹²

Die Auffassung, dass Emotionen grundsätzlich unverzichtbar sind, wurde durch die Beobachtung und notorische Warnung ergänzt, dass es neben den prinzipiell ‚guten‘ Affekten auch ‚schlechte‘ Affekte gebe, die das Individuum überwältigen und zu schädlichen Handlungen hinreißen können. Die Wut beschreibt Charron z. B. als eine Leidenschaft, die „leue des furieuses vapeurs en nostre esprit, qui nous aueuglent [...] Les effects [de la cholere] sont grands, souuent bien miserables & lamentables: la cholere premierement nous pousse à l'injustice“.¹³ Ähnlich erklärt François Senault am Beginn seiner Anleitung der *Usage des Passions* von 1641 zu den Leidenschaften im Allgemeinen:

Comme il n'y a point d'homme si modéré qui n'espreuue quelquefois la violence des Passions & comme leur desordre est vn malheur dont peu de personnes se peuuent defendre: c'est aussi le sujet qui a le plus exercé l'esprit des Philosophes, & de toutes les partie de la Morale, c'est celle qu'on a le plus souuent examinée.¹⁴

Obwohl die Autoren wie Coeffeteau, Descartes und Cureau de la Chambre davon ausgingen, dass Leidenschaften prinzipiell, d. h. von Natur aus gut seien und nur durch den Einfluss eines schlechten Willens schlechte Wirkungen zeigten,¹⁵ war das Gefühl der Bedrohung, das von den ‚schlechten‘ Leidenschaften ausging, zum Teil so groß, dass in einzelnen Publikationen Emotionen als Ganzes verdammt wurden. Die 9. Maxime in La Rochefoucaulds *Reflexions ou Sentences et Maximes Morales* von 1664 behauptet z. B.: „Les passions ont une injustice, & un propre interest qui fait qu'il est dange-reux de les suivre, & qu'on s'en doit défer lors mesme qu'elles paroissent les plus raisonnables.“¹⁶ Eine ähnlich pessimistische Grundeinstellung artikuliert sich auch in der Sammlung von Beispielsätzen, die das *Dictionnaire* von Antoine Furetière von 1701 in der überarbeiteten Fassung von Basnage de Bauval angibt. In einer als *Ceuvres mêlées* bezeichneten Publikation¹⁷ heißt es dem Zitat im *Dictionnaire* nach: „Les passions sont

¹² Descartes 1637 (1650), S. 77.

¹³ Charron 1601 (1606), S. 168 und 170.

¹⁴ Senault 1641, S. 1-2.

¹⁵ Die Leidenschaften „peuvent estre bonnes, ou mauuaises, selon la qualité de la Volonté qui les gouuerne“ (Coeffeteau 1620 (1628), S. 32); „nous voyons qu'elles sont toutes bonnes de leur nature, & que nous n'avons rien à éviter que leurs mauuais usages, ou leurs exces“ (Descartes 1637 (1650), S. 267); Autoren haben, so behauptet Cureau, „la nature de ces choses“, d. h. der Leidenschaften, entdeckt, „dont le bon ou le mauuais vsage fait tout le bon-heur ou le malheur de la vie. En effet, si elles [die Leidenschaften] sont bien réglées, elles forment les vertus & conseruent la santé ; mais si elles vont dans l'excez, ce sont les sources d'où les desordres de l'ame & du corps prennent leur origine“ (Cureau de la Chambre 1650, S. XVII-XVIII (ohne Paginierung, meine Seitenzählung)).

¹⁶ La Rochefoucauld 1664 (1678), Maxime 9, S. 4-5.

¹⁷ Die im *Dictionnaire* angegebene Quelle ist nicht identifizierbar.

en l'homme comme des troupes qui servent à lui procurer le bien, & à le garantir du mal.“¹⁸ Einer anderen nicht identifizierbaren Quelle nach, die im *Dictionnaire* mit „M. Esprit“ bezeichnet ist, sind „[t]outes les passions humaines [...] vicieuses, & desordonnées, comme l'amour propre qui leur donne la naissance.“¹⁹ Der gleiche negative Tenor herrscht auch noch 1765 in Diderots und D'Alembert *Encyclopédie* vor:

Disons encore que les passions excitent dans le corps, & sur-tout dans le cerveau, tous les mouvements utiles à leur conservation. Par là elles mettent les sens & l'imagination de leur parti ; & cette dernière faculté corrompue, fait des efforts continuels contre la raison en lui représentant les choses [...] En un mot, la passion nous fait abuser de tout. Les idées les plus instinctes deviennent confuses, obscures.²⁰

Das negative Image der Leidenschaften korrespondierte dabei mit der Idee der Ur-sünde, dem Abfall Adams und Evas von Gott sowie der Theorie, dass die ursprüngliche Schlechtigkeit des Menschen durch Vererbung an alle nachfolgenden Generationen und somit auch die Menschen des 17. Jahrhunderts weitergegeben werde.²¹ Gegen diese radikale Verdammung der Leidenschaften wandten sich wiederum Autoren wie Senault, indem er beklagte, dass es Autoren gäbe, die die Leidenschaften

ont confondus avec les vices, & n'ont point mis de différence entre les mouvemens de l'appetit sensitif, & les déreglemens de la volonté, si bien qu'à les entendre parler, on ne peut estre passionné qu'on ne soit criminel; Leurs discours qui devoient estre des instructions à la Vertu, ont esté des inuectives contre les Passions²².

Welche Verhaltensimperative waren aus der bestehenden Ambiguität von Gefühlen – Gefühle sind positive, zur Tat motivierende Antriebe; als Leidenschaften sind sie jedoch tendenziell gefährlich – abzuleiten? Während Emotionen in Hinblick auf ihr grundsätzliches Handlung anstiftendes Potential den Quellen der Zeitgenossen nach offenbar keiner weiteren Lenkung bedurften, galt deren Sorge dem Umgang mit den

¹⁸ Art.: „Passion“, in Furetière 1701, Bd. 3.

¹⁹ Art.: „Passion“, in Furetière 1701, Bd. 3.

²⁰ Art.: „Passions“, in: Diderot und D'Alembert 1765, S. 146.

²¹ Nicholas Malebranche argumentierte z. B. in *De la recherche de la vérité* in den 1670er Jahren: „Les enfans dans le sein de leurs meres, le corps desquels n'est point encore entièrement formé, & qui se puisse concevoir, doivent aussi être unis avec leurs meres de la manière la plus étroite qui se puisse imaginer. Et quoique leur ame soit séparée de celle de leur mere, leur corps n'étant point détaché du sein, on doit penser qu'ils ont les mêmes sentimens & les mêmes passions, en un mot toutes les mêmes pensées qui s'excitent dans l'ame: à l'occasion des mouvemens qui se produisent dans le corps. Ainsi les enfans voyent ce que leurs meres voyent, ils entendent les mêmes cris, ils reçoivent les mêmes impressions des objets, & ils sont agitez des mêmes passions“ (Malebranche 1674 (1678), S. 88). Im weiteren Verlauf dieses Kapitels stellt Malebranche einen Zusammenhang zur Erbsünde her. S. auch James 1997, S. 250-251.

²² Senault 1641, S. 2.

„schlechten“ Leidenschaften. Neostoische Empfehlungen, die Leidenschaften zu unterdrücken, lehnten viele Autoren wie Charron²³ ab und empfahlen stattdessen in aristotelischer Tradition die Kontrolle und Mäßigung der Leidenschaften. Coeffeteau verquickt ein Loblied auf die Nützlichkeit der Leidenschaften mit einer Anklage gegen jene, die die Leidenschaften unterdrücken wollen, und einem Plädoyer für deren Moderation und Beherrschung:

Tous ces mouuemens estans donc si iustes, ne seroit-ce pas vne excessiue cruauté de les vouloir supprimer, comme en dépit de la nature? Mais qui sçait que ces Passions nous sont des exercices de Vertu? [...] Apprehender le mal, craindre les supplices, attendre avec Ioye les recompenses, souspirer apres les promesses; ne sont-ce pas autant d’aiguillons à la Pieté, à la Iustice, à la Temperance, & aux autres vertueuses actions? Qui est-ce donc qui reprouuera vne chose si loüable? [...] Aussi l’effort de la vertu ne consiste pas à exterminer, ou à arracher entierement de l’ame les Passions naturelles, mais à les moderer, & à les regir avec le frein de la raison.²⁴

Gleichmaßen empfiehlt Senault „[q]u’il faut moderer nos Passions pour les conduire.“²⁵ Als Mittel zur Kontrolle und Mäßigung der Leidenschaften rieten viele Autoren, Kenntnisse über das Erscheinungsbild und die Funktionsweise von Leidenschaften und damit über sich selbst zu erwerben. Charron definiert als Ziel seiner Unterweisung „la vraye science & le vray estude de l’homme, c’est l’homme“.²⁶ Er begründet es folgendermaßen:

Qui ne cognoist ses défauts, ne se soucie de les amender, qui ignore ses necessitez ne se soucie d’y pouruoir, qui ne sent son mal & sa misere, n’aduse point aux reparations, & ne court aux remedes [...] car nous pensons toutes choses aller bien & estre en scureté : Nous sommes tant contents de nous mesmes, & ainsi doublement miserables.²⁷

²³ Charron 1601 (1606).

²⁴ Coeffeteau 1620 (1628), S. 34 und 38.

²⁵ Senault 1641, S. 111.

²⁶ Charron 1601 (1606), S. 1. „[N]ostre dessein [...] est premierement enseigner l’homme à se bien cognoistre, & l’humaine condition, le prenant en tout sens, & regardant à tous visages [...] puis l’instruire à se bien regler / moderer en toutes choses“ (Charron 1601 (1606), S. III (ohne Paginierung, meine Seitenzählung)). Er spezifiziert seine Vorstellung von Kontrolle folgendermaßen: „[P]our le regard du vice, desreiglement & iniustice qui est en ses passions, nous pouuons à peu pres comparer l’homme à vne republique : & l’estat de l’ame à vn estat royal, auquel le souuerain pour le gouuernement de tant de peuples a des magistrats, ausquels pour l’exercice de leurs charges il donne loix & reiglemens, se reseruant la cognoissance des plus grands & importants accidents. De cest ordre depend la paix & prosperité de l’estat [...] en l’homme l’entendement est le souuerain, qui a sous soy vne puissance estimatiue & imaginatiue comm’vn magistrat, pour cognoistre & iuger par le raport des sens, de toutes choses qui se presenteront, / mouoir nos affections pour l’execution de ses iugemens“ (Charron 1601 (1606), S. 146-147).

²⁷ Charron 1601 (1606), S. 5.

Gleichermaßen erklärt Cureau de la Chambre „Celuy donc que ie me suis proposé, est de te donner *l'Art de connoistre les Hommes*, qui contiendra cinq Regles generales“.²⁸ Zur Kenntnis der Leidenschaften gehörte auch das Wissen über ihre Ordnung und das Vermögen zwischen ihnen zu differenzieren; zu diesem Zwecke erstellten die Autoren eine Art Taxonomie, wie sie bis zu Thomas von Aquin zurückverfolgt werden kann.²⁹ Coeffeteau empfiehlt, als „remedes contre la Colere“ diese im Keim zu ersticken und sich die Folgen unkontrollierter Wutausbrüche vor Augen zu führen:

les Philosophes nous conseillent de traiter cette Passion, comme l'on traite les monstres, & les serpens qu'on s'efforce d'estouffer aussi-tost qu'ils viennent à s'éclorre. Car ils veulent que l'homme prenne garde au commencement de la Colere [...] vn esprit vrayement haut, vne ame vrayement genereuse, demeure tousjours tranquille, modérée & venerable, sans se laisser iamais emporter aux furieux mouuemens de la Colere. Elle se represente les deffauts de ceste passion, elle voit que ceux qui s'y abandonnent, dépouillent tout honte, & perdent toute raison.³⁰

Die originellsten Ratschläge zur Moderierung und Kontrolle der Leidenschaften hat zweifellos Descartes. Er entwickelt eine Art Technik der Autosuggestion:

Quel est le pouvoir de l'ame au regard de ses passions. – Nos passions ne peuvent pas aussi directement estre excitées ny ostées par l'action de nostre volonté mais elles peuvent l'estre indirectement par la representation des choses avec les passions que nous voulons avoir, & qui sont contraires à celles que nous voulons rejeter. Ainsi pour exciter en soy la hardiesse & oster la volonté, mais il faut s'appliquer à considerer les raisons, les objets, ou les exemples, qui persuadent que le peril n'est pas grand.³¹

Für den Fall, dass eine Leidenschaft, wie Wut z. B., das Individuum bereits erfasst hat, empfiehlt Descartes, zumindest die schädigenden, physischen Wirkungen zu vermeiden:

Le plus que la volonté puisse faire, pendant que cette emotion est en sa vigueur, c'est de ne pas consentir a ses effects ; & de retenir plusieurs des mouvemens auxquels elle dispose le corps. Par exemple, si la colere fait lever la main pour fraper, la volonté peut ordinairement la retenir.³²

Darüber hinaus geht Descartes davon aus, dass ein Einüben und Antrainieren von (Selbst-)Kontrolle letztlich besonders wirkungsvoll ist: „Que l'exercice de la vertu est un souverain remede contre les Passions.“³³ (Alle diese Autoren stehen allerdings

²⁸ Cureau de la Chambre 1650, S. 6 (ohne Paginierung, meine Seitenzählung).

²⁹ Thomas von Aquin 1265-1273 (1955), Quaestio XXII, „De subiecto passionum animae“, S. 3-14.

³⁰ Coeffeteau 1620 (1628), S. 361 und 365.

³¹ Descartes 1637 (1650), S. 61.

³² Descartes 1637 (1650), S. 63.

³³ Descartes 1637 (1650), S. 193.

vor dem argumentativen Problem, dass sie den Einsatz der Vernunft und des durch die Vernunft gesteuerten Willens zur Kontrolle der Leidenschaft empfehlen, obwohl es ja gerade die Vernunft ist, die durch die Leidenschaften am meisten getrübt ist und somit als Instanz zur Kontrolle der Leidenschaften eigentlich nicht zur Verfügung steht.³⁴⁾

Die Theorien zu den Wirkungen von Emotionen und ihren moralisch-ethischen Implikationen stellten dabei keineswegs isolierte Ideen dar, sondern sie korrespondierten mit anderen Theoriesträngen und Themata der Zeit. Emotive Moderation und Kontrolle sollten nicht nur zur Schadensvermeidung und somit mittelbar zur Herstellung und zum Erhalt einer befriedeten Gesellschaft beitragen, sondern sie dienten auch zur Sicherung des ganz persönlichen Erfolges. Das Gebot der Emotionskontrolle und Moderation ergänzte sich ausgezeichnet mit den Leitlinien der Verstellungsethik und politischen Klugheit, die in den Verhaltens- und Fürstenlehren von Niccolò Machiavelli und Baltasar Gracián – *Il Principe* von 1513 und *Oráculo Manual y arte de prudencia* von 1647 – paradigmatisch formuliert und popularisiert worden waren.

Auch wenn im Laufe der mittlerweile 500 Jahre umfassenden Rezeptionsgeschichte keine Einigkeit darüber erzielt werden konnte, wie Machiavellis Schrift überhaupt gemeint war – herrschertreu oder herrscherkritisch³⁵ –, so besaß das Werk, das von seinem Erscheinungsbild her in der Tradition der mittelalterlichen Fürstenspiegel zu stehen schien, jedoch in jedem Fall eine so große Attraktivität oder provokative Kraft, dass kein Denker im politischen und/oder ethischen Feld darauf verzichtet hat, Position zu dem Werk – pro oder contra – zu beziehen.

Diese intensive Rezeption, die sich u. a. auch in den zahlreichen Auflagen seit der

³⁴ Diese Beziehung zwischen Gefühlen auf der einen und Vernunft und Rationalität auf der anderen Seite hat bereits Thomas von Aquin definiert. Unter Questio LVI „De Subjecto Virtutis“, Articulus IV: „Utrum irascibilis et concupiscibilis sint subjectum virtutis“, Abs. 3-4 schreibt er: „Sed sicut anima regit corpus, ita etiam ratio regit appetitum sensitivum. Ergo totum rationali parti debetur, quod irascibilis et concupiscibilis recte regantur. Sed ‚virtus est qua recte vivitur‘ [...]. Virtus igitur non est in irascibili et concupiscibili, sed solum in parte rationali.“ In der beigefügten deutschen Übersetzung von Heinrich M. Christmann und Fridolin Utz lautet die Passage: „Wie aber die Seele den Leib regiert, so regiert auch die Vernunft das sinnliche Strebevermögen. Also gebührt das ganze Verdienst dafür, daß die Überwindungs- und Begierdekraft recht gelenkt werden, dem vernunfthaften Teil. ‚Tugend aber ist das, kraft dessen man recht lebt‘ [...] Also ist die Tugend nicht in der Überwindungs- und Begierdekraft, sondern allein im vernunfthaften Teil“ (Thomas von Aquin 1265-1273 (1940), 56, 3-4, S. 129).

³⁵ Über die tatsächliche Haltung, die dem *Principe* Machiavellis zugrunde liegt, ist sich die Forschung uneinig. *Il Principe* kann sowohl als ein sich an die herrschenden Medici anbietendes Werk verstanden werden, das der bekennende Republikaner nach seiner Verbannung und vorhergehenden Folter durch die Medici als ein vielleicht nicht gebrochener, aber die Konfrontation meidender, sich mit dem Aggressor identifizierender Mensch verfasste (zur Identifikation mit dem Aggressor: s. Freud 1936 (1991), S. 88), oder als eine latent Medici-kritische Schrift, die republikanische Ideale mittels der Darstellung der bestehenden negativen, zu überwindenden Verhältnisse, Monarchie und fürstliche Immoralität, bewirbt.

Erstausgabe, einschließlich einer französischen Übersetzung von 1571, manifestiert,³⁶ legt nahe, dass die im *Principe* postulierten Anschauungen und Überzeugungen nicht nur einem europäischen Expertenkreis bekannt waren, sondern in den gebildeten Schichten Frankreichs weitgehend bekannte Denkfiguren darstellten, auch wenn nicht jeder und jede Einzelne gewusst haben mag, auf welchen Autor und auf welches Werk die jeweiligen Ideen und Denkfiguren zurückgehen. Antimachiavellische, also kritische Schriften, wie der – Machiavellis Positionen reichlich verzerrende – *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume, ou autre Principauté* des Hugenotten Innocent Gentillet von 1576 dürften die Rezeption gerade auch in Frankreich weiter befördert haben. Damit ist aber auch davon auszugehen, dass sowohl im politischen Feld als auch im alltäglichen Umgang praktizierte Verhaltensweisen, die Machiavelli in seinem Buch beschrieb, mithilfe von Machiavellis Analyse bewusst gemacht und benannt werden konnten.³⁷ (Nicht ohne Grund haben seine Rezipienten insbesondere seinen Sinn für unverstellten Realismus gelobt.³⁸) Und gerade dieser Aspekt – das Vermögen, eigene Verhaltensweisen und die Verhaltensweisen Anderer zu verstehen und zu benennen – dürfte eine entscheidende Determinante des moralisch-ethischen Klimas eines Kulturraums, wie desjenigen Frankreichs sein, deren Grundzüge im vorliegenden Abschnitt rekonstruiert werden.

Anders als die ethisch orientierten Emotionstheorien empfiehlt auch Machiavelli implizit Selbstkontrolle; sie dient jedoch nicht der Schadensbegrenzung, sondern dem Selbstschutz in einer sozialen Umwelt, die Machiavelli deutlich als feindlich kennzeichnet. Mitmenschen stellen für ihn bzw. für den Herrscher, für den er seine Fürstenlehre verfasst hat, eine Bedrohung dar.³⁹ Simulation und Dissimulation – also die Vortäu-

³⁶ *Il Principe* wurde zwar 1559 auf den Index gesetzt, die Verbreitung des Werkes war damit aber nur in den vornehmlich katholischen Regionen und unter katholischen Lesern erschwert. Nach Robert Bireley waren bereits ca. fünfzehn Ausgaben des *Principe* gedruckt worden, bevor der Papst Paul IV. den Band 1559 auf den Index setzte (Bireley 1990, S. 14).

³⁷ Auf eine breite Leserschaft weist z. B. der Kritiker Machiavellis Innocent Gentillet hin. Machiavellis Bücher seien „aussi familiers & ordinaires en mains des Courtisans, comme le breviaire es mains d'un Curé de village“ (Gentillet 1576 (1579), S. 11).

³⁸ Ein Grund für den Erfolg dürfte dabei offenbar auch die Tatsache gewesen sein, dass das Werk anders als die Fürstenspiegel nicht idealisierte. Das macht z. B. Bacon explizit: „We are much beholden to Machiavelli and other writers of that class who openly and unfeignedly declare or describe what men do, and not what they ought to do“ (Bacon 1605, 2. Buch, S. 77).

³⁹ Machiavellis Menschenbild ist so negativ, dass er selbst in Zweifel zieht, dass der Besitz guter Eigenschaften im moralisch-ethischen Sinn, wie Treue, Sensibilität, Religiösität und Rechtschaffenheit, sich auszahlt. Wichtig ist seiner Auffassung nach weniger dessen Besitz, als dass andere Menschen dem – gerechtfertigten oder irr tümlichen – Glauben anhängen, dass man sie hat. So heißt es in der französischen Übersetzung von 1696: „J'hazarderai même de dire, que s'il les [les bonnes qualités] mettoit toutes en usage elles lui nuiraient; mais elles lui serviraient, si seulement on est persuadé qu'il les a: Il est par conséquent nécessaire de paroître, pitoiable, fidèle, doux, religieux & droit: & il faut l'être en effet. Mais pourtant on est quelquefois obligé de paroître le contraire; car je suis persuadé que, comme les gens sont faits à présent, il est impossible à un

sung *nicht bestehender* sowie die Verbergung *tatsächlicher* Gefühle, Einstellungen und Intentionen – dienen dazu, feindliche Angriffe abzuwehren. Sie basieren logischerweise auf Selbstkontrolle: sei es der Selbstkontrolle, die es dem (dis-)simulierenden Individuum ermöglicht, Mimiken und Gestiken vorzustellen, die als scheinbare äußere Manifestation interner mentaler Zustände von diesen jedoch tatsächlich unabhängig und willkürlich gezeigt werden können; sei es der Selbstkontrolle, die mittels Autosuggestion von der Situation unabhängige Gefühle ‚künstlich‘ hervorruft, um diese anschließend über Mimik und Gestik zum Ausdruck zu bringen.⁴⁰ Das Wirkungsfüge aus negativem Menschenbild und Notwendigkeit zur Selbstkontrolle in Form von Simulation und Dissimulation spiegelt deutlich auch der anonyme Übersetzer von Machiavellis Text von 1696 im 18. Kapitel des *Principe* wider:

[P]arceque les hommes sont des scélérats, & qu'ils vous manquent à tout moment de parole, vous n'êtes point obligés non plus de leur garder la vôtre & vous ne manquerez jamais d'occasions légitimes pour la rompre. Je pourrais rapporter ici mille fameux exemples de la perfidie des Princes arrivez dans ces derniers siècles: & ceux qui l'ont le plus mise en usage ont eu de plus heureux succès que les autres: à la vérité, il faut bien sçavoir cacher la peau du renard & entendre bien l'art de dissimuler: car les hommes seront toujours assez pressés par les besoins présents pour se laisser tromper.⁴¹

Die Imperative von Simulation und Dissimulation (als pervertierte Form der Selbstkontrolle) wurden im *Oráculo* des Spaniers Gracián in der Mitte des 17. Jahrhunderts weiterentwickelt. Auch wenn sein Menschenbild bei weitem weniger negativ als dasjenige Machiavellis ist, so empfiehlt auch er in seiner Maximensammlung Selbstschutz mittels Gefühlskontrolle und Dissimulation. In der Maxime XCIV heißt es in der französischen Übersetzung von Abraham Nicolas Amelot De La Houssaie, die ab 1684 in zahlreichen Auflagen vorlag (und erst 1730 durch eine neuere Übersetzung von Joseph de Courbeville ergänzt wurde): „Que l'habile-homme se garde bien de laisser sonder le fond de son savoir & de son adresse, s'il veut être reveré de chacun; qu'il se laisse connoître, amis non comprendre“.⁴² In Maxime XCVIII führt Gracián aus:

Prince d'observer tout ce qui fait passer les hommes pour gens de bien, sur tout s'il est nouvellement monté sur le Trône“ (Machiavelli 1513 (1696), S. 162-163).

⁴⁰ Selbstkontrolle wird ergänzt durch eine Tätigkeit des Ausforschens der Intentionen und Gefühle des der Erwartung missgünstigen, gefährlichen Gegenübers. Mimik und Gestik – eben jene Ausdrucksdimensionen, die, wenn es die eigenen sind, durch Selbstkontrolle möglichst keinen Aufschluss über die wahren Intentionen und Gefühle geben sollen, dienen im ausgeforschten Anderen als potentiell willkürliche, d. h. vom Anderen nicht ausreichend ‚unterdrückte‘ oder ‚überdeckte‘ Anzeichen. Dies dürfte auch der Hintergrund für die zahlreichen analytischen Werke über Emotionen sein, wie z. B. Cureau de la Chambres *Caractères des passions*. Der Autor stellt hier in der Einleitung fest, dass sich Emotionen im äußeren Erscheinungsbild (*l'air*), also Mimik, Gestik und Verhaltensweisen manifestieren, die dem Beobachter Auskunft über die Einstellung der Person geben (Cureau de la Chambre 1650, S. 8).

⁴¹ Machiavelli 1513 (1696), S. 160-161, 18. Kap.

⁴² Gracián 1647 (1687), S. 117.

Les passions sont les brèches de l'esprit. La science du plus grand usage est l'art de dissimuler. Celui, qui montre son jeu, risque de perdre. [...] Celui, qui se rend à ses passions, dit-il au chap. 2. de son *Héros* [Amelot ergänzt zahlreiche Maximen durch Passagen aus Graciáns *Héros* und *Criticón*], descend de la condition de l'homme à celle de la bête [...] Découvrir sa pensée, c'est ouvrir la porte de la forteresse de son esprit. C'est par cet endroit, que les ennemis politiques donnent l'assaut, & tres-souvent avec succès. Les passions une fois connus, on connoît toutes les entrées & toutes les forties de la volonté, &, par conséquent, on lui peut commander à toutes heures. Il faut donc, qu'un habile homme s'applique premierement à domter ses passions, & puis à les dissimuler, avec tant d'adresse, que nul espion ne puisse jamais déchiffrer sa pensée.⁴³

Es ist bezeichnend, dass beide französischen Übersetzungen nicht unter dem Originaltitel ‚Oráculo‘, also ‚Orakel(spruch)‘ erschienen, sondern Titel etablierter Verhaltenslehren von Hofleuten imitierten und somit Graciáns Werk als Hoflehre klassifizierten. Knüpfte Amelot mit seinem Titel *L'homme de cour* an Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528) und Nicolas Faretts *L'homme honeste* (1630) an, so kennzeichnete Courbeville mittels seines Titels *Maximes* Graciáns Werk als Vorläufer zu La Rochefoucaulds *Reflexions ou Sentences et Maximes Morales* (1678).

Von der Perspektive der in diesem Textkorpus niedergelegten Ideenwelt aus gesehen, bedeutete Emotionskontrolle einen strategischen Vorteil in einer Welt, die der Weltanschauung Machiavellis und Graciáns nach vom ‚homo homini lupus‘⁴⁴ beherrscht wurde. Emotionskontrolle vermied in diesem Kontext nicht schädliche Wirkungen für sich und andere, sondern war vor allem ein Mittel, die anderen Mitglieder der sozialen Umwelt über die wahren Einstellungen, Intentionen und Zielsetzungen im Unklaren zu lassen, weil sie Simulation und Dissimulation erlaubte. Die ethisch orientierten Abhandlungen über Gefühle auf der einen und die höfischen Verhaltenslehren auf der anderen Seite bewarben somit ein ähnliches Set an Verhaltensweisen – erschienen also als zwei Seiten derselben Sache –, jedoch mit unterschiedlichen Zielsetzungen. Beabsichtigten die oben genannten Abhandlungen von Charron, Senault, Descartes und Cureau de la Chambre eine friedliche, harmonische Gesellschaft auf den Weg zu bringen, so bezweckten politische Klugheit und Verstellungsethik sowohl den Schutz gegen Widersacher als auch den persönlichen Erfolg derjenigen zu sichern, die sich gemäß dieser Verhaltensweisen verhielten.

Auch wenn Machiavellis und Graciáns Klugheitslehren hinsichtlich der Explizitheit ihrer Empfehlung von Emotionskontrolle zum Zwecke der Simulation und Dissimulation im 17. Jahrhundert sicherlich radikale Einzelfälle darstellen und sich von der

⁴³ Gracián 1647 (1687), S. 121. Der spätere Übersetzer Joseph de Courbeville ist demgegenüber weniger negativ als Amelot De La Houssaie. Die ersten zwei Sätze seiner Übersetzung lauten: „Les passions de l'homme sont comme les avenues de son cœur: la science la plus utile dans l'usage est celle de cacher ces mêmes penchans“ (Gracián 1647 (1730), S. 111). Courbeville hebt also auf Emotionskontrolle, nicht auf Täuschung mittels Dissimulation ab.

⁴⁴ Titus Maccius Plautus, *Asinaria* (3.-2. Jahrhundert v. Chr.).

publizistischen Sachlage (zahlreiche Auflagen und Publikationen) nicht ableiten lässt, dass Verstellungsethik und politische Klugheit für das tagtägliche Handeln der Menschen und insbesondere der aristokratischen und bürgerlichen gebildeten Oberschicht tatsächlich verhaltenspraktisch relevant war, so kann aus den moralistischen Schriften Jean de La Bruyères und François La Rochefoucaulds, *Reflexions ou Sentences et Maximes Morales* (1664) und *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688)⁴⁵, jedoch geschlussfolgert werden, dass zumindest ab den mittleren 1660er Jahren die Oberschichten in Paris und Versailles, am französischen Hof und in den Salons, wo beide Moralisten verkehrten,⁴⁶ tatsächlich den Imperativen der politischen Klugheit und Verstellungsethik folgten. Diese Schlussfolgerung liegt insofern nahe, als La Rochefoucauld und La Bruyère diese Verhaltensweisen beschreiben, nicht vorschreiben oder empfehlen – und zwar mit einem sachlichen Ton, der, da er Anerkennung vermissen lässt, als Missbilligung deutbar ist.⁴⁷

Wieder spielen die Vermeidung von Aufrichtigkeit, d. h. Simulation und Dissimulation eine prominente Rolle. So behauptet La Rochefoucauld: „La sincérité est une ouverture de cœur. On la trouve en fort peu de gens et celle que l'on voit d'ordinaire n'est qu'une fine dissimulation pour attirer la confiance des autres.“⁴⁸

L'humilité n'est souvent qu'une feinte soumission dont on se sert pour soumettre les autres. C'est un artifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever et, bien qu'il se transforme en mille manières, il n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité.⁴⁹

⁴⁵ Der Titel der Erstausgabe ist *Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*.

⁴⁶ La Rochefoucauld gehörte durch Geburt zum französischen Hochadel und verkehrte in den wichtigen Salons von Paris (Harvey 1959, S. 395-396). La Bruyère wurde 1684 Hauslehrer beim Prince de Condé und befand sich ab diesem Zeitpunkt im engsten Umkreis des französischen Hochadels von Versailles und Paris (o. A. 2013b (oder früher)).

⁴⁷ La Rochefoucaulds und La Bruyères moralistische Kritik ist dabei im europäischen Kontext gesehen keineswegs originär. Sie schließt an die traditionelle Hofkritik an, die europaweit von denjenigen sozialen Schichten praktiziert wurde, die nicht zum Hof dazugehörten, und bis in das Mittelalter zurückverfolgt werden kann (vgl. Uhlig 1973); sie manifestierte sich nicht nur in Pascals sogenannten *Lettres Provinciales* von 1657 (Pascal 1657), sondern findet sich auch am Ende des 17. Jahrhunderts in der Kritik von Abbé de Goussault. Goussault zielte darauf ab, das positive Bild des Höflings zu restituieren. „Quand j'ay entrepris de faire le Portrait d'un honnête Homme, je n'ay pas pretendu représenter un Homme de Cour ou de Ville, qui sous une honnêteté apparente & purement mondaine, cache un libertinage veritable & criminel; mais je me suis proposé un Homme qui joint la politesse, la civilité, l'esprit, & l'érudition, à la pureté de ses mœurs, & à la probité, c'est-à-dire, un honnête Homme, selon Dieu & selon le monde, soit qu'il soit de la Cour, soit qu'il soit de la Ville“ (Goussault 1692, S. 14-15 (= Vorwort, unpaginiert, meine Seitenzählung)). Für die deutsche Region: s. Kutschke 2007.

⁴⁸ La Rochefoucauld 1664 (1678), Max. 62, S. 142.

⁴⁹ La Rochefoucauld 1664 (1678), Max. 254, S. 166.

In dieser Situation wird derjenige, der auf Täuschung verzichtet, letztlich nur selbst das Opfer von Täuschung: „L'intention de ne jamais tromper nous expose à être souvent trompés.“⁵⁰ Mit ähnlichem Tenor erklärt La Bruyère:

Un homme qui sçait la cour est maistre de son geste, de ses yeux et de son visage; il est profond, impenetrable; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentimens: tout ce grand raffinement n'est qu'un vice que l'on appelle fausseté, quelquefois aussi inutile au Courtisan pour sa fortune que la franchise, la sincerité & la vertu.⁵¹

In den bis hierher vorgestellten Texten – den ethisch orientierten Emotionstheorien auf der einen und den französischen Übersetzungen Machiavellis und Graciáns sowie den Maximen La Rochefoucaulds und La Bruyères auf der anderen Seite – zeichnet sich ein für das moralisch-ethische Klima der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert charakteristisches Bild ab: Die auf eine Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens abzielenden ethisch orientierten Emotionstheorien werden durch ein negatives, moralkritisches Textkorpus ergänzt und überschattet, dass eine Kombination aus politischer Klugheit und Verstellungsethik bewirbt (bei Machiavelli und Gracián) bzw. konstatiert (bei La Rochefoucauld und La Bruyère). Wie intensiv die in diesen Texten genannten antisozialen Imperative in der Tat praktiziert wurden, d. h. ob tatsächlich ein generelles Klima der allgegenwärtigen Heuchelei und des Opportunismus vorherrschte, ist dabei für den vorliegenden Zusammenhang kaum relevant. Relevant ist die Tatsache, dass offenbar die Idee, dass ein solches Klima vorherrschen könnte, auf die Leser der Schriften eine deutliche Faszination ausübte.

2. Ästhetisierung moralisch-ethischer Imperative: die Musik am französischen Hof

Das beschriebene negative Erscheinungsbild moralisch-ethischer Orientierungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde jedoch durch ein facettenreiches positives Gegenstück ergänzt.

Die Imperative der Emotionskontrolle und Moderation manifestierten sich in der damaligen Gesellschaft und Kultur Frankreichs nicht nur als Popularität eines Textkorpus – Machiavelli, Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère –, das politische Klugheit und Verstellungsethik als zentrale Handlungsimperative der europäischen und insbesondere französischen Adelsgesellschaft definierte, sondern sie übten auch Einfluss auf das ästhetische Denken aus. Auf Castigliones *Libro del Cortegiano* von 1528 geht das Konzept zurück, dass gelingendes Betragen im gesellschaftlichen Kontext nicht nur nach sitt-

⁵⁰ La Rochefoucauld 1664 (1678), Max. 118, S. 149.

⁵¹ La Bruyère 1688, S. 234-235.

lichen, sondern auch ästhetischen Maßstäben zu beurteilen ist. *Grazia*, die Anmut, die Castiglione als Verhaltensziel bestimmte, erlangte der Hofmann bezeichnenderweise durch einen zur Schau getragenen Habitus der *sprezzatura*, einer Leichtigkeit, die, wenn sie dem Adligen nicht angeboren war – das sollte natürlich der Normalfall sein, von dem Castiglione ausging –, gerade dadurch erlangt wurde, dass eingeübte Verhaltensweisen als solche nicht sichtbar wurden, sondern als naturhaft, also als das Gegenteil von ‚kunstfertig‘ und ‚einstudiert‘, erschienen.⁵² Insofern als sich das Eingeübte jedoch weniger anhand der Handlung selber vom ‚Angeborenen‘ und ‚Naturgegebenen‘ unterscheiden lässt als anhand deren begleitenden Aspekten – einer angestregten Mimik, verkrampften, angespannten Bewegungsmodi –, beförderte das Ideal der *grazia* und *sprezzatura* also ebenfalls eine Emotionskontrolle, die sich jedoch durch ihre rein ästhetischen Zielvorgaben von derjenigen, die im Rahmen von Ethiken empfohlen wurde, unterschied.

Welche Bedeutung die Ästhetisierung der Verhaltensethik gerade im 17. Jahrhundert erlangte, manifestiert sich u. a. auch im international rezipierten Konzept des *honnête homme*, wie es von Nicolas Faretts *L'Honneste homme, ou l'art de plaire à la court* (1630) und in zahlreichen Schriften von Antoine Gombauld de Méré formuliert wurde.⁵³ Das Konzept der *honnêteté* adaptiert Castigliones Entwurf vom Hofmann für das französische soziokulturelle Umfeld. Für die Ausgestaltung des Konzeptes, das sich unter der Aristokratie (den Angehörigen der *noblesse de la robe* und der *noblesse d'épée*), den Hofleuten sowie in den Salons rasch verbreitete, ist dabei entscheidend – so hat Jean-Pierre Dens 1981 argumentiert –, dass die den *honnête homme* charakterisierenden Termini – *agrément*, *bienséance*, *naturel*, *vraisemblance*, *bon gout* – essentiell ästhetische Konzepte sind („vocabulaire esthétique“): „Tout au long de cette étude nous nous sommes efforcés de souligner le rapport étroit et constant entre la théorie de l'honnêteté et les principes dominants de l'esthétique classique“⁵⁴. D. h. Maßstab dafür, ob ein Individuum einen *honnête homme* verkörpert, ist der sinnliche Eindruck des Betrachters, den das äußere Erscheinungsbild des Individuums vermittelt. Moderation, Regulierung und Kontrolle der Gefühle stellen dabei insofern eine zentrale Bedingung für die erfolgreiche Performanz des *honnête homme* dar, als *bienséance*, also das situationsbedingte angemessene Verhalten,⁵⁵ eben nur dann gelingt, wenn Gefühle nicht überwältigen, son-

⁵² Gemäß Castiglione geht Anmut daraus hervor, dass Affektiertheit und Künstlichkeit vermieden und stattdessen eine Art von Lässigkeit zur Schau gestellt wird, die die Kunst und Mühe verbirgt. In der italienischen Originalfassung heißt es: „ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e [...] usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimonstri ciò che si fa e dice venir fatto sena fatica e quasi senza pensarvi“ (Castiglione 1528, S. 59).

⁵³ Faretts *Honneste homme* erlebte allein in den ersten sechzig Jahren siebzehn Auflagen in Frankreich und drei Übersetzungen (ins Deutsche, Englische und Italienische). Schriften, in denen Méré das Konzept des *honnête homme* erörtert, sind u. a. die *Discours de l'Esprit, de la Conversation* und des *Agréments*, die ab 1667 erschienen. Sie wurden im 17. Jahrhundert sechsmal aufgelegt.

⁵⁴ Dens 1981, S. 8 und 139.

⁵⁵ S. zur Definition von *bienséance*: Dens 1981, S. 112ff.

dern gesteuert und an die jeweilige Situation angepasst werden können. Faret und Méré weisen der Moderation und emotiven Kontrolle dementsprechend einen wichtigen Stellenwert zu. Gefühlsüberschuss und *bienséance* verhalten sich dabei antiproportional zueinander. So erklärt Méré in seinem *Discours des Agréments* von 1667:

[L]es vrais Agréments ne veulent rien qui ne soit modéré: tout ce qui passe de certaines bornes, les diminue, ou mesme le détruit; & la personne qui plaisoit hier plaira moins aujourd'hui, ou mesme elle ne plaira point du tout à cause qu'elle ne conservera pas le temperament qu'elle avoit employé. [...] celui qui paroît plus sombre ou plus gai que la bien-séance ne veut, doit essayer par adresse ou par habitude d'y apporter quelque moderation.⁵⁶

Verstellung operiert dabei als essentieller Teil von *modération*. Unter der Abschnittsüberschrift „De la souplesse & moderation d'esprit“ argumentiert Faret im *L'Honeste Homme* dementsprechend:

Un esprit modéré, & qui ne se laisse point emporter legerement, en tous les desseins qu'il aura, soit pour affaires, soit pour plaire, sçaura prendre son temps, presser & diférer à propos, se ployer & s'accommoder aux occasions, en sorte que rien de ce qui le choquera ne le puisse blesser. S'il veut & si la generosité n'y est point offensée, il sçaura feindre, il sçaura déguiser, & lors qu'un expedient viendra à luy manquer, il se trouvera toujours d'un esprit assez tranquille & assez ouuert, pour en inuenter mille autres capables de terminer ce qu'il poursuit.⁵⁷

Dass die Imperative emotiver Moderierung und Kontrolle sowie *sprezzatura* und *agrément* als Komponenten höfischer Verhaltensethik auch ästhetische Maßstäbe setzten – und zwar im etymologischen als auch modernen Sinn des Wortes ‚ästhetisch‘, d. h. sowohl im Sinne von Perzeptionen aller Art als auch als Perzeption von Kunstobjekten –, ist für den vorliegenden Zusammenhang, die Untersuchung der Bedeutung des moralisch-ethischen Wandels für Musik, von nicht zu vernachlässigender Bedeutung. Denn, wenn Verhaltensethik eine Ästhetik definiert, ist davon auszugehen, dass die Wertmaßstäbe, die diese in der Verhaltensethik verortete Ästhetik artikuliert, sich auch in den genuin ästhetischen Bereichen – Kunst, Musik, Literatur – niederschlagen. Dass dies in der Tat der Fall war, haben verschiedene Autorinnen und Autoren – Buford Norman und Don Fader – für den französischen Kulturraum in Hinblick auf einzelne Aspekte nachgewiesen.⁵⁸ Musikalische Verzierungen und Ornamentierungen, die auf

⁵⁶ Méré 1667a (1690), S. 14 und 22.

⁵⁷ Faret 1630 (1631), S. 116-117.

⁵⁸ Für den italienischen Raum haben Silke Leopold und John Walter Hill die Bedeutung der Verhaltenslehren für die Entwicklung musikdramaturgischer Eigentümlichkeiten in italienischen Opern vom frühen 17. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert untersucht (Leopold 1999 und 2001; Hill 2003).

Französisch als *agréments* bezeichnet wurden und als Teil der *pronuntiatio*, also der Vortragsweise begriffen wurden,⁵⁹ galten für das ästhetische Gelingen der Kompositionen als unverzichtbares Element, weil sie, wie die sozialen *agréments*, die die Verhaltenslehren als essentielle Komponenten der ‚honnêteté‘ empfahlen, das Verhalten eines Individuums als angenehm erscheinen ließen.⁶⁰ Weiterhin ist es, wie Don Fader anhand des Musikdiskurses in Frankreich gezeigt hat, plausibel, davon auszugehen, dass eine ästhetische Parallele zwischen verhaltensethischen Konzepten der *politesse* und *bienséance* auf der einen und der musikalischen Einfachheitsästhetik⁶¹ auf der anderen Seite besteht.⁶² Beide Seiten – das wird in der Darstellung Faders deutlich –, inspirierten und bestätigten sich dabei offenbar gegenseitig. Wenn Méré im „Discours de la Conversation“ Sängern – und Sängerinnen – empfiehlt, sich die Qualitäten des *honnête homme* anzueignen, um die Qualität der eigenen künstlerischen Darstellung zu steigern, dann dürfte das ästhetische Ideal, das er dabei zugrunde legte, offenbar von seinem Eindruck nach besonders gelungenen musikalischen Aufführungen beeinflusst worden sein. D. h. bei den Qualitäten, die er einem Sänger, den er als *honnête homme* begreift, zuschreibt, handelt es sich tatsächlich um Qualitäten eines *Künstlers*, also *ästhetische* Qualitäten, die jedoch mit denjenigen des *honnête homme* als sozialem Typus zusammenfallen. Méré schreibt: „Il faut que celui qui depuis si long-temps se fait admirer par sa voix douce & flateuse, & par sa maniere de chanter, outre qu’il est fort honnête homme: Car cette qualité contribuë aux agréments de sa voix, il faut que celui-là s’en mêle“.⁶³

Die Parallelen zum ästhetisch orientierten Verhaltensdiskurs, die Fader für den Musikdiskurs aufgezeigt hat, lassen sich auch für die Musik selbst nachweisen. Dass das Gebot der Moderierung bis in den kompositorischen Satz hineingewirkt haben dürfte, hat Fritz Reckow 1984 anhand der berühmten Soliloquy der Armide am Ende des dritten Aktes von Lullys gleichnamiger Oper von 1686 herausgearbeitet,⁶⁴ also beinahe zwanzig Jahre, bevor Fader die Beobachtungen Reckows von theoretischer Seite aus bestätigte. Geht man davon aus, dass wie Fader argumentiert, Gefallen (*plaire*) ober-

⁵⁹ Vgl. Bacilly 1671, S. 201.

⁶⁰ Norman 1983. Parallel hierzu hat Leopold anhand eines Vorworts von Giulio Caccini auf Zusammenhänge zwischen dem Konzept der *sprezzatura* im italienischen Raum des frühen 17. Jahrhunderts und jenen Verzierungen hingewiesen, die daraus hervorgehen, dass mittels Durchgangstönen Läufe bei einer springenden Melodielinie gebildet werden (Leopold 1999, S. 15). Nino Pirrotta hat dargelegt, dass *sprezzatura* im frühen 17. Jahrhundert nicht nur als „self-assurance of the accomplished performer, but also the unrestricted and undiverted naturalness of the melody itself, its ‚air‘ of being entirely self-determined or self-propelled“ begriffen wurde (Pirrotta 1969 (1982), S. 249).

⁶¹ Der Begriff der Ästhetik ist hier im weiten Sinn gemeint, d. h. als Vorschrift, wie Musik verfasst sein soll, damit sie vom Autor der Vorschrift als ‚gut‘ beurteilt werden kann.

⁶² Fader 2003, S. 17-19.

⁶³ Méré 1667a (1690), S. 153.

⁶⁴ Reckow 1984.

tes Ziel der Komposition und Aufführung von Musik war und Gefallen aber nur dadurch zu erzielen war, dass die Erscheinung – eines Individuums oder eines Musikstückes – moderiert und damit auch wohlangemessen (*bienséant*) war, so musste das Spektrum kompositorischer Techniken so eingeschränkt werden, dass es nie die Grenzen des Angenehmen und Wohlgefälligen überschritt. Das bedeutete praktisch, dass alle Parameter des musikalischen Satzes so einzusetzen waren, dass sie niemals ins Extrem ‚entglitten‘, also das Gebot der Moderiertheit verletzten. Genau diese Merkmale lassen sich in der Soliloquy Armides erkennen, auch wenn – und darauf werde ich in Kürze zurückkommen – das Gebot der Moderation eigentlich mit den Erfordernissen der Darstellung (hoch-)dramatischer Vorgänge als Wesensmerkmal der Oper (im Vergleich zu anderen musikalischen Genres) kollidierte. Reckows Analyse nach ist die Soliloquy Armides – gerade auch im Vergleich zum italienischen Stil, der im ausgehenden 17. Jahrhundert in Europa zunehmend beherrschend wurde – von einem Tonumfang und Intervallen geprägt, die die Stimme in einer bequemen mittleren Lage (e'-a'') halten. Die innere Bewegtheit der Protagonistin wird durch die „Verschärfung rhythmischer Kontraste“⁶⁵ (Sechzehntel – halbe Note) erzielt, die sich von rhythmischer Ausgewogenheit (Achtel – Viertel) subtil abhebt. Hinsichtlich dieser Charakteristika korrespondierte Lullys Satz zweifellos mit den Empfehlungen, die Méré in seinem *Discours de la Conversation* der Madame de *** gab:

Il faut que les mouvemens de l'ame soient moderez dans la Conversation, & comme on fait bien d'en éloigner le plus qu'on peut tout ce qui la rend triste & sombre, il me semble aussi que le rire excessif y sied mal; & que dans la plûpart des entretiens on ne doit élever ny abbaïsser la voix, que dans une certaine mediocrité, qui dépend du sujet, & des circonstances.⁶⁶

Kompositionen, die von dem Gebot der Moderation abwichen – das gilt auch noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts unter konservativen Musikliebhabern –, liefen demgegenüber Gefahr, harsche Kritik zu ernten. Louis Bollioud-Mermet, ein in ästhetischer Hinsicht offenbar eher rückwärtsgewandter Anhänger der Lullyschen Stilistik, war noch 1746 davon überzeugt, dass Töne, die die Mittellage überschritten, wie Schreien oder Kreischen klangen⁶⁷.

Das eigentliche Charakteristikum moderierter Musik dürfte jedoch die ungewöhnliche Ambivalenz des deklamatorischen Stils zwischen Rezitativ und geschlossenem Satz sein.⁶⁸ Zeichnet sich der rezitativische Stil durch eine unsignifikante Gesangslinie aus –

⁶⁵ Reckow 1984, S. 148.

⁶⁶ Méré 1667a (1690), S. 139.

⁶⁷ Mermet 1746, S. 26.

⁶⁸ Der deklamatorische Stil selbst geht wiederum offenbar auf damalige – eher fiktionale – Vorstellungen über das antike Musiktheater zurück, die bereits für die italienische Oper um 1600, insbesondere die *seconda prattica* im Umkreis von Claudio Monteverdi, Giovanni Artusi, Jacopo Peri u. a. prägend gewesen waren. Diesen Vorstellungen gemäß war die Musik in griechischen Dramen stark am Textvortrag orientiert, d. h. die Bildung einer autonomen, in sich stim-

viele Tonrepetitionen, Kreisen um wechselnde ‚Rezitationstöne‘; tendenziell kurze Dauernwerte –, die das ästhetische Gewicht auf den Versvortrag, nicht auf die musikalische Ausgestaltung legt, so nähert sich die Tonhöhenstruktur der Gesangslinie im deklamatorischen Stil an diejenige des geschlossenen Satzes an. Sie ist variabler und, indem die Partie in moderatem Tempo *vorgetragen*, eben deklamiert wird, gesänglich. Die dem geschlossenen Satz verwandten Charakteristika der Tonhöhenstruktur der Gesangslinie werden jedoch von der Dauernstruktur konterkariert. In Korrespondenz mit den rhythmisch unregelmäßigen, keinen durchgehaltenen Versfuß im engeren Sinn aufweisenden *vers libres* der Lyrik der französischen Klassik wird auf die Verwendung rhythmischer ‚Motive‘ oder Konfigurationen verzichtet, die z. B. hinsichtlich ihres Tonhöhenverlaufs sequenziert werden könnten. Drittens ist der deklamatorische Stil dadurch gekennzeichnet, dass auch auf harmonischer Ebene Sequenzmodelle u. ä. fehlen, die die Abfolge der Akkorde über mehrere Takte rationalisieren und somit vorhersehbar machen.⁶⁹ Zusammen mit dem Verzicht auf Dissonanzen (Non- und/oder Undezimakkorden) und der Vermeidung einer ungewöhnlich großen Entfernung vom tonalen Zentrum bleibt der deklamatorische Stil in harmonisch-akkordischer Hinsicht unspezifiziert bzw. er ist – in den Worten Reckows, mit denen er Jean-Jacques Rousseaus bekannte Kritik umschreibt⁷⁰ – von „harmonischer Kraftlosigkeit“ und „tonartlicher Einförmigkeit“ geprägt. Ein weiteres Mittel der Moderierung sind in Lullys Vokalstil unregelmäßige Taktgruppen und Taktwechsel, die die verbalsprachliche Prosa nachahmen.⁷¹ Alle Faktoren zusammen schaffen ein energetisches Klima, das sich metaphorisch als vagierend und wenig zielorientiert, damit aber auch in emotiver Hinsicht als vergleichsweise ungerichtet und vielleicht sogar antriebslos beschreiben lässt.⁷²

migen Form war ästhetisch irrelevant. Das Resultat ist ein musikalischer Stil, der einen Zwischentypus zwischen deklamatorischem Rezitativ und gesänglicher Arie bildet. Die deklamatorischen Partien werden im dramatischen Verlauf (nicht in festiven Abschnitten, in denen Tanzsuiten u. ä. erklingen) bekanntlich durch kurze, formal geschlossene, in der Regel durch klare Kadenzierungen strukturierte, liedartige und daher liedhafte Abschnitte ergänzt (für weitere Details: s. Wood 1996 und Rosow 2000). Für eine Diskussion der Differenzen zwischen dem, was wir gewöhnlich Arie nennen, und dem deklamatorischen Stil: s. Döhring 1969.

⁶⁹ Die Akkorde der Grundtonart e-Moll werden durch zahlreiche Zwischendominanten zu A-Dur und a-Moll, G-Dur, C-Dur sowie eine kurzweilige, lediglich drei bis vier Takte umfassende Ausweichungen nach e-Moll (Takte 25-28) und h-Moll (Takte 45-47) ergänzt. Abgesehen von einer kurzen, vier Glieder umfassenden Quintfallsequenz gibt es keine Sequenzmodelle.

⁷⁰ Reckow 1984, S. 152.

⁷¹ Reckow 1984, S. 147.

⁷² Nicht nur vokale, sondern auch instrumentale Sätze kopierten den formal offenen, durchkomponierten und umherstreifenden Charakter des deklamatorischen Stils. Den Charakter von Jean-Henry D’Angleberts *Tombeau de Mr. de Chambonnières* für Cembalo von 1689 beschreibt Susan McClary z. B. als Mangel an Telos, ein Stilmittel, das zur Herstellung von Ewigkeitsgefühlen bei den Zuhörerinnen und Zuhörern dient. D.h. die Musikwissenschaftlerin stellt einen Zusammenhang weniger zwischen dem moralisch-ethischen Klima als dem politischen Klima und den Charakteristika des französischen Stils her (McClary 2000). Darüberhinaus hat Re-

Verortet man auf einer imaginativen Skala eine vagierende, d. h. wenig zielgerichtete Verlaufsform des musikalischen Satzes in der Mitte zwischen starker Dynamik auf der einen und Statik auf der anderen Seite, so lässt sich der Lullysche Stil tatsächlich als moderiert, als Mittelmaß zwischen den Extremen auffassen. Dass es dieses gemäßigte, moderierte Ausdrucksspektrum war, das die Franzosen an ‚ihrer‘ Musik und insbesondere am Lullyschen Stil so schätzten, artikuliert sich besonders deutlich in der mehr oder weniger über das gesamte 17. Jahrhundert ausgetragenen *querelle* über die eventuellen Vorzüge oder Mängel der französischen und der italienischen Musik im Vergleich. Der Kern der Kritik besteht dementsprechend in zwei Gegensatzpaaren: ‚Einfachheit vs. Komplexität‘ sowie ‚expressiver Exzess vs. expressive Moderierung‘. Pointierter formuliert: die Kritik an der italienischen Musik – und diesem Aspekt wurde vonseiten der Musikwissenschaft bisher keinerlei Bedeutung beigemessen – richtete sich nicht nur auf ästhetische und soziale Aspekte (Einfachheit im Sinne von Eleganz und Verzicht auf Artifizialität sowie Kultiviertheit vs. Ungeschliffenheit und Exzess), sondern insbesondere auch auf den Umgang mit Gefühlen, also jenem Aspekt, der für die Gestaltung der Ethiken, Verhaltens- und Morallehren im französischen Raum eine zentrale Rolle spielte. Dementsprechend bemängelte Charles de Saint-Évremond:

Les Italiens ont *l'expression* fausse, ou du moins outrée, pour ne connoître pas avec justesse *la nature ou le degré des passions*, c'est éclater de rire, plutôt que de chanter, lors qu'ils expriment quelque sentiment de joye; s'ils veulent soupirer, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secretement à la passion d'un cœur amoureux; d'une reflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations, les larmes de l'absence sont des pleurs de funeraillies; le triste devient si lugubre dans leurs bouches, qu'ils font des cris au lieu de plaintes dans la douleur; & quelquefois ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la nature [kursiv von mir, B. K.].⁷³

Hebt Saint-Évremond auf die Exzessivität der italienischen Musik ab, so kritisiert der anonyme Autor mit den Initialen L. T.:

Ne pourroit-on pas dire, sans offenser les sectateurs de la Musique Italienne, que leurs ornemens trop frequens & déplacent en étouffent l'expression, qu'ils ne caracterisent point assez leurs ouvrages?⁷⁴

becca Harris-Warrick jüngst gezeigt, dass die Tänze in Lullys *tragédies en musique*, also Abschnitte der Komposition, die zugunsten der Tanzbarkeit der Erwartung nach eigentlich äußerst regelmäßig gestaltet sein sollten, oftmals höchst unregelmäßig gebaut waren, obwohl keinerlei außermusikalische Faktoren hierfür (wie die Gestalt der vertonten Verse, der dramatische Verlauf oder eine Dramaturgie, in der ein Tanz mit einem vokalen Stück abwechselt) ausgemacht werden können (vgl. Harris-Warrick 2000).

⁷³ Saint-Évremond 1684, S. 100.

⁷⁴ L. T. 1713, S. 11.

Im Kontext seiner Ausführungen zu den vom Sänger anzubringenden Verzierungen in seiner *Harmonie universelle* beschrieb Mersenne die seiner Auffassung nach bestehenden Defizite der italienischen Musik folgendermaßen:

Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont priuez, parce qu'ils representent tant qu'ils peuuent les passions & les affections de l'ame & de l'esprit; par exemple, la cholere, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances de cœur, & plusieurs autres passions, avec vne violence si estrange, que l'on iugeroit quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils representent en chantant; au lieu que nos François se contentent de flatter l'oreille, & qu'ils vsent d'une douceur perpetuelle dans leurs chants; ce qui en empesche l'energie. [...] nos Chantres s'imaginent que les exclamations & les accents dont les Italiens vsent en chantant, tiennent trop de la Tragedie, ou de la Comedie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon & d'excellent, car il est aisé de temperer les exclamations, & de les accomoder à la douceur Française, afin d'ajouter ce qu'ils ont de plus pathetique à font avec bonne grace, lors qu'ayant vne bonne voix ils ont appris la methode de bien chanter des bons Maistres.⁷⁵

Mersennes Ausführungen machen deutlich, dass die Zurückhaltung gegenüber dem Ausdrucksideal der italienischen Musik zwei Aspekte betraf: erstens in *quantitativer* Hinsicht ein extremer, exzessiver Ausdruck („avec une violence si estrange“, „trop de la Tragedie, ou de la comedie“); zweitens in *qualitativer* Hinsicht ein Ausdruck von negativen Gefühlsqualitäten („la cholere, la fureur, le dépit“ etc.). Er artikuliert damit auf die Musik bezogen ein Ideal, wie es Castiglione im frühen 16. Jahrhundert dem Hofmann ans Herz legte: Ziel sollte es sein „usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi“.⁷⁶

Zwar richten sich die zitierten Passagen nicht auf den Tonsatz, also die in Reckows Analyse herausgearbeiteten Charakteristika der primären musikalischen Parameter, sondern auf die Verzierungen und die *pronuntiatio* der Gesangsstimme, also die sekundären Parameter; dennoch ist davon auszugehen, dass die Gestaltung der primären Parameter gleichermaßen von den Zeitgenossen als Komponenten der Moderierung begriffen wurden; sie dürften jedoch deshalb nicht explizit gemacht worden sein, weil sie sprachlich weitaus schwieriger einzuholen sind (wie die oben wiedergegebenen Formulierungen Reckows zeigen). Solche Zusammenhänge lassen sich aus der von L. T. geäußerten Kritik an den Melismen der italienischen Musik schlussfolgern.⁷⁷ Die Melismen, die L. T. in der italienischen Musik anprangert, sind musikanalytisch betrachtet nicht nur Verzierungen, sondern oftmals auch in Sequenzmodelle, also den Tonsatz, eingebunden; dessen Harmoniefolgen konstituieren wiederum den ,energeti-

⁷⁵ Mersenne 1636, S. 356.

⁷⁶ Castiglione 1528, S. 44.

⁷⁷ S. Fußnote 74.

schen Haushalt‘ der jeweiligen musikalischen Passage. Dieser ist bei Sequenzen auf Antriebs- und Dynamik ausgerichtet, weil sie eine stark ausgeprägte Bewegungsrichtung aufweisen.⁷⁸

Wie ist der beschriebene Sachverhalt – Stileigenschaften, die auf eine Moderierung der Ausdrucksintensität und Ausdrucksqualitäten abzielen – jedoch damit kohärent zu machen, dass dem französischen Musikdiskurs nach Musik – die französische Musik mit eingeschlossen – die Leidenschaften bewegen sollte? (Das *Dictonnaire Furetières* in der Fassung von 1701 erklärt z. B. „on dit en Rhetorique, en Poësie, en Peinture, & en Musique, que toute l’adresse, ou la finesse de l’art consiste à *émouvoir*, à *exciter*, ou à bien *représenter les passions* [kursiv von mir, B. K.]“.⁷⁹) Und wie ist es zu erklären, dass die Lullyschen Opern trotz des moderierten französischen Stils von damaligen Zeitgenossen und nachfolgenden Musikschriftstellern immer wieder als sehr ausdrucksstark beschrieben wurden und heute noch werden? Zwei sich gegenseitig ergänzende Erklärungsmodelle bieten sich an:

1. Der Imperativ, Affekte zu bewegen und erregen – *émouvoir les passions* – bezieht sich nicht auf Affekte im Allgemeinen, sondern nur auf diejenigen Gefühlsqualitäten, die in sozialer Hinsicht unschädlich, also ‚harmlos‘ sind. Diese Auffassung artikuliert z. B. Mersenne 1640 in einem Brief an Huygens, in dem er seine affektästhetischen Vorstellungen dazu, welche Gefühlsqualitäten Musik erregen solle, differenziert vorstellt; Zorn ist seiner Auffassung nach zu vermeiden, Freude und Andacht zu befördern: „[L]es airs ne se font pas pour exciter la cholere et plusieurs aultres passions mais pour resjouyr l’esprit des auditeurs, et quelquefois pour les porter à la devotion [kursiv von mir, B. K.]“.⁸⁰

Ähnlich bestimmt auch Claude-François Ménéstrier in seinen der Bühnenmusik gewidmeten *Representations en musique anciennes et modernes* von 1681 den Gesang.

⁷⁸ Lully verwendet vereinzelt Quintschrittsequenzen, wie z. B. in der zur Kadenz führenden Passage am Ende der Introduktion der Arie von Armide.

⁷⁹ Art.: „Passion“, in: Furetière 1701, Bd. 3.

⁸⁰ Mersenne 1640, S. 237-238. Die gesamte Passage lautet: „il faut premièrement supposer que la musique et par consequent les airs, sont faitz particulièrement et principalement pour charmer l’esprit et l’oreille et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmy les amertumes qui s’y rencontrent. Car de s’imaginer que la musique serve pour nous persuader le dessein du musicien aussy parfaitement comme feroit un bon orateur, et qu’elle ayt une esgalle force pour conduire à la vertu et pour fair hayr le vice que la voix d’un bon predicateur, bien qu’on chantast les mesmes choses qu’il recite en chaire, et de croire qu’en chantant l’on puisse aussy aisement instruire qu’en parlant et en discourant, c’est ce qu’il est difficile de se persuader, si l’on n’en veoit [sic] premierement l’experience. Semblablement les airs ne se font pas pour exciter la cholere, et plusieurs aultres passions, mais pour resjouyr l’esprit des auditeurs, et quelquefois pour les porter à la devotion, comme il arrive aux recits que l’on fait dans les Eglises durant le service divin. Je ne veux pas nyer que certains airs bien faits selon la lettre, n’esmeuvent à la pitié, à la compassion, au regret, et à d’aultres passions, mais seulement que ce n’est pas lá leur but principal, mais de resjouyr, ou mesme de remplir les sçavans auditeurs d’admiration, qui leur fait rechercher les causes d’un effect si signalé“ (Mersenne 1640, S. 237-238).

Er diene dazu zu unterhalten, Leid und Anstrengung zu mildern sowie Lobpreisung und Angedenken zum Ausdruck zu bringen. Die Gefühlsqualitäten, die er in den Hörerinnen und Hörern anregt, sind deutlich verwandt mit denjenigen, die Mersenne nannte: Erleichterung, milde Freude, positiver Enthusiasmus und emotionale Beruhigung. Der Gesang bewirke

soulagement dans les peines de cette vie. [...] ceux qui chantent étourdissent leur douleur [...] Les Voyageurs chantent quand ils sont seuls pour s'addoucir les fatigues du chemin; les Laboureurs au milieu des champs [...] et les autres cherchent par ce moyen à s'ôter une partie de l'ennuy, que la continuation d'un même travail a coûtume de causer. Cet usage du chant que la nature sembloit n'avoir introduit dans le monde, que pour addoucir les chagrins & les peines de cette vie, devint insensiblement parmi les premiers peuples un signe de réjouissance. On chanta à la naissance des Princes, à leurs noces, à leurs entrées solennelles dans les Villes, dans les festins, & dans les Temples, aux triumpes, & aux funeraillies, n'y ayant point de passion, ny de mouvement de l'ame, que la Musique affectât d'exciter, ou d'appaiser par la diversité du chant, ou même de les exprimer pour le plaisir comme les autres arts qui imitent la nature.⁸¹

Gleichermaßen forderte Bénigne de Bacilly die Leser seiner *Traité de la methode ou L'Art de bien chanter* von 1671 nicht dazu auf, *alle* verfügbaren Affekte, sondern lediglich Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit zu erregen.⁸² Das gleiche galt für die Poesie. Wenn Theoretiker im 17. Jahrhundert Dichtern empfahlen, die Leidenschaften zu erregen, so meinten sie die harmlosen Leidenschaften wie Andacht, Freude oder Lobpreisung.⁸³ Die implizit immer mitgedachte Beschränkung der Leidenschaften, die durch Musik erregt werden sollen, auf ein bestimmtes Set an Emotionen wird dementsprechend in dem oben genannten Artikel von Furetière mit dem Hinweis auf die antike Lehre vom Ethos in der Musik ergänzt: „Les anciens Musiciens excitoient, *ou appaisoient* les passions [kursiv von mir, B. K.]“.⁸⁴

Ein differenzierterer Blick auf die Denkfigur des ‚émouvoir les passions‘ zeigt somit deutliche Analogien zu den damals aktuellen ethisch orientierten Emotionstheorien. So wie in der Alltagspraxis negative, ‚schädliche‘ Emotionen zu vermeiden waren, so gal-

⁸¹ Ménestrier 1681 (1685), S. 6.

⁸² „[J]e tiens que c'est [le mouvement] vne certaine qualité qui donne l'ame au Chant, & qui [...] excite l'attention des Auditeurs, mesme de ceux qui sont les plus rebelles à l'harmonie [...] [Le mouvement] n'est que [...] telle passion que le Chantre vouldra faire naistre, principalement celle de la *Tendresse*“ (Bacilly 1671, S. 200).

⁸³ In diesem Sinne empfahl der Schriftsteller Phérotée de la Croix den dichtenden Kollegen in einem emotional und formal unausgewogenen Stil zu schreiben, wenn sie von Wertschätzung oder Bewunderung hingerissen waren (La Croix 1694, S. 116-117).

⁸⁴ Art.: „Passion“, in: Furetière 1701, Bd. 3. D. h. die affektive Wirkung ist diesen Theorien gemäß in ethischer Hinsicht nie neutral. Musik ist in diesem Sinn nicht *adiaphoron* (zur Bedeutung der Adiaphoratheorien für den Musikdiskurs um 1700: s. zweites Großkapitel des zweiten Hauptstücks ‚Hamburg‘).

ten diese – und zwar vorrangig diese – auch in der Musik als unangemessen.⁸⁵ Diese Auffassung spiegelte sich auch in der musikkulturellen Praxis wider: Die Komponisten folgten den Moderationsimperativen, indem sie sich auf die Darstellung ‚harmloser‘ Gefühle konzentrierten. Dementsprechend bestand eine der Kernfunktionen der Musik in der Kultur der französischen Oberschichten in der Unterhaltung und Vergnügung, also der Erzeugung *angenehmer* Stimmungen. In ihrer jüngsten monographischen Arbeit stellt dementsprechend Georgia Cowart die Musik im Umfeld des französischen Hofes, die im Rahmen von Hochzeiten und Festen aufgeführt wurde, als wichtiges Element der damals am Hof vorherrschenden *Vergnügungskultur* dar.

Gerade der Einbezug der musikalischen Praxis in die Argumentation zieht jedoch Fragen und Einwände nach sich: Welche Rolle spielt die *tragédie en musique*⁸⁶ in einer vornehmlich auf Vergnügung und die Erzeugung positiver Stimmungen ausgerichteten Musikkultur, wenn die musikdramatische Gattung aufgrund ihrer oftmals tragischen Inhalte alles andere als nur harmlose, vergnügliche Affekte im Zuschauer erregt haben dürfte?

2. Damalige Autoren wie Descartes und der oratorianische Mathematiker und Philosoph Bernard Lamy legten nahe, dass die Darstellung tragischer, also eigentlich unvergnüglicher Situationen bei den Perzipienten nicht unangenehme oder gar (sozial-) schädliche Gefühle, wie Traurigkeit und Haß, auslösten, sondern, so erklärte Descartes, lediglich als vergnüglicher ‚Kitzel‘ („*chatoüillement*“) wahrgenommen wurden.

[O]n prend naturellement plaisir à se sentir émuvoir à toutes sortes de Passions, mesme à la Tristesse & à la Haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures estranges qu'on voit représenter sur un theatre, ou par d'autres pareils sujets qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent *chatoüiller* nostre âme en la touchant [kursiv von mir, B. K.].⁸⁷

Descartes beschreibt hier also einen psychischen Vorgang, der mit demjenigen weitgehend übereinstimmt, was Psychologen heute als ‚sich selbst spüren wollen‘ bezeichnen. Eben insofern als die Affekte, die beim Zuhörer erregt wurden, also der Kitzel, nicht mit denjenigen in Text, Musik und Handlung vorgestellten Affekten – gewaltige Leidenschaften – identisch sind, konnten Descartes, Bacilly und Ménestrier, wie unter 1. erörtert, behaupten, dass Musik die angenehmen und/oder harmlosen Affekte erzeuge.⁸⁸

⁸⁵ Die in der Musikwissenschaft weit verbreitete Auffassung, dass das ästhetische Ideal des 17. Jahrhunderts gewesen sei, die Leidenschaften zu bewegen (vgl. z. B. Gordon-Seifert 1994, S. 105 und 374), ist somit einzuschränken.

⁸⁶ Ich verwende den Begriff *tragédie en musique* statt *tragédie lyrique* – und zwar aus zwei Gründen: erstens entspricht dies weitestgehend der damaligen Gattungsbezeichnung gemäß der Titelblätter der Partituren („*tragédie mise en musique*“); zweitens ist der Begriff ‚*tragédie lyrique*‘ vergleichsweise unscharf, indem er auf die französische Oper im Zeitraum vom 17. bis zum 19. Jahrhundert Bezug nimmt.

⁸⁷ Descartes 1637 (1650), S. 123.

⁸⁸ Auch in den jüngeren musikphilosophischen Theorien zum musikalischen Ausdruck wird

An einer solchen Verkehrung von eigentlich verabscheuten, unangenehmen Leidenschaften (im Dargestellten) in harmlos vergnügliche Emotionen (im Perzipienten) war Moderierung wiederum maßgeblich beteiligt, wie sich aus Lamys Erörterung ableiten lässt:

Tout sentiment, lorsqu'il est modéré, cause quelque plaisir; les viandes qui remuent doucement les nerfs de la langue, font ressentir à l'ame le plaisir de la douceur; celles qui la coupent / qui l'agitent avec violence, sont aigres, piquentes & ameres, L'ardeur du feu cause de la douleur; la rigueur du froid est insupportable; une chaleur modérée est utile à la santé; la fraîcheur à ses agréments. Dieu, pour rendre à l'esprit de l'homme la prison du corps agréable, & la lui faire aimer, a voulu que tout ce qui arrive au corps, & qui n'en trouble point la bonne disposition, lui donnât du contentement. On prend plaisir à voir, à sentir, à toucher, à goûter; il n'y a point de sens dont la privation ne soit fâcheuse. Le sentiment d'un son doit donc être agréable, & plaire aux oreilles, lorsque ce son les frappe avec moderation. Les sons doux sont ceux qui frappent avec cette moderation [S. 229] les organes de l'ouïe; ceux qui les blessent, sont rudes & desagréables. [...] Notre corps est tellement disposé, qu'un son rude & violent les fait couler dans les muscles qui le disposent à la fuite, de la même maniere que le fait la vûë d'un objet affreux, comme nous l'experimentons tous les jours; au contraire un son doux & modéré à la force d'attirer. En parlant rudement à un animal il s'enfuit: on l'apprivoise en lui parlent doucement⁸⁹

Die charakteristischen Züge der Soliloquy der Armide, wie sie Reckow in der oben vorgestellten Analyse herausgearbeitet hat, dürfte Lully Descartes' und Lamys Theorie nach – in der Musik dargestellte Leidenschaften werden nicht als schädlich, sondern angenehmer Kitzel empfunden – adäquat musikalisch umgesetzt haben.

Ein weiterer Faktor der Moderierung, die die künstlerische Präsentation von Personen in tragischen, unangenehmen Situationen und Gefühlslagen in eine angenehme Reizung der Perzipienten transformierte, dürfte eine Rezeptionshaltung gewesen sein, der gemäß die Zuhörerinnen und Zuhörer in der mittels Wort und Ton erzeugten Fiktion vokaler Musik auch nichts weiter wahrnehmen wollten als professionell gemachte Unterhaltung. Das deutet sich in Mersennes Kommentar auf Bannius' Kritik an Boëssets *airs de cour* „Me veux tu mourir“⁹⁰ an. Während der Holländer Bannius Boëssets' Art der Vertonung für gänzlich verfehlt hält, weil sie – so der Tenor seiner Kritik – versäumt, die Dramatik der Situation in der Musik zum Ausdruck zu bringen, hält Mersenne die Vertonung Boëssets für sehr gelungen – und zwar deshalb, weil seiner Auffassung nach die Verse gar keine ernsthaft dramatische Situation aufrufen. Seiner Interpretation nach „l'amant [das lyrische Ich] n'essaye qu'à ramener sa maistresse à

darauf hingewiesen, dass der Ausdruckscharakter der Musik mit den Emotionen, die der Zuhörer beim Hören der Musik empfindet, nicht identisch sein muss (s. Kania 2012 und Rinderle 2010, S. 37ff).

⁸⁹ Lamy 1675 (1688), S. 228-229 und 281.

⁹⁰ Boësset 1642, abgedruckt in Stoll 1977, S. 135.

la douceur“. Daher sei das kompositorische Ziel auch nicht „que *les parolles* [...] *doivent* [...] *estre exprimées par indignation*, mais plustost par flatterie“. ⁹¹

Boëssets Satz korrespondiert zweifellos mit dieser Interpretation Mersennes. Die Wechsel zwischen langen und kurzen Dauern erzeugen zusammen mit den Taktwechseln elegante Temposchwankungen; ähnlich harmonisch ist die Abwechslung zwischen einer mehr homophonen oder mehr polyphonen Textur. Der flexible, organisch fließende Tonsatz imitiert somit quasi die fließenden Gesten und die weiche, modulierende Stimme einer schmeichelnden Person. Dass die in den Versen geäußerten Vorwürfe und Klagen des Liebhabers aber in der Tat nicht ernst gemeint sind, verraten die zahlreichen phrygischen Kadenzen, die die Satzaussagen in sich rückversichernde Suggestivfragen verwandeln, die die Umworbene necken und ‚aus der Reserve locken‘ sollen.

Die explizite Dramatik erweist sich somit als inszenierter Schein. Das poetische Subjekt simuliert dramatische Gefühle im Kontext der lyrischen Fiktion. ⁹² Die Simulation ist aber keine wahre, die vom Perzipienten (oder von der fiktiven Adressatin) nicht durchschaut werden kann – das wird noch für die weitere Argumentation in diesem Hauptstück von zentraler Bedeutung sein –, sondern sie ist Teil der Inszenierung und soll als solche gerade vom Perzipienten goutiert werden, d. h. – in moderner Terminologie – sie ist Teil der ästhetischen Erscheinung. Gleichmaßen unernst und somit in affektiver Hinsicht weder tragisch noch unangenehm oder schädlich ist die Darstellung von Monstern und Magikern auf der Opernbühne. Sie tragen genauso wie die Bühnenmaschinerie zum von Descartes benannten Reiz bei. Die beiden angeführten Erklärungsmuster, die den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Gebot zur Moderierung auf der einen und demjenigen zur Erregung der (positiven, angenehmen) Affekte auf der anderen Seite auflösen, machen noch ein weiteres zentrales Merkmal von Musik (und Kunst im allgemeinen) in einer Moderation fordernden Kultur deutlich. Darstellungsziel ist – orientiert man sich am Musikdiskurs und den angeführten Beispielen – nicht Verstellung, also *stellare artem*, auch wenn diese gemäß der Klugheitslehren Castigliones, vor allem aber Macchiavellis und Graciáns, sowie der moralistischen Maximen La Rochefoucaulds und La Bruyères zumindest der Theorie und dem Diskurs nach die damalige Lebenspraxis geprägt haben mag, sondern, wie Reckow auf den Punkt gebracht hat, „Nuancierung“, „Dosierung“, „Andeutung“, ⁹³ eben Moderation. (Mit dieser Charakterisierung der französischen Vokalmusik soll nicht behauptet werden, dass die französische Musik des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts nicht hochexpressiv war; im Gegenteil: der zurückhaltende Gesichtsausdruck von Trauer in Reaktion auf ein tragisches Ereignis kann weitaus ausdrucksstärker sein als derjenige

⁹¹ Mersenne 1640, S. 238.

⁹² Für weiteres: s. Stoll 1977. Für eine Analyse der gesamten Diskussion zwischen Marin Mersenne und Johannes Albertus Bannius über das *air de cour*: s. Stoll 1977, S. 135ff. Expressive Moderation prägte die Musik unabhängig davon, ob die Phrasen im Sinne der *musique mesurée* regulär waren oder ob sie dem prosaischen Stil mit irregulären Verslängen folgten.

⁹³ Reckow 1984, S. 155.

einer Person, die ihren Tränen ‚freien Lauf‘ lässt.) Diese Betonung des Nuancierens artikuliert sich u. a. auch in Ménestriers Beschreibung der (angemessenen) Musik in den Bühnenmusiken von Louis de Benavente bzw. bei den Griechen:

Comme le principal effet de leur Musique dans ces representations, étoit d'exprimer les passions & les mouvemens de l'ame par les paroles, les *inflexions* de voix, les gestes, & les images des choses, ils [die Bühnenmusiken von Louis de Benavente] prefererent les recits aux concerts de plusieurs parties [...] Il n'y [d. h. bei den Griechen] avoit point de passion qui ne trouvât des mesures & des cadences *propres* à exprimer ses mouvemens [kursiv von mir, B. K.].⁹⁴

Diese Beobachtung, dass der Verhaltensdiskurs andere Akzente setzte als der Musikdiskurs und die musikalische praktische Poetik wird für die weitere Argumentation in diesem Hauptstück entscheidend sein.

Das Erkenntnisinteresse dieses Hauptstücks ist jedoch nicht allein zu verstehen, wieweit ethisch orientierte Emotionstheorien und allgemeine Ideen über Gefühle und Affekte sowie musikalischer Ausdruck im 17. Jahrhundert, insbesondere im Umfeld der französischen Hofkultur, im Zusammenhang standen, sondern zu untersuchen, ob und wenn, auf welche Weise der Wandel der ethisch orientierten Theorien und Ideen über Gefühle mit einem Wandel des musikalischen Ausdrucks korrespondiert. Indem die intrikate Verknüpfung zwischen Emotionstheorien und moralisch-ethischen Theorien – Verstellungsethik, politischer Klugheit – bisher übersehen wurde, blieben auch musiksprachliche Veränderungen unbeobachtet, denen in denjenigen Studien, die bereits vorliegen, ohnehin in Ergänzung zur Untersuchung des Musikdiskurses nur wenig aufmerksam gewidmet wurde.⁹⁵

3. Neue Paradigmen: *Sensibilité* und deren Projektion in der Musik

Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen sich in Frankreich wie auch im Rest Europas Ansätze für neue Vorstellungen über Emotionen beobachten. Von ihnen geht im frühen 18. Jahrhundert eine einschneidende Wende bezüglich des Stellenwerts von Leidenschaften in ethischen Theorien aus. Dieser Wandel von Einstellungen manifestiert sich am deutlichsten in der Begriffsverwendung. Kreiste im 17. Jahrhundert die Diskussion um die Leidenschaften (*passions*), denen neben positiven Effekten (als Antriebsmitteln), vor allem eine Vielzahl negativer Effekte zugesprochen wurden, so ist es im frühen 18. Jahrhundert ein bestimmter Gefühlstypus, nämlich ‚sensibilité‘, dessen Leistungsvermögen immer wieder erörtert wird. Was in etwa bezeichnete *sensibilité* im 18. Jahrhundert? Ganz knapp formuliert: anders als bei den *passions* handelt es sich bei *sensibilité* um einen Typus von Gefühl, der der Theorie nach einen mitfühlenden,

⁹⁴ Ménestrier 1681 (1685), S. 81 und 91.

⁹⁵ Vgl. Cowart 1984, Dassas 2002 und 2003.

empathischen und sensiblen Umgang mit anderen Individuen befördert und insofern auch von beträchtlicher moralisch-ethischer Bedeutung war (und ist).⁹⁶

Ansätze zu einer Veränderung der vorherrschenden Auffassungen über Emotionen lassen sich schon im ausgehenden 17. Jahrhundert beobachten.⁹⁷ Neben einer generellen Aufwertung des Begriffs, die sich u. a. auch zusammen mit sensualistisch orientierten Theorien vollzieht, die die Bedeutung von Sensibilität im Sinne eines Vermögens für differenzierte Sinneswahrnehmungen stark macht,⁹⁸ wächst das für das 18. Jahrhundert spezifische Konzept der *sensibilité* aus den aristokratischen sozioethischen Wertvorstellungen des 17. Jahrhunderts heraus. Dies zeigt sich bereits in der Mitte des Jahrhunderts in den Schriften Madeleine de Scudérys, wo *sensibilité* als Teil der Liebes- und Freundschaftssemantik konfiguriert wird.⁹⁹ Im ersten Band von *Clélie* lässt Scudéry Aronce *tendresse* (als Synonym von *sensibilité*) folgendermaßen definieren: „ie pense pouuoir dire, que c'est vne certaines sensibilité du cœur, qui ne se trouue presques iamais souverainement, qu'en des personnes qui ont l'ame noble, les inclinations vertueuses, & l'esprit bien tourné; & qui fait que lors qu'elles ont de l'amitié, elles l'ont sincere & ardente.“¹⁰⁰

Dass es jedoch ausgerechnet Méré, der Verfechter von *honnêteté*, *agréments* und emotiver Moderation ist, der 1667 auf die Bedeutung des *cœur sensible* als Kennzeichen für den *honnête homme* abhebt, dürfte kein Zufall sein. Schließlich hängt der Sache nach *sensibilité* mit der Verfeinerung des Verhaltens zusammen. Soziopsychologische Sensibilität als Vermögen, Nuancen im Ausdruck einer anderen Person, deutlich wahrzunehmen, d. h. also zwischen lediglich gering verschiedenen Gefühlslagen und den damit einhergehenden Ausdrucksmodi deutlich zu unterscheiden, kann sich in eigenen verfeinerten Ausdrucksmodi und/oder Verhaltensweisen manifestieren, weil exzessive, extreme Verhaltensweisen von der sensiblen Person als unangenehm exzessiv und extrem wahrgenommen werden (wohingegen weniger sensible, d. h. weniger differenzierende Personen einer solchen Theorie nach nur wenige, grob abgestufte Emotionsgrade unterscheiden und somit auch gegenüber den eigenen Verhaltensextremen toleranter sind).¹⁰¹ Zugleich mögen differenzierte, moderierte Umgangsformen, die Ausdrucksextreme vermeiden, auch die Sensibilisierung der Wahrnehmung von Ausdrucksnuancen Anderer befördern, weil die sensible Person von ihrem eigenen moderierten, ausdifferenzierten Verhaltensrepertoire auf das beobachtete Verhalten Anderer

⁹⁶ Vgl. Sauder 1974, Barkhausen 1983, Munro 1986, Baasner 1988, Harth 1992, Todd 1986, insbesondere S. 5.

⁹⁷ Für eine detaillierte Darstellung des Wandels: s. Baasner 1988, S. 42.

⁹⁸ Malebranches *De la recherche de la vérité* (1674) weist Sensibilität z. B. in diesem Sinne eine herausragende Position zu.

⁹⁹ Weiteres hierzu: s. Baasner 1988, S. 46.

¹⁰⁰ Scudéry 1654 (1656), S. 211.

¹⁰¹ Freilich lässt sich genauso gut auch die gegenteilige Theorie rechtfertigen: Eine sensible Person reagiert auf äußere Einflüsse mit extremem Gefühlsausdruck oder extremen Verhaltensweisen, eben weil sie so sensibel ist, dass alles sie in extremer Weise anfährt.

schließen kann. Es dürften diese Zusammenhänge sein, die Méré dazu bewogen, *manieres tendres* und ein *cœur sensible* als Merkmale des *honnête homme* zu definieren:

O]n peut observer des manieres tendres, & des manieres d'un air élevé qui se pratiquent rarement dans le monde, parce que peu de gens sont capables de s'en servir. Elles valent souvent mieux que la plus agreable plaisanterie: les unes [les manieres tendres] viennent d'un cœur sensible, & les autres [les manieres d'un air élevé] de la sublimité de l'esprit.¹⁰²

Wie war im frühen 18. Jahrhundert Sensibilität in die Ordnung der Gefühle eingefügt? Welche Position wurde ihr in Ethiken und Verhaltenslehren zugewiesen? Das Konzept der *sensibilité* des frühen 18. Jahrhunderts unterscheidet sich von demjenigen des ausgehenden 17. Jahrhunderts u. a. darin, dass *sensibilité* nicht nur ein aristokratischer Verhaltensmodus ist, für die Mérés *honnête homme* und Scudérys *ame noble* die Figurationen darstellen, sondern quasi als anthropologische Konstante definiert wird. Dass *sensibilité* als eine Eigenschaft begriffen wird, die *alle* Menschen gleichermaßen besitzen, d. h. mit der sie von Natur aus ausgestattet sind, wird in den Texten zwar nicht explizit gemacht, lässt sich jedoch daraus ableiten, dass die Einschränkung oder Fokussierung auf die oberen sozialen Schichten aus der Theorie verschwindet.¹⁰³

Darüber hinaus bedurfte *sensibilité* – anders als *passion* – den damaligen Theorien gemäß nicht der *Kontrolle* mittels Disziplin und Vernunft, sondern erlaubte eine *Kooperation* von Gefühl und Vernunft.¹⁰⁴ Diese Verknüpfung deutet sich z. B. in Anne Thérèse de Lamberts *Réflexions nouvelles sur les femmes* von 1727 an, einem Text,

¹⁰² Méré 1667b (1690), S. 139. Ähnlich definiert Saint-Évremond in dem wenige Seiten umfassenden zweiteiligen Aufsatz „Pensées sur l'honnesteté“ den *honnête homme* als eine Person, die „remplit tous les devoirs; il est bon sujet, bon mary, bon père, bon amy, bon citoyen, bon maistre; il est indulgent, humain, secourable et *sensible aux mal-heurs des autres* [kursiv von mir, B. K.]“ (Saint-Évremond 1680, S. 8). (Henry A. Grubbs in der Forschung immer wieder unbesehen wiederholte Behauptung, dass Damien Mitton Autor des Aufsatzes sei, ist m. E. nicht stichhaltig, weil er lediglich zwei Indizien miteinander kombiniert: erstens einen vor 1683 erfolgten Briefwechsel zwischen Méré und Mitton, aus dem hervorgeht, dass offenbar Gedanken von Mitton von einem anderen nicht genannten Autor unter seinem Namen herausgegeben wurden; zweitens die Tatsache, dass die Bändchen der *Ceuvres mêlées* zwischen 1670 und 1684, also in etwa im Zeitraum des Briefwechsels erschien (vgl. Grubbs 1932 (1965), S. 49ff.). In England lassen sich insbesondere mit Shaftesburys Begriff des ‚moral sense‘ ähnliche Tendenzen der Umwertung von Emotionen beobachten. Jean Le Clerc trug entscheidend zur Verbreitung von Shaftesburys Schriften bei, indem er in Zeitschriften mit vergleichsweise hoher Auflage wie der *Bibliothèque Universelle et Historique* die Publikationen Shaftesburys ankündigte. Le Clerc rezensierte 1709 bzw. 1711 nicht nur den *Letter Concerning Enthusiasm* (1708), *Moralists* (1709), *Sensus Communis* (1709), *Soliloquy* (1710), sondern auch die *Characteristics, einschließlich der Inquiry Concerning Virtue und Miscellaneous Reflections* (1711) (vgl. Dehrmann 2008, S. 36), in denen er das Konzept des „natural moral Sense“ entfaltete (vgl. z. B. Shaftesbury 1699 (1711), S. 16, 28 und 116).

¹⁰³ Weiteres hierzu: s. Baasner 1988, S. 58, 100-102, 105ff und 123ff.

¹⁰⁴ Baasner 1988, S. 66; Kory 1972, S. 25.

in dem u. a. Ideen zum Stellenwert der Sensibilität im Verhältnis zu den verschiedenen geistigen Vermögen sowie sozialen Zusammenhängen im Rahmen einer proto-feministischen Analyse der Qualitäten und Vermögen von Frauen vorgestellt werden: „si vous voulez trouver une imagination ardente, une ame profondément occupée, un cœur sensible & bien touché; cherchez-le chez les Femmes d'un caractere raisonable.“¹⁰⁵

Drittens – und das ist für den Diskurs über *sensibilité* entscheidend – wurde Sensibilität, wie oben bereits angedeutet, als wichtiger sozialer Faktor konzipiert. Die moralisch-ethische Ausrichtung des Begriffs lässt sich bereits in Étienne-Simon de Gamaches' *Système du cœur* von 1704 erkennen (das Werk wurde bereits 1708 zum zweiten Mal aufgelegt; insofern kann davon ausgegangen werden, dass es eine vergleichsweise breite Rezeption erfuhr). Im ersten Kapitel „De l'amour et de l'amitié“ bestimmt er Sensibilität als Voraussetzung für eine Reihe von auf Mitmenschlichkeit ausgerichteten Eigenschaften:

La sensibilité est le fondement de toutes les dispositions de l'ame, qu'il nous est avantageux de trouver dans les autres, & qui peuvent nous disposer à les aimer. En effet, sans elle on ne peut au plus avoir que les simples dehors des qualitez du cœur [...] Il faut être sensible pour être véritablement généreux, complaisant, doux, traitable, officieux; ni les soins, ni les déférences, ni les assiduez, ni les bons offices ne peuvent gagner le cœur, dès qu'on les soupçonne d'avoir quelque autre principe que la sensibilité. [...] Pour être surement determinez, nous le devons être par de veritables sentimens de reconnoissance; mais il faut pour cela que nous soyons sensible. La sensibilité sert donc à nous mettre dans les dispositions où nous devons être à l'égard des autres.¹⁰⁶

Der gleiche Tenor lässt sich auch in der Neuauflage von Furetières *Dictionnaire* von 1727 nachweisen. In dem Artikel „sensibilité“ heißt es u. a.: „C'est une chose louable que la sensibilité du cœur aux misères d'autrui.“¹⁰⁷ Lamberts *Réflexions*, die sich hinsichtlich der Charakterisierung von *sensibilité* nicht von den oben vorgestellten Positionen unterscheiden, beziehen sich zwar vornehmlich auf die ‚Sensibilität bei Frauen‘ – Lambert begriff *sensibilité* als eine vornehmlich weibliche Qualität –, die Kohärenz ihrer Ideen mit denjenigen anderer Autoren zeigt jedoch, dass ihr Sensibilitätskonzept sehr wohl als ‚Sensibilität an sich‘ (d. h. als mögliches Vermögen *aller* Menschen) aufgefasst werden kann. Auch bei ihr ist Sensibilität aufs Engste mit in sozioethischer Hinsicht positivem, ‚gutem‘ Verhalten verknüpft:

La Sensibilité est une disposition de l'ame qu'il est avantageux de trouver dans les autres. Vous ne pouvez avoir ni humanité, ni générosité, sans Sensibilité. Un seul mouvement du cœur a plus de crédit sur l'ame, que toutes les Sentences des Philosophes. La Sensibilité secourt l'esprit & sert la vertu.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Lambert 1727 (1732), S. 38.

¹⁰⁶ Gamaches 1704 (1708), S. 52, 55-56 und 65-66.

¹⁰⁷ Art.: „Sensibilité“, in: Furetière 1727, Bd. 4.

¹⁰⁸ Lambert 1727 (1732), S. 19. Die enge Verbindung zwischen *sensibilité* und Ethik wurde u. a. von Shaftesburys Konzept des *moral sense* konsolidiert, die Jean Le Clerc in Frankreich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verbreitete (vgl. Fußnote 102).

Wie wurde jedoch die sozioethische Wirkmächtigkeit von Sensibilität begründet? Gamaches wie auch Abbé Jean-Baptiste Du Dubos bieten ein Erklärungs- oder besser Beschreibungsmodell an, das sich an dem Konzept der Kraft orientiert. Diese Assoziation deutet sich in Gamaches' Formulierung des mechanischen, unbewussten Erschütterns und/oder Inbewegungsetzens eines Individuums an, das die Vorstellung artikuliert, dass das Individuum automatisch von Sensibilität affiziert werde.

Il est aisé d'en donner la raison; il n'y a que deux sortes de fins morales qui puissent par elles-mêmes déterminer notre volonté, la vôtre de la justice & celle de nos intérêts. Quand d'autres fins morales la déterminent, ce ne peut être que par le secours de quelque impression sensible qui l'ébranle machinalement; & qui devient le principe de sa détermination; c'est pourquoi si l'on suppose qu'une personne manque de sensibilité, il faut reconnoître en même-temps qu'elle ne peut jamais entrer dans des dispositions qui nous soient favorables.¹⁰⁹

In seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von 1719, die in erster Linie Kunst, kaum Emotionen, Moral oder soziale Fragestellungen erörtern, argumentiert Dubos, dass *sensibilité* deshalb das Fundament der Gesellschaft ausmache, weil sie Empathie und Mitleid auslöse und Menschen damit zu Handlungen zugunsten ihrer Mitmenschen anstifte, die Vernunft oder Argumente nie zu stimulieren vermögen:

Quand on fait attention à la sensibilité naturelle du cœur humain, à sa disposition pour être ému facilement par tous les objets dont les peintres et les poètes font des imitations; on n'est pas surpris que les vers et les tableaux mêmes puissent l'agiter. La nature a voulu mettre en lui cette sensibilité si prompte et si soudaine comme le premier fondement de la société. L'amour de soi-même qui se change presque toujours en amour propre immodéré à mesure que les hommes avancent en âge, les rend trop attachés à leurs intérêts presens et à venir, et trop durs envers les autres, lorsqu'ils prennent leur résolution de sens rassis. Il étoit à propos que les hommes pussent être tirés de cet état facilement. La nature a donc pris le parti de nous construire de manière que l'agitation de tout ce qui nous approche eut un puissant empire sur nous, afin que ceux qui ont besoin de notre indulgence ou de notre secours pussent nous ébranler avec facilité. Ainsi leur émotion seule nous touche subitement; et ils obtiennent de nous, en nous attendrissant, ce qu'ils n'obtiendroient jamais par la voie du raisonnement et de la conviction.¹¹⁰

Soziales, mitmenschlichem Verhalten hat im Verständnis Charles Philippe Montenaults eine so große Priorität, dass *sensibilité*, als Fundament mitmenschlichen Verhaltens, d. h. zur *conditio sine qua non* von Menschsein überhaupt begriffen wird. So

¹⁰⁹ Gamaches 1704 (1708), S. 56-57.

¹¹⁰ Dubos 1719, S. 39-40. Ein ungenannter Autor im *Nouveau Mercure* von 1719 behauptet eine ähnliche Beziehung zwischen *sensibilité* und Soziabilität: „J'ai toujours trouvé que cette inclination pour les choses aimables, adoucit les mœurs, donne de la politesse et de l'honnêteté, et prépare à la vertu, laquelle, ainsi que l'amour, ne saurait être que dans un naturel sensible et tendre“ (o. A. 1719, S. 10-11).

schreibt Montenault in seinem *Essais sur les Passions, et sur leurs Caracteres* von 1748 im Kontext seiner Definition der *insensibilité*:

La sensibilité du cœur, et de l'esprit, est le bien le plus précieux et le plus véritable, dont l'homme jouisse. C'est par elle qu'il est soulagé du sentiment de sa misère; qu'il goûte le plaisir de la vie, les douceurs de L'amitié, et le charme de la société. [...] Où sont les bons cœurs, les cœurs compatissans aux malheurs, & sensibles aux peines d'un ami, d'un parent infortuné? [...] Un homme qui n'est utile ni à l'Etat, ni à ses amis; qui n'aime que soi, & qui ne travaille que relativement à soi; est un monstre.¹¹¹

Wenn also, wie dargestellt, vom 17. zum 18. Jahrhundert die eher skeptische Haltung gegenüber Leidenschaften, insbesondere den negativen, gefährlichen, weil in sozioethischer Hinsicht unverträglichen Leidenschaften, durch eine optimistische Perspektive ersetzt wurde, die ein Vertrauen in die wohltätigen sozialen Wirkungen der (positiven) Emotionen propagierte, wieweit resonierte dieser Wandel auch in der musikalischen Praxis und im Musikdiskurs Frankreichs? Zunächst muss man sich klar machen, dass die frühneuzeitlichen Theorien zu den gefährlichen Leidenschaften, den *passions*, im Zuge der Durchsetzung des neuen Fokus auf Sensibilität keineswegs modifiziert wurden – viele der Leidenschaften blieben weiterhin negativ besetzt, wie sich z. B. deutlich in dem oben genannten umfangreichen Artikel ‚Passions‘ in der *Encyclopédie* Diderots und D'Alemberts von 1765 artikuliert –; etablierte ethisch-ästhetische Werte, die aus der negativen oder ambivalenten Charakterisierung von Gefühlen abgeleitet worden waren, – *politesse*, *bienséance*, Moderation, Eleganz und *savoir plaire* – waren somit im 18. Jahrhundert auch keineswegs obsolet: Die Techniken der Selbstkontrolle und Unterdrückung destruktiver Emotionen, wie sie im 17. Jahrhundert beworben wurden, galten auch weiterhin als unerlässlich für eine funktionierende Gesellschaft.¹¹²

Dennoch lassen sich im Musikdiskurs ebenfalls Veränderungen beobachten, die sich deutlich im Wandel des Begriffs der *sensibilité* in musikalischen Kontexten manifestieren. Ist bis in die 1720er Jahre hinein der Musikdiskurs von im Großen und Ganzen zwei Denkfiguren geprägt – *sensibilité* wird erstens gleichbedeutend mit *goût* als musikästhetisches Urteilsvermögen und zweitens als Voraussetzung für das Verstehen von Musik von Tieren begriffen¹¹³ –, so zeichnet sich ab den 1730er Jahren ein Begriffsgebrauch ab, der *sensibilité* und Musikalität oder musikalische Empfindung in einen engsten Zusammenhang stellt. *Sensibilité* wird geradezu zur Bedingung von

¹¹¹ Montenault 1748, S. 337 und 341.

¹¹² Deshalb leiteten sie auch weiterhin Künstler, wie sich z. B. in Crousaz' erweiterter Ausgabe seines *Traité du beau* von 1723 ablesen lässt (4. Kap., Abschnitt: „Du bel esprit“, S. 74). Es ist somit auch kein Zufall, dass nicht nur die französischen Moralisten La Rochefoucauld und La Bruyère im frühen 18. Jahrhundert neu aufgelegt werden, sondern es erscheint 1730 auch eine Ausgabe von Graciáns *Maximen* (Gracián 1647 (1730)).

¹¹³ Boyer 1702, Lemma „Goût“ (ebenso in den Ausgaben von 1719, 1727 und 1729); Bonnet und Bonnet 1715, S. 478. Rameau verwendet den Begriff insbesondere als „Sensibilität für Harmonien“ (Rameau 1726).

Musikalität, indem sie die kompositorische Erfindung, den Ausdruck bei der Musikaufführung und das Verstehen bei der Musikperzeption bestimmt.¹¹⁴ In dessen Zuge werden *sensibilité* und *goût* als zwei Formen von ästhetischem Urteilsvermögen voneinander abgegrenzt.¹¹⁵ So schreibt z. B. Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique* von 1768:

Sans Goût on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le Goût qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur; c'est le Goût qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet; & c'est le Goût qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le Goût n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de Goût avec une ame froide, & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le Goût s'attache plus volontiers aux petites expressions. Il semble que le Goût s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes. [...] Sensibilité [est la] Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre.¹¹⁶

In Korrespondenz mit dem hohen sozialen Stellenwert, dem *sensibilité* in den Theorien des frühen 18. Jahrhunderts zugewiesen wird – *sensibilité* ist die Basis für Empathie –, definiert Rousseau *sensibilité* als eine tiefe Empfindungsfähigkeit, während *goût* ein rein oberflächliches ästhetisches Urteilsvermögen bezeichnet. Die Werke, die auf der Basis von *goût* entstehen, dürften in etwa diejenigen sein, die wir heute mit Kunsthandwerk bezeichnen. Sie sind hübsch und angenehm anzusehen; es fehlt ihnen aber an tieferem Gehalt. Indem *sensibilité* im sozioethischen und ästhetischen Diskurs gleichermaßen eine Rolle spielen, so artikuliert sich im Begriff der *sensibilité* im ästhetischen Diskurs die aus der Antike stammende Denkfigur einer Kausalbeziehung zwischen ästhetischen Gegenständen und Praktiken auf der einen und ethischen Handlungsidealen oder -praktiken auf der anderen Seite.

Der Wandel des Bedeutungsspektrums von ‚sensibilité im Musikdiskurs, der, wie gezeigt, bei Rousseau auf eine Gefühlsintensivierung hinausläuft, korrespondiert auch mit Charles Henri de Blainvilles Ausdruckstheorie, die gleichermaßen auf eine Ausdruckssteigerung oder -vertiefung abzielt. Herrschte im 17. Jahrhundert die Tendenz vor, die Forderung nach musikalischer Affekterregung – ‚émouvoir les passions‘ –

¹¹⁴ Serré de Rieux 1734, S. 32; Châteauneuf und Morabin 1735, S. 101; Chastellux 1765, S. 10 und 13.

¹¹⁵ Zur begrifflichen Nähe von *goût* und *sentiment* (nicht *sensibilité*): s. Cowart 1984, S. 252. Eine weitere Nuance des Gebrauchs von ‚sensibilité‘ ist die nationale Abgrenzung. Verschiedenen Völkern werden unterschiedliche Grade an *sensibilité* zugewiesen. In diesem Zuge argumentiert Jean-François Marmontel, dass Franzosen nur deshalb französische Musik lieben, weil es ihnen offenbar an der ausreichenden *sensibilité* mangelt, die notwendig ist, um die Ausdrucksarmut dieses Musikstils zu erkennen (Marmontel 1777, S. 462).

¹¹⁶ Rousseau 1768, S. 236 und 436.

durch die Forderung nach moderierendem *agrémens*, nach *plaire* und angenehmem Kitzel einzuschränken oder zu konterkarieren, so propagiert Blainville in seinem *Esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties* von 1754 ein uneingeschränktes, unmoderiertes Expressionskonzept für die Musik. Sein ästhetisches Ideal ist eine ausdrucksstarke Musik, die nicht nur (wie im 17. Jahrhundert) reizt und Emotionen angenehm und vergnüglich kitzelt, sondern die in einem ernsthaften, existentiellen Sinn ausdrucksstark ist. Dabei stellt Blainville deutlich eine Beziehung zwischen dem Vermögen zur Sensibilität auf der einen und dem Bedürfnis nach starken Empfindungen, wie sie die italienische Musik erzeuge, auf der anderen Seite her. Den Höreindruck des „accompagnement de caractere“, eines aus der Folge von Achtel- oder Viertelnoten bestehenden Begleitungstypus,¹¹⁷ den Blainville als äußerst dramatisch und sublim charakterisiert und den die italienischen Komponisten seiner Meinung nach weitaus professioneller beherrschen als die französischen, beschreibt er folgendermaßen: „Un feu se répand dans les veines, on se sent soulever; l'imagination en désordre, le cœur ému, on est transporté comme dans un autre hémisphère: voilà de ces situations que les personnes sensibles à l'attrait Musical ont éprouvé avec un ravissement dont on n'a à se plaindre que du peu de durée [kursiv von mir, B.K.].“¹¹⁸ Blainville begreift somit die intensive Ausdruckhaftigkeit des italienischen Stils nicht mehr als unschickliche Maßlosigkeit.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung wird deutlich, wie sehr in der *querelle* Raguenet im Vergleich zu seinem Kontrahenten Lecerf die im 18. Jahrhundert zunehmend akzeptierte Vorstellung, dass die ästhetisch-expressive Überwältigung von Ausführenden und Perzipienten ein Qualitätsmerkmal sei, antizipiert. Den ausführenden Violinisten charakterisiert er als einen Besessenen, der von der Ausdrucksintensität der Musik hingerissen ist: „[L]e Joüeur de violon qui l'exécute ne peut s'empêcher d'en être transporté & d'en prendre la fureur, il tourmente son violon, son corps, il n'est plus maître de lui-même, il s'agit comme un possédé, il ne sauroit faire autrement.“¹¹⁹ Die italienischen Komponisten

impriment si bien le caractère dans leurs Airs, que souvent la réalité n'agit pas plus fortement sur l'ame; tout y est si vif, si aigu, si perçant, si impétueux & si remuant, que l'imagination, les sens, l'ame, & le corps même en sont entraînés d'un commun transport; on ne peut se défendre de suivre la rapidité de ces mouvements.¹²⁰

Die Ausdrucksintensität der Musik ist dabei so groß, dass sie kaum auszuhalten ist: „on est emporté, enchanté, on est extasié de plaisir; il faut se récrier pour se soulager, il n'y a personne qui puisse s'en défendre; on attend avec impatience la fin de chaque

¹¹⁷ „Cet accompagnement consiste dans un chant suivi de deux, trois, ou même quatre croches ou noires d'un caractere distinct & continu“ (Blainville 1754, S. 30).

¹¹⁸ Blainville 1754, S. 31.

¹¹⁹ Raguenet 1702, S. 44.

¹²⁰ Raguenet 1702, S. 43.

Air, pour respirer“.¹²¹ Für den vorliegenden Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Ragueneau an der italienischen Musik nicht nur gerade jene Aspekte preist, die dem Moderationsgebot entgegenstehen, sondern er diese als Manifestation von Sensibilität begreift: „Comme les Italiens sont beaucoup plus vifs que les François, ils sont bien plus *sensibles* qu’eux aux passions, & les expriment aussi bien plus vivement dans toutes leurs productions [kursiv von mir, B. K.]“.¹²²

Wenn also offenbar der Wandel der Einstellung zu Gefühlen und deren Bedeutung für soziale Zusammenhänge von einer größeren, ca. 70 Jahre umfassenden Perspektive aus betrachtet sich im Musikediskurs niederschlägt: wie weit beeinflusst er auch die musikalische Gestaltung? Naheliegender wäre nicht nur eine zunehmende Akzeptanz und letztendliche Durchsetzung der italienischen Musikstilistik in der französischen Musik, sondern auch eine zunehmende Ausdrucksintensivierung der französischen Musik. Hat diese jedoch tatsächlich stattgefunden? Und ist eine solche Ausdrucksintensivierung überhaupt möglich, ohne dass die französische Musik die ihr eigene Stilistik verliert? Ich werde im Folgenden statt des großen musikhistorischen Bogens eine mikrohistorische Studie vornehmen. Die dargestellten, mehrere Dekaden umspannenden makrohistorischen Veränderungen stellen somit lediglich den Rahmen für die folgende musikalische Untersuchung dar. Was genau geschieht zur ‚Sattelzeit‘ des moralisch-ethischen Wandels um 1700?

Um dieser Frage nachzugehen, bieten sich als Untersuchungsgegenstand die gegen Ende des 17. Jahrhunderts komponierten *tragédies en musique* an, Werke also, die zur ‚Sattelzeit‘ entstanden. Musikhistorisch gehören sie zur sogenannten post-Lullyschen Periode nach 1687, dem Todesjahr Lullys, als andere, bisher aufgrund der hegemonialen Stellung Lullys in den Hintergrund oder an den Rand gedrängte Komponisten das Feld der *tragédie en musique* erobern und die Fixierung auf einen paradigmatischen ‚französischen Stil‘, eben denjenigen, wie ihn Lully konsolidiert hatte, sich – u. a. auch unter dem Einfluss relativ neuer, in Frankreich bisher kaum aufgeführter Genres wie der Kantate – lockern. Dass die Phase des Umbruchs moralisch-ethischer Vorstellungen und emotiver Theorien mit den post-Lullyschen Opern koinzidiert, dürfte dabei bloßer Zufall sein. Ohne den unglücklichen, mit dem Taktstock verursachten, letztlich tödlichen Unfall, hätte Lully gut zehn Jahre weiter die Musikultur in Versailles und Paris dominiert; Lullys Tod schaffte somit überhaupt erst einmal den Freiraum für kompositorische Veränderungen. Diese erfolgten dann jedoch offenbar u. a. auch im Reflex auf außermusikalische Tendenzen wie den Wandel des moralisch-ethischen Zeitgeistes. Welche kompositorisch-expressiven Energien werden um 1700 also frei, gerade auch vor dem Hintergrund, dass das bisher vorherrschende musico-sozioethische System oder Gerüst aus sich gegenseitig stabilisierenden Komponenten – Skepsis gegenüber *passions*, Emotionskontrolle, Moderation, *agrémens* und *savoir plaire* – aus dem Gleichgewicht gerät, indem die als positiv bewertete *sensibilité* das tendenziell negative Emotionsmodell ergänzt und ins Positive ‚umpolt‘?

¹²¹ Ragueneau 1702, S. 58-59.

¹²² Ragueneau 1702, S. 42.

4. Verstellungsethik in der *tragédie en musique* nach Lully – ein Reflex auf den moralisch-ethischen Wandel und dessen ‚Sattelzeit‘ um 1700

Eine bedeutende, vielleicht sogar die bedeutendste post-Lullysche *tragédie en musique* ist Marc-Antoine Charpentiers und Thomas Corneilles *Médée*, die 1693, sechs Jahre nach Lullys Tod, im Palais Royal uraufgeführt wurde. Charpentier gehört zu jenen Komponisten, die erst nach dem Tode Lullys offiziell als Opernkomponist in Erscheinung traten.¹²³ Weiterhin ist Charpentier bekannt für die Integration von italienischen Stilelementen, also jenen Ausdruckselementen, die von den Verfechtern der französischen Musik als inkongruent mit den allgemeinen sozio-emotiven Verhaltensimperativen begriffen wurden. Es steht insofern u. a. auch zu vermuten, dass Charpentier, indem er die italienischen Stilelemente integrierte, Ausdrucksdimensionen kreierte, die die propagierten Verhaltensimperative nicht radikal ignorierten, jedoch partiell transformierten.

Diese Angebote auf musikalischer Ebene werden durch diejenigen auf stofflich-dramatischer Ebene ergänzt. Die sogenannte Korinth-Episode des Medea-Stoffes, die von Euripides und Seneca jeweils in ein Drama umgeformt wurde, hat in der Kulturgeschichte offenbar deshalb immer wieder erneut die Aufmerksamkeit auf sich gezogen,¹²⁴ weil sie eine komplexe, in ethischer Hinsicht extrem ambigue Situation vorstellt. Alle Hauptpersonen der Handlung sind unehrlich und untreu und versuchen, den jeweils Anderen zu täuschen. Um ganz knapp den Plot in der Version Corneilles zu vergegenwärtigen: Nachdem Medea Jason hinsichtlich seines Anspruchs auf den Thron von Iolkos unterstützt hat – sie half ihm mittels Zauberei, das goldene Fließ in Kolchis zu erringen und übte an seiner Statt blutige Rache an Pelias, Jasons Onkel, der Jason entgegen der Absprache weiterhin den Thron verweigerte –, strebt Jason mit Unterstützung Créons danach, Medea loszuwerden, um den Weg zu einer neuen, machtpolitisch äußerst vorteilhaften Ehe mit Creuse, der Tochter Créons, freizumachen. Die Zauberei Medeas, die Jasons Erfolge erst ermöglichte, jedoch auch den Mord an Medeas Bruder Absyrtos sowie, wie erwähnt, Jasons Onkel Pelias herbeiführte, wird von Jason und Creuse als Begründung für die angeblich notwendige Entfernung Medeas – ‚das Volk Korinths fürchtet, dass Medeas Anwesenheit, Rächer auf Korinth ziehe‘, so Créon¹²⁵ – vorgeschoben. Medea reagiert auf die Demütigung und Bedrohung vonseiten Jasons,

¹²³ Zwar komponierte Charpentier musikdramatische Werke bereits vor *Médée* in den mittleren 1680er Jahren, d. h. vor dem Tod Lullys 1687; diese wurden jedoch offiziell als Divertissements oder Pastoralen bezeichnet und in gesellschaftlichen Kontexten jenseits des Hofes, meist im Hôtel de Guise, dem Pariser Wohnsitz von Marie de Lorraine, Duchesse de Guise, aufgeführt (vgl. Cessac 1988 (1995), S. 131ff).

¹²⁴ Zur Übergangsphase: s. Berrone 2000, Jaffee 2001 und Piéjus 2003. Für weitere kulturgeschichtlich orientierte Untersuchungen: s. Russo und Smart 1994, Leopold 1998, Herr 2000, Purkiss 2001 sowie Schmierer 2005.

¹²⁵ „A vous voir dans ma Cour mon peuple s’inquiète,/ Il craint ce qu’avec vous vous traînez de malheurs,/ Et que ma complaisance à vous donner retraiste/ Ne lui soit un sujet de pleurs“ (Charpentier und Corneille 1693 (1987), II,1).

Créons und Creuses, indem sie vorgibt, das Schicksal des Exils zu akzeptieren, dann aber blutige Rache übt. Die Unverfrorenheit ihrer Nebenbuhlerin – sie begehrt nicht nur die Ehe mit Jason, sondern auch das prächtigste Gewand Medeas – bestraft sie, indem sie das geforderte Kleidungsstück totbringend vergiftet und unter Vortäuschung von Unterwürfigkeit Creuse als Geschenk präsentiert. Sie stellt Créons Macht in Frage, indem sie seine Palastwachen verzaubert, so dass diese ihn bedrohen statt ihn zu beschützen (Créon wird in der Folge wahnsinnig). Sie rächt sich an Jason, indem sie nicht nur Creuse, sondern auch Medeas und Jasons gemeinsame Kinder ermordet.

Die Figuren von Corneilles *Médée* performieren damit, was La Rochefoucauld und La Bruyère in moralistisch-kritischer Weise als die französische höfische Gesellschaft prägende Verhaltensnormen beschrieben: nämlich Simulation und Dissimulation.¹²⁶ Indem alle Hauptpersonen der Handlung sich gegenseitig hintergehen und Schaden zufügen, kann das Werk als eine Kritik oder zumindest Bloßstellung an Simulation, Dissimulation und der (per definitionem: egozentrischen) politischen Klugheit gelesen werden. D.h. Corneilles Libretto aus den frühen 1690er Jahren korrespondiert in dieser Hinsicht mit der seit den 1660er Jahren von den Moralisten La Rochefoucauld und La Bruyère geäußerten Kritik. Darüber hinaus ist ein klares moralisches Schema – gut vs. böse – aus dem Plot nicht mehr ableitbar. Die moralisch-ethische Ambiguität besteht darin, dass Medea zwar einerseits grausame Verbrechen begeht, sich diese aber in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext partiell rechtfertigen lassen. Erscheinen die in der Vergangenheit liegenden Morde an Absyrtus und Pelias willkürlich, so lassen sich die

¹²⁶ Valérie Sinn hat darauf hingewiesen, wie sehr sich gerade in dieser Hinsicht die *Médée* Thomas Corneilles von den damals etablierten Vorgängerwerken Euripides, Senecas und Pierre Corneilles unterscheidet. „Thomas Corneille hingegen lässt die Handlung früher einsetzen: Hier fürchtet Médée die Verbannung zu Beginn zwar schon und verspürt auch bereits eifersüchtige, noch eher ungläubige und bange Zweifel an Jasons Treue, glaubt jedoch noch an ein ‚nous‘, an eine gemeinsame Verbannung mit Jason und zeigt sich, im Unterschied zu Medea bei Lucius Annaeus Seneca und Médée bei Pierre Corneille, als liebende und verletzte Frau, die lediglich in einem kurzen, auch musikalisch eindrucksvollen Aufblitzen auf ihr machtvolles altes Ich verweist. Dadurch kann der Librettist im Folgenden die Liebe, die Enttäuschung und die Täuschung Médées allmählich entwickeln, wobei er sowohl Jason als auch Créon sich erst – die Kunst der *dissimulation* ausübend – Médée gegenüber äußern und dann, im Gespräch mit anderen, ihre wahren Motive enthüllen lässt. Auf diese Weise entlarvt der Zuhörer die Heuchelei und das Ausmaß der Intrige also erst nach und nach, hat die Situation aber vor Médée durchschaut und erlebt diese als das Opfer böser Lügen, bis sie im dritten Akt endlich selbst Gewissheit erlangt und damit nun erst in die Situation kommt, in der Medea von Beginn an war“ (Sinn 2005, S. 18-19). „Während Medea ‚von Anfang an allein und sich alleiniger Bezugspunkt‘ ist, muss Médée zunächst jenes ‚unstillbare, in der Gesellschaftsstruktur des 17. Jahrhunderts tausendfach bezeugte, im Prinzip des ‚plaire‘ den sozialen wie ästhetischen Raum ausfüllende Bedürfnis nach Anerkennung durch den Anderen‘ überwinden [Valérie Sinn zitiert hier den Altphilologen Eckard Lefèvre und den Romanisten Henning Krauß]. Entsprechend reagiert sie auf die bei Seneca, Pierre und Thomas Corneille auftauchende, interessante Aufforderung der Amme zur *dissimulation* als einzige der drei mit Einsicht und dem Wunsch, den Ratschlag zu befolgen“ (Sinn 2005, S. 22).

Morde der Korinth-Episode – an Creuse und Medeas eigenen Kindern – insofern entschuldigen, als Medea sie erst dann vollzieht, nachdem sie von ihren Gegenspielern – Jason, Créon und Creuse – nicht nur tief verletzt und gedemütigt, sondern auch in eine absolut ohnmächtige Position gebracht worden ist. Die Morde fungieren somit als Ersatzhandlungen in einer Situation, wo eigentliches, d. h. sinnvolles, zielgerichtetes Handeln nicht mehr möglich ist. Sie sind – aus heutiger, psychologischer Perspektive beurteilt – Überreaktionen eines verängstigten Tieres, das sich in die Ecke gedrängt fühlt.

Angeichts dieser Merkmale – Thematisierung von Simulation und Dissimulation, moralischer Ambivalenzen und Ambiguitäten – scheint es plausibel, dass sich Künstler gerade um 1700, d. h. zur ‚Sattelzeit‘ des Wandels moralisch-ethischer Vorstellungen und emotiver Theorien, für die Korinth-Episode interessierten, die aufgrund ihrer Vieldeutigkeit zu Neuinterpretationen einlädt. Dass dieses Angebot von den damaligen Künstlern auch tatsächlich angenommen wurde, lässt sich anhand der Präsenz des Medea-Stoffes auf der Bühne ablesen. Besteht in den sechs Dekaden, die zwischen der Uraufführung von Pierre Corneilles Drama *Médée*, 1635, und der Premiere Charpentiers/Corneilles *tragédie en musique* vergehen, kein Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit der Korinth-Episode,¹²⁷ so bringen die nachfolgenden Jahre verschiedene Versionen des Stoffes – als *tragédies en musique*, Sprechdramen und Kantaten – auf die Bühne bzw. das Konzertpodium. Pascal Colasses und Jean-Baptiste Rousseaus *Jason ou la toison d'or* von 1696 greift das Motiv der mittels Zaubermittel ausgeführten Rache aus verschmähter Liebe auf, lässt diese Episode jedoch bereits auf Kolchis stattfinden – hier ist Hipsipile die Rivalin.¹²⁸ Colasses und Rousseaus Musikdrama fokussiert einen Punkt des Medea-Mythos, an dem Medea noch jung ist und sie noch vergleichsweise wenig für Jason getan hat; der Zwiespalt zwischen Mitleid für die verschmähte (alternde) Frau und das Entsetzen über die Grausamkeit Medeas ist hier also weit weniger tiefgehend als in den Dramen, die die Korinth-Episode direkt behandeln. In *Médée et Jason* von François-Joseph Salomon (Musik) und Simon-Joseph Pellegrin (Libretto) aus dem Jahre 1713 entwickelt der Librettist Pellegrin seine Version der Korinth-Episode offenbar mit der Erwartungshaltung, dass alle Zuschauer das narrative Gerüst der historisch überlieferten Episode kennen. Auch Pellegrin setzt sich mit der jeweiligen Schuld und Verantwortung der verschiedenen Personen der Handlung auseinander. Für ihn ist der eigent-

¹²⁷ In einer von Lullys *tragédies en musique*, *Thésée* von 1675, kommt die Figur Medea ebenfalls vor. Der Plot fokussiert jedoch die Athen-Episode des Medea-Mythos und hat somit einen gänzlich anderen moralisch-ethischen Impetus. Der Tod Lullys sowie ein genereller Wandel der damals in der französischen Aristokratie vorherrschenden moralisch-ethischen Mentalität öffneten offenbar den Raum für neue Themen in der Oper. Es ist wahrscheinlich, dass insbesondere die moralisch-ethische Ambiguität, die der Korinth-Episode inhärent ist, das Interesse der damaligen Zeitgenossen erregte: Der Plot von Henry Desmarets' im gleichen Jahr, nur wenige Monate vor *Thésée* uraufgeführten *tragédie en musique* *Didon* weist ähnliche in moralisch-ethischer Hinsicht ambigue Situationen auf.

¹²⁸ Rousseau verwendet hier also den Namen einer Figur, die im Jason-Mythos vor der Kolchis-Episode auf Lemnos stattfindet (vgl. Ovid, *Heroides*, 4. Buch).

liche Akteur, der die Handlung in die Katastrophe treibt, Créon, indem er Creuse Jason und Jason Creuse geradezu aufdrängt, obwohl Creuse es vorzieht, zur Vermeidung von Medeas Rache auf Jason zu verzichten und Jason aus Sorge um das Wohl Creuses und des korinthischen Volks bereit ist, Korinth ganz zu verlassen. Auffallend ist der moralisierende Diskurs, der die Äußerungen Medeas, Creuses und Jasons bestimmt.¹²⁹

Die Kantaten *Médée* von Nicolas Bernier und Louis-Nicolas Clérambault von 1703 bzw. 1710 sowie *Jason et Médée* von Philippe Courbois von 1710 fokussieren ebenfalls die Korinth-Episode.¹³⁰ Während diejenigen von Bernier und Clérambault keine neue Interpretation vorstellen, bietet diejenige von Courbois eine Variante an, in der sich Médée von Jason umstimmen lässt und – das liegt jenseits der Kantate – anschließend offenbar auf ihre Rache verzichtet. Die Opern und Kantaten werden durch das Sprechdrama *Medée* von Hilaire Bernard de Requeleyne de Longepierre aus dem Jahre 1694 ergänzt, das ebenfalls die Korinth-Episode fokussiert. Dass auch für Longepierre die moralisch-ethische Ambiguität einen bedeutenden Reiz der Medea-Figur ausmachte, bringt er implizit im Vorwort zu seinem Drama zum Ausdruck: „Medée toute méchante & toute criminelle qu’elle est, estant aussi tres malheureuse & trahie par celui pour qui elle a tout fait & tout abandonné“.¹³¹

Übt die Korinth-Episode also seit den 1690er Jahren offenbar einen Reiz auf Dichter und Komponisten aus, so lassen sich mögliche Gründe für das vorhergehende Desinteresse an dem Stoff anhand der Plots von Lullys *tragédies en musique* rekonstruieren, die zwischen 1673 und 1687 an den Bühnen in Paris und Versailles aufgeführt wurden und die, so meine Hypothese, ein alternatives, zum damaligen Zeitgeist passenderes Set an Vorstellungen zu Moral und Emotionen propagieren. Sowohl die über die dramatische Handlung transportierten moralisch-ethischen Ideen als auch die in diesem Kontext artikulierten emotiven Spektren zeichnen sich in der Mehrzahl der Libretti durch Eindeutigkeit aus – falls noch nicht während der Aufführung des Stückes, so doch zumindest am Ende. Die Kernaussage in *Roland* (mit einem Libretto von Philippe Quinault) von 1685 ist z. B.: Wer zu Höherem begabt ist, ist moralisch dazu verpflichtet, diese Begabung für Ruhm und Ehre und den Schutz Schwächerer einzusetzen, und sollte seine Energien nicht für aussichtslose Liebe verschwenden – auch wenn der Ruhmreiche prinzipiell Liebe verdient, d. h. Andere die Pflicht haben, den Ruhmreichen durch Liebe zu belohnen. Die katastrophische Entwicklung in *Atys* (ebenfalls mit einem Libretto von Quinault) von 1676 wird dadurch ausgelöst, dass die beiden Liebenden Sangaride und Atys aus Liebe ihre Pflicht, nämlich Dankbarkeit und Treue

¹²⁹ Vgl. III,4 und 5 (Salomon und Pellegrin 1713 (1991)). *Médus* von François Bouvard (Musik) und François Joseph de Chancel de la Grange (Libretto) von ca. 1702 thematisiert eine der letzten Episoden des Medea-Stoffes: Medea in Athen und die Ereignisse um ihren Sohn Medos (Bouvard und La Grange-Chancel 1702).

¹³⁰ *Médée* von Nicolas Bernier und Louis-Nicolas Clérambault von 1703 bzw. 1710 sowie *Jason et Médée* von Philippe Courbois von 1710 (Bernier und o. A. 1703; Clérambault und o. A. 1710; Courbois und Fuzelier 1710).

¹³¹ Longepierre 1694, S. I-II.

gegenüber der religiösen Instanz, der Göttin Cybèle, vergessen. Die moralische Botschaft lautet dementsprechend: Daraus, dass Menschen Liebe der Pflicht vorziehen, entstehen Konsequenzen, die auf allen Seiten in die Katastrophe führen – offenbar deshalb, weil die Liebe die gegebene gesellschaftliche Ordnung und die darin eingeschriebenen Pflichtverhältnisse ignorierte. Weitere moralische Schlussfolgerungen, die das Libretto implizit artikuliert, sind: Wer als Herrscher nicht nur Ehre, sondern auch Liebe verlangt, betrügt sich selbst, verlangt Unmögliches und stürzt Andere in unlösbare Konflikte. Rache aus verletzter Eitelkeit statt Milde führt zum Unglück aller, des Rächers mit eingeschlossen. Zwei weitere Varianten der Definition des Verhältnisses zwischen Liebe und Pflicht artikulieren sich in *Phaëton* von 1683 und *Armide* von 1687 (beide wieder mit einem Libretto von Quinault): Bestehende Liebesverhältnisse, so die Botschaft in *Phaëton*, sind zu respektieren bzw. Liebende sind ihren Partnern Treue schuldig; letztere sollte nicht für maßloses Streben nach Ruhm und Ehre aufgegeben werden; denn auch dieses führt in die Katastrophe. Und in *Armide* lautet die implizite Moral: Genieße die Liebe, vergiss aber nicht die Pflicht darüber! Die Emotionen, die die Libretti auf die Bühne bringen und im Zuschauer evozieren, reichen dementsprechend von Liebesleidenschaft über den – misslingenden – Versuch der Selbstkontrolle und Selbstbeherrschung, also die Unterdrückung von Liebesgefühlen, bis zum Pflichtgefühl sowie – im Falle nicht erwideter Liebesleidenschaft – zu Rachegefühlen.

In den von Lully vertonten Libretti spiegeln sich damit einige der Grundzüge des oben rekonstruierten Komplexes aus ethisch orientierten Emotionstheorien und moralischen Verhaltensimperativen: die Ambivalenz aus Wertschätzung der und Furcht vor der Unberechenbarkeit der Leidenschaften, die Aufforderung zur Moderation und/oder Beherrschung negativer oder bedrohlicher Gefühle mittels Vernunft. Die Plots gehen allerdings insofern über die in den Abhandlungen niedergelegten Auffassungen hinaus, als die Emotionskontrolle nicht nur der Vermeidung gefährlicher, sozialschädlicher Leidenschaften dient, sondern ganz besonders auf die Pflichterfüllung von Individuen abhebt. Sie idealisieren damit ein Verhalten, das durch Regeln und Regulierung gekennzeichnet war und von Louis XIV am Hofe selbst im alltäglichen Hofleben performativ zur Schau gestellt und gegenüber seinem Hofstaat eingefordert wurde.¹³² (D. h. die in Paris und Versailles aufgeführten *tragédies en musique* sind damit zwar auch, aber nicht nur, wie häufig über Barockopern ausgesagt wird, die Politik des Herrschers unterstützende kulturelle Produkte; sie spiegeln das damalige emotiv-intellektuelle Klima, d. h. den allgemeinen Zeitgeist wider.) Die Theoriestränge der politischen Klugheit und des Einsatzes der Selbstkontrolle in Form von Simulation und Dissimulation zur Sicherung des persönlichen Erfolges, wie sie von den Theorien Machiavellis und Graciáns abgeleitet sowie von La Rochefoucauld und La Bruyère in moralistisch-kritischer Weise als die französische höfische Gesellschaft prägende Verhaltensnormen beschrieben wurden, spielen demgegenüber in den von Lully vertonten Libretti keine Rolle.

¹³² Auf diesen Aspekt ist von Historikern und Biographen immer wieder hingewiesen worden (vgl. Saint-Simon 1691-1723 (1967)).

Bezieht man, wie ich oben vorgeschlagen habe, die herausgearbeiteten Unterschiede zwischen dem durch Lullys Opern etablierten Librettotypus und dem post-Lullyschen Libretto Corneilles auf den moralisch-ethischen Wandel, in dessen Zuge die Imperative der Selbstkontrolle, Moderation, politischen Klugheit und Verstellungsethik von einer Kritik dieser Imperative und einem größeren Fokus auf die wohltuenden Effekte der Sensibilität abgelöst werden, so lassen sich die Unterschiede folgendermaßen auf den Punkt bringen: Die Plots von Lullys *tragédies en musique* sind mit dem Zeitgeist insofern konform, als sie die Sorge um die Gefahr der Leidenschaften und die Schwierigkeiten ihrer Kontrolle – gerade auch in Konkurrenz mit der Notwendigkeit der Pflichterfüllung – thematisieren. Indem die moralistische Hinterfragung von Simulation und Dissimulation als Verhaltensimperative demgegenüber gänzlich ausgeblendet bleibt, stellt Lullys Musiktheater eine soziokulturelle Situation vor, in der – zumindest offiziell – feste moralisch-ethische Wertvorstellungen vorherrschen. Charpentier/Corneilles Oper inszeniert eine Welt von moralisch-ethischer Ambiguität, Ungewissheit und Dekadenz und präsentiert, indem sie die faktischen sozialen Verhaltensweisen darstellt, ein Gegenbild zu dem offiziellen geradlinigen moralisch-ethischen Bild, wie es die Libretti von Lullys *tragédies en musique* vorstellten. Die ab den 1690er Jahren eintretende Popularität der in moralisch-ethischer Hinsicht so vielschichtigen, ambivalenten Korinth-Episode ist als Reflex auf den moralisch-ethischen Wandel deutbar, in dessen Zuge bestehende ethische Theorien und moralische Imperative, einschließlich derjenigen der Verstellungsethik (Simulation und Dissimulation), an Selbstverständlichkeit verlieren, d. h. nicht unbedingt abgelehnt und aus der sozialen Praxis verbannt, jedoch zum Gegenstand künstlerischer Reflexion gemacht werden.

Dieses Beziehungsgefüge – das jeweilige Verhältnis der Lullyschen und post-Lullyschen *tragédies en musique* zu den bestehenden, im Wandel begriffenen moralischen Verhaltensimperativen und ethisch orientierten Emotionstheorien – ist damit durch eine merkwürdige kulturhistorische Asynchronität gekennzeichnet. Die Libretti von Lullys Opern, die bis in die ausgehenden 1680er Jahre hinein neu entstehen, scheinen von der seit den 1660er Jahren von La Rochefoucauld und La Bruyère geäußerten moralistischen Kritik gänzlich unbeeinflusst zu sein. Corneilles Libretto von 1693 nimmt zwar Bezug auf die moralistische Kritik, ist diesbezüglich aber ein Stück weit nachgängig. Die Asynchronie zwischen moralisch-ethischer Theoriebildung und der Artikulation moralisch-ethischer Positionen in künstlerischen Werken dürfte dabei auf ein Phänomen zurückgehen, auf das Kulturwissenschaftler verschiedentlich hingewiesen haben: Zeitgenossen tendieren dazu, in ihrer ‚zeitgenössischen‘ Kunst nur jeweils diejenigen Aspekte herauszustellen, die sie selbst als ungewöhnlich begreifen. Elemente der alltäglichen Praxis und Routine bleiben demgegenüber aufgrund ihrer Selbstverständlichkeit oftmals unthematisiert. Dass diese Mechanismen offenbar auch bei der Thematisierung der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts propagierten Verhaltensimperative griffen, bestätigt sich in der Tatsache, dass die Verstellungsethik erst im späteren 18. Jahrhundert in musiktheatralen Werken verarbeitet wurde. Im berühmten Finale des ersten Aktes von *Don Giovanni* (Uraufführung: 1787) spielen Mo-

zart und sein Librettist da Ponte auf die im Großen und Ganzen veralteten Verhaltensimperative an.¹³³

Diese Asynchronität hinsichtlich der Bezüge auf die verstellungsethischen Imperative lässt sich nicht nur an den Plots im Allgemeinen aufzeigen, sondern bis in die dramatischen Details sowie die musikalische Gestaltung der Werke verfolgen. Das wird deutlich, wenn man z.B. markante Szenen aus post-Lullyschen *tragédies en musique* mit Szenen aus Lullys *tragédies en musique* vergleicht, die in Hinblick auf die Konfliktlage der *dramatis personae* analog konstruiert sind. Diese Szenen sind die zweite Szene des dritten Aktes von *Médée* (sie entspricht der ersten Szene des dritten Akts in Lullys *Phaëton*) und die erste Szene des zweiten Akts von André Campras und Antoine Danchets *Tancredi* von 1702 (sie entspricht der ersten Szene des ersten Akts in Lullys *Roland*).

5. Spaltung der Individuen und Spaltung der Musik: manifeste und subliminale Psychodynamik in der Musik Charpentiers

Die erste Szene des dritten Akts in Lullys *Phaëton* von 1683 teilt einige grundlegende Züge mit der Auseinandersetzung zwischen Médée und Jason in der zweiten Szene des dritten Aktes von *Médée*, der letzten, entscheidenden Auseinandersetzung, bevor Médée die Entscheidung zur Rache trifft. In beiden Szenen von Lullys und Charpentiers Opern diskutiert ein Paar, Théone und Phaëton bzw. Médée und Jason, die Absicht des Partners, die Beziehung zugunsten einer anderen, vorteilhafteren Heirat aufzulösen. (Phaëton ist entschlossen Théone für Libye, die Tochter des Königs von Ägypten, zu verlassen.) In beiden Szenen akzeptiert die Partnerin (Théone bzw. Médée) weder die Entscheidung noch die Rechtfertigungsversuche des Partners, während dieser (Phaëton bzw. Jason) allein auf seinen persönlichen Gewinn bedacht bleibt. Abgesehen von diesen Ähnlichkeiten gestalteten die Librettisten Quinault und Corneille die Szene jedoch recht unterschiedlich. Die Szene in *Phaëton* zeichnet sich durch eine auffallende argumentative und emotionale Offenheit aus, die lediglich insofern noch moderiert und *bienséant* ist, als die Figuren der Handlung sich auf verbalsprachliche, also geformte Äußerungen beschränken und auf unartikulierte Exklamationen (Kreischen, Wutgeschrei u. ä.) oder tätliche Angriffe verzichten. Beide Charaktere verleihen ihren Empfindungen mehr oder weniger ungehemmten Ausdruck. Théone äußert Vorwürfe, Ausrufe, Beleidigungen und Flüche; Phaëton egozentrischen, erwartungsfrohen Jubel. Théone wirft Phaëton vor, ein „cœur infidelle“ zu besitzen und ein „perfide“, „parjure Amant“ zu sein.¹³⁴ „Quoy, malgré ma douleur mortelle,/ Au mesprise de mes pleurs, vostre cœur infidelle/ Rompt des nœuds qui devoient à jamais nous unir? La Couronne vous parut-telle/ Cent fois encor plus belle,/ Quel bien peut estre doux quand il faut

¹³³ Für eine genauere Darstellung der Zusammenhänge zwischen frühneuzeitlichen Verhaltensimperativen und Musik: s. Kutschke 2008, Abschnitt II.

¹³⁴ Lully und Quinault 1683 (2009), III,1, Takte 86/87, 107, und 116/117.

l'obtenir/ Par une trahison cruelle?“¹³⁵ Phaëton entgegnet begeistert und mit einer höflichen Floskel, die nicht zur Verdeckung, sondern zur Ausstellung seiner Indifferenz angesichts von Théones Klagen dient: „Aux loix de mon destin j'ay regret d'obeir,/ Je suis touché de vostre peine.“¹³⁶ D. h. die Gebote der Verstellungsethik – politische Klugheit, Simulation und Dissimulation – scheinen für das Verhalten der *dramatis personae* keinerlei Rolle zu spielen, d. h. für diese inexistent zu sein.

Im Vergleich mit Quinaults Gestaltung der Szene wird die Eigensinnigkeit von Corneilles Design, seine Widerspiegelung der oben skizzierten Verhaltensimperative als sozialer Praxis, sichtbar. Anders als Théone und Phaëton, die rückhaltlos ehrlich und direkt ihre Absichten und Gefühle kommunizieren, verhalten sich Jason und Médée den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts propagierten verhaltensethischen Imperativen gemäß. Sie sind diskret und gehen äußerst diplomatisch vor. Während Théone Beleidigungen herausschleudert und Phaëton explizit Untreue vorwirft – „Perfide, il est donc vray que vous me trahissez?“¹³⁷ –, äußert Médée lediglich vorsichtig-subtil Vorwürfe und ergibt sich bald in ihr Schicksal: „Le seul Jason me restoit pour secours,/ Et ce Jason si cher permet qu'on me bannisse. [...] Rien ne m'est plus doux que de croire/ Tout l'amour de vous me jurez;/ Il fait mon bonheur & ma gloire; Mais je parts / vous demeurez.“¹³⁸ Während Phaëton in geradezu naiv-offener Weise Théone seine egozentrischen Pläne vorstellt und offenbar ihre Zustimmung erwartet, lügt Jason, dass die von ihm als lediglich vorübergehend empfohlene, tatsächlich jedoch als endgültig angestrebte Trennung ihn genauso quälen wird wie Médée und dass er ihre Wiedervereinigung schon jetzt, d. h. vor der Trennung, herbeisehnt. („J'en [le triste éloignement] ressens le coup en amant,/ J'en gemis, je m'en fais un rigoureux tourment“.¹³⁹)

Die Unterschiede hinsichtlich der Formung der Charaktere in beiden Libretti haben jedoch u. a. auch signifikante Konsequenzen auf der Perzipientenseite. Indem die Äußerungen der *dramatis personae* bei Quinault in der Regel geradeheraus erfolgen,¹⁴⁰ d. h. frei von Simulation oder Dissimulation sind, decken sich der tatsächliche mentale Zustand, den die Zuschauer den Figuren zuschreiben, mit ihren innerhalb der Fiktion gemachten Äußerungen. D. h. die Äußerungen können von den Zuschauern als die Artikulation der tatsächlichen Gedanken der fiktionalen Personen aufgefasst werden. Indem Corneilles Bühnenfiguren demgegenüber die Imperative der Verstellungsethik und politischen Klugheit internalisiert haben, sieht und hört der Perzipient die simulierte, zur Schau gestellte Ausdrucksebene der Personen der Handlung in Diskrepanz zu ihren wahren, authentischen Gedanken, Gefühlen und Intentionen, die der Perzipient wiederum

¹³⁵ Lully und Quinault 1683 (2009), III,1, Takte 83-89.

¹³⁶ Lully und Quinault 1683 (2009), III,1, Takte 93/94.

¹³⁷ Lully und Quinault 1683 (2009), III,1, Takte 107-109.

¹³⁸ Charpentier und Corneille 1693 (1987), III,2, Takte 18-21, 52/53 und 72-85.

¹³⁹ Charpentier und Corneille 1693 (1987), III,2, Takte 25-29.

¹⁴⁰ In *Roland* dissimuliert Angélique gegenüber Médor ihre Liebesgefühle für ihn; sie tut dies jedoch nicht um des persönlichen Vorteils willen, also von politischer Klugheit geleitet, sondern weil es ihrer Auffassung nach die Ehre gebietet.

aus ihren nachfolgenden oder vorhergehenden Handlungen und Dialogen rekonstruieren kann. (Die Unterscheidung zwischen authentischen Gedanken, Gefühlen und Intentionen, also quasi einem authentischen Ich, auf der einen und lediglich vorgestellten, ‚uneigentlichen‘ Gedanken, Gefühlen und Intentionen auf der anderen Seite ist dabei in theoretischen Schriften der Zeit nicht nachweisbar; es ist jedoch logisch notwendig, dass verwandte Konzepte in der Gestalt impliziten Wissens existierten, weil anders als im Kontrast zu ‚eigentlichen‘ Gedanken, Gefühlen und Intentionen menschliche Praktiken wie Schauspielen, Sich-Verstellen, Simulieren, Fingieren nicht gedacht werden können.)

Was sich im Vergleich zwischen Quinaults und Corneilles Libretti abzeichnet – Eindimensionalität vs. Mehrdimensionalität, die jeweils aus der Ausblendung bzw. Abbildung der verstellungsethischen Verhaltensimperative resultieren –, lässt sich noch weit-aus deutlicher in Lullys und Charpentiers Musik nachweisen.

30

PHAËTON

Pour re - gir l'U-ni - vers les des-tins m'ont fait nais-tre : Si l'A-mour m'en ren-doit le Mais-tre Que mon bon-

82

heur seroit charmant ! Pour estre heu-reux parfaitement Ce se-roit a - vec vous que je le vou-drois es - tre, Pour estre heu-

70

L'Hy-men de la Prin-cesse a pour vous des ap-

77

pas, Vous l'aimez, vostre Cœur m'oubli - e.

Non, la seu-le gran-deur avec el - le me li - e, Et l'a-mour ne s'en mesle

Abb. 1 Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, *Phaëton*, Ausschnitt aus III,1

© mit freundlicher Genehmigung von Nicolas Sceaux

Lullys Vertonung der Verse der Streitszene zwischen Théone und Phaëton nimmt auf den Textinhalt Bezug, indem die Musik den Ausdrucksgehalt der Verse hinsichtlich ihrer emotiven Ausrichtung – klagend, enthusiastisch, entschieden – widerspiegelt. Der tanzartige Dreierhythmus in den Takten 55 bis 74, der den Vortrag von Phaëtons Versen „Pour regir l’Univers les Destins m’ont fait naistre:/ si l’Amour m’en rendoit le maistre,/ Que mon bon-heur seroit charmant!“ begleitet, ist Ausdruck der in den Versen artikulierten, den Triumph antizipierenden Vorfreude. Ähnlich artikuliert die stabile isorhythmische daktylusartige Passage (Viertel – zwei Achtel; Takte 75-82) gut die Entschiedenheit, mit der beide Charaktere aufeinander prallen. Die Musik bildet Théones Verzweiflung in ihrem dreiteiligen Eingangslamento in Analogie zur Sprechstimme, die bei Aufregung in der Regel steigt, durch eine vergleichsweise hohe Lage ab; ihre Stimme erreicht fünfmal g”.

Trotz des abbildenden, widerspiegelnden Verhältnisses zwischen Musik und Text zielt die Vertonung jedoch nicht auf eine emotive Intensivierung. Zwar ist jede Musik als geformte prinzipiell in harmonischer, melodischer und rhythmisch-metrischer Hinsicht reguliert, in der klassisch-romantischen Musik werden die Ausdrucksmittel jedoch u. a. durch die Häufung von ungewöhnlichen Dissonanzen und markanten, zuweilen scharf kontrastierenden rhythmischen Konfigurationen so gesteigert, dass die kompositorische Regulierung in expressiver Hinsicht als Ausdrucksintensivierung erscheint. Lullys kompositorische Sprache ist demgegenüber eher am gegenteiligen Ende des Spektrums der Möglichkeiten verortet. Sie mildert, wie oben bereits bezüglich der Soliloquy Armides erwähnt, Ausdruck ab und folgt damit dem Gebot der Moderation, wie es auch die Morale der Libretti – Emotionskontrolle zur Vermeidung gefährlicher Leidenschaften und im Dienste der Pflichterfüllung – empfehlen. Der tanzartige Dreierhythmus in den Takten 55 bis 74 ist zwar sicherlich Ausdruck von Freude, jedoch nicht von *ungehemmter*, sondern – wie jeder Tanz im traditionellen Sinn, der auf einer festen Schrittfolge basiert – *regulierter* Freude. Ähnlich bewahren Théone und Phaëton in ihrer Auseinandersetzung in musikalischer Hinsicht die Contenance. Lediglich die kürzeren Notenwerte – Sechzehntel ergänzen die bis dahin vorherrschenden Achtel-, Viertel- und halbe Dauern – verraten ihre Aufregung.¹⁴¹

Die einzige Passage, in der die musikalischen Mittel nicht Moderation, sondern expressive Intensivierung erzeugen und in der Lully offenbar deshalb von Moderation absah, weil sie den Wendepunkt des Dramas markiert, ist diejenige gegen Ende der Szene (ab Takt 110 mit Auftakt), wenn Théone Phaëton verflucht und damit dessen Sturz am Schluss des Dramas heraufbeschwört. Die fatalen, von geradezu kausallogischer Zwangsläufigkeit geprägten Konsequenzen des Fluches – Phaëton verliert die Kontrolle über den Sonnenwagen, verbrennt die Erde und wird anschließend von Zeus getötet, um weiteres Unheil zu verhindern – werden durch einen siebengliedrigen Quintfall, also eine konsequenzlogische Akkordfolge – von C⁷ über F, B, e, A/A⁷, D

¹⁴¹ Ähnliche Abmilderungen mittels Musik lassen sich in *Phaëton*, II,4 und *Roland*, I,1 identifizieren.

(A⁷, d/d⁷) bis G¹⁴² – dargestellt. Ab B-Dur ist die Bassbewegung skalengebunden abwärts gerichtet. Der Bass vom kleinen b zum großen H zieht klanglich in die Tiefen herab, wie Phaëton und mit ihm sein Ruhm am Ende der *tragédie en musique* vom Himmel in die Tiefe stürzen wird.

106 Perfide, il est donc vray que vous me trahis - sez ? Tes-moin de ma cons-tan - ce, Et pas les pleurs que vous ver - sez.

112 de son chan - ge - ment, Ciel, qui void la cruelle of - fen-se Que m'a fait ce parjure A - mant, O Ciel! j'im-

119 **Viste** plo - re ta ven - geance, Que la foy mépri-sée ar-me les justes Di - eux, Que l'A-mour soit van-gé; qu'il al-lu-me la

124 **Lentement** fou-dre; Que ce su-perbe am-bi-ti - eux Tombe avec sa gran-deur et soit re-duit en pou-dre. Que dis-je? mal'heu-

Abb. 2 Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, *Phaëton*, Ausschnitt aus III,1

© mit freundlicher Genehmigung von Nicolas Sceaux

Alles in allem schwächt Lully also Emotionen ab (ohne sie im Sinne der Dissimulation zu verstecken). Die Beziehung zwischen Lullys Musik und Quinaults Versen ist damit im Großen und Ganzen genauso eindimensional wie die moralischen Imperative des Librettos. Die Musik verdoppelt, was der Text bereits sagt. Charpentiers kompositorisches Vorgehen in der *Médée* steht im deutlichen Kontrast hierzu. Die *tragédie en musique* ist von einem komplexeren Wort-Ton-Verhältnis geprägt. Médées Bitte an Jason, sich Creons Plänen einer Ausweisung Médées entgegenzustellen, charakterisiert Charpentiers Musik als vorsichtig und tastend; sie wechselt zwischen zögerlichen punktierten Vierteln und eilenden Sechzehnteln (Takte 1-5) und erlaubt ihrer Erregung nur in Form von Trillern, also *agrémens*, Ausdruck.

¹⁴² Die Akkorde in Klammern sind – geht man vom Quintfall als zugrunde liegendem Akkordschema aus – dazwischen geschoben und bremsen den Quintfall ab.

Vous sa-vez l'e-xil qu'on m'or-don-ne, ve-nez vous me dire en quels

lieux, lors-que tout i-ci m'a-ban-don-ne, je dois fuir le cou-roux des Dieux?

Abb. 3 Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille, *Médée*, Beginn von III,2
© mit freundlicher Genehmigung von Éditions du centre national de la
recherche scientifique, Paris

In Charpentiers Ausgestaltung der Entgegnung Jasons auf Médées Bitte greift Jason den durch *agrémens* moderierten Ausdrucksmodus auf, fügt jedoch noch weitere Elemente hinzu, die seinen Ausdruck geziert und übertrieben erscheinen lassen. Das – gerade in Bezug auf den von Lully etablierten ‚französischen‘ Stil – ungewöhnliche Melisma auf „Amant“ über einer Ausweichung nach G-Dur (unterer Teil der *regola dell' ottava* mit 7-6-Syncopatio als Variante) zusammen mit der Akkumulation von Trillern, im Kontext des weichen Dreiertaktes, der überraschend den vorhergehenden Zweiertakt ablöst (Takte 25-28), enthüllt die Heimtücke von Jasons Behauptung, Médée zu lieben – obwohl er in Wahrheit Creuse liebt, wie die Zuschauer/Zuhörer wissen (s. Abb. 4).

Der energetisch-optimistische Charakter der Bassstimme (in Dur-Terzen, Quinten und Oktaven geführte Achtelkette) in den Takten 33/34 scheint deplatziert im Verhältnis zum eindringlichen, nahezu panischen Habitus der Singstimme (rasche Tonwiederholungen in hoher Lage (g')); er deutet, auch wenn dessen Sinn nicht klar bestimmbar ist, subliminale Unstimmigkeiten an, die Jasons Erklärungen dafür, warum er nicht mit Médée zusammen ins Exil gehen kann, als Vorwand sichtbar machen. Charpentier setzt

25

8 - ment que l'honneur à souffrir m'en-ga - ge, j'en res-sents le coup en a -

5 6 4 3 6 5 4 6 7 #6

8 - mant, j'en gé - mis, je m'en fait un ri-gou-reux_ tour - ment, mais je ne puis rien da-van-

+ 4 #6 6 5 #

30

8 - ta - ge. Vou - lez - vous que je quitte un roi qui pour é-par-gner vo - tre

4 5 6

35

8 té - te at-tend sans s'é-bran - ler l'é-clat de la tem - pête qui rem-plit son peuple d'ef-

5 6

Abb. 4 Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille, *Médée*, Ausschnitt aus III,2

© mit freundlicher Genehmigung von Éditions du centre national de la
recherche scientifique, Paris

somit die musikalische Gestaltung der Verse dazu ein, Verhaltensmodi des Simulierens und Dissimulierens aufzudecken oder auszustellen, die sich in den Handlungen und verbalsprachlichen Äußerungen der beiden *dramatis personae* der Szene – Médée und Jason – artikulieren. Auf diese Weise entsteht ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht zwischen konfligierenden Bedeutungsebenen, den explizit geäußerten Inhalten des verbalsprachlichen Textes auf der einen und der impliziten, eigentlichen Bedeutung des Textes sowie der auf beide Bezug nehmenden Musik auf der anderen Seite. Auch die von Charpentier zum Einsatz gebrachten musikalischen Mittel schwächen dabei die Ausdrucksintensität ab; die Moderierung zielt dabei jedoch nicht auf die Vermeidung gefährlicher Leidenschaften und die Erfüllung institutioneller Pflichten (wie in den Opern Lullys), sondern sie bringt auf musikalischer Ebene – trotz der geschilderten Autonomie dieser Ebene – die Emotionskontrolle zum Ausdruck, die die *conditio sine qua non* der von Médée und Jason performierten Simulation und Dissimulation ist.

Die Differenz zwischen demjenigen, was die Personen der Handlung explizit sagen, und demjenigen, was die Musik über ihre wahren Empfindungen verrät, verweist auf einen zentralen Aspekt der Verstellungsethik, der in der Forschung bisher keine Berücksichtigung gefunden hat. Simulation und Dissimulation bestehen im Kern darin, dass eine Diskrepanz zwischen dem eigentlichen, wahren mentalen Zustand eines Individuums – seinen Gefühlen, Meinungen und Intentionen – auf der einen und seinem ‚Bericht‘ über seinen mentalen Zustand, d. h. seine verbalsprachlich oder auch gestisch und mimisch geäußerten Gefühle, Meinungen und Intentionen, erzeugt wird. Während das Individuum eine bestimmte Stimmung oder Haltung zur Schau stellt, können seine/ihre wahren Intentionen und Leidenschaften von seiner/ihrer äußeren Erscheinung deutlich verschieden sein. M. a. W.: die Differenzierung zwischen Innenwahrnehmung und Außendarstellung, die die Imperative der Verstellungsethik – Simulation und Dissimulation – nahezu notwendig bedingen, führen zu einer mentalen Spaltung, einer dualen Aufmerksamkeit auf die eigenen Empfindungen und Gedanken auf der einen und die vorgestellten, simulierten Empfindungen und Gedanken. Diejenigen, die simulieren oder dissimulieren, verhalten sich kaum verschieden von Schauspielern, deren bewusste Kontrolle von Gesten, Mimik und verbalem Ausdruck sie befähigt, jene Diskrepanz zwischen der eigentlichen, individuellen mentalen Disposition und einem willentlich gewählten Erscheinungsbild herzustellen.¹⁴³ Zwischen Verstellung – Simulation und Dissimulation –

¹⁴³ Der/die Schauspieler(in) beherrscht den gängigen Vorstellungen nach nur dann seine/ihre Kunst, wenn er/sie in der Lage ist, mittels seines Körpers – Gesten und Mimik – eine andere (faktische oder fiktive) Person darzustellen (Bentley 1965, S. 150). D. h. zum Schauspielen gehört die Diskrepanz zwischen Fiktion und Fakt, zwischen interner Essenz und äußerer Erscheinungsweise per definitionem dazu. Es impliziert die Spaltung eines Individuums in seinen internen mentalen Zustand – seine/ihre Identität – und die äußere Erscheinung. Es ist diese Dualität (zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Geist und Erscheinung), die das genuin dramatische Moment definiert. Die Kunst des Schauspielers wird somit daran gemessen, wie weit er fähig ist, den ‚vortäuschenden‘ Körper, der den verbalen, vokalen und körperlichen Habitus einer anderen (fiktionalen oder faktischen) Person annimmt, vom ‚eigentlichen Sein‘, d. h. den tatsächli-

und moderierender Emotionskontrolle besteht damit ein gravierender Unterschied: Emotionskontrolle mildert zwar die zum Ausdruck gebrachten Gefühle und Einstellungen ab, verlangt jedoch keine Ab- oder Aufspaltung der Aufmerksamkeit auf die internen Befindlichkeiten und nach außen sichtbaren Praktiken. Die Einheit zwischen mentalem Zustand und äußerem Erscheinungsbild bleibt im Großen und Ganzen gewahrt.¹⁴⁴

Rückt man diese Spezifität von Verstellungspraktiken in das Zentrum der Aufmerksamkeit, so lässt sich eine weitere Eigentümlichkeit in Charpentiers Tonsatz als Reflex auf die im ausgehenden 17. Jahrhundert propagierten (und kritisierten) Verhaltensimperative deuten. Diese Eigentümlichkeit zeigt sich in der Soliloquy Médées in der dritten Szene des dritten Aktes. Ihrem Wesen nach sind Soliloquien, also Monologe, bei denen der/die Ausführende auf der Bühne alleine ist, dramatische Formen, die im innerdiegetischen Realm als Situationen von Aufrichtigkeit fungieren,¹⁴⁵ weil der/die Sprecher(in) in diesen Situationen von sozialen Erwartungen gänzlich unabhängig ist.¹⁴⁶ Als

chen Stimmungen, den eigenen individuellen Bewegungsmodi etc. ‚abzuspalten‘. Die Kunstfertigkeit manifestiert sich in der Fähigkeit des Schauspielers, Regieanweisungen zu folgen und auf Bestellung zu weinen oder zu erröten, d. h. mit dem Körper quasi ‚natürlich‘ Emotionen abzubilden, die nicht mit der tatsächlichen psychischen Disposition übereinstimmen oder ihr sogar widersprechen. Die Rolle, die ein Schauspieler – im Theater oder im realen Leben – annimmt, ist eine Rolle nur dann, wenn er/sie eine Person darstellt, die er/sie selbst nicht ist. Im Unterschied zu diesem Konzept von Schauspielern knüpft der soziologische Terminus der ‚Rolle‘ an ein im 19. Jahrhundert vorherrschendes Verständnis des Schauspielens an, dem gemäß die Aufgabe des Schauspielers darin besteht, sich vollständig mit seiner/ihrer Rolle zu identifizieren. An dieser Vorstellung ist auch das Konzept der sozialen Rolle orientiert. Letzteres hebt darauf ab, dass das soziale Subjekt seine soziale Rolle annimmt, d. h. internalisiert und sich mit ihr identifiziert.

¹⁴⁴ Castigliones ästhetisierendes Konzept von *sprezzatura* und Moderation entwarf dementsprechend Individuen, deren *artes*, i. e. deren selbst gewählte Erscheinungsweisen idealerweise mit dem Körper amalgamierten, indem sie ihre Künste inkorporierten und verkörperten.

¹⁴⁵ Ein anderes, nicht musikalisches, sondern dramaturgisches Mittel, das auf der Existenz der beiden Pole Wahrheit und Aufrichtigkeit auf der einen und Selbstkontrolle und Täuschung auf der anderen Seite gründet, ist das Beiseite, das ebenfalls in Campras *Tancrède* (in II,32 z. B.) Anwendung findet und an Häufigkeit im Musiktheater ab dem späten 17. Jahrhundert – nicht nur in der französischen, sondern auch und ein wenig früher in der norddeutschen Oper zunimmt (s. z. B. im dritten Akt von Rameaus und Louis Fuzeliers *Les indes galantes* (1735) bzw. in Reinhard Keisers und Johann Joachim Hoës *Die großmütige Tomiris* (1717)). Das Beiseite schöpft die grundlegende Spaltung zwischen den zwei dramatischen Sphären – der intradiegetischen, fiktionalen Ebene auf der Bühne und der extradiegetischen Wirklichkeit im Zuschauer-raum und im Orchestergraben aus. Es tut dies, indem es demonstrativ die etablierte Trennung zwischen diesen beiden Ebenen überschreitet. Indem der Schauspieler Gedanken, Haltungen und Meinungen äußert, die die anderen Charaktere auf der Bühne nicht hören können, macht das Beiseite die Äußerung als wahrhaftig und aufrichtig kenntlich.

¹⁴⁶ Freilich wäre vor dem Hintergrund der freudschen Psychologie eine solche Funktionszuweisung insofern einzuschränken, als es denkbar ist, dass das Überich der *dramatis persona* sie zwingt, möglicherweise tabuisierte Gefühle und Absichten auszublenden. D. h. die Person wäre nicht ehrlich zu sich selbst, sie löge sich ‚in die eigene Tasche‘.

Ausdruck derjenigen Empfindungen, die Médée im Beisein Anderer nicht zum Ausdruck bringen darf, ist dementsprechend auch ihre Soliloquy zu lesen:

Quel prix de mon amour, quel fruit de mes forfaits,
 Il craint des pleurs qu'il m'oblige à repandre
 Insensible au feu le plus tendre
 Qu'on ait veu s'allumer jamais;
 Quand mes soupirs peuvent suspendre
 L'injustice de ses projets;
 Il fuit pour ne pas les entendre
 J'ai forcé devant lui cent monstres à se rendre,
 Dans mon cœur où règnait une tranquille paix.
 Toujours prompt à tout entreprendre
 J'ay sceu de la nature effacer tous les traits.
 Les mouvements du sang on voulu me surprendre.
 J'ay fait gloire de m'en deffendre.
 Et l'oubly des serments que cent fois il m'a fait.
 L'engagement nouveau que l'amour luy fait prendre,
 L'éloignement, l'exil, sont les tristes effets
 De l'hommage eternal que j'en devais attendre.
 Quel prix...

Wie Théones Klage über den drohenden Verlust ihres Geliebten zu Beginn des kontroversen Dialogs mit Phaëton ist Médées Soliloquy ein Lamento über Jasons Undankbarkeit und Treulosigkeit. Mit dem Imperativ der Moderation korrespondiert, dass trotz der Bitterkeit und Enttäuschung, die Charpentiers/Corneilles Médée in ihren Worten vermittelt, die Musik eine ruhige und gesetzte Stimmung vermittelt. Die Komposition besitzt eine gleichmäßig fließende Melodie mit vergleichsweise kleinen Intervallen, die sich überwiegend skalengebunden auf- oder abwärts bewegen. Gleichmaßen ist die Dauernstruktur moderiert: die Abfolge von Daktylen erzeugt einen sanft wiegenden, keinen zerrissenen, ‚abgehackten‘ Bewegungsmodus. Selbst die Kontraste ab Takt 36 – langsame und schnelle Abschnitte (3/2 und 3/4) wechseln¹⁴⁷ –, die Médées Oszillieren zwischen aktueller Verzweiflung und enthusiastischer Erinnerung an ihre ruhmreichen vergangenen Taten im Dienste von Jasons Ruhm artikulieren, sind insofern gezähmt, indem sie in eine reguläre Form von jeweils 5 oder 15 Takten und – zumindest der Schreibweise nach – proportionalen Tempowechseln zwischen 3/2 und 3/4 sowie, in Kombination hiermit, zwischen *c* und *♩* eingepasst sind.

Darüber hinaus ist Médées Soliloquy im Vergleich zum vorangehenden Dialog zwischen Médée und Jason sowie Lullys Art und Weise der Versvertonung weitaus stärker

¹⁴⁷ Dazu, welche Metrumangaben welche Tempi zu welcher Zeit und in welcher Region Europas anzeigten, liegen nur unvollständige Quellen vor. Dass ‚ $\frac{3}{4}$ ‘ das Anziehen des Tempos (und nicht etwa eine Verlangsamung wie bei ‚*c*‘ (vs. ‚*♩*‘) anzeigt, ergibt sich hier aus dem Sinn der Verse. (Vgl. auch Kirnberger 1771 (1776), S. 133.)

formal geschlossen – auch wenn der Satz weiterhin noch mit dem deklamatorischen Stil Lullys verwandt ist. Die Geschlossenheit geht insbesondere auf die rhythmisch-melodische und harmonische Bildung der Eingangstakte zurück: der Rhythmus der Melodiestimme der ersten beiden Dreitakt-Gruppen ist identisch; die erste Dreitaktgruppe öffnet sich von der Tonika zur Subdominante (d-Moll – g-Moll mit None), die zweite Dreitaktgruppe kehrt zur Tonika zurück. Die liedhafte Bildung der ersten Sechstaktgruppe prägt den gesamten Satz, indem sie als Motto des Satzes ab Takt 6, Takt 26 und – am Ende des Satzes – Takt 86 wiederholt wird und somit als den Satz rahmendes Thema operiert. Das Innere des Satzes nähert sich dabei jedoch wieder stärker der Deklamation an; es ist rhythmisch lockerer, jedoch weiterhin regelmäßiggefügt: alle Abschnitte im Grundtempo 3/2 (mit Ausnahme der Passage ab Takt 66, in der das 3/2-Tempo durch den Zusatz „♩“ angezogen wird) betonen den Beginn des Taktes durch eine halbe Note auf dem ersten Taktschlag; diese Passagen sind somit durch einen daktylischen Versfuß (mit Auftakt) geprägt. Damit nähert sich die Soliloquy, auch wenn sie, wie gesagt, stark am deklamatorischen Stil Lullys orientiert ist, deutlich an einen geschlossenen Satz an. Inwiefern reflektiert die Musik der Soliloquy jedoch trotz ihrer vordergründig moderierten Erscheinung Verhaltensimperative der eine Spaltung des Individuums herbeiführenden Verstellungsethik (im Unterschied zu denjenigen Verhaltensimperativen der Moderation und Gefühlskontrolle, deren Realisierung nicht eine Spaltung des Individuums bedingen)?

Das ruhige Tempo, das der 3/2-Takt vorgibt, korrespondiert zweifellos mit dem Gebot der emotiven Moderation. Entscheidend ist jedoch, dass die Moderation lediglich auf der Oberfläche besteht. Unterschwellig ist Médée offenbar emotional in Aufruhr. Das lässt sich anhand verschiedener subtiler „Abweichungen“ erkennen, die die beschriebene Regelmäßigkeit des Satzes durchkreuzen (s. Abb. 5).

Die beschriebene Sechstaktgruppe, das Motto, ist bereits das Resultat verschiedener rhythmisch-metrischer Störungen. Ein eingeschobenes Seufzermotiv (oder eine Art verzerrte phrygische Wendung mit Halbtonschrift im Bass und Ganztonschrift – f“ nach g“ – im Diskant (in den zweiten Violinen)) dehnt das Ende der ersten Halbphrase von einem Takt auf zwei Takte aus. Macht man sich klar, dass es sich bei der ersten Halbphrase des Mottos melodisch eigentlich um eine Zweitaktgruppe mit Auftakt handelt, so lässt sich die Sechstaktgruppe als Effekt folgender Abweichungen erklären: der Auftakt ist in einen Volltakt umgewandelt, indem die Begleitung bereits auf dem ersten Taktschlag beginnt. Das Ende der ersten Halbphrase (eigentlich Takt 2, im Notat Takt 3) mit dem Nonakkord auf der vierten Stufe (g-Moll) und dem Molldreiklang auf der zweiten Stufe (e-Moll) ist von einem auf zwei Takte (Takte 3 und 4 im Notat) ausgedehnt. Der dissonante, spannungsreiche Nonakkord erhöht die Ausdruckhaftigkeit und das Seufzermotiv füllt die musikalisch vergleichsweise ereignislosen Takte 3 und 4 durch die markante Motivik aus. Durch die Ausdehnung des zweiten Taktes der ersten Halbphrase (Takte 3 und 4 im Notat) erfolgt auch der Einsatz des Auftaktes der zweiten Halbphrase, die eigentlich in Takt 3 beginnt, um einen Takt verschoben (wohingegen bei der Wiederholung der ersten Sechstaktgruppe durch die Singstimme

SCÈNE TROISIÈME

Médée, seule

Médée

[Dessus de violon]

[Hautes-contre de violon]

[Tailles de violon]

[Quintes de violon]

[Basses de violon]

Basse-continue

sourdine

sourdine

sourdine

sourdine

sourdine

5

Quel prix de mon a -

0 45 9 4 7 3 4 5

Abb. 5 Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille, *Médée*, III,3
© mit freundlicher Genehmigung von Éditions du centre national de la
recherche scientifique, Paris

10

-mour? Quel fruit de mes for - faits? Il craint des

9 b5 9 7 #5 4 (#)3

15

pleurs qu'il m'o - blige à ré - pan - dre, in - sen - sible au feu le plus ten - dre qu'on ait

7 7 6 b6

HAUPTSTÜCK I – PARIS/VERSAILLES

20

vu s'al-lu-mér — ja - mais. Quand mes — sou - pirs peu-vent sus - pen - dre l'in - jus -

F#7 G6 A9/5 Bb8/6 C# D#5/#6

25

- ti - ce de ses pro - jets. Il fuit pour ne pas les en-ten - -

G6 Ab6 [F#] Bb9/4 C6/4

30

- dre. Quel prix de mon a - mour? Quel fruit de mes for -

9 9 9 4 [#] 3
b b 7 5

35

- faits?

9 9 9 4 [#] 3 4
b b 7 5

HAUPTSTÜCK I – PARIS/VERSAILLES

40

J'ai for - cé de - vant lui cent mons - tres à se ren - dre,

[ôter la sourdine]

doux

[ôter la sourdine]

[doux]

[ôter la sourdine]

[doux]

[ôter la sourdine]

[doux]

[ôter la sourdine]

[doux]

6 9 8 7 9 8 5 4 3

45

dans mon cœur où rè - gnait u - ne tran - quil - - le paix.

6 6 5 6 [+4]

50

Tou-jours prompt à tout en-tre - pren-dre j'ai su de la na-ture ef-fa-

[6 + 4] [6 + 4] [+ 4] [46]

55

-cer tous les traits. Les mou-ve-ments du sang ont vou-lu me sur-

[6 + 4] [6 + 4] [+ 4] [46]

HAUPTSTÜCK I – PARIS/VERSAILLES

60

- pren - dre, j'ai fait gloi - re, j'ai fait gloi - re de m'en dé - fen - - dre.

9 8 6 6 6 5 3
7 6 4 4 4 4

65

Et l'ou - bli des ser - ments que cent fois il — m'a fait.

4 [#]

Un peu plus vite

L'en - ga - ge - ment nou - veau que l'a - mour lui fait pren - dre, [l'é - loi - gne -

70 └ Lentement

- ment,] l'e - xil, sont les tris - tes ef - fets de l'hom - mage é - ter -

6 +4 #6 5 b6 [7 5 5] 7 # b 7 3 6 4

HAUPTSTÜCK I – PARIS/VERSAILLES

75

- nel que j'en de- vais at - ten - dre. Quel prix de mon a -

7 6 7 6

80

- mour? Quel fruit de mes for - faits? Quel prix, quel prix de mon a -

5 6 7 4 [♯]

85

-mour? Quel fruit de mes for - faits?

[4 5] 9 7 5 4 [4] 3 4 # 6 +4

90

9 8 9 7 6 5 4 [4] 3 4

der Beginn tatsächlich als Auftakt (und nicht als Volltakt) interpretiert wird und somit bereits in Takt 6, statt Takt 7 einsetzt). Durch diese Dehnung des Mottos von 4 auf 6 Takte wird die melodische Dynamik ausgebremst.

Dass Charpentier die Umwandlung von einer schlichten Viertakt- in eine Sechstaktgruppe tatsächlich als Abweichung konzipierte, zeigt die Rekapitulation des Mottos am Ende des Satzes ab Takt 83. Diese Passage ‚korrigiert‘ die diversen Abweichungen: das Motto erklingt zunächst melodisch variiert, aber in regulärer Viertaktstruktur; seine Wiederholung erfolgt zwar wieder als Sechstaktgruppe, die Dehnung um zwei Takte geht jedoch auf andere Ursachen zurück. Statt einer scheinbaren Umwandlung des Auftakts in einen orchestralen Volltakt werden die beiden Anfangstöne über den Worten „Quel prix“ sequenziert; statt einer Dehnung des Endes der ersten Halbphrase auf zwei Takte wird vor dem letzten (d. h. eigentlich zweiten) Takt der ersten Halbphrase ein weiterer Takt eingeschoben. Das Ende der ersten Halbphrase (g-Moll, e-Moll) wird demgegenüber metrisch ‚korrekt‘ in einem Takt präsentiert.

Eine ähnliche rhythmisch-metrische Störung, die die Dynamik der harmonischen Fortschreitung bremst, findet sich in der Mitte der Soliloquy. Die Kadenz in den Takten 44 bis 45 ist syntaktisch ambigue, weil der Halbschluss auf C-Dur (Dominante der Haupttonart F-Dur) durch – in moderner Terminologie – eine Zwischendominante und die Wiederholung der Dominante so ausgeweitet wird, dass die (öffnende) Dominante einen tonikalen, also abschließenden Charakter erhält. Zwar korrespondiert dieses Ausbremsen der Dynamik, die durch die über die Stufen iii und IV ablaufende Kadenzfortschreitung in Gang gesetzt wurde, mit dem Text („dans mon cœur où règnait une tranquille *paix*“); sie konfligiert jedoch mit der expressiven Grundstimmung der Passage.

Ich setze meine Liste von Abweichungen fort: Wie oben erwähnt werden die Tempowechsel in den ersten 65 Takten durch ein striktes Temporegime – Wechsel des Metrums zwischen 3/2 und 3/4 – reguliert. Ab Takt 66 gerät der metrisch-rhythmische Verlauf zunehmend außer Kontrolle. Das eigentlich schwere, schwerfällige 3/2-Tempo wird durch die Zusätze „*et*“ und „Un peu plus vite“ angezogen, gleichzeitig wird sukzessive die Phrasenlänge verkürzt (2 Takte – 2 Takte – 1 Takt – 1 Takt); Médée wirkt atemlos, bei den Worten „l’*éloignement*, l’*exil*“¹⁴⁸ von Furcht und Panik gepeinigt – bis sie ab Takt 71 (Tempoangabe „*lentement*“) mitten im Takt wieder in das lethargische Grundtempo des Satzes zurückfällt. (Der sich anschließende Quintfall in den Takten 72 bis 74 vermittelt die Ausweglosigkeit von Médées Situation.)

Eine weitere kleine Abweichung erklingt in den Takten 50-51. Der dritte Schlag des hemiolischen Phrasenendes mit der zu singenden Silbe „*les*“ auf 2 von Takt 51 – die zweite (übergebundene) Halbe auf 3 des ersten Taktes der zweitaktigen rhythmisch-metrischen Wendung, hier Takt 50, ist in vier Achtel aufgelöst – ist rhythmisch, d. h. aufgrund der halben Note nach einer Gruppe von vier Achteln, sowie durch einen Triller hervor-

¹⁴⁸ Die Partitur von 1694 gibt „l’engagement“ statt „l’*éloignement*“ an (Charpentier und Corneille 1694, S. 192). Das Libretto (Corneille 1694) verzeichnet dem Sinn angemessener „l’*éloignement*“. Die Neuausgabe von 1987 folgt dieser Version.

gehoben. Die deutliche Betonung des in der alltagsprachlichen Prosodie eher unbetonten Artikels „les“¹⁴⁹ in „j’ai su de la nature effacer tous les traits“ entspricht zwar den Versifizierungsregeln von Bacilly, denen gemäß „les“ eine lange, also betonte Silbe ist¹⁵⁰ (mit der Ausdehnung der Dauer, also der Streckung oder Längung einer Silbe (oder eines Tones) geht in der Regel automatisch die Betonung der Silbe (oder des Tones) einher). Auch ist die zusätzliche Betonung von „les“ durch einen Triller bei Bacilly beschrieben. Dass die Betonung von „les“ für den Hörer so auffällig und irritierend ist, liegt jedoch daran, dass die vorhergehenden vier Silben „[j’ai su de la na]ture effacer tous [les traits]“ mit ihren Achtdauern so verhältnismäßig kurz und hastig vorgetragen werden. „Tous“ und „les“ scheinen somit zu früh, d. h. quasi überstürzt und atemlos stolpernd, zu erklingen.

Der Kontrast zwischen hastenden kurzen und doppelt betonten langen Silben fällt darüber hinaus dadurch auf, dass eine Abweichung von der alltagsprachlichen Prosodie in dermaßen radikaler Form kein zweites Mal im übrigen Satz vorkommt. Alle anderen einsilbigen Worte mit einer Endung auf „s“, denen kein zweisilbiges Wort mit weiblicher Endung folgt, (also „mes“, „des“), und die den Versifizierungsregeln Bacillys gemäß betont werden müssen,¹⁵¹ sind in der Soliloquy im Vergleich zu den sie umgebenden Worten nicht eigens betont – mit Ausnahme von „ses“ in Takt 22. „Ses“ hat zwar einen Triller, erklingt aber auf der leichten Zählzeit 3. Der Effekt der einmaligen und extremen Hervorhebung des bestimmten Artikels „les“ ist nur eine Hervorhebung der den Artikel ‚umgebenden‘ Satzaussage – Médées Stolz über ihre in der Vergangenheit vollbrachten Taten –, sondern auch, wie bereits angedeutet, eine auffällige emotionale Unausgewogenheit: ein Schwanken zwischen ängstlichem Hasten und Euphorie.

Die auf *psychische* Unausgeglichenheit verweisende *rhythmisch-metrische* Unausgeglichenheit artikuliert sich noch an einer weiteren Stelle, diesmal jedoch nicht als Kontrast zwischen Eilen und Verweilen, sondern als Halten und Erstarrung. In den Takten 61-65 wird die Bewegung der Musik durch einen extrem langsam aufsteigenden chromatischen Montebass fast bis zum Stillstand abgebremst (pro Takt erklingt eine Bassnote, also ein Akkord). Die Dynamik, die der Sequenz eigentlich zu eigen ist, scheint beinahe zum Stillstand zu kommen, unfähig den nächsten Halbtonschritt aufwärts zu klettern.

¹⁴⁹ Zur Hervorhebung von langen Silben mittels verschiedener *agrémens*: s. Bacilly 1671, S. 335.

¹⁵⁰ „Les“ ist monosyllabisch, endet auf „s“ und es schließt sich kein disyllabisches Wort mit einer weiblichen Endung (also ‚e‘ z. B.) und einem Vokal zu Beginn an („Tous ces Monosyllabes [les, des, tes, mes, ses, ces, aux, vos] sont tellement longs, que mesme on y peut faire de longs Tremblemens ou Cadences, soit finales, soit medianes, & il n’y a que les François d’un certain Climat, qui puissent disconuenir de cette proposition, qui est pour eux vne erreur la plus opiniastre du monde [...] ces Monosyllabes peuuent quelquefois estre brefs, cela se doit entendre seulement lors qu’ils precedent vn mot feminin de deux syllabes (dont la finale est essentiellement longue) qui commence par vne voyelle comme par exemple, les autres, les armes, vos ombres, encore a-t’on droit de le tenir vn peu longs, sans que cela choque l’oreille en aucune maniere“ (Bacilly 1671, S. 335).)

¹⁵¹ Vgl. hierzu u. a. Bacillys Liste der fast immer langen einsilbigen Worte auf S. 356-358 sowie die vorhergehende Fußnote.

Alles in allem zeigen diese Beispiele, dass der Fluss, die zügige Fortschreitung der Musik – abschnittsweise durch vorwärts Hasten unterbrochen – hinausgezögert oder gar ganz abzubrechen droht. Die Musik spiegelt damit den Verlust an Energie (und die Kontrolle über die Energie) sowie die psychische Lähmung wider, von der Menschen nach tragischen oder traumatischen Erfahrungen berichten. Für diesen Effekt ist die Tendenz zur geschlossenen Form, die ich aufgezeigt habe, unverzichtbar. Sie dient als eine Kontrastfolie, die einen Standard definiert, vor dessen Hintergrund die unerwarteten Verzögerungen oder die Überstürzung überhaupt erst als Abweichungen und Störungen sichtbar werden.¹⁵² Denn der ‚geometrische‘ Tonsatz, der sich durch symmetrische und gleichlange Phrasenlängen und motivische Ähnlichkeiten auszeichnet, ist für die Darstellung von Abweichungen und Störungen, die psychischen Aufruhr zum Ausdruck bringen, wesentlich sensibler; er kann psychischen Tumult deutlicher zum Ausdruck bringen, als ein musikalischer Stil, der darauf abzielt, die zur Irregularität neigende Deklamation der *vers libres* nachzuahmen (s. hierzu Abschnitt 2, Ausführungen zur Soliloquy der Armide). Das bedeutet jedoch, dass – um es Paradox auszudrücken – die Musik der hier analysierten Szene zwei Ausdrucksebenen besitzt: diejenige der Regularität, die die auf der Oberfläche bestehende Moderation und emotive Kontrolle zum Ausdruck bringt, und diejenige der Abweichung und Störung, die die subliminale psychische Verfassung Médées schildert.

6. Alte und neue Expressivität in Campras *Tancredi*: Selbstkontrolle vs. Einfühlung

Reflektiert Charpentiers *Médée* auf die Verhaltensimperative der Verstellungsethik und erzeugt in diesem Zusammenhang autonome Ausdrucksebenen durch die Musik, so spiegelt sich in der neun Jahre nach der Uraufführung der *Médée*, d. h. 1702, premierte *tragédie en musique Tancredi* von André Campra der Wandel vom Moderations- zum Sensibilitätsgebot wider. Die Eingangssoliloquy Clorindes im zweiten Akt und der nachfolgende Dialog zwischen Clorinde und Tancredi ist diesbezüglich besonders aufschlussreich – und zwar im Vergleich mit einer ähnlichen Szene in einer *tragédie en musique* Lullys, der Eingangssoliloquy der Angélique sowie dem drei Szenen später, also in Szene 4 erfolgenden Dialog zwischen Angélique und Médor aus dem ersten Akt von *Roland* von 1685. Beide Szenenfolgen zeigen zunächst eine weibliche Person – Angélique und Clorinde – in einem tragischen Konflikt zwischen Verhaltensim-

¹⁵² Im Rahmen des irregulären deklamatorischen Stils Lullys lassen sich expressive Modifikationen angemessener als Nuancen und Schattierungen (wie diejenigen der Intensivierung der rhythmischen Kontraste der Alexandriner und Anapästten) beschreiben; vgl. Reckow 1984, S. 148). Diese gehen, wie Reckow bezüglich Lullys Rezitative betont, weniger auf Abweichungen und mehr auf die Spannung zwischen mehr und weniger regelmäßigen und ausgeglichenen Passagen zurück (Reckow 1984, S. 149).

perativen, die sie als essentiell für ihre Identität begreifen: nämlich zwischen der Vermehrung ihres Ruhms und einer gänzlich neuen emotiven Erfahrung, derjenigen der Liebe. Angélique beschreibt ihren emotionalen Aufruhr als einen „guerre mortelle“¹⁵³ und Clorinde scheint geradezu eine ernsthafte psychische Identitätskrise durchzumachen: „Suis-je Clorinde, ô Ciel! quel trouble me dévore! Puis-je me reconnoître encore!“¹⁵⁴ Die nachfolgende Szene zeigt Angélique und Clorinde im Gespräch mit derjenigen Person, zu der sie sich in Liebe hingezogen fühlen, – Médor bzw. Tan-crède –, der sie ihre Liebe jedoch aus Ehrgefühl nicht mitteilen wollen, wohingegen die geliebten Personen, Médor bzw. Tan-crède, ihre Liebe freimütig gestehen.

Es ist auffällig, wie sehr sich in Ergänzung zu den Parallelen im Libretto auch die musikalische Ausgestaltung der Soliloquy in formaler Hinsicht ähnelt (tatsächlich ist ja davon auszugehen, dass Campra die Partitur von *Roland* kannte, die seit dem Jahr der Uraufführung im Druck vorlag.)

ANGÉLIQUE seule.

BASSE-CONTINUE.

Abb. 6 Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, *Roland*, I,1,
Beginn von Angéliques Soliloquy

¹⁵³ Lully und Quinault 1685, I,1, Takt 16.

¹⁵⁴ Campra und Danchet 1702, II,1, Takte 5-8.

CLORINDE seule.

Suis-je Clorinde, ô
doux.

VIOLONS.

BASSE-CONTINUE.

Ciel! quel trouble me devore! Puis-je me reconnoître encore! Mon cœur contre l'A-

mour fût toujours revol- té; Dans l'horreur des Fo- rêts exerçant mon courage, j'ay long-

BASSE-CONTINUE.

temps de Diane imité la fier- te, j'ay fait plus, j'ay cher- ché la guerre & le car-

BASSE-CONTINUE.

Abb. 7 André Campa und Antoine Danchet, *Tancredi*, II, 1,
Beginn von Clorindes Soliloquy

Beide Szenen, die musikalisch als ein zur Arie tendierendes *récitatif mesuré et accompagné* ausgestaltet sind – Clorindes Soliloquy sicherlich mehr als diejenige Angéliques –, sind in Moll und im 4/4-Takt komponiert. Beide beginnen mit einer eindrücklichen, klagenden Orchesterintroduktion, die die melodische Linie der Sängerinnen vorwegnimmt und in der Gestaltung Campras zu einer Devise verkürzt ist.¹⁵⁵ Beide Komponisten verwenden scharf punktierte Rhythmen und vergleichsweise große, also dramatische Tonschritte.

Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten, die die Hauptparameter der Musik betreffen, unterscheiden sich beide Kompositionen jedoch hinsichtlich signifikanter Details. Während in Lullys Komposition die orchestrale Begleitung im wesentlichen der Vokalstimme folgt und ihr untergeordnet ist – die im Großen und Ganzen homophone Begleitung vervollständigt den Tonsatz; der Bass unterstützt die Hauptakzente des Rhythmus der Melodielinie –, agiert in Campras Komposition das Orchester stärker als eine eigenständige dramatische Stimme – und zwar indem es die Vokalstimme mit eigenen melodischen Bewegungen und ‚Gesten‘ kontrapunktiert und dadurch den expressiven Gehalt der Gesangsstimme nicht nur profiliert, sondern sogar durch weitere expressive Nuancen ergänzt:

Die in Oktaven geführte und somit in die Tiefe vergleichsweise weit ausgreifende Bassbewegung der ersten zehn Takte intensiviert die Dramatik und verleiht der Gesangsstimme eine ‚tiefgründige‘ Schwere. Die lamentoartige, chromatische Basslinie abwärts in den Takten 9 und 10 verstärkt diese Tendenz, indem sie wortwörtlich in die Tiefe zieht. Mit der Duraufhellung in Takt 11 (Quintfall von D-Dur bis Es-Dur als Subdominante der abschließenden Kadenz in B-Dur) beschreiben die Verse von Clorinde ihre Erinnerung an vergangene Zeiten, in denen sie sich der bezwingenden Macht der Liebe noch nicht unterworfen fühlte und sie sich in ihrer sozialen Umwelt als unabhängige, mutige Jägerin erlebte („Mon cœur contre l'Amour fût toujours revolté; Dans l'horreur des Forêts exerçant mon courage, J'ay longtemps de Diane imité la fierté, J'ay fait plus, j'ay cherché la guerre et le carnage.“) Die selbstbewusste Punktierung in der Orchesterbegleitung in Takt 13 verrät den Triumph, den Clorinde im Rückblick über die damalige Unanfechtbarkeit durch die Liebe empfindet. Der Sieg, der hier bezeichnet wird, ist also derjenige der Vernunft gesteuerten Selbstkontrolle über Leidenschaften, insbesondere die Leidenschaft ‚Liebe‘. Die Orchesterbegleitung artikuliert jedoch bereits in den Takten 14 bis 16 die Einsicht, die Clorinde erst ab Takt 17 (mit Auftakt) bis Takt 19 vorträgt: nämlich, dass ihr Projekt der Selbstkontrolle und Ausschaltung der Leidenschaften gescheitert ist.

Der Orchesterpart vermittelt dies, indem er unerwartet von einem Sextakkord auf *f* und einem nachfolgenden verminderten Dreiklang mit Grundton *e* in Takt 13 – in

¹⁵⁵ Campra bedient sich hier einiger Elemente des italienischen Stils: er verkürzt die Orchester-einleitung, mit der ebenfalls Angéliques Soliloquy beginnt, zu einer kurzen, knappen Devise und verwendet vergleichsweise kurze musikalische Phrasen, die aufgrund mehrerer Schlusskadenzen und einer fallenden Quintschrittsequenz eine vergleichsweise starke harmonische Strebewirkung besitzen.

funktionstheoretischer Terminologie: einem verkürzten Dominantseptakkord auf *c*, von dem eine Auflösung nach F-Dur erwartet wird – nach B-Dur in Takt 14 zurückspringt und abrupt abbrumt (halbe Noten lösen die punktierten Achtel mit Sechzehntel ab), d. h. die Textbotschaft nicht durch konsequenzlogische Fortschreitung bekräftigt, sondern in Frage stellt.

ACTE SECOND. SCENE I. 75

donne un immortel éclat, L'Amour a- cheve sa victoi- re. doux.

FLÛT. ET VIOL.

BASSE-CONTINUE.

AIR.

Hâtez-vous, ma rai-

BASSE-CONTINUE.

Abb. 8 André Campra und Antoine Danchet, *Tancrède*, II,1,
Ausschnitt aus Clorindes Soliloquy, Takte 29ff

Die choralartige Begleitung zur bestätigenden Wiederholung des Verses „l'Amour achève sa victoire“ in den Takten 30/31 verleiht der Satzaussage – eben dem Sieg der Liebe – einen sakralen, transzendenten Charakter, während Clorinde sich jedoch in ihr Schicksal fügt (abfallende Linie der Gesangsstimme). Die beschriebene Passage übersteigt sicherlich nicht hinsichtlich ihrer Dramatik diejenige von Angélique's Soliloquy; sie macht jedoch Clorinde als Individuum mit komplexen emotiven Vorgängen für den Hörer spürbarer, indem sie dessen inneren Konflikt, das Schwanken zwischen Frustration über das Scheitern ihrer Bemühungen und das unterschwellige Entzücken über das Liebesempfinden, deutlich zum Ausdruck bringt.

An das deklamatorische *récitatif mesuré et accompagné* schließt sich ab Takt 32 eine formal geschlossene, metrisch reguläre und insofern liedhafte Passage an, die in der Soliloquy Angéliques fehlt, obwohl die Kombination aus deklamatorischen, formal offenen und liedhaft, formal geschlossenen Passagen für Lullys *tragédies en musique* ansonsten nicht unüblich ist. Der Tonfall des *petit air* antizipiert dasjenige, was – insbesondere – im deutschsprachigen Musikdiskurs des mittleren 18. Jahrhunderts als ‚einfach und empfindsam‘ bezeichnet werden wird: eine schlichte, dabei jedoch emotiv-sensible und elegante, sich freundlich wiegende Melodie im Dreiertakt, deren fließende Achtel von Violinen vorgetragen werden, und deren Tonsatz um Tonika und Dominante kreist. Begreift man den oben vorgestellten, sich im frühen 18. Jahrhundert ausprägenden Diskurs zu *sensibilité* im französischen Sprachraum (Abschnitt 3) als Äquivalent zu demjenigen zur Empfindsamkeit im deutschen Sprachraum, so lässt sich das Ausdrucksspektrum der liedhaften Passage als musikalische Darstellung jener emotiven Qualitäten begreifen, die der Diskurs über *sensibilité* immer wieder anspricht, auch wenn er die emotiven Qualitäten selbst nicht spezifiziert, weil sich Emotionen unmittelbar schwer beschreiben lassen und daher in der Regel auf die äußere Manifestation von Emotionen (Veränderung der Gesichtsfarbe, Gestik und Mimik) zurückgegriffen wird.

Auffällig ist dabei, dass der zarte, bewegte Ausdruck der Musik Verse untermalt, die alles andere als eine empfindsame, sensible Haltung bewerben, sondern – ganz im Sinne der frühmodernen Verhaltensimperative – die Ausschaltung und Überwindung der Gefühle mittels Vernunft ankündigen. „Hâtez-vous, ma raison, bannissez de mon cœur, D’un cruel ennemy l’image trop charmante; Ranimez ma fierté mourante Et combattez l’Amour qui se rend mon vainqueur.“¹⁵⁶ Ähnlich wie in Charpentiers *Médée* und im Unterschied zu Lullys Eins-zu-eins-Vertonung der Verse besteht somit eine Diskrepanz zwischen Textaussage und musikalischem Ausdruck. Die Musik singt von Liebe oder zumindest Gefühllichkeit, die Verse reden von der Ablehnung von Liebe. Die Verse fordern zur Moderation auf (mittels des Einsatzes von Vernunft), die Musik verrät Vertrauen in Gefühle als Wegweiser.

Deutliche Unterschiede zwischen Lully und Campra hinsichtlich der musikalischen Gestaltung zeigen sich auch bei einem Vergleich des nachfolgenden Dialogs zwischen Angélique und Médor auf der einen und Clorinde und Tancredi auf der anderen Seite. Beide Frauen, Angélique und Clorinde, verbergen ihre Liebe: Angélique über die gesamte Szene, während Clorinde die Verbergung nur am Anfang gelingt. Dass es sich bei Clorinde jedoch tatsächlich um eine Dissimulation handelt und nicht lediglich selbstkontrolliertes Verhalten (im Sinne einer hofkonformen, statt einer hofkritischen Anschauung), macht Danchet explizit, indem er seine dramatische Figur ankündigen lässt, dass sie im nachfolgenden Dialog mit Tancredi ihre Leidenschaft für Tancredi unterdrücken und stattdessen „noble furor“ simulieren wird.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Campra und Danchet 1702, II,1, Takte 40-70.

¹⁵⁷ „Il [Tancredi] vient, ne luy montrons qu’une noble fureur“ (Campra und Danchet 1702, II,1, Takte 74-76).

Vor dem Hintergrund dieser Ankündigung und dem bereits bestehenden Widerspruch zwischen dem vorhergehenden sensiblen Air zu den darüber liegenden Moderation predigenden Versen verändert sich die Aussage von Musik und Text des nachfolgenden kurzen Airs, mit dem Clorinde auf Tancrèdes Angebot reagiert, sie und ihr besiegt Volk freizugeben (Takt 12 (mit Auftakt) bis 25). Das bellikose Ausdrucksidiom (marschartiger 4/4-Takt, daktylische Isorhythmik), mit dem Clorinde Tancrèdes großzügiges Angebot abwertet, wird als bloßes Schauspiel, als Simulation einer Verachtung sichtbar, die sie für Tancrède tatsächlich gar nicht empfindet. Campra stellt hier also ähnlich wie Charpentier das verstellungsethische Paradigma heraus, allerdings nicht, indem *synchrone* Diskrepanzen (zwischen Text und Musik oder zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur der Musik) erzeugt werden, sondern indem er *diachron* die aufrichtige Äußerung in der Soliloquy – eine Aussage als unverstellt kenntlich zu machen, ist, wie oben erwähnt, die dramatische Funktion der Soliloquy – der simulierend-dissimulierenden Äußerung im Dialog mit Tancrède gegenüber stellt. (Es dürfte kein Zufall sein, dass, wie Caroline Wood 1996 beobachtet hat, die Anzahl der Soliloquys, mit denen Opernakte beginnen, bis 1715 kontinuierlich ansteigt und die Form der Soliloquys komplexer und hinsichtlich der Orchestrierung aufwendiger und differenzierter wird.¹⁵⁸) Der Doppelsinn von Worten und Musik zeichnet sich dabei um so deutlicher gegenüber Tancrèdes Text- und Musikaussagen ab, die nicht nur wie Lullys deklamatorischer Stil direkt und ehrlich sind und dabei eine semantische Einheit bilden, sondern zugleich sogar diese Offenheit (und deren Gegensatz, die Verstellung) zum Thema machen. Der Inhalt der Anfangspassage des Dialogs, insbesondere die Takte 25 bis 46, ist im Grunde Tancrèdes Ringen um Offenheit, d. h. um sein Bedürfnis, Clorinde seine Liebe zu offenbaren. Ein Verschweigen seiner Liebe bewertet er als schlimmer als den Tod („N’est-ce pas assez de mourir[;] Faut il encor me contraindre à me taire?“). Wie schwer es Tancrède (ganz im Gegensatz zu Théone und Phaëton)¹⁵⁹ fällt, das Decorum beiseite zu lassen und seine Gefühle zu enthüllen, manifestiert sich in der Molleintrübung in Takt 30 zu den Worten „Je vous cache un funeste mystère“ und den zahlreichen Trillern, die hier nicht gezielte Verstellung (wie bei Jason),¹⁶⁰ sondern emotionale Erregung, Angst, Schauern vor dem Wagnis der Offenbarung und Grauen vor der unkontrollierten Leidenschaft, die Tancrède fürchtet, durch seine Liebesoffenbarung Clorinde aufzubürden, zum Ausdruck bringen.

Insgesamt zeigt sich bei Campra im Vergleich zu den analogen Nummern bei Lully – der Soliloquy Angélique und dem nachfolgenden Dialog zwischen Angélique und Médor – ein deutlich erweitertes Stilrepertoire, das offenbar darauf zurückgeht, dass Campra italienische Stilelemente mit der etablierten Ästhetik der *tragédie en musique* verbindet. Während die Soliloquy und der Dialog in Lullys *Roland* lediglich aus moderierter Deklamation sowie – im Dialog – zwei arienartigen Passagen im französischen

¹⁵⁸ Wood 1996, S. 211-212.

¹⁵⁹ S. vorhergehenden Abschnitt.

¹⁶⁰ S. ebenfalls den vorhergehenden Abschnitt.

Stil,¹⁶¹ also *zwei* Stilarten, zusammengebaut sind, weisen die Soliloquy und der nachfolgende Dialog in Campras *Tancrède* folgende Stile auf: erstens eine durch eine expressive, eigenständige Orchesterbegleitung hinsichtlich ihres Ausdrucks intensivierte, kontrastreiche Deklamation (erster Teil der Soliloquy), zweitens – im Kontrast hierzu – ein sensibles, italienisch orientiertes Air mit fließender Melodik und an das Ruggiero-Modell anknüpfender Bassmelodie¹⁶² (Ende der Soliloquy), drittens Deklamation, die mit den im Frankreich des 17. Jahrhunderts vorherrschenden, auf Moderation ausgerichteten Verhaltensimperativen korrespondiert (Rede von Tancrède im Dialog), viertens – im Kontrast hierzu – ein rhythmisch akzentuiertes, bellikoses, hinsichtlich der wahren Gefühlslage ‚Liebe‘ jedoch absolut selbstbeherrschtes Air (Reaktion von Clorinde).¹⁶³

Im Vergleich beziehen sich Charpentier und Campra als die beiden hinsichtlich ihrer kompositorischen Qualität wichtigsten Vertreter der post-Lullyschen Oper somit in unterschiedlicher Weise auf den moralisch-ethischen Wandel, der sich in den Dekaden um 1700 von den Verstellungs- und Selbstkontrollimperativen zur *sensibilité* vollzieht. In der *tragédie en musique Médée* zu Beginn der 1690er Jahre bildet Charpentier zusammen mit seinem Librettisten Corneille nicht die herrschenden Verhaltensmodi der Verstellungsethik, sondern deren Effekte in den Individuen in seiner Musik ab. D. h. er konstruiert eine psychisch-semiotische Spaltung der Individuen, die die Imperative der Verstellungsethik und politischen Klugheit notwendigerweise verursachen. Dies tut Charpentier – im Dialog zwischen Médée und Jason – durch die Erzeugung einer Diskrepanz der Musikaussage zur Textaussage, wobei erstere letztere Lügen straft, und – in der Soliloquy Médées – durch die Herstellung von zwei musikalischen Schichten, von der die subliminale Schicht der Oberflächenschicht der stilistischen und formalen Anlage widerspricht.

Ca. zehn Jahre später bezieht sich Campra in seiner *tragédie en musique Tancrède* zwar ebenfalls auf die Verstellungsethik, wenn er im Dialog zwischen Tancrède und Clorinde Clorindes Musik explizit als eine täuschende Musik und deren Ausdrucksgehalt präsentiert, die als solche auch vorher angekündigt wird. Vor allem thematisiert er jedoch den Übergang zwischen Moderation und *sensibilité*, indem er zwei Stilbereiche – zum einen den sogenannten französischen von Lully, zum anderen den italienischen – in einem italianisierten französischen Stil zusammenführt. Vor diesem Hintergrund gesehen, ist das Entscheidende am Einfluss des italienischen Stils nicht die Aufweichung abgegrenzter nationaler Dichotomien (italienisch vs. französisch), sondern dessen Einsatz für die Darstellung moralisch-ethischer Einstellungen und Ideen mit musikalischen Mitteln.

¹⁶¹ Die erste Passage umfasst drei symmetrisch gebaute Fünftakter und Textwiederholung (Takt 43 mit Auftakt bis 57); die zweite, ebenfalls mit Textwiederholungen, drei symmetrisch gebaute Siebentakter (Takt 96 mit Auftakt bis 116).

¹⁶² Die Bassbewegung imitiert – vor allem im Vor- und Nachspiel – den zweiten und vierten Teil des Ruggiero-Modells (Tonleiterstufen 8-5 abwärts (2. Teil) und Kadenzgang über die Tonleiterstufen 3, 4 und 5 (4. Teil)) (vgl. Hudson 1980, S. 323).

¹⁶³ Zweimaliger energetischer Anstieg zum D⁺ über ein auftaktiges Quintintervall in der Singstimme: das erste Mal in Form eines Quintsprungs, das zweite Mal über eine Skalenbewegung.

HAUPTSTÜCK II

ZWEIMAL HAMBURG UM 1700

FRÜHAUFKLÄRERISCHER HEROISMUS IN DEN OPERN AM HAMBURGER GÄNSEMARKTTHEATER: MUTIUS & CO.

1. Die Tugendhaftigkeit der Helden in der frühen Neuzeit

Der Begriff des Heros und des Heroischen besitzt spätestens seit dem christlichen Mittelalter moralisch-ethische Konnotationen in der westlichen Welt;¹ der Held oder die Heldin ist moralisches Vorbild. In Heldenbildern artikulieren sich die jeweils vorherrschenden Wertvorstellungen. Orientiert man sich an den verschiedenen über die westliche Kulturgeschichte nachweisbaren Figurationen des Helden wie ‚dem Retter‘, ‚dem tapferen Krieger‘, und ‚dem Märtyrer‘, so zeichnet er/sie sich durch Tugenden aus, die es ihm oder ihr ermöglichen, schwierige Situationen und Herausforderungen zu meistern, an denen ‚gewöhnliche‘ Individuen scheitern.²

Welcher moralisch-ethische Vorbildcharakter, d. h. welche besonders ausgeprägten Tugenden dem Helden oder der Heldin zugeschrieben werden, hängt dabei von der jeweils vorherrschenden Ethik ab. Das zeigt sich deutlich in der frühen Neuzeit. Der Heldendiskurs im deutschsprachigen Raum des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts³ unterscheidet im Großen und Ganzen drei Heldentypen: den Kriegshelden, den christlichen Helden (also vor allem den Märtyrer, den sogenannten Marter-Helden⁴) und – in einer tautologischen Volte – den Tugendhelden.⁵ Die Tugenden, die der Kriegsheld besitzen muss, um kampfeslustig und erfolgreich eine möglichst große Anzahl an Gegnern zu töten,⁶ sind Stärke, Tapferkeit und Klugheit. Das artikuliert sich u. a. in fol-

¹ In der Antike lassen sich moralisch-ethische Konnotationen des Heldenbegriffs so gut wie nicht feststellen. Heroen waren der damaligen Konzeption nach Halbgötter, die zu menschliche Kräfte übersteigenden Taten befähigt waren (vgl. Best 1974, Sp. 1044).

² In Werbig's *Wörterbuch der Sittenlehre* heißt es z. B.: „Held heißt eine mit Muth und Tapferkeit begabte Person, welche große schwere, kühne Thaten auszuführen im Stande ist“ (o. A. 1834).

³ Ich berücksichtige nicht die lateinischen Publikationen, weil mit ‚vir‘ sowohl der ‚Held‘ als auch der ‚Mann‘ gemeint sein kann und somit eine Bestimmung der Begriffsinhalte im Lateinischen zu ganz anderen Ergebnissen führen muss. Insofern als im deutschen Sprachraum das Lateinische als ‚Publikationssprache‘ aber seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zunehmend vom Deutschen abgelöst wird, ist es sinnvoll, sich für die Rekonstruktion der Bedeutungsaspekte des Heldenbegriffs auf den deutschsprachigen Diskurs zu beschränken – auch wenn die Bedeutungsfelder, wie sie sich im Lateinischen etabliert haben, auch noch im deutschen Sprachgebrauch eine Rolle spielen dürften.

⁴ O. A. 1698, Fischer 1698.

⁵ Christian Hofmann von Hofmannswaldau's *Helden-Briefen* von 1680 stehen in der Tradition von Ovids *Heroides epistulae*, die im 17. sowie frühen 18. Jahrhundert mythologische und historische Personen als Vorbilder für tugendhaftes Verhalten vorführten (vgl. Over [2017]).

⁶ So heißt es z. B. in der Chronik über die Pest in Wien 1679 aus dem Jahre 1684: „Gideon der

genden zwei Buchtiteln: *Adlers-Krafft/ Oder Europaeischer Heldenkern/ Das ist: Warhafft/ vnd außfüehrliche Beschreibung Der hohen Tapfferkeit/ Welche die Christl. Helden/ Ritter vnd Soldaten/ wie auch Jeder=maenniglichen in Wehr vnd Waffen erweisen/ vnd ihnen hierdurch bey gantzer Welt einen vnsterblichen Rahmen erworben haben;*⁷ oder *Die kluge Tapferkeit Des unvergleichlichen Helden Cai. Iulii Caesaris.*⁸

Die Tugenden, die dem Tugendhelden zugesprochen werden, sind nach den Quellen der Dekaden um 1700 Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit gegenüber Mitmenschen („Freund- und Leutseeligkeit gegen jederman“⁹), Tapferkeit, Standhaftigkeit und Gerechtigkeit.¹⁰ Anders als bei den anderen beiden Heldentypen sind die Tugendhelden vergleichsweise häufig weiblich; die Eigenschaften, die sie als Tugendheldinnen auszeichnen, sind vor allem Standhaftigkeit gegen die Anfechtungen der Hölle, aber auch Klugheit.¹¹ Zum christlichen Held: Da sich der christliche Held (oder „Glaubens-Held“¹²) dadurch beweist, dass er den Trugbildern der Hölle standhält und christliche Übungen wie Schweigen, einsiedlerisches Leben, Fasten und Strenge gegen sich selbst praktiziert,¹³ oder als Märtyrer für den Glauben sein Leben lässt,¹⁴ zeichnet er sich – ähnlich wie die Tugendheldinnen und -helden – vor allem durch Standhaftigkeit aus.¹⁵ Die drei Heldentypen und die ihnen zugeschriebenen Tugenden sind dabei keineswegs scharf voneinander getrennt. Ein Individuum kann sich z. B. u. a. auch dadurch als christlicher Held beweisen, indem es den Habitus des Kriegshelden annimmt

kühne vnd tapffere Kriegs=Held/ deme gleichmässig der Schutz deß Allerhöchsten der beste Kriegs=Schild ware/ hat ein blutige Schlacht wider vier König geführt/ in dero hundert vnd zwantzig tausend Mann in das Graß gebissen“ (Abraham 1684, S. 89). S. auch Drexel [1662], S. 653, und Lugger 1668, S. 72.

⁷ Feige 1685.

⁸ Der Verlassene 1682.

⁹ Der Tugendheld vereinigt auf sich „grosse Freund- und Leutseeligkeit gegen jederman/ wider die Feinde aber/ ein tapffer/ großmütig/ und unverzagtes Helden=Herz/ welches das Glück zur täglichen Gefärtin hatte“ (Melesander 1684, S. 82).

¹⁰ Graf Johann Georg, Graf und Herr zu Mannßfeld, war „Fortiter & Constanter: Tapffer und beständig“, „mit unverrückten Gemüths=Augen und beständigen Sinnen nach der Sonnen der Gerechtigkeit beständigst gewendet“ (o. A. 1710, S. 246 und 247). Tugendheld ist Andreas Avellinus deshalb, weil er „geistliche Stärck und Standthafftigkeit [besaß]/ welche zwar [von] Höll und Teuffel angefochten/ Welt und Fleisch bekriegt/ Gefahr und Widerwärdigkeiten bekämpfft/ Verfolgung und Nachstellungen bestritten/ Kranckheit und Schmertzen beängstigt/ aber nicht mögen bewegen und schwächen/ vil minder stürzen/ oder fählen“; stattdessen ist er „zeitewig gewesen [...] in dem Tempel Gottes der streittbahren Kirch/ ein starck=unterstützende Tugend=Saul“ (o. A. 1713, S. 144).

¹¹ Vgl. Andreas von Sancta Theresia 1679, S. 858; Roth 1728, S. 23; und Hörmonseder 1733, S. 92.

¹² S. Sanden 1697, Titelblatt.

¹³ Vgl. Berckmar 1738, S. 165 und 172.

¹⁴ Vgl. Knellinger 1692, S. 154.

¹⁵ Drexel charakterisiert den Märtyrer Meluthone als denjenigen, „der vnter 40. Christlichen Helden und Martyrern der allerjüngste/ doch seiner dapfferen Beständigkeit ein herzliches Exempel geben“ (Drexel 1662, S. 145).

und „[w]ider die Beschworne Christen=Feinde/ die Türcken und Tartern/ und der selben Boßartigen Anhang zu Felde“ zieht.¹⁶

Allen diesen Heldentypen ist damit die Fähigkeit zur Überwindung zu eigen. Die Kriegshelden überwinden Gegner; die christlichen Helden und Tugendhelden überwinden in erster Linie ‚sich selbst‘, d. h. ihr natürliches Bedürfnis nach Wohlergehen und körperlicher Unversehrtheit sowie ihre Angst vor körperlicher Pein, Verstümmelung und Tod. Die hierin implizierte konzeptuelle Verquickung von Standhaftigkeit und Überwindung artikuliert sich z. B. in der 1636 gedruckten Predigt von Benedict Müller. Er fordert vom *Glaubensheld*:

wer mit S. Paulo an allen seinen Feinden zu einem Christlichen Edlen Helden und Ritter werden wil/ und dermal eins die Krone der Gerechtigkeit zum Triumpff und SiegesZeichen davon bringen/ der muß sich auch mit ihm rühmen können und sagen: Ich habe den Lauff vollendet. Wir müssen nicht allein den Streit wol anfangen/ sondern auch continuieren unnd *standhaftig* beschliessen. Wenn ein Soldate noch so wohl gefochten hette/ unnd aber das Ende nicht erwartet/ sondern die Flucht giebet/ so wird er doch nicht gekrönet/ oder zum Ritter geschlagen/ denn er hat den lauff seines Streits nicht vollendet/ noch *überwunden* [kursiv von mir, B. K.].¹⁷

Dem christlichen und dem Tugendhelden ist gemeinsam, dass die zu erbringende, zu überwindende Leistung so definiert ist, dass sie nicht aus egozentrischen, individual-ethisch fundierten Beweggründen (vgl. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘), also zum Zwecke des eigenen Vorteils erfolgt, sondern altruistisch ausgerichtet ist. Sie wird also im Sinne der christlichen, zum Teil auch sozial orientierten Ethik, wie sie das abendländische moralisch-ethische Denken in weiten Teilen seit dem Mittelalter bestimmt, im Dienste Gottes und/oder zum Nutzen eines anderen Mitgliedes der (christlichen) Gemeinschaft ausgeführt. Beide, der Tugendheld und die christliche Heldin, beweisen ihre (christliche) Nächstenliebe bzw. Treue zu Gott, indem sie ihre Angst vor Gefahren und körperlichem Schaden überwinden. Bricht man also das im 17. Jahrhundert und auch noch im frühen 18. Jahrhundert zu beobachtende Konzept des Heroischen auf seine im Großen und Ganzen konstanten Grundzüge herunter, so besteht die moralische Güte des Helden oder der Heldin in der (Selbst-)Überwindung für altruistische Zwecke. D. h. das Tun des Guten geht mit Opferbereitschaft einher und ist gerade aufgrund des zugunsten des Guten zu erbringenden Opfers gesteigert tugendhaft.

Wenn der Heros oder die Heroine in der frühen Neuzeit und Frühaufklärung aber genuin moralisch-ethische Konnotationen haben und gesteigerte Tugendhaftigkeit figurieren, dann können Heldenkonzepte, die sich im Gebrauch des Begriffs und dessen Kontext artikulieren, zentrale Aspekte moralisch-ethischen Denkens reflektieren – und zwar in Hinblick darauf, welches Verhalten oder welche menschlichen Eigenschaften

¹⁶ Bergmann [1687], Titelblatt. Für eine Verschränkung der verschiedenen Heldentypen: s. auch Hazart 1678, S. 43, 135, 282, 558 und 559.

¹⁷ Müller 1636, S. 33-34 (keine Paginierung, Seitenzählung des Digitalisats).

allgemeingesellschaftlich als besonders wertvoll begriffen werden, ohne dass diese Formen des übersteigert ‚guten‘ Handelns in ethischen Theorien und Morallehren, die darauf abzielen, den allgemein gültigen Regel-, nicht den Sonderfall zu definieren, explizit erörtert werden müssen.

Gleichermaßen dürfte sich auch in ihnen abzeichnen, wenn sich moralisch-ethische Einstellungen – zumindest in Hinblick auf dasjenige, was als ultimativ ‚gutes‘ Handeln begriffen wird – verändern. Das dürfte besonders für Deutschland gelten, weil hier im Zuge des 30jährigen Krieges sich der Heldendiskurs besonders intensiv entwickelte.¹⁸ Dafür spricht jedenfalls, dass der Anteil der im 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke, die den Helden oder das Heldenhafte im Titel führen, deutlich höher ist als in den Vergleichsländern England und Frankreich.¹⁹ Dieser Sach-

¹⁸ Wie oben gezeigt, wird das Konzept des Heroischen mit christlichen Ideen verschränkt. Für das protestantische Lager waren in Ergänzung zu Martin Luther die berühmtesten Helden Krieger, die im Dreißigjährigen Krieg kämpften (und fielen), wie der in der Schlacht von Lützen 1632 umgekommene Gustav Adolph von Schweden (vgl. Kessel 1632 und Elerdt 1632). (Der Titel von Johann Gottfried Holtzheys Biographie über Martin Luther ist betitelt mit „Des Heldenmüthigen und ümb die gantze Christenheit Hochverdienten und nunmehr ewigseligen Mannes Gottes/ Herrn Martini Lutheri“ (Holtzhey 1700).) Andere Drucke preisen die Anhänger der protestantischen Konfession als Helden. Vgl. z. B. Lüstner 1700.

¹⁹ Abschätzungen zu Publikationsumfängen sind zwar generell recht ungenau, die Unterschiede sind jedoch signifikant (sie sind ungenau, weil erstens die in einem Land erschienenen Drucke in unterschiedlichem Umfang erfasst wurden und zweitens die digitalen Bibliographien zum Teil verschiedene Suchkriterien anbieten; drittens weil die jeweiligen Sprachen in unterschiedlichem Maße zusätzliche Treffer zulassen, die schlecht ausgefiltert werden können, wie z. B. ‚Herodes‘ oder der Nachname ‚Held‘). Der Datensatz für deutsche Drucke des 17. Jahrhunderts erbrachte vergleichsweise viele Datensätze, aus dem diejenigen, in denen ‚hero‘ nicht im Sinne von ‚Held‘, sondern im Sinne von ‚am‘ oder ‚damals‘ verwendet wurde, nicht berücksichtigt wurden. Darüber hinaus wurden nicht die *absolute* Anzahl der Titel mit den Stichworten „hero*“ (ohne „herol*“ und „herod“, aber mit „held*“ in der deutschsprachigen Datenbank) miteinander verglichen, sondern der *proportionale* Anteil der Titel zur Gesamtanzahl der Titel in der Datenbank. Das Resultat ist:

Sprache/Ort der Drucke	Deutsch	Englisch	Frankreich
Datenbank für das 17. Jahrhundert (Gesamttitelzahl)	VD 17 (280.000 Titel)	<i>Early English Books</i> (109.787 Titel)	<i>Gallica</i> (37.904 Titel)
Anzahl der Titel ohne ‚Herold‘, ‚hero‘ (im Sinne von ‚damals‘) und ‚Herodes‘ (prozentualer Anteil an Gesamttitelzahl)	1704 (= 0,61 %)	226 (= 0,21 %)	127 (= 0,33 %)
Datenbank (mit Gesamttitelzahl) für das 18. Jahrhundert	VD 18 (91.850 Titel)	<i>Eighteenth Century Collection</i> (197.876 Titel)	<i>Gallica</i> (100.643 Titel für das 18. Jahrhundert)
Anzahl der Titel ohne ‚Herold‘ und ‚Herodes‘	253 (= 0,28 %)	658 (= 0,33 %)	322 (= 0,32 %)

verhalt dürfte damit zu erklären sein, dass die kriegesischen Auseinandersetzungen im 30jährigen Krieg im Großen und Ganzen auf dem Boden des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation ausgetragen und insofern auch die Bevölkerung dieser Regionen von der damit im Zusammenhang stehenden Gewalt besonders betroffen worden waren. Es ist m. E. nicht abwegig, davon auszugehen, dass die eigene Leiderfahrung durch die Evokation von Heroenbilder kompensiert wurde.

Wenn Helden aber in kultureller und mentalistischer Hinsicht einen ausgeprägten Stellenwert in Deutschland nach dem Ende des 30jährigen Krieges haben, dann liegt es nahe, dass in Opernlibretti, die das Feld der literarischen Produktion in den Jahrzehnten zwischen 1680 bis 1730 in Deutschland stark prägten,²⁰ ein eventueller Wandel im Heldenkonzept und den hierüber artikulierten moralisch-ethischen Einstellungen auch reflektiert werden – eben deshalb, weil Opern Helden als moralisch-ethische Modelle vorstellen. Darauf hebt nicht zufällig Johann Mattheson im *Musicalischen Patrioten* von 1728 ab:

Das Opern=Theatrum [...] ist eine kleine Kunst=Welt, auf einer ansehnlichen Schau=Bühne von allerhand Bau=Materialien errichtet, und mit vieler Wissenschaft dazu gemacht, daß, durch geschickte Personen und Maschinen, grosse Dinge und rühmliche Thaten musicalisch und angenehm nachgeahmet werden [...] [in der Oper] soll die Tugend gepriesen, das Laster beschämet, die Ungewissheit menschlicher Hoheit mit Fingern gezeigt, die geschwinde Veränderungen der Ehren bemercket, und das unglückliche Ende aller Gewaltthätigkeit und alles Unrechts gewiesen werden. Die sonderbare Eigenschafften des Stoltzes und der Hoffart sollen durchs Theatrum bloßgestellt, Thorheit und Falschheit verächtlich, und durchgehends alle böse Dinge zu Schanden und Spott gemacht werden. Das ist der rechte Endzweck.²¹

Wenn Helden in Opern einen moralisch-ethischen Vorbildcharakter haben, dann können Opern Medien sein, in denen sich ein moralisch-ethischer Wandel abzeichnet, der in theoretischen Schriften von Moral- und Rechtsphilosophen noch gar nicht reflek-

Die Tabelle zeigt, dass die Anzahl der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke im 17. Jahrhundert, deren Titel auf das Begriffsfeld ‚Heroismus‘ Bezug nehmen, um ein Drittel höher liegt als die französisch- und englischsprachigen Drucke im selben Zeitraum. Im 18. Jahrhundert geht die Anzahl der deutschen Publikationen stark zurück, so dass sie sogar ein wenig unter derjenigen im englischen und französischen Sprachraum liegt. (Die bibliographischen Datenbanken VD 17 und VD 18 verzeichnen die im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. und 18. Jahrhunderts. *Gallica* ist der Online-Katalog der Bibliothèque Nationale in Paris. Die digitalen Bibliographien *Early English Books* und *Eighteenth Century Collection* sind über folgende Links zu erreichen: <http://eebo.chadwyck.com.proxy.nationallizenzen.de/home> bzw. <http://find.galegroup.com.proxy.nationallizenzen.de/ecco/start.do?prodId=ECCO&userGroupName=1gbv>.)

²⁰ Opern als *literarische* Gattung wurden durch andere vokale Gattungen wie Kantaten, Sere-naden und Jesuitischem und Benediktinischem Schultheater ergänzt, wohingegen das Sprech-theater im Großen und Ganzen unbedeutend war (vgl. Jahn 2005, S. 3).

²¹ Mattheson 1728, S. 117-118.

tiert wird. Ferner ist davon auszugehen, dass wenn sich in Opern artikulierte Heldenkonzepte ändern, auch die Dramaturgie und die Musik auf diese Änderungen des Heldenkonzepts (und der darin implizierten Konzepte moralisch-ethischen Handelns) reagieren.

Welche Veränderungen bezüglich des Heldenkonzeptes lassen sich also in Opernlibretti in den Dekaden um 1700 ablesen? Wieweit besteht eine Kohärenz und Kongruenz oder Diskrepanz zwischen diesen Veränderungen auf der einen Seite und ethischen Theorien und Morallehren auf der anderen Seite? Und wieweit beeinflusst dieser Wandel des Heroischen die musikalische und (musik-)dramatische Gestaltung der Werke – Libretti und Kompositionen –, die die Darstellung von Helden und Heldentaten zum Thema haben? – Ich werde mich bei der Auswahl der Werke auf den norddeutschen Raum konzentrieren, zum einen um einen möglichst eng definierten, homogenen Kultur- und Mentalitätsraum zu erfassen, zum anderen weil sich mit Hamburg im norddeutschen Raum ein in soziokultureller und politischer Hinsicht besonders progressives Zentrum gebildet hatte, das vom dreißigjährigen Krieg im Großen und Ganzen verschont worden war (was nicht heißt, dass das Interesse an Helden und Heldenverehrung sich nicht auch in der Hansestadt artikulierte). Die zur Rekonstruktion der moralisch-ethischen Theorien herangezogenen deutschsprachigen Drucke unterliegen demgegenüber keiner regionalen Beschränkung.

2. Bizarre Handlungskonstellationen in den heroischen Libretti am Gänsemarkttheater

Plots und Libretti von – nicht ausschließlich, jedoch besonders häufig: barocken – Opern erscheinen häufig als merkwürdig und fantastisch. Während einige von ihnen schlichtweg absurd sind und Mängel hinsichtlich der narrativen Konsistenz und Logik aufweisen, fallen andere insofern auf, als das Verhalten der *dramatis personae* aus heutiger Perspektive nicht nachvollziehbar ist. Auch wenn einige dieser befremdenden Charakterzüge daraus erklärt werden können, dass es dem Librettisten offenbar an poetischer Meisterschaft bei der Ausgestaltung der Charaktere mangelte, so ist eine solche Erklärung dann auszuschließen, wenn Opern Cluster von Werken bilden, deren *dramatis personae* sich durch ein *ähnliches* oder *miteinander verwandtes* ‚merkwürdiges‘ Verhalten auszeichnen. In diesem Fall bieten sich poetisch-dramaturgische Schwächen des Librettisten als Erklärungsmodell nicht mehr an; die merkwürdigen Verhaltensweisen erscheinen demgegenüber als intendiert und von größerer Bedeutung für das Verständnis des Werkes.

Ein solcher Cluster zeichnet sich in einigen Libretti ab, die in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts am Hamburger Gänsemarkttheater aufgeführt wurden. Das ‚Repertoire‘ der 1678 gegründeten, ersten bürgerlichen Oper im städtischen Besitz im deutschen Raum, die Hamburger Oper am Gänsemarkt, setzt sich neben Übernahmen von französischen und italienischen Häusern, vor allem aus Werken aus der Feder von

„Hauskomponisten“ und „librettisten“ wie Johann Mattheson, Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann bzw. Barthold Feind und Christian Heinrich Postel zusammen. Die hier in den Blick genommenen Opern wurden von Mattheson, Keiser und Telemann zu Libretti von Friedrich Christian Bressand, Lucas Bostel und Christoph Gottlieb Wend verfasst. Das Charakteristikum des Clusters ist eine zweiphasige Struktur, die wiederum aus einem Set an Elementen abgeleitet ist. Beide Phasen zeichnen sich durch „merkwürdiges“ oder zumindest überraschendes Verhalten einer oder mehrerer *dramatis personae* aus. In *La forza della virtù*²² (1700) erklärt sich Clotilde, die jüngst Angetraute Fernandos, des Königs von Kastilien, zu Beginn des dritten und letzten Aktes bereit, sich selbst zu töten, um auf diese Weise den Platz für eine Liebschaft Fernandos freizumachen. Das ist Phase 1. In der zweiten Phase, zwei bis drei Szenen später, wandelt sich Fernando überraschend von Saulus zu Paulus – und zwar in Reaktion auf eine vorhergehende Handlung Clotildes, die ihre ohnehin bereits unglaubliche Opferbereitschaft nochmals übersteigt: Clotilde, die im Begriff ist, die Suizidforderung Fernandos zu erfüllen, verteidigt ihren grausamen Gatten *gegen* den in sie verliebten Rodrigo, der sie befreien und ihr Leben retten möchte. Angesichts dieser Tat gibt Fernando alle egozentrischen Pläne auf und erinnert sich seiner Pflichten als Ehegatte.

Im dritten und letzten Akt von *Croesus*²³ (1711/1730) insistiert Atis, der Sohn des Lydischen Königs Croesus, getötet zu werden, als der über Croesus und sein Heer siegreiche persische König Cyrus seinen Mannen befiehlt, Croesus hinzurichten. Außergewöhnlich ist Atis' Opferbereitschaft insofern, als er verlangt, nicht nur *statt* seines Vaters, sondern auch *zusammen* mit seinem Vater hingerichtet zu werden – obwohl eine gemeinsame Hinrichtung nicht das Leben des Vaters retten würde. Dieser außergewöhnlichen Treue zum Vater in Phase 1 folgt als Phase 2 wiederum ein Stimmungswandel des Widersachers: Cyrus lässt Croesus frei – allerdings nicht in unmittelbarer Reaktion auf Atis' Angebot sich *für* und *zusammen mit* dem Vater zu opfern, sondern in Reaktion auf Croesus' Einsicht in die Wechselhaftigkeit des Schicksals.

Ähnlich, aber weniger spektakulär verfahren die Protagonisten in *Emma und Eginhard*²⁴ von 1728. König Carolus droht, seine Tochter, Prinzessin Emma, und den jungen nicht-adligen Schreiber Eginhard hinzurichten, weil beide eine nicht-standesgemäße, verbotene Liebebeziehung zueinander eingegangen sind. In der ersten Phase – wiederum im dritten und letzten Akt – akzeptieren Emma und Eginhard nicht nur das gnadenlose Urteil, sondern bitten darum jeweils anstelle des bzw. der Geliebten

²² Friedrich Christian Bressand (Libretto), Reinhard Keiser (Musik). Das Libretto entstand auf der Grundlage des Librettos von Domenico David, das 1693 von Carlo Francesco Pollarolo vertont wurde. Die Oper wurde 1700 am Hamburger Gänsemarkttheater uraufgeführt.

²³ *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus* (1711/1730) von Lucas Bostel und Reinhard Keiser.

²⁴ *Emma und Eginhard Oder Die Lasttragende Liebe* von Christoph Gottlieb Wend und Georg Philipp Telemann, 1728 am Hamburger Gänsemarkttheater uraufgeführt.

hingerichtet zu werden. Nach einigem Zögern – das ist Phase 2 – wird Carolus vom Mitleid überwältigt und vereinigt beide Liebenden.

In *Clelia* von 1695, das 1702 nochmals mit kleineren Modifikationen unter dem Titel *Porsenna*²⁵ vertont wurde, verbrennt der von den etruskischen Eroberern Roms gefangen genommene römische Bürger Mutius im zweiten Akt (Phase 1) nach einem gescheiterten ‚Tyrannenmord‘ am etruskischen König Porsenna seine rechte Hand in einem Feuer. Er tut dies in unmittelbarer Reaktion auf und aus Protest gegen Porsennas Angebot, ihn freizulassen, falls er eine in Porsennas Lager ebenfalls gefangene junge Römerin, in die sich der König verliebt hat, überzeugen kann, sich dem König hinzugeben (was Porsenna nicht weiß: bei der jungen Römerin handelt es sich um Clelia, die Geliebte und Verlobte von Mutius). Mutius begründet seine gegen sich selbst gerichtete grausame Tat darüber hinaus als Selbstbestrafung dafür, dass er Porsenna verfehlt (und an dessen Statt Mamilius, einen „vornehmen Staats- und Kriegsbedienten“ Porsennas²⁶ tötete).²⁷ Mutius tut dies mittelbar auch in Reaktion auf Porsennas Ankündigung, ihn foltern zu lassen, damit er seine Mitverschwörer verrate.²⁸ Als unmittelbare Reaktion auf die Selbstverstümmelung von Mutius lässt Porsenna diesen in Phase 2 frei und verspricht, dem römischen Volk einen Friedensvertrag anzubieten.²⁹

In allen vier Fallbeispielen stehen Heldinnen und Helden im oben definierten Sinn im Zentrum. Sie besitzen die Tugenden der Standhaftigkeit, Tapferkeit und Stärke und überwinden dadurch zunächst sich selbst und anschließend den Widersacher.³⁰ Alle vier zweiphasigen Fallbeispiele zeichnen sich darüber hinaus durch ähnliche Handlungskonstellationen aus. Der Held oder die Heldin – Clotilde, Atis, Emma und Eginhard, Mutius – handeln auffällig und unorthodox. D. h. sie demonstrieren nicht einfach nur, dass sie Stärke, Überlegenheit und Uneigennützigkeit, also die Eigenschaften von Heldinnen und Helden, besitzen. Indem Clotilde ihrem ich-besessenen Ehegatten zuliebe bereit ist, sich selbst zu töten, also nach damaligen Rechtsvorstellungen eine Sünde zu begehen, und sogar ihre Befreiung verhindert, um ihren Gatten zu schützen, handelt sie überzogen und irrational. Ähnlich paradox ist Atis’ Angebot zusammen mit dem Vater in den Tod zu gehen, statt die verbleibenden Staatsangelegenheiten

²⁵ Reinhard Keiser und Johann Mattheson vertonten jeweils 1695 und 1702 das Libretto Bressands unter dem Titel *Clelia* bzw. *Porsenna*. Im Gegensatz zur Musik von Mattheson ist diejenige von Keiser verloren.

²⁶ Bressand 1695, S. 7 (meine Seitenzählung).

²⁷ Vgl. Bressand 1695, III,11, S. 59 (meine Seitenzählung).

²⁸ Bressand 1695, S. 55 (meine Seitenzählung).

²⁹ Bressand 1695, S. 60 (meine Seitenzählung).

³⁰ Clotildes Treuedemonstrationen in *La forza della virtù* werden dementsprechend in einer Bühnenanweisung des Librettos ausdrücklich als „heroische Bezeugungen“ bezeichnet und Alfonso, der Kommandant der königlichen Leibgarde kommentiert Clotildes Nachsicht angesichts Anagildas Mordversuch mit dem Ausruf „Heroisches Gemüth“ (Keiser und Bressand 1700 (1986), III,5, S. 288, bzw. III,13, S. 294).

zu regeln. Während Emmas und Eginhards Verhalten noch insofern erklärbar ist, als die Todesbereitschaft des einen Partners oder der einen Partnerin davon geleitet ist, das Leben des oder der Anderen zu retten, erscheint Mutius' Verhalten für sich besehen, d. h. ohne die bekannte Reaktion Porsennas wenig zielführend. Denn die Demonstration eines Individuums (hier: Mutius), wie viel Folter es standhaft zu erleiden vermag,³¹ dürfte den Folterer (hier: Porsenna) in der Regel nicht vom Foltervorhaben abbringen, sondern ihn lediglich dazu anspornen, die Grausamkeit der Folter zu erhöhen.

Partiell lässt sich die überzogene Opferbereitschaft, die die Heldinnen und Helden demonstrieren und die mit dem auch noch im 17. Jahrhundert in zahlreichen Drucken gepriesenen Märtyrertum verwandt ist, sicherlich als eine vormoderne Form supererogatorischen Handelns interpretieren, d. h. also als eine das den geltenden moralischen Imperativen nach lediglich *pflichtgemäße* Handeln übersteigende Handlungsweise,³² die den moralisch-ethischen Mehrwert überhaupt erst sichtbar werden lässt und die *dramatis personae* zu das Gewöhnliche übersteigenden Heldinnen und Helden formt. Doch auch das supererogatorische Handeln dürfte im 17. und frühen 18. Jahrhundert gewisse Grenzen gehabt haben. Das lässt sich daran ablesen, dass bereits in der frühen Neuzeit zwischen zielgerichtetem Heldentum und überzogener Tatkraft unterschieden wurde. So grenzt Martin Zeiller z. B. in der 48sten Epistel seiner Epistelsammlung von 1640 tapferes, heldenhaftes Verhalten von nicht-mehr-heldenhafter Tollkühnheit ab.³³ Supererogatorisch hätte Clotilde somit bereits gehandelt, wenn sie statt pflichtgemäß sich in ihr Schicksal zu ergeben und auszuharren, ihren eigenen Tod – vielleicht mittels einer drastischen Reduktion der Nahrungsaufnahme, ungenügende Bekleidung und ähnliche Maßnahmen – vorangetrieben hätte. Ein Selbstmord und die Protektion Fernandos gegenüber Rodrigo dürfte unnötig gewesen sein. Ähnlich hätte Atis vielleicht supererogatorisch gehandelt, wenn er Cyrus und seine Mannen angegriffen hätte, um seinen Vater Croesus vom Scheiterhaufen zu befreien.

Ansichts des merkwürdig überzogenen, nicht mehr zielführenden Verhaltens der Protagonistinnen und Protagonisten liegt es nahe, von einem tieferen dramaturgischen Sinn und einer tieferen moralisch-ethischen Botschaft der gewählten Ausgestaltung der Heldinnen und Helden auszugehen. Welche Rolle spielt das mehr als supererogatorische Handeln innerhalb der innerdiegetischen Handlungsstruktur für die Lösung des Konflikts und das glückliche Ende des Dramas? Noch genauer gefragt: Welches Verhaltenselement des Helden oder der Heldin ist es genau, was die Widersacher zum Einlenken bewegt und das Happy End herbeiführt?

³¹ Auch Livius hebt auf diese Interpretation ab (vgl. Livius um 0 (1966)).

³² Es besteht ein Unterschied zwischen moralischen und legalen Pflichten. Moralisches Handeln im emphatischen Sinn zeigt sich nicht bereits in der pflichtgemäßen Erfüllung, sondern in der Überschreitung des Pflichtgemäßen, d. h. der supererogatorischen Handlung (s. hierzu u. a. Rinderle 2007, S. 270 und 273).

³³ Zeiller 1640, S. 270.

Mit dem überspannt uneigennützigem, weil weder im individualethischen noch im sozialetischen Sinn zielführenden, sondern selbstzerstörerischen Handeln geht in allen vier Beispielen eine auffällige Selbstsicherheit und Gewissheit einher. Anders als die *dramatis personae* in den französischen *tragédies en musiques* – Medea, Jason, Kreon, Clorinde und Angélique (vgl. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘) – hadert keiner der Figuren in den Fallbeispielen mit ihrem Schicksal. Atis ist so wild entschlossen, dass ihn die Soldaten von Cyrus zurückhalten müssen, damit er nicht auf das für die Verbrennung von Croesus vorbereitete Schafott springt.³⁴ Mutius ist von seiner Demonstration seiner Willensstärke so hingerissen, dass selbst die ihn bremsenden Ausrufe von Porsenna, dem grausamen Tyrannen und Feldherrn, der erstaunlicherweise über die Grausamkeit Mutius’ gegen sich selbst entsetzt ist, den Akt der Selbstverstümmelung nicht zu stoppen vermögen. Ähnlich ist Clotilde von ihrer Treue zu Fernando so eingenommen, dass sie gar in Wut gerät, als Rodrigo diesen angreift, um sie zu retten: „Treuloser/ ich schütz’ ihn mit meinem Leben.“³⁵

Es ist diese Gewissheit, d. h. die vollkommene Überzeugung, dass die eigene Tat richtig und sinnvoll ist (gleichgültig, ob sie es aus anderer, objektiver Perspektive besehen tatsächlich ist), die überhaupt erst die motivationale Grundlage dazu darzustellen scheint, damit die Heldinnen und Helden ihre natürlichen Ängste vor Schmerz und Tod und ihre natürlichen Bedürfnisse nach körperlicher Unversehrtheit überwinden und ihre Heldentaten vollbringen können. Die ungewöhnliche, absolute Gewissheit wird dabei gerade darin sichtbar, dass eine Zweckmässigkeit der Handlungen der Heldinnen und Helden in drei der vier Fallbeispiele (*Porsenna*, *Forza* und *Croesus*) gar nicht gegeben ist. Um was für ein moralisch-ethisches Konzept handelt es sich also bei dem Phänomen, das ich näherungsweise als ‚absolute Gewissheit‘ bezeichnet habe? Und woher nehmen die Librettisten Bressand und Bostel (sowie ansatzweise auch Wend), die für die oben genannten Libretti als Autoren zeichnen, das Konzept einer solchen absoluten Gewissheit in moralisch-ethischen Dingen, die hinsichtlich ihrer Radikalität an Kants kategorischen Imperativ erinnert? Gibt es Vorbilder oder ähnliche Ideen in theoretischen oder diskursiven Quellen?

Meine These ist, dass es sich bei der Demonstration von Gewissheit mittels überzogen-unorthodoxen heroischen Verhaltensweisen um die narrative Manifestation eines moralisch-ethischen Ideals handelt, das in den Dekaden vor und nach der Entstehung und Vertonung der Libretti in Theorien in verschiedenen Varianten erörtert und definiert wird. Die Heldinnen und Helden, die – so werde ich zeigen – demonstrativ als Tugendhelden charakterisiert sind, operieren dabei als Figurationen der neuen, frühauflärerischen moralisch-ethischen Ideen.

³⁴ Vgl. Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), III,13, S. 209.

³⁵ Bressand 1700, III,5.

3. Absolute Gewissheit und neostoische *constantia* als musikalische Ausdrucksidiome – Mattheson vs. Cavalli

Meiner These, dass sich in den genannten Helden-Figuren das Gefühl und die davon geprägte äußere Haltung einer absoluten Gewissheit manifestiert, die für das frühe 18. Jahrhundert signifikant ist, ließe sich zumindest bezüglich des Mutius-Stoffs entgegenhalten, dass der Bericht über Mutius' Heldentat ja bereits auf Ereignisse im 6. Jahrhundert zurückgeht,³⁶ die mindestens schon in den Jahren des Beginns unserer Zeitrechnung, nämlich bei Livius, aufgezeichnet wurden und absolute Gewissheit somit bereits die Menschen in den tausendsiebenhundert Jahren vor der Verfassung von Bressands Libretto faszinierte, auch wenn die Mutius-Legende natürlich in den verschiedenen Kontexten ihrer Darstellung immer wieder anders gedeutet wurde.³⁷ Dass dies der Fall war, kann ich in der Tat nicht abweisen, deutlich ist jedoch in jedem Fall, dass andere Deutungsfacetten offenbar einen größeren Raum einnahmen – und zwar einen so großen Raum, dass sie in den Mutius-Darstellungen nachweisbar sind.

Vielen der Darstellungen ist gemeinsam, dass sie Mutius' Selbstverstümmelung als *exemplum moralium* für Tatkraft, Leidensfähigkeit und Standhaftigkeit begreifen. D. h. Mutius ist Tugendheld, ein Exemplum eines Tugendhelden freilich, das auch in moralischer Hinsicht im Laufe der Kulturgeschichte verschieden ausgelegt wird. Während Livius Tatkraft und Leidensfähigkeit als römische Stärken hervorhebt – „Et facere et pati fortia romanum est“³⁸ –, prägt sich ab der Wende zum 16. Jahrhundert eine neostoizistische Lesart aus,³⁹ die sich besonders deutlich in niederländischen und deutschen Drucken und Abbildungen artikuliert.⁴⁰ In seiner Bildserie zur Mutius-Legende betont Rubens z. B. Mutius' Eigenschaft der *constantia*, indem er mittels der Körpersprache der Figuren seiner Gemälde die Selbstkontrolle Mutius' dem Kontrollverlust der zuschauenden Etrusker entgegensetzt.⁴¹ (Ich begreife hier Selbstkontrolle nicht im modernen Sinn der Überwindung von Aggressionen und Gewaltbereitschaft, sondern im Sinn der Fähigkeit, seelisches und körperliches Leid mit Gleichmut und einer gewissen Gefühllosigkeit zu ertragen, als ein Charakteristikum einer frühneuzeitlichen neo-

³⁶ Es handelt sich hierbei offenbar um ein wahres historisches Ereignis, das im Kontext der Eroberung Roms durch den Etruskischen König Lars Porsenna 508 vor unserer Zeitrechnung stattfand.

³⁷ Wie sich die Interpretationen im Laufe der europäischen Kulturgeschichte gewandelt haben, hat Andrea Garen anhand bildlicher Darstellungen der Legende rekonstruiert (Garen 2003).

³⁸ Livius um 0 (1966), 2. Buch, Kap. 12,9.

³⁹ Vgl. den Kupferstich mit der Bildunterschrift „Constantia“ in der *Prosopographia sive virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum, et affectuum variorum delineatio* von Philippe Galle (Antwerpen um 1600) und Peter Paul Rubens' um 1620 entstandene Gemälde zur Mutius-Legende. Bei Galle ist das Motiv der im Feuer verbrennenden, die ein Schwert haltende Hand von Mutius, Attribut der *Constantia*.

⁴⁰ Vgl. Garen 2003, S. 130ff.

⁴¹ Vgl. hierzu Garen 2003, S. 156ff.

stoizistischen Haltung.) Im neostoizistischen Sinn interpretiert auch der anonyme Autor des *Ehrl-Spiegl/ Der Tugendtsammen und Rühmwürdigen Fürsten/ Und andern Fürtrefflichen Helden* von 1684 die Mutius-Legende, indem er Mutius Worte in den Mund legt, mit denen sich der junge Römer Willenskraft und Standhaftigkeit zuschreibt.⁴²

Es ist diese Lesart von Mutius' Heldentat als Beweis von *constantia*, die der von mir vorgeschlagenen Interpretation der geschilderten Handlungsmuster als Demonstration absoluter Gewissheit sehr ähnlich sieht, mit ihr jedoch nicht gleichzusetzen ist. Im semantischen Zentrum der *constantia* stehen der Stand, d. h. das Stehen (nicht Gehen und Sich-Fortbewegen), sowie die Qualitäten der Beständigkeit, aber auch Festigkeit, also Unveränderlichkeit und Unbeweglichkeit, Verharren, Beharren. Gewissheit bezeichnet demgegenüber nicht eine Körperhaltung oder – fixe, andauernde – Körperposition im Raum, der die Tugend der Standhaftigkeit zugrunde liegt, sondern das subjektive Empfinden von Wahrheit und Richtigkeit.⁴³ Gewissheit ist somit eine Einstellung oder ein mentaler Zustand, der zwar die Voraussetzung für die Manifestation von Standhaftigkeit (als physisches, intellektuelles oder religiöses Verharren) sein kann, sich genauso gut aber auch in einer dynamischen Handlung äußern kann. (Die Unterscheidung zwischen Passivität und Aktivität ist dabei aus naturwissenschaftlicher Sicht problematisch, weil sich eine aufgewendete Kraft bekanntlich nur dann in Bewegung, Veränderung und Aktivität manifestiert, wenn diese größer ist als eventuelle Gegenkräfte wie diejenigen der Widersacher z. B.)

Wenn meine These zutrifft, dass zwischen Standhaftigkeit (als älterem Konzept) und Gewissheit (als modernerem Konzept) zu unterscheiden ist und dass sich im Ver-

⁴² „Mutius Scaevola der vnvergleichliche Römische Held/ als er Porsenam König in Hetrurien/ welcher wegen deß verjagten Tarquini Superbi die Statt Rom belagert hielte/ vmb Leben zu bringen in Willen hette/ hat er sich auff Hetrurisch verklaydter haimblich in deß Feinds Lager gemacht/ vnd anstatt deß Porsenae seinen Secretarij, welcher beym König in gleicher Klaydung saße/ ermordet: da er aber auff der Thatt erwischet/ gefangen/ vnd vmb der verübten Thatt/ vnd Ursach halber gefragt wurde/ hat er zur Zaigung seiner Bestandthafftigkeit sein Hand in das zum Opffer angezündte Feur mit vnbewöglicher Beständigkeit gehalten/ vnd den König mit vnerschrockenen Angesicht angesehen/ weßwegen ihm dann der König wider loß ließe. Als aber Mutius gesehen/ daß sein Fund nit nach seinen Willen außgeschlagen/ brauchte er eine andere Arglistigkeit/ vnd sprach zum König: weilen ich durch dein Großmütigkeit bin überwunden worden/ als hab ich mich dir ergeben/ vnd mache dir in Verthrauen zuwissen/ daß vnter deinem Kriegs=Herz vnbekehrter Weiß noch 300 Römer sich befinden von eben meines gehabtens Willens/ vnd vnverzagten Bestandthafftigkeit: auff dises Gehörte naigte sich König Porsenas zum Friden. Tit. Liu.“ (zitiert nach o. A. 1684, S. 73).

⁴³ „Gewissheit bezieht sich [...] auf die Überzeugung einer Person, dass das Wissen wahr ist oder sich so ableiten lässt, dass ohne Probleme die Wahrheit angenommen werden kann. Gewissheit ist daher nicht Eigenschaft der Sachverhalte oder Urteile, sondern Resultat eines psychischen Prozesses und vom Subjekt abhängig. Eine vollständige Aussage zur Qualität der Gewissheit eines Phänomens lautet somit nicht „Das Urteil U ist gewiss“, sondern „Das Urteil U ist gewiss für das Subjekt S“ (o. A. 2012 (oder früher)).

halten von Mutius in Bressands und Matthesons *Clelia* bzw. *Porsenna* von 1695⁴⁴ bzw. 1702⁴⁵ Gewissheit und nicht das etablierte Konzept von *constantia* (oder auch *fortitudo* und *patientia*) artikuliert, dann müsste sich dies auch im Musikdrama – *Clelia* und *Porsenna* sind, wie erwähnt, Opern, nicht Sprechdramen – nachweisen lassen. Gibt es also Merkmale in der Darstellung von Mutius' Tat der Selbstverstümmelung in der Oper *Porsenna*, die darauf hinweisen, dass die beiden Schöpfer – der Librettist und/oder der Komponist – Mutius' Heldentat in der Tat als Manifestation eines mentalen Zustandes begriffen, den ich hier als Gewissheit bezeichne? Bressands Libretti *Clelia* und *Porsenna* basieren auf einem italienischen Libretto von Niccolò Minato,⁴⁶ das von Francesco Cavalli vertont und 1665 unter dem Titel *Mutio Scevola* in Venedig uraufgeführt wurde. Insofern als die Musik zu Bressands erster Adaption von Minatos Libretto, *Clelia*, verloren ist – der Hamburger Komponist Reinhard Keiser vertonte *Clelia* – bietet es sich an, Cavallis Vertonung mit der beinahe vierzig Jahre späteren Vertonung von Keisers Kollegen Johann Mattheson zu vergleichen und eventuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Beide Komponisten, Cavalli und Mattheson, haben die Szene als Rezitativ vertont. Obwohl die Schlüsselmomente der Szene in Hinblick auf die verbalsprachlichen Äußerungen der *dramatis personae* bei Minato und Bressand sehr ähnlich sind – in beiden Libretti lehnt Mutius es ab, *Clelia* zur Hingabe zu *Porsenna* zu bewegen; in beiden Libretti hält er unmittelbar danach seine Hand ins Feuer –, unterscheiden sich die musikalischen Mittel der Vertonungen jedoch deutlich voneinander – und zwar trotz des generell eher engen ästhetischen Rahmens, die ein Rezitativ in dieser Zeit anbietet (s. Abb. 9).

In Cavallis *Mutio Scevola* bleibt die melodische Kontur und harmonische Fortschreitung angesichts der Dramatik der Situation auffallend unverändert, beinahe gefroren oder erstarrt. Die vokale Linie in der Verbrennungsszene⁴⁷ ist um den Rezitationston – erst a, dann (ab Takt 41) d' – zentriert. Das harmonische Fundament ruht hauptsächlich auf D-Dur- und G-Dur-Orgelpunkten, den ersten beiden Schritten eines sich anschließenden Quintfalls über d, g, c nach f in Takt 46. Zwar bleibt in anderen

⁴⁴ Erste Version von Bressands Libretto unter dem Titel *Clelia*.

⁴⁵ Vertonung Matthesons von Bressands partiell umgestaltetem und vor allem gekürztem Libretto unter dem Titel *Porsenna*.

⁴⁶ Minatos Libretto ist m. W. n. das früheste Libretto zu diesem Stoff. Im deutschsprachigen Raum lassen sich folgende Fassungen nachweisen: 1695 die deutsche Adaption von Minatos Libretto, *Clelia*, von Bressand mit Musik von Keiser (Uraufführung in Braunschweig); *Porsenna* ebenfalls von Bressand mit Musik von Mattheson, uraufgeführt in Hamburg 1702 (Bressand 1702); eine italienische Fassung von 1692 mit der Musik von Cavalli (Minato 1692); eine weitere deutschsprachige, der Fassung von 1692 recht nahe Adaption von Bressand, *Römische Großmuth*, 1703 in Braunschweig aufgeführt (der Komponist ist unbekannt; dass der deutsche Text mit der Musik von Cavalli vorgetragen wurde, wie die spätere handschriftliche bibliothekarische Eintragung suggeriert, ist wenig Wahrscheinlichkeit); sowie 1730 *Clelia* mit Musik von Schürmann.

⁴⁷ Cavalli und Minato 1665, I,9, S. 77b, Takte 37-44.

Rezitativen ein und dieselbe Harmonie weit länger liegen; die innerdiegetische Situation ist in diesen Fällen jedoch keine hochdramatische, sondern exponiert ruhige, moderierte Kommunikation oder eine Form von innerem Monolog wie z. B. in der Szene unmittelbar vor der Selbstverstümmelung von Mutius.

Abb. 9 Francesco Cavalli und Nicolò Minato, *Mutio Scevola*, Ausschnitt aus I,9, Takte 35ff mit Auftakt

Vor dem Hintergrund der zentralen Konnotationen von neostoischer Standhaftigkeit – Beständigkeit, Kontinuität und Festigkeit – lassen sich die von Cavalli verwendeten musikalischen Mittel als onomatopoetische Transformation von Beharrungsvermögen und Standhaftigkeit (als Haltungen) in musikalische Bewegungsmodi begreifen. Minatos Versgestaltung arbeitet dem Ausdruck der Bewegungslosigkeit und Festigkeit zwar nicht gezielt entgegen – indem er z. B. die Versenden gezielt als *tronchi* gestaltet hätte –; die von ihm verwendeten *versi piani* mit den Versenden – „core“, „sgomenti“ und „paventi“ –, die im Italienischen gegenüber den *versi tronchi* und *sdrucchioli* am häufigsten vorkommen, geben den Ausführenden (dem Vokalisten und dem Instrumentalensemble) jedoch um so bessere Gelegenheit zur Darstellung von Stabilität und Festigkeit, als die gleichstarke Betonung von Penultima und Ultima, d. h. die Ausführung der

Klausel als Spondeus statt als Trochäus, ‚unnatürlich‘ und angestrengt wirkt. Anders als beim *verso tronco* kommt das Gewicht auf der letzten Silbe des *verso piano* weitaus stärker zur Geltung, weil dem Spannungsabbau, den die – nach deutscher Verslehre – weibliche Endung in der Regel herbeiführt, mit verstärktem ‚Krafteinsatz‘ entgegen gewirkt werden muss. (Darauf, dass die weibliche Endung oder der *verso piano* alles andere als sanft und weich klingen muss, hat u. a. auch bereits Joseph Riepel 1776 hingewiesen.)⁴⁸

Bella se mai
à latino amator giurasti fede,
serbala intatta pur.
Vedi, vedi, s'hò core,
ch'ai martir sì sgomenti
ò di morir paventi [meine Hervorhebungen].

Dass das kompositorische Ziel Cavallis – bewusst oder unbewusst – in der Tat der Ausdruck von Standhaftigkeit war, liegt insofern nahe, als diese Interpretation der Szene von Minato selbst angeboten wurde; in Reaktion auf Mutius' Selbstverstümmelung lässt er Porsenna Mutius' Standhaftigkeit („costanza“, „cor invitto“) preisen: „Mutio'l tuo cor inuitto/ L'ardir eccelso, e la Virtú latina/ Più, che le numerose ampie falangi/ Mi combatte, e mi vince,/ Viui; e libero torna, Che l'arsa man la tua costanza adorna.“⁴⁹

Mutius

Wenn du, o Schöne, je ein-mal sonst ei-nem Rö-mer hast Dein Herz ver-pfänd't, so bleib ihm nur ge-treu bis an Dein End'.

5

Schau, wie so we-nig mich er-schreckt die Qual, und du Por-sen-na, schau in die-sem Au-gen-blick, wie schlecht die-

9

Clelia Porsenna Mutius

je-ni-gen der Lei-bes-mar-ter ach-ten,... O Him-mel! Halt zu-rück! ...die nach der Eh-re trach-ten.

Abb. 10 Johann Mattheson und Friedrich Christian Bressand, *Der edelmütige Porsenna*, Ausschnitt aus II, 11, Takte 40ff

⁴⁸ Riepel 1776, S. 9.

⁴⁹ Minato 1665, S. 54-55.

Mattheson stellt Mutius' Haltung und emotionale Befindlichkeit bei der Selbstverbrennung deutlich anders als Cavalli dar. Mutius' Gesangslinie scheint onomatopoetisch die anschließende energische, kräftige Geste, mit der Mutius seine Hand in das Feuer wirft, zu antizipieren: Zu den Worten „Schau, wie wenig mich erschreckt die Qual, und du, Porsenna, schau in diesem Augenblick, wie schlecht diejenige des Leibes Marter achten“, ⁵⁰ schwingt sich Mutius' Stimme, die alle ein bis vier Worte von Pausen unterbrochen ist, zunächst in das vergleichsweise hohe Register (g') auf und anschließend zum tiefen Register (e) hinab (T. 44-47)).⁵¹ Die Charakteristika der Gesangslinie drücken den hohen Grad an mobilisierter, momentaner Energie aus, die den psychischen Zustand der absoluten Entschlossenheit und Resoluteit begleiten.⁵² Die Pausen inmitten des Satzes, d. h. die rhetorische Figur der *aposiopesis*,⁵³ ahmen die notwendigen Atempausen nach, die in Erregungssituationen aufgrund der hohen Atemfrequenz nötig werden.

Das Zurückschwingen von Mutius' Stimme wäre weniger eindrucksvoll, wenn ihm nicht eine Passage vorausginge, die Kontinuität und emotionale Festigkeit artikuliert. Vor der Selbstverstümmelung ermahnt Mutius Clelia in einer geradezu erhebend-erhabenen musikalischen Passage (D-Dur, G-Dur) ihrem zukünftigen Liebhaber, „einem Römer“ in den Worten von Mutius, treu zu bleiben;⁵⁴ die Tenormelodie bewegt sich ruhig aufwärts zum oberen, kopfig-weich zu singenden Mittelregister (e' – fis') und schließt anschließend in bequemer mittlerer Lage.⁵⁵ Der nachfolgende, plötzlich einsetzende Zustand höchster Erregung, der das Verbrennen der Hand begleitet, – rasche Akkordwechsel über liegen bleibendem Basston H (h-Moll – cis^v – h-Moll) in den Takten 44 und 45); melodische Zickzackbewegung (cis' in Takt 45 als *quaesitio notae*⁵⁶) – wird rasch wieder durch emotionale Selbstkontrolle und Kontenance abgelöst (über einem zwei Takte dauernden Sextakkord auf *gis* ist die Bewegung der Singstimme (über e' und d' nach cis') gerichtet und vorhersehbar.⁵⁷

Inwiefern ist diese auffällige energetische Intensivierung, die Mattheson bei der Vertonung der Selbstverstümmelungspassage vornimmt und die die Umkodierung von Gefühlen im frühen 18. Jahrhundert – von Leidenschaften zu sozialetisch orientierten

⁵⁰ Mattheson und Bressand 1702 (2006), S. 96.

⁵¹ Die Norm, die Marpurg 1762 definiert hat, und der gemäß das Rezitativ den Umfang einer Oktave nicht überschreiten soll, dürfte auch für die von Mattheson komponierten Rezitative gelten. (Vgl. Marpurg 1762 (1763), S. 264, § 15.)

⁵² Ähnlich wird die Lage der Vokalstimme als Ausdrucksmittel des Sieges gewählt, nachdem Lohengrin (Tenor) Telramund (Bariton) im Gotteskampf besiegt hat. Lohengrin agiert die Energie aus, indem er den relativen Spitzenton a' über eine Oktave von unten anspringt und hält.

⁵³ Zur *aposiopesis*: s. z. B. Bartel 1997, S. 203.

⁵⁴ „Wenn du, o Schöne, je einmal sonst einem Römer hast Dein Herz verpfänd't, so bleib ihm nur getreu bis an dein End“ (Mattheson und Bressand 1702 (2006), II,11, S. 95).

⁵⁵ Mattheson und Bressand 1702 (2006), II,11, S. 95, Takte 40-43.

⁵⁶ Oder *cercar della nota*; oder *subsumptio praepositiva*. Vgl. Bartel 1997, S. 385.

⁵⁷ Mattheson und Bressand 1702 (2006), II,11, S. 96, Takte 44-49.

Emotionen – um eine weitere Nuance ergänzt,⁵⁸ auf die von mir behauptete, die Tat von Mutius grundierende emotive Einstellung absoluter Gewissheit zu beziehen? Die heute noch gebräuchliche ideomatische Formulierung ‚Kraft der Überzeugung‘ stellt einen Zusammenhang zwischen Energie (‚Kraft‘) und Gewissheit, d. h. dem subjektiven Gefühl der Sicherheit (‚Überzeugung‘) her, den Georg Friedrich Meier 1755 folgendermaßen definiert: „Eine Wahrheit hat eine beweisende Kraft, weil sie den Grund von der Wirklichkeit der Ueberzeugung oder Gewissheit enthält, und diese ist ein Accidenz“.⁵⁹ Es ist bezeichnend, dass die Formel „Kraf(f)t der Überzeugung“ in deutschsprachigen Drucken zuerst ab 1684, also ca. fünfzehn Jahre vor dem Uraufführungsjahr von Matthesons *Porsenna*, nachweisbar ist,⁶⁰ wohingegen sie in vorhergehenden Epochen offenbar keine Rolle spielte. Es ist also der Zeitraum der Jahrhundertwende, in dem ein Konnex zwischen energetischer Steigerung und absoluter Gewissheit hergestellt wird. Die beobachtete energetische Intensivierung, die sich im Vergleich der Handverbrennungsszene in *Porsenna* mit der Handverbrennungsszene in *Mutio Scevola* abzeichnet, fällt dabei mit einer allgemeinen Affektintensivierung im Theater zusammen, die sich auf zwei systematisch voneinander getrennten Ebenen, die faktisch jedoch sehr wohl aufeinander bezogen sein können, vollzieht: erstens eine Ausdrucks- und Affektsteigerung in der an italienischen Vorbildern orientierten Musik des späten Barock;⁶¹ zweitens eine Affektintensivierung, die sich im Musik- und Sprechtheater in Bezug auf die dargestellten Heldenstereotype und -ideale im Wandel von der frühen Neuzeit zur Aufklärung vollzieht und hier wiederum den generellen Wandel des Heldenkonzepts, die Verabschiedung neostoischer *constantia* als Merkmal des Helden

⁵⁸ Die Erregung für die gerechte Sache dürfte ein Stück weit mit dem verwandt sein, was Shaftesburys „noble enthusiasm“, „noble Passion“ und „noble ardour“ nennt (Shaftesbury 1707 (1727), S. 54, 222 und 276).

⁵⁹ Meier 1755, S. 258.

⁶⁰ Vgl. Phrasensuche zu „Kraft der Überzeugung“, „power of conviction“ und „force de la conviction“ über Google Books im Erscheinungszeitraum „1600 bis 1750“ (letzter Zugang am 17.11.2015). Der früheste Druck ist Spener 1684, S. 34. Weitere Publikationen im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die die Wendung verwenden, sind: Spener 1684, S. 34 (keine Paginierung, meine Seitenzählung), Antonides 1702, S. 566, Biermann 1706, S. 268 und Spener 1708, S. 942. In englischsprachigen und französischen Drucken erscheint die Formel ebenfalls um die Wende zum 18. Jahrhundert. „Power of conviction“ ist als Einzelfälle 1653 und 1683 nachweisbar, erscheint jedoch erst ab 1709 häufiger. „Force de la conviction“ erscheint in Drucken ab 1699 regelmäßig. (Google Books stellt derzeit die effektivste Suchmaschine für Volltextsuche in frühen Drucken dar. Die weitaus vollständigeren Kataloge VD17 und VD18 (für den deutschsprachigen Raum), der Katalog der Bibliothèque Nationale *Gallica* (für den französischsprachigen Raum) und der Katalog *Early English Books* (für den englischsprachigen Raum bis 1700) bieten keine Volltextsuche und zum Teil noch nicht einmal eine Phrasensuche an; lediglich der Katalog *Eighteenth-Century Collection* (für den englischsprachigen Raum ab 1700) erlaubt die Suche einer Phrase im Volltext und bestätigt das Ergebnis der Google Books-Suche.)

⁶¹ Sie äußert sich u. a. in Koloraturen, fanfarenartiger Dreiklangsmelodik und/oder Marschcharakter.

oder der Heldin, bestätigt. Dieser Wandel bezüglich der Heldenstereotype lässt sich z. B. in der Abhandlung „De la Tragédie ancienne et moderne“ von Charles de Saint-Évremond aus dem Jahre 1705, also drei Jahre nach der Uraufführung von Mattheosons *Porsenna*, ablesen. Saint-Évremond artikuliert hier eine tiefe Unzufriedenheit über das dramatische Potential, dass der etablierte Rollentypus des christlichen Märtyrers, also, wie oben gezeigt, des insbesondere durch Standhaftigkeit charakterisierten Helden aufweist. Er beklagt, dass

[l]’esprit de nôtre Religion est directement opposé a celui de la Tragédie. *L’humilité et la patience de nos Saints sont trop contraires aux vertus des Héros que demande le Théâtre.* Quel zèle, quelle force, le Ciel n’inspire-t-il pas à Néarque et à Polieucte; et que ne font pas ces nouveaux Chrétiens pour répondre à ces heureuses inspirations ? [...] Le Théâtre perd tout son agrément dans la présentation des choses saintes [kursiv von mir, B. K.].⁶²

Saint-Évremonds Konzeption des idealtypischen Theaterhelden unterscheidet sich deutlich von demjenigen Heldentypus, den Georg Philipp Harsdörffer für das deutsche Trauerspiel 1648 entwirft und der sich eng an den Märtyrerdramen orientiert, auch wenn der Dichter nicht explizit auf dieses Modell Bezug nimmt:

Der Held/ welchen der Poet in dem Trauerspiel aufführet/ soll ein Exempel seyn aller vollkommenen Tugenden/ und von der Untreue seiner Freunde/ und Feinde *betrübet* werden; jedoch dergestalt/ daß er sich in allen Begebenheiten großmütig erweise und den *Schmertzen*/ welche mit *Seufftzen*/ Erhebung der Stimm/ und vielen *Klagworten* hervorbricht/ mit Tapfferkeit überwinde [also constantia bewaise].⁶³

Die Ablehnung christlicher, die Tugend der Standhaftigkeit repräsentierender Helden auf der Bühne, wie sie Saint-Évremond zum Ausdruck bringt, verstärkte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. In der „Hamburgischen Dramaturgie“ von 1767 lamentierte Lessing:

Ist der Charakter eines wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches *Leidenschaften durch Leidenschaften* zu reinigen sucht [kursiv von mir, B. K.]?⁶⁴

Es ist für den vorliegenden Zusammenhang von kaum zu unterschätzender Bedeutung, dass in der ein Jahr früher publizierten kleineren Schrift „Laokoon“ Lessing seine Kritik von den christlichen Helden auf all die Protagonisten ausweitet, die (neo)stoische Standhaftigkeit auf der Bühne zur Schau stellen:

⁶² Saint-Évremond 1705, S. 173f.

⁶³ Harsdörffer 1648 (1969), S. 84.

⁶⁴ „Zweytes Stück. Den 5ten May, 1767“, in: Lessing 1767, S. 189.

Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn [den Leidenden Helden] sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere *Leidenschaft* [...] ausschließet [kursiv von mir, B. K.].⁶⁵

Die Affektintensivierung, für die Lessing plädiert, korrespondiert wiederum mit einem generellen Einstellungswandel gegenüber Gefühlen, der mit demjenigen im Frankreich im gleichen Zeitraum verwandt, jedoch nicht identisch ist. Worin dieser Einstellungswandel gegenüber Gefühlen im deutschsprachigen Raum besteht, zeichnet sich z. B. in den Anmerkungen von Balthasar Heinrich Tilesius ab, mit denen er 1723 seine deutsche Übersetzung von Descartes *Passions* ergänzt. Man hat bisher in der Kontrolle über die Affekte, so erklärt er,

den gantzen Grund der Morale gesucht/ und alles in selbiger darauf hinbringen wollen/ daß man die Leidenschaften bestürmen müsse/ doch scheint eine gesunde und vernünftige Folge=Leistung der Affecten in der Sitten=Lehre eben so wohl/ wo nicht besser/ als die Bestürmung der Affecten gegründet zu seyn. Denn die Affecten hören mit zur Natur eines Menschen/ und das principium der Moralität bestehet doch darinn/ daß man dasjenige thut/ was unserer Natur convenabel und gemäß seye.⁶⁶

Plädiert Tilesius hier also für nichts anderes als dafür, dass die Unterdrückung von zur menschlichen ‚Natur‘ gehörenden Eigenschaften unangemessen ist (ohne dass der Philosoph allerdings erklärt, warum dies der Fall sei), so hebt Georg Friedrich Meiers neunzehn Jahre später erschienene *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt* auf die Positivität von Leidenschaften ab, indem er gegen die „Leute, welche alle Leidenschaften als Krankheiten der Seele betrachten, und mit den Stoickern auf die gänzliche Ausrottung derselben dringen“ ankündigt, zu „zeigen, wie man dieselben hervorbringen und vermehren kann“.⁶⁷

Besteht also, wie die Zitate von Saint-Évremond, Lessing und Tilesius zeigen, ein Konnex zwischen einer Affektintensivierung (die wiederum an einen allgemeinen Wandel der Einstellung gegenüber Gefühlen gebunden ist) und der Entwicklung eines neuen Idealtypus des Helden (auf der Bühne), so lässt sich hieraus jedoch in keiner Weise ableiten, dass heroisches Handeln als ein Handlungsmodus konzipiert wird, der durch eine spezifische, hier mit ‚absoluter Gewissheit‘ bezeichnete Gefühlsqualität ausgelöst wird. Wieweit lassen sich Indizien dafür aufweisen, dass Konzepte – seien sie bewusst und verbalsprachlich oder unbewusst und in anderen Symbolsystemen repräsentiert – damals tatsächlich vorhanden waren, die das vorstellen, was ich als ‚absolute Gewissheit‘ bezeichnet habe? Ich werde im Folgenden einzelne Theoreme und Philosopheme

⁶⁵ Lessing 1766, S. 10.

⁶⁶ Tilesius 1723, S. 62.

⁶⁷ Meier 1744, S. 12-13.

rekonstruieren, die alle – jedes auf seine Art – die Idee evozieren, dass Menschen in moralisch-ethischen Dingen eine absolute Gewissheit besitzen. In diesem Kontext werde ich auch herausarbeiten, dass die Idee – oder besser: Gefühlsqualität – der absoluten Gewissheit in einem naturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel gründet, dessen Implikationen damals – in einem zweifellos nicht stichhaltigen argumentativen Schluss – mit moralisch-ethischen Sachverhalten gleichgesetzt wurden.

Bevor ich dies tue, werde ich jedoch anhand einer weiteren zentralen Szene in Bressands um die Mutius-Legende kreisenden Libretto meine These untermauern, dass absolute Gewissheit eine zentrale Rolle für den beobachteten Cluster an Heldenoperen spielt: Ein zweites Symptom dafür, dass Bressands Libretto auf die Darstellung absoluter Gewissheit abhob, findet sich in dem Verhalten einer weiteren zentralen *dramatis persona*, Clelia, der Geliebten und zukünftigen Frau von Mutius. Auf das Drängen Porsennas, seine Werbung anzunehmen, bleibt Clelia entschieden abweisend – sie tut dies jedoch nicht mit Verweis darauf, dass sie bereits die Geliebte eines Anderen sei, sondern mittels moralischer Argumente, die darauf abheben, dass für Clelia kein sachlicher Grund besteht, Porsennas Angebot anzunehmen. Das zeigt folgender Dialog zwischen Porsenna und Clelia. Clelia ist Gefangene in Porsennas Lager. Mutius wurde gerade festgenommen; Clelia ist jedoch weder über die näheren Umstände der Gefangennahme unterrichtet, noch weiß sie, dass der Gefangene ihr Geliebter ist.

- Pors. Mein Leben/ darf ich noch nicht hoffen?
 Clel. Ja/ was ein Feind von mir zu hoffen hat.
 Pors. Erweist dein schönes aug mir keine gnad/
 das meine Seel so lebhaft hat getroffen?
 Clel. Du bist mein Feind.
 Pors. Ein Feind/ doch der dich liebet.
 Clel. Der liebt mich nicht/ der meine Vaterstadt
 durch krieg und untergang betrübet.
 Pors. Wer weiß, ob diese Liebe nicht die Bahn
 zum Frieden machen kann;
 Lieb mich/ so will ich sehen/
 obs möglich ist von Waffen abzustehen.
 Clel. So würket eitle Liebesbegier
 denn mehr bey dir
 als Großmut und gerechtigkeit?
 Zeigt Tugend dir nicht an/ was dir zu thun gebühr/
 wenn Lieb' ihr nicht die hände beut [bietet, reicht]?
 Pors. Belohnung ist ja selbst der Tugend ziel.
 Hör/ was ich dir noch mehr vorschlagen wil.
 Ein Römer ist allhier gefangen
 von hohem Haus und Stand/
 an dem dein Vaterland
 die beste Stütze kan erlangen;

der ist dem Tode zu erkandt/
 um ein Verbrechen/ das er hat begangen;
 Wilstu dich nun zu meiner Liebe lenken/
 so wil ich dir sein Leben schenken.
 Clel.: Verdienet er den Tod/ so mag er sterben;
 durch ungerechtigkeit
 solstu nicht meine Lieb' erwerben.⁶⁸

Auf beide Angebote Porsennas, erstens dem römischen Volk einen Friedensvertrag anzubieten und zweitens den gefangenen Römer – es handelt sich um Mutius, was Clelia zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht weiß – freizulassen, wenn sie sich Porsenna hingebe, erklärt sie, dass der von Porsenna vorgeschlagene Handel schief ist. Ein Friedensvertrag mit einem Volk im Austausch von sexueller Liebe stellt einen Kategorienfehler dar, weil ein Friedensangebot allein aufgrund staatstheoretischer Erwägungen – Clelia nennt Großmut und Streben nach (völkerrechtlicher) Gerechtigkeit –, nicht aufgrund individueller Bedürfnisse zu erfolgen habe. Modern formuliert: Porsenna verwechselt Amts- und Privatperson, wenn er die Unterbreitung eines Friedensangebotes mit sexueller Liebe verknüpft. Clelia beruft sich hier implizit auf das *ius publicum*, das öffentliche Recht, wie es seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zunehmend Bedeutung erlangte.⁶⁹

Noch deutlicher ist ihre Ablehnung des Angebots der Amnestie eines einzelnen römischen Gefangenen im Austausch gegen sexuelle Liebe: Porsenna versteht nicht, so deutet Clelia an, die Funktionsmechanismen von Strafe und Wiedergutmachung, wie sie z. B. 1744 in Zedlers *Universallexicon* im Artikel „Straffe“ beschrieben werden werden. Danach darf sich die Entscheidung darüber, ob eine Strafe verhängt wird oder nicht, allein an den vom Täter begangenen Taten orientieren. Der Geschädigte darf nicht versuchen, die Wiedergutmachung von einer unbeteiligten Person zu erlangen.⁷⁰ Die Begnadigung oder Hinrichtung des Römers hängt somit, so erklärt sie, einzig davon ab, ob er ein Verbrechen begangen hat, das seine Hinrichtung rechtfertigt oder nicht.

⁶⁸ Bressand 1695, III,10, S. 56-57 (meine Seitenzählung).

⁶⁹ Die Trennung zwischen Privatperson und Amtsperson zeichnet sich bereits im Mittelalter ab; eine intensivere Reflexion über diese Unterscheidung setzt jedoch erst mit der Epoche des Naturrechts ein. Hugo Grotius spielt dabei eine wichtige Rolle. Er differenzierte hinsichtlich der Vertragsnahme zwischen königlichen und privaten Handlungen (vgl. Grotius 1625 (1707), 2. Buch, 14. Kap., 2. Satz). Weiteres dazu: s. Puppel 2004, S. 38.

⁷⁰ Gestraft werden kann nur „derjenige, der gesündigt, und dem die Sünde kan zugerechnet wer[d]en. [...] es folget daraus: a) Daß man unschuldige nicht straffen könne, weil sie nicht gesündigt, und daher ihnen nichts kan zugerechnet werden; fällt aber die Zurechnung weg, so hat auch keine Straffe statt [...]. Es kommt alles auf den Grund der Imputation an [...]. Aus diesem Grunde läst sich leichte abnehmen, wie weit ein ieder vor sich wegen des Verbrechens eines gantzen Staats=Cörpers, und wiederum die gantze Gemeine um einzelner Personen Missethat halber, Regenten um ihrer Unterhanen Schuld, und die Untern um der Obern Sünde willen gehalten seyn“ (Zedler 1744, Sp. 502-503).

Wie sehr Bressand auf eine logisch stimmige, unwiderlegbare und damit sichere Argumentation abhebt, zeigt ein Vergleich mit Minatos Libretto von 1665, das der Wolfenbütteler und Braunschweiger Librettist wie oben erwähnt übersetzte und umformte, und auf dessen Grundlage er seine eigene, Clelia in den Mund gelegte Argumentation entwickeln konnte.⁷¹ In Minatos Version weist Clelia seinen Handel zwar mit sehr ähnlichen, hinsichtlich ihrer logischen Unausweichlichkeit jedoch weitaus schwächeren Argumenten zurück. Ihre rhetorischen Fragen „Also unterliegen das Gerechte, die Pflicht dem Rasen einer eitlen Liebe? Und um dich zur Rechtschaffenheit zu bewegen genügt der Ansporn der Tugend ohne das Gefühl des Liebenden nicht?“⁷² artikulieren zwar moralische Entrüstung und die Beobachtung eines unausgewogenen Verhältnisses zwischen Liebe und Tugendimperativen; sie arbeiten jedoch nicht den eigentlichen moralischen Kern in Hinblick auf Völkerrecht und Strafrecht heraus, der aus der vorliegenden Situation und den daran beteiligten Personen abzuleiten ist.

Ähnlich wie Mutius' Selbstverstümmelung und die damit verbundene nahezu euphorische Emotionalität als Demonstration von innerer Gewissheit gelesen werden kann, so lässt sich auch die logisch konsistente und überzeugende Argumentation Clelias als äußere Manifestation einer inneren Sicherheit und Gewissheit bezüglich der Richtigkeit ihres Handelns auffassen. D. h. mit moderner philosophischer Terminologie formuliert: aus der logisch-epistemischen Gewissheit, d. h. der Gewissheit, dass der moralische, für Herrscher (wie Porsenna) geltende Sachverhalt richtig erkannt wurde, folgt eine subjektive Gewissheit, d. h. Clelias Gefühl der Gewissheit,⁷³ dass sie richtig handelt. Dieses Gefühl der Gewissheit ermöglicht es ihr, Porsennas unfaire Angebote mit einer Entschiedenheit, die sich musikalisch in einem hohen, gespannten Register manifestiert, zurückzuweisen.

Es ist diese (Selbst-)Gewissheit, auf die Porsenna mit dem ihm von Bressand in den Mund gelegten Ausruf „Welch frey und unerschrockner sinn!“⁷⁴ reagiert.⁷⁵ Die Freiheit, die Porsenna Clelia zuschreibt, ist offenbar nicht lediglich eine negative Freiheit,

⁷¹ Das spätere Libretto Bressands für Keisers *Clelia* (Braunschweig, 1695) ist eine lediglich minimal modifizierte Version von Minatos früherem Text. Teilweise übersetzte Bressand Minatos Verse annähernd Wort für Wort, teilweise erfand er neue Szenen und strich andere. Trotz der Ähnlichkeiten zwischen beiden Libretti fügt Bressand eine zweite frühauflärerische moralisch-ethische Bedeutungsschicht zur neostoischen Ausrichtung hinzu, die Minatos Libretto anbietet.

⁷² „Dunque il giusto, il dovere/ A la follia d'vn vano Amor soccombe?/ E à mouerti all'honesto,/ Senza il senso d'Amante/ Lo spron de la Virtù non è bastante?“ (Minato 1665, II, 8, S. 52).

⁷³ S. zur Differenz zwischen epistemischer und subjektiver Gewissheit: Reed 2011.

⁷⁴ Bressand 1695, III, 6, S. 50 (meine Seitenzählung).

⁷⁵ Porsenna agiert insofern als transdiegetischer Vermittler von der innerfiktionalen zur außerfiktionalen Sphäre des Stückes und instruiert dabei die Zuschauer, das Verhalten der Römer ihm entsprechend zu bewerten. In Minatos Libretto von 1665 und Bressands Adaption von 1692 drückt Porsenna demgegenüber nicht seine Bewunderung für die Römer, sondern lediglich seine Enttäuschung darüber aus, dass Clelia – in den beiden italienischen Fassungen heißt sie Valeria – auf seine Avancen nicht eingeht: „O ch'implacabil alma! [...] O che rigido cor!“; „Cosi bella, e spietata!“ (Minato 1665, S. 24 und 52).

das Freisein von den natürlichen Ängsten vor Rache, die Clelia durch ihre Zurückweisung Porsennas provoziert, sondern auch das Freisein von Zweifeln, d. h. Zweifelsfreiheit als Synonym von Gewissheit, die überhaupt erst die Willensstärke zur Überwindung der eigenen Ängste, hier die Angst vor der Bedrohung, die Porsenna verkörpert, mobilisiert.

Dass es gerade die Demonstration von absoluter Gewissheit im Verhalten von Mutius und Clelia ist, das die Zeitgenossen im frühen 18. Jahrhundert an der Mutius-Legende in der Vorlage Minatos interessierte, zeigen die Umgestaltungen des Librettos von Minatos *Mutio Scevola* von 1665 über Bressands *Clelia* von 1695 zu Bressands *Porsenna* von 1702. Von *Mutio Scevola* über *Clelia* bis *Porsenna* erfolgt jeweils eine Straffung des Plots, die in *Porsenna* in einer deutlichen Fokussierung der Demonstrationen der Gewissheit von Clelia und Mutius mündet, also jenen Passagen, die Gegenstand des hiesigen Großkapitels sind.

4. Neue moralisch-ethische Konzepte in der Frühaufklärung: Gewissheit, Naturrecht und Sittenlehre

Wieweit handelt es sich also bei beiden beschriebenen Momenten in Bressands *Clelia* und Bressands/Matthesons *Porsenna* um Repräsentationen ‚absoluter Gewissheit‘, d. h. eines Konzeptes, das im frühen 18. Jahrhundert im Entstehen begriffen ist und verbalsprachlich noch gar nicht formuliert ist? Folgende philosophische und rechtsphilosophische Theorien und Theoreme geben Hinweise auf den Stellenwert und den Inhalt des Konzepts der Gewissheit um 1700:

1. Im 17. Jahrhundert erfährt das epistemologische Problem der Gewissheit – ‚was kann unter welchen Umständen mit Gewissheit von Menschen gewusst werden?‘ – von Philosophen verstärkte Aufmerksamkeit.⁷⁶ Als wichtige Auslöser oder Katalysatoren für ein verstärktes Interesse an der Frage, wie zuverlässig menschliches Wissen ist, lassen sich die Reformation und die bahnbrechenden Entwicklungen und Umwälzungen in den Naturwissenschaften rekonstruieren.⁷⁷ Auf der einen Seite lassen die miteinander um die Vorherrschaft in Europa konkurrierenden Konfessionen Glaubensgewissheit unwahrscheinlich werden; theologisch orientierte, deutschsprachige Drucke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts begegnen der epistemisch-religiösen Verunsicherung mittels Floskeln, die die Gewissheit nicht belegen, aber insistierend behaupten.⁷⁸ Auf der anderen Seite schafft die Neukonzeption der Naturgesetze eine neue, andere Ge-

⁷⁶ In Frankreich sind dies insbesondere François de La Mothe Le Vayer, Pierre Charron, François Veron, René Descartes, Marin Mersenne und Pierre Gassendi; in England beteiligen sich Francis Bacon, William Chillingworth, John Wilkins, Joseph Glanvill, Robert Boyle, Sir Isaac Newton, John Locke und David Hume an der Auseinandersetzung. Vgl. Leeuwen 1963.

⁷⁷ Vgl. Popkin 1961, S. 179.

⁷⁸ Das artikuliert sich in verschiedenen Buchtiteln wie z. B. Ramelovius et al. 1655, Brasche und Brasche 1663, Breckling 1686, Grotius 1627 (1696), Reinhard 1733.

wissheit. Zwar ist Gewissheit das gesamte 17. Jahrhundert über eine essentielle Eigenschaft von Naturgesetzen (sowie von Gesetzen generell⁷⁹) – dem Sprachgebrauch der Naturwissenschaftler und -philosophen im 17. Jahrhundert nach ist ein Naturgesetz ein Vorgang, der *mit Gewissheit* einer Regel gemäß abläuft –,⁸⁰ indem der Begriff des Naturgesetzes gegen Ende des Jahrhunderts aber verändert und erweitert wird,⁸¹ erhält Gewissheit selbst als Eigenschaft der Naturgesetze einen anderen Status. Es ist nicht mehr Gott, der die Naturgesetze aus Willkür geschaffen hat und die Dinge und Phänomene sich nach diesen verhalten lässt – so in etwa definiert z. B. Descartes die *loix naturelles* noch 1633⁸² –, sondern die Dinge und Phänomene verhalten sich zunehmend ohne eine lenkende metaphysische Instanz; und gerade deshalb, aufgrund der Unabhängigkeit von auf sie einwirkenden Instanzen, ist ihr Verhalten absolut gewiss und vorhersagbar. Das jedenfalls suggeriert der Begriff des Naturgesetzes in der Bedeutung, die er im Laufe des ausgehenden 17. Jahrhunderts zunehmend annimmt. Naturgesetze sind empirische Regularitäten, die nicht aus Prinzipien abgeleitet werden, sondern mittels geeigneter heuristischer Instrumente, eben Experimente, erkannt werden.⁸³ Eine

⁷⁹ Die Bedeutung der Gewissheit in der Rechtswissenschaft des frühen 17. Jahrhunderts artikuliert sich u. a. bereits in der Abschnittsüberschrift „De prima dignitate legum, ut sint certae“ in Bacons neuntem Buch von *De Dignitate et augmentis Scientiarum* (Bacon 1623 (1645), Cap.III., Titulus I). Weiteres s. Krohn 2001, S. 58.

⁸⁰ Das artikuliert sich z. B. in den Formulierungen von Bacon, Descartes, Spinoza und Newton: „The fulness of direction [direction‘ meint hier ‚Ausführung‘] to work and produce any effect consisteth in two conditions, certainty and liberty. Certainty is when the direction is not only true for the most part, but infallible. Liberty is when the direction is not restrained to some definite means, but comprehendth all the means and ways possible [...] If therefore your direction be certain, it must refer you and point you to somewhat which, if it be present, the effect you seek will of necessity follow, else may you perform and not obtain“ (Bacon ca. 1603 (1756), S. 384); „De cela aussi que Dieu n’est point sujet à changer & qu’il agit tousjours de mesme sorte nous pouuons paruenir à la connoissance de certaines regles, que je nomme les loix de la nature, & qui sont les causes secondes des diuers mouuemens que nous remarquons en tous les corps“ (Descartes 1644 (1651), Seconde Partie, S. 95); „An sit à causa aliqua incerta & irregulari, vel certâ lege, secundum quam radius quilibet aptus est determinatam aliquam refractionem pati“ (Newton 1672); und „omnia, quae fiunt, secundum aeternum ordinem, & secundum certas Naturae leges fieri“ (Spinoza vor 1677, S. 360). Weiteres hierzu: s. Krohn 2001, S. 60; Specht 2001, S. 65; Steinle 2001, S. 86; und Schütt 2001, S. 101.

⁸¹ Steinle weist dies für die naturwissenschaftliche Diskussion in England in den 1660er bis 1680er Jahren nach (Steinle 2001, S. 94).

⁸² „[A]insi que si Dieu les [les parties de la matière] conserve par après en la mesme façon qu’il les a créées, il ne les conserve pas au mesme estat ; C’est-à-dire, que Dieu agissant toujours de mesme, & par consequent produisant toujours le mesme effet en substance, il se trouve comme par accident plusieurs diversitez en cét effet“ (Descartes 1633 (1677), 7. Kap., S. 435). Weiteres: s. Hüttemann 2001, S. 12. Die Naturgesetze sind somit der Auffassung Descartes nach „weniger Regeln für das Verhalten von Körpern als Regeln für das Verhalten Gottes gegenüber Körpern“ (Specht 2001, S. 66).

⁸³ Vgl. Steinle 2001, S. 85-86. Eben deshalb, weil das Naturgesetz nicht ein (normatives) Gesetz

solche Umformung des Gewissheitsbegriffs bedeutet jedoch, dass die Gewissheit (als Eigenschaften oder Modus) der Naturgesetze überhaupt erst angenommen werden kann, weil diese durch mögliches willkürliches Handeln Gottes (mit Ausnahme der Wundertätigkeit Gottes⁸⁴) nicht mehr eingeschränkt wird. In Abgrenzung von bloßen Wahrscheinlichkeiten hebt Johann Martin Chladni dementsprechend auf die Gewissheit der Naturgesetze ab; sie erlauben Aussagen über die Zukunft, die über bloße Wahrscheinlichkeitsaussagen hinausgehen.⁸⁵

2. Die Formulierung der deskriptiven Gesetze der Kausalität und Kontinuität stellen nicht nur Verbindlichkeiten her, die eine von göttlichen Instanzen unabhängige, d. h. sichere Verhaltensvorhersage von Körpern erlauben, sie werden darüber hinaus in einem Analogieschluss auf soziale Handlungen übertragen. Die Analogiebildung stellt eine zentrale Komponente für die Verfechter des Naturrechts dar, das ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung in der moralisch-ethischen Diskussion insbesondere in Deutschland, aber auch in England gewinnt.⁸⁶ Der Analogieschluss lässt sich in etwa folgendermaßen rekonstruieren: Wenn das naturwissenschaftliche Kausalgesetz beschreibt, dass ‚wenn A geschieht, die Folge B ist‘, dann kann mit Gewissheit davon ausgegangen werden, dass ‚wenn A geschieht, anschließend B nachfolgt‘. Dieser Zusammenhang zwischen einem formulierten, deskriptiven Gesetz und der sich nach dem Gesetz verhaltenen Natur wird auf normative Gesetze, also kodifizierte Verhaltensimperative, übertragen: ‚Wenn die Person A die Handlung B ankündigt (oder verspricht), führt sie B anschließend auch tatsächlich aus‘; oder ‚wenn das Gesetz A die Handlung B vorschreibt, so ist mit Gewissheit davon auszugehen, dass eine Person in einer entsprechenden Situation B tatsächlich ausführt‘. Wie manifestiert sich der – zweifellos schiefe – Analogieschluss zwischen von den Naturwissenschaften beschriebenen Kausalgesetzen und das menschliche Handeln leitenden, vorschreibenden Gesetzen, dem sogenannten Naturrecht, in den damaligen Theorien?

Einer der zentralen Autoren über das Naturrecht im ausgehenden 17. Jahrhundert, der die Naturrechtstheorien des 18. Jahrhunderts entscheidend prägt, und in dessen Denken sich die Verschränkung von verschiedenen Konzepten von Naturgesetzen – des im ausgehenden 17. Jahrhundert entwickelten Konzepts des naturwissenschaftlichen Naturgesetzes und des etablierten Konzepts menschlicher, normativer Gesetze – deutlich zeigt, ist Samuel von Pufendorf. In seiner Naturrechtstheorie *De iure naturae*

Gottes ist, dem Objekte willig folgen, sondern ein aus Beobachtung abgeleitetes Prinzip oder Kausalverhältnis zwischen Wirkursache und Effekt ist, kann Boyle darauf hinweisen, dass es sich beim Begriff ‚Naturgesetz‘ ja lediglich um eine auf Analogien beruhende Metapher handle, die er aus Bequemlichkeit verwende. „[T]here is oftentimes some resemblance between the orderly and regular motions of inanimate bodies and the actions of agents that, in what they do, act conformably to laws“ (Boyle 1686 (1772), S. 170).

⁸⁴ Die Wundertätigkeit Gottes manifestiert sich in der Abweichung von den eigentlich geltenden Naturgesetzen.

⁸⁵ Chladni 1748, S. 98, 112 und 121.

⁸⁶ Vgl. Röd 1970.

et gentium von 1672 erfolgt der Analogieschluss zwischen naturwissenschaftlichen und menschlichen Gesetzen dabei im Rahmen seiner Herleitung des Naturrechts aus dem Naturzustand des Menschen. Pufendorf setzt – das ist für den von ihm entworfenen Argumentationsgang entscheidend –, dass der Naturzustand, den er menscheitsgeschichtlich in der Phase unmittelbar nach der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies verortet, von Frieden und Harmonie geprägt gewesen sein muss; schließlich haben, so Pufendorf, Adam und Eva ihre Kinder aus Neigung und Liebe zueinander gezeugt. (Ich zitiere im Folgenden aus der ersten deutschen Übersetzung von Johann Nicolai Hertius aus dem Jahre 1711, weil anhand der deutschsprachigen Übersetzungen rekonstruierbar ist, wie die Texte damals im deutschsprachigen Raum verstanden wurden und in welcher Form deren Gedankengut verbreitet wurde.)

Es würde dem ersten Menschen den GOTT auß einem Erden-Klumpen erschaffen hatte/ eine Gehülfin gegeben/ und zwar dieselbige von seinem eigenem Fleische und Beinen gebildet/ zu dem End/ damit er sie desto inbrünstiger lieben möge/ worzu denn auch noch der heiligste Ehe=Bund kam/ den er nach Göttlichem Befehl und Verordnung mit derselben geschlossen. Da nun von diesen beyden alle Menschen/ so viele deren nur seynd/ als von einem gemeinen Ursprunge abstammen/ so ist ja offenbahr/ daß das Menschliche Geschlecht nicht nur durch eine gemeine Freundschaft/ die auß der Gleichheit ihrer Natur herrühret/ [...] zusammen verbunden sey; sondern auch durch eine solche besondere Liebe/ dergleichen unter nahen Anverwandten wenn des Gemeinschaft des Stammes und Geblütes zu entstehen/ und mit einer gar zärtlichen Gewogenheit vergesellet zu seyn pfl eget.⁸⁷

[W]enn wir sagen/ es sey entweder der Natürliche Stand derer Menschen/ daß einer den andern als solchen/ in Friede und Ruhe lebe/ so hat es damit diese Meynung/ daß so thaner Friede von der natur selbst gestiftet und geordnet sey/ ohne alle menschliche Veranstaltungen/ und daß derselbe sich bloßer dinges in der Verbindung des Natürlichen Gesetzes gründe; dadurch alle Menschen/ alsfern sie ihre gesunde Vernunft haben/ sich verbunden erkennen.⁸⁸

Das Naturrecht definiert Pufendorf nun – das ist die zweite wichtige Festlegung innerhalb seiner Argumentation – als das Recht, das während des Naturzustandes (kurz nach der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies) vorherrschte. Pufendorf stellt sich dabei jedoch kein positives Recht, also materielle Gesetzesbücher vor, sondern, so deutet sich in seinen Formulierungen an, geht eher davon aus, dass sich das Naturrecht in der Praxis manifestiert, d. h. dass es – mit moderner Terminologie formuliert – perfor-

⁸⁷ Pufendorf 1672 (1711), II,2, § 11, S. 268.

⁸⁸ Pufendorf 1672 (1711), II,2, § 11, S. 297. Die Passage lautet im lateinischen Original: „Caeterum eo ipso quod afferimus, pacem adversus omnes homines, ut tales, exercendam, esse statum hominis naturalem; innuimus illam ab ipsa natura institutam & sanc[t]itam, citra ali-quod factum humanum; adeoque eandem niti sola illa legis naturalis obligatione, qua omnes homines, ut sunt ratione praediti, stringuntur“ (Pufendorf 1672 (1967), II, 2, § 11, S. 170-171).

mativ und implizit existierte und aufrechterhalten wurde. Es bestand – so in etwa hat Pufendorf das Naturrecht offenbar konzipiert – aus einem Set an gewussten und praktizierten, aber nicht verbalsprachlich formulierten Handlungsimperativen, *communissimam actionum humanarum regulam*, wie Pufendorf formuliert.⁸⁹ Pufendorf übernimmt daher im Folgenden die Aufgabe zu rekonstruieren, „was denn dasjenige für eine allgemeine Lebens=Regel sey/ nach welcher ein jeder Mensch/ alsfern er eine vernünftige Creatur ist/ seine Actionen einzurichten hat.“⁹⁰ Diese Rekonstruktion verfolgt das Ziel, das Naturrecht, wie es seiner Auffassung nach zu seiner eigenen Zeit Gültigkeit haben sollte, als positives, kodifiziertes Recht zu formulieren. Denn dasjenige, was man „insgemein das [im Naturzustand vorherrschende] Gesetze der Natur oder das Natürliche Recht“ nennt, ist – so hebt er hervor – vom aktuellen „Positiv-Gesetze“ zu unterscheiden.⁹¹

Seinem Arbeitsprogramm, ein aktuelles, kodifiziertes Naturrecht aus dem im Naturzustand vorherrschenden nicht-kodifizierten Naturrecht ableiten zu wollen, liegt die für die Naturrechtstheorien charakteristische Verschmelzung – oder besser: Verwechslung – zwischen zwei der Sache nach getrennten Gesetzestypen zugrunde: dem deskriptiven und dem preskriptiven, normativen Gesetz. Indem die Menschen im Naturzustand der Theorie Pufendorfs nach handeln, wie sie handeln, lassen sich durch die generalisierende Beschreibung ihres Handelns damals geltende allgemeine Handlungsnormen oder Handlungskonventionen herleiten. Pufendorfs Herleitung des Naturrechts ist in diesem Punkt also in methodischer Hinsicht mit naturwissenschaftlichen Verfahren der Wissensherstellung vergleichbar.⁹² So wie Newton die szientifischen

⁸⁹ Pufendorf 1672 (1967), II, 3, § 1, S. 173.

⁹⁰ Pufendorf 1672 (1711), II, 3, § 1, S. 303.

⁹¹ Pufendorf 1672 (1711), II, 3, § 1, S. 303.

⁹² Pufendorf recurriert hier offenbar implizit auf die damals noch neuen naturwissenschaftlichen Naturgesetze – *Lex prima*, *Lex secunda* und *Lex tertia* (Gesetz der Trägheit, Aktionsprinzip und Wechselwirkungsprinzip) sowie das Gesetz der Kontinuität –, die 1687 von Newton bzw. Leibniz publiziert wurden (vgl. o. A. 2013a (oder früher) und Bell 2009). In diesem Lichte besehen, profitierten die Naturrechtstheorien hinsichtlich ihres Charakters von Zuverlässigkeit und Notwendigkeit von den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Die enge Beziehung zwischen dem rechtstheoretisch diskutierten Naturgesetzen und den naturwissenschaftlich beschriebenen Naturgesetzen manifestierte sich u. a. auch in den Artikeln von Zedlers *Universal-Enzyklopädie*. Der Artikel „Natur-Gesetz“ behandelt sowohl das rechtstheoretische als auch das naturwissenschaftliche Naturgesetz als zwei Typen der gleichen Gattung: „Natur-Gesetze, Gesetze der Natur, natürliche Gesetze, *Leges naturales*, *Leges natura*, gehen entweder die Körper oder die Geister an. Jene heissen die Gesetze der körperlichen Bewegung, *Leges motu physici* [...]. Die die Geister betreffenden Natur-Gesetze theilen sich wieder in die physicalischen, von denen der Artickel, Pnevmatick, nachzulesen, und in die moralischen, von denen folgender Artickel“ (Zedler 1740). Kant war demgegenüber einer der ersten, der eine strikte Unterscheidung zwischen rechtstheoretischen und naturwissenschaftlichen Naturgesetzen einforderte. Die Gesetze, mit der sich die materiale Philosophie befasst, sind, so definierte er, „entweder Gesetze der *Natur*, oder der *Freiheit*. Die Wissenschaft von der ersten heißt *Physik*, die der anderen ist *Ethik*; jene wird auch Naturlehre, diese Sittenlehre genannt“ (Kant 1785 (1994), S. 3).

Naturgesetze der Mechanik, die beschreiben, was unserer bisherigen Beobachtung entsprechend immer geschieht und allerhöchster Wahrscheinlichkeit nach auch in Zukunft geschehen wird, durch Experimente und Beobachtungen konstruierte, so konstruiert Pufendorf die menschlichen Naturgesetze, das Naturrecht, aus der fiktiven Beobachtung des Verhaltens der Menschen im Naturzustand (unmittelbar nach der Vertreibung aus dem Paradies).

Aus der Fiktion des Verhaltens der Menschen im Naturzustand schließt Pufendorf nun, dass diese Verhaltensweisen, die er mit Verweis auf den emotionalen Zustand bei der Fortpflanzung als liebevoll und friedlich charakterisiert hat, naturgegeben, d. h. der menschlichen Natur inhärent seien. Das bedeutet jedoch, dass die Verhaltensweisen, die sich mittels Beobachtung als Set deskriptiver Gesetze formulieren lassen, Pufendorfs Auffassung nach auch in der Gegenwart weiterhin handlungsleitend sein sollen und, da sie ja naturgegeben sind und der Mensch somit eine starke Neigung zu ihnen empfindet, auch tatsächlich handlungsleitend sind. Die *deskriptiven* Gesetze werden somit in *preskriptive, normative* Gesetze, d. h. ausformulierte und schriftlich fixierte Vorschriften, umgedeutet. Das Naturrecht ist somit das kodifizierte Set an normativen Gesetzen, das vorschreibt, wie die Menschen ihrer Natur nach handeln sollen.⁹³ Weil es nach Pufendorfs Auffassung nicht möglich ist, dass Menschen ohne Gesetze zusammenleben,

fließet auß demjenigen/ was bis daher fürgestellt worden der Grund=Satz derer Natürlichen Rechte von selbst/ und durch eine gantz ungezwungene oder ungekünstelte Folge/ und bestehet darinne: daß ein jeder Mensch/ so viel an ihm ist/ eine friedfertige und liebeiche Geselligkeit unterhalten/ und sich gegen seines gleichen also bezeugen solle/ wie es die Beschaffenheit und der Zweck des Menschlichen Geschlechtes durchgängig erfordert.⁹⁴

Es ist nicht davon auszugehen, dass Pufendorf sich darüber im Klaren war, dass er die naturwissenschaftliche Methode zur Herleitung deskriptiver Naturgesetze in einem (schiefen) Analogieschluss für die Herleitung des normativen Naturrechts in Anwendung brachte. Hätte Pufendorf sein methodisches Vorgehen eingehender reflektiert, hätte er der Gewissheit nicht den herausragenden Stellenwert in seiner Theorie zuwei-

⁹³ Dass die Mischung aus oder Verwechslung von normativem, also legalistisch-ethischem, und deskriptivem, also szientifischem Charakter für das Naturrecht typisch ist, darauf hat Wolfgang Röd bereits 1970 hingewiesen. Der Kern des Naturrechts ist, so arbeitet Röd heraus, dass Sein mit Sollen gleichgesetzt wird, d. h. normative und deskriptive Gesetze miteinander verquickt werden (vgl. Röd 1970, S. 130). Neuere Theorien zur Performativität aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert haben demgegenüber sichtbar gemacht, dass die strikte Trennung zwischen deskriptiven und normativen Gesetzen im Handlungskontext der Sache nach aufgehoben sein kann. Denn Verhaltensweisen, die mit großer Regelmäßigkeit und nur sehr seltenen Ausnahmen ausgeführt werden, werden zur zweiten Natur eines Individuums und scheinen somit die gleichen Merkmale wie szientifische Naturgesetze zu besitzen: sie treten mehr oder weniger ausnahmslos ein, d. h. sind vorhersehbar und scheinen damit kausal determiniert zu sein.

⁹⁴ Pufendorf 1672 (1711), II, 3, § 15, S. 355.

sen können.⁹⁵ So wie die szientifischen Naturgesetze beschreiben, wie sich Körper im Raum unter bestimmten Bedingungen mit sicherer Vorhersagbarkeit, d. h. Gewissheit verhalten, so beschreibt auch das aus dem Verhalten der Menschen im Naturzustand abgeleitete Naturrecht aus der Perspektive Pufendorfs, wie Menschen in bestimmten Situationen mit sicherer Vorhersagbarkeit, d. h. Gewissheit handeln. Pufendorfs Auffassung nach können Menschen somit gar nicht fehlen, das Recht und die Gesetze, die den Menschen qua Natur leiten, zu erkennen und sich auch nach diesen zu verhalten.

So ist demnach *gewiß*/ daß in des Menschen Vernunft bey Erforschung derer Natürlichen Rechte/ eine *unbetrügliche Richtigkeit* sey/ auch auß dem bißher gesagtem deutlich abzunehmen/ woher man solche ermessen/ oder wissen könne/ ob dieß oder jenes ein Außspruch der gesunden/ oder ein Irthum der verderbten Menschlichen sey: Nehmliches es seynd die Außsprüche der gesunden Vernunft warhafftige Principia, welche/ wenn sie genau bemercket und untersucht werden/ mit der Natur derer Dinge übereinkommen/ ingleichen seynd es auch vernünftige Schlüsse/ die durch eine nothwendige und richtige Folge aus ihren ersten und wahren Principiis hergeleitet werden [kursiv von mir, B. K.].⁹⁶

An anderer Stelle kontert Pufendorf gegenüber denjenigen, „welche behaupten wollen/ daß die *Moral*-Dinge überhaupt gantz ungewiß, und an ihnen selbst gantz unbeständig seyn“, d. h. welche die dauerhafte Gültigkeit und die damit verbundene Verlässlichkeit moralischer Urteile bestreiten:

[O]bschon die *Moral*-Dinge ihren Ursprung der Stifft- und Satzung vernünftiger Wesen zuzuschreiben/ und also schlechter Dinge keine nothwendige Existence haben; so seynd sie doch durch keine so unbesonnene und flatterhaffte Arth entstanden/ daß man in und

⁹⁵ Bei Grotius' etwa fünfzig Jahre vor Pufendorfs Naturrecht entstandenem *De iure belli ac pacis* deutet sich ein ähnliches Interesse an dem Nachweis von Gewissheit, Sicherheit und Zuverlässigkeit an; alles in allem hat dieser Aspekt jedoch nur einen marginalen Stellenwert. Grotius' Argumentation schloss mit der impliziten Schlußfolgerung ab, dass, weil die Regeln quasi aus der Natur, nämlich der menschlichen Natur, emergierten, Handlungsalternativen, also Handlungen, die die Regeln ignorierten, unnatürlich seien und insofern mit wenig Wahrscheinlichkeit ausgeführt werden würden. So schrieb er hinsichtlich der Dinge „welche entweder nützlich [also gut] oder schädlich [also schlecht] seynd“ („*quae delectant aut nocent*“) und die vom Verstand des Menschen beurteilt werden: „[S]o ersiehet man daraus/ es komme mit der menschlichen Natur überein/ daß man auch in diesen Dingen dem nach dem Mase des menschlichen Verstandes recht eingerichteten Urtheil folgen/ und sich weder durch die Furcht oder durch die Reitzungen der gegenwärtigen Wollust verführen/ noch durch einen unbedachtsamen Antrieb hinreissen lassen solle; und daß dasjenige/ was mit einem solchen Urtheil gänztlich streitet/ auch zugleich wider das Recht der Natur/ der menschlichen nemlich/ lauffe“ („*Prolegomenum 9*“, in: Grotius 1625 (1707), S. 58). Die lateinische Fassung lautet: „*Pro humani intellectus modo etiam in his iudicium recte conformatum sequi, neque metu, aut voluptatis praesentis illecebra corrumpi, aut temerario rapi impetu, conveniens esse humanae naturae*“ („*Prolegomenum 9*“, in: Grotius 1625 (1993), S. 9).

⁹⁶ Pufendorf 1672 (1711), II, 3, § 13, S. 345.

bey denenselben nicht *etwas gewisses* wissen/ und Grund darinnen haben könnte. Denn selbst derjenige Zustand/ der denen Menschen von dem allgewaltigen Schöpffer nach seiner Güte und Weißheit angewiesen worden/ erforderte die Einführung derer mehresten [Pufendorf bzw. sein Übersetzer Hertius beziehen sich hier auf die Einführung von kodifizierten Normen oder Gesetze, die ‚Moral-Dinge‘ festlegen] und können also zum wenigsten diese durchaus nicht vor ungewisse/ und unstandhaffte gehalten werden [kursiv von mir, B. K.].⁹⁷

Wie zentral die Nachweisbarkeit der Gewissheit moralischer Normen für Pufendorf war, artikuliert auch die Überschrift eines der einleitenden Kapitel seiner Abhandlung. Sie lautet: „Von der Gewißheit derer Wissenschaften/ so mit denen Moral=Dingen umgehen“.⁹⁸

⁹⁷ Pufendorf 1672 (1711), I, 2, § 5, S. 40. Gleichzeitig schränkt Pufendorf bzw. Hertius, der Übersetzer von Pufendorfs Abhandlung ins Deutsche, die Bedeutung Gottes als Gesetzgeber ein: „[D]ie Erkenntniß des Natürlichen [S. 344] Rechts [werde] von GOTT/ als den Urheber desselben/ in derer Menschen Herten eingedrucket [...] worauß auch jederman leicht abnehmen könne/ daß der Wille und Befehl GOTTES sey/ daß die Menschen dieses Recht in ihrem Thun und Lassen beobachten sollen. [...] Worauff einige so hart treiben/ ist figürlich/ und wird dadurch nicht anders angedeutet/ als eine Helle unaußleschliche Erkenntniß des Natürlichen Gesetzes/ davon ein jeder Mensch eine Überzeugung in seinem Gewissen habe/ sie sey nun in des Menschen Hertz gekommen/ *woher sie wolle* [kursiv von mir, B. K.]“ (Pufendorf 1672 (1711), II, 3, § 13, S. 343-344). Wie sehr Hertius bei seiner Übersetzung allerdings noch dem etablierten Konzept der *constantia* verhaftet war, artikuliert sich darin, dass er die lateinischen Originalformulierung Pufendorfs – „instabilia“ – mit unstandhaft, statt möglichen Alternativen wie labil, brüchig, wechselnd übersetzt.

⁹⁸ Pufendorf 1672 (1711), I, 2, S. 32. In der originalen lateinischen Fassung lautet der Titel: „De certitudine disciplinarum quae circa moralia versantur“. Er argumentiert hier für moralisch-ethische Gewissheit, indem er demonstriert, inwiefern vorherrschende Ideen, die die Unzuverlässigkeit menschlicher Werturteile behaupten, logisch falsch seien. Dem traditionellen Einwand nach, so erklärt Pufendorf, waren Gesetze, die Naturgesetze mit einschlossen, ungewiss. Damit war gemeint, dass die Bedeutung der verbalsprachlichen Formulierungen verschiedene Auslegungen, insbesondere bezogen auf konkrete, individuelle Umstände, zulässt und daher die moralische Qualität einer Handlung – gut oder schlecht – oftmals nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Das Studium der Gesetze konnte somit, so wurde von Pufendorfs Fachkollegen argumentiert, nicht als Wissenschaft aufgefasst werden (Pufendorf 1672 (1711), I, 2, § 5, S. 40-41.) Im Gegensatz dazu argumentiert Pufendorf, dass die moralische Qualität einer konkreten Handlung dieser nicht inhärent, d. h. nicht ‚natürlich‘ sei, sondern die Naturgesetze ein künstlich geschaffenes Produkt, d. h. durch Setzung entstanden sind („impositioni originem debeat“ (Pufendorf 1672 (1694), S. 32)), die – so muss ergänzt werden – zur Bewertung der moralischen Qualität einer Handlung lediglich auf diese bezogen oder angewendet werden. In der deutschen Übersetzung von 1711 hebt der Übersetzer abweichend vom lateinischen Original darauf ab, dass diese Setzung auf Vernunft gegründet („vernünfftig“) sei: „Es sey aber dem/ wie ihm wolle/ so können doch diese Dinge/ wie bißher gezeigt worden/ denen Moral-Disciplinen an ihrer Gewissheit keinen Abbruch thun/ welche allerdings feste genug stehet und bleibt/ obgleich die Moralität ihrer Abkunft keinen andern/ als denen vernünfftigen Stifftungen zuzuschreiben weiß/ auch dieses dieselbe ihnen gern gönnet“ (Pufendorf 1672 (1711), I, 2, § 7, S. 50).

Für die Mentalität der Epoche Pufendorfs und noch mehr der Epoche seiner Rezipienten ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass die Projektion des Charakters der Gewissheit der deskriptiven szientifischen Naturgesetze auf das normative Naturrecht den Menschen erlaubt, ein großes Maß an Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein zu entwickeln. Sie können auf die moralisch-ethische Richtigkeit ihrer Handlungen vertrauen – und zwar deshalb, weil gemäß des Wesens und des Ursprungs des Naturrechts, wie es Pufendorf definiert hat, ein Handeln entgegen dem Naturrecht gar nicht möglich ist, weil es außerhalb der dem Menschen von Natur aus eigenen Handlungsspielräumen und -mustern liegt. (Dass diese theoretische Behauptung aller praktischen Erfahrung deutlich widerspricht, wurde dabei in den damaligen Naturrechtstheorien offenbar ausgeblendet.) Die Gewissheit, die aus der beschriebenen Konstruktion des Naturrechts folgt, ist dabei, wie sich in meiner Argumentation bereits abgezeichnet, doppelt kodiert. Gewissheit ist zum einen eine Qualität menschlicher Handlungen – diese werden *mit Gewissheit* gemäß den im Naturrecht kodifizierten Handlungsimperativen ausgeführt, d. h. sie können nicht fehlgehen –; zum anderen wird die Überzeugung von der Richtigkeit der Naturrechtstheorie von Individuen auch als ein Gefühl der Sicherheit erfahren, das ihr Handeln leitet.⁹⁹

Welche Bedeutung haben die naturrechtlichen und naturphilosophischen Überlegungen für Bressands und Matthesons *Porsemma*? Es kann selbstverständlich nicht davon ausgegangen werden, dass die Verarbeiter der Mutius-Legende mit Pufendorfs Theorien im Detail vertraut waren; noch kann davon ausgegangen werden, dass beide auf den Ausdruck von absoluter Gewissheit im Verhalten von Mutius und Clelia abhoben, weil sie den in Pufendorfs Schriften vermittelten Geist der moralisch-legalistischen Gewissheit auf der Musiktheaterbühne darstellen wollten. Es ist aber sehr wohl wahrscheinlich, dass beide Seiten – die künstlerische, musikdramatische (um Bressand und Mattheson) und die rechtstheoretische (um Pufendorf) – an einem Zeitgeist partizipierten, der sie Gefühle von Gewissheit und Selbstsicherheit in ihre Werke – Opern auf der einen und Rechtstheorien auf der anderen Seite – projizieren ließ.

Dafür, dass im frühen 18. Jahrhundert ein gewisses optimistisches intellektuelles Klima vorherrschte, in dem die Verquickung szientifisch-deskriptiver mit ethisch-normativen Theorien sowie die daraus hervorgehende Haltung der moralisch-ethischen Gewissheit nicht fernlag, spricht die Tatsache, dass dieser Komplex in populärwissenschaftlichen oder allgemeinbildenden Schriften rasch weiter verbreitet wurde. Die Analogisierung von szientifischen, deskriptiven und *gewissen* Naturgesetzen mit normativem, legalistischem Naturrecht wurde in kurzmöglichster Form in der Formel ‚Natur- und

⁹⁹ Es sind somit zwei Konzepte von Gewissheit zu unterscheiden: Dem etablierten Diskurs gemäß besitzen Sachverhalte die Qualität der Gewissheit. Wir sagen: ‚dass dies oder jenes der Fall ist, ist gewiss‘. Tatsächlich handelt es sich bei dem etablierten Diskurs jedoch um eine Ellipse, die suggeriert, dass Gewissheit eine Qualität eines Sachverhaltes ist. Vollständig und korrekt müsste jedoch formuliert werden: ‚das dies oder jenes der Fall ist, ist für *uns* (oder einen anderen Betrachter) gewiss‘ (s. auch Fußnote 43).

Sittenlehre¹⁰⁰ zum Ausdruck gebracht, die u. a. von Christian Thomasius¹⁰¹, Barthold Heinrich Brockes¹⁰², Daniel Wilhelm Triller¹⁰³, Hermann Friedrich Kahrel¹⁰⁴ und Johann Jakob Dusch¹⁰⁵ übernommen wurde.¹⁰⁶ Wie populär die Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ und die damit transportierte Analogisierung war, lässt sich an der Tatsache ermes sen, dass sie sogar im musikalischen und ästhetischen Diskurs nachweisbar ist. Sie erscheint in den musiktheoretischen Schriften von Johann Mattheson¹⁰⁷ und Johann Adolf Scheibe¹⁰⁸ in den späten 1730er Jahren sowie in Sulzers Abhandlung von 1770.¹⁰⁹

Die Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ verdankt ihre Popularität dabei offenbar dem Umstand, dass sie in grammatikalischer Hinsicht ambigue ist und somit eine vielfältige

¹⁰⁰ Varianten sind ‚natürliche Wissenschaft als Sitten-Lehre‘ (Thomasius 1699 (2004)) und ‚Natur und Sitten-Lehre‘ (Brockes 1721).

¹⁰¹ Thomasius 1699 (2004).

¹⁰² Brockes 1721.

¹⁰³ Triller 1725-1755.

¹⁰⁴ Kahrel 1746, Vorbericht, § 3f.

¹⁰⁵ Dusch 1725-1760.

¹⁰⁶ Für eine Analyse der Formel und ihrer Bedeutung: s. Kutschke 2010. Dass szientifische Naturgesetze und das moralisch-legalistische Naturrecht als zwei Varianten eines Phänomens begriffen wurden, manifestiert sich auch im Artikel „Natur=Gesetze“ in Zedlers *Universal-Lexicon*, der mittels der Ausdifferenzierung in „die Körper oder die Geister“ betreffende Naturgesetze die Verquickung zwischen Naturwissenschaft und Rechtstheorie aufrechterhält und erst in einem zweiten Schritt bezüglich der die „Geister“ betreffenden Gesetze zwischen pneumatischen Gesetzen, also mechanischen Gesetzen in Bezug auf gasförmige Substanzen, und moralischen Gesetzen unterscheidet (Zedler 1740).

¹⁰⁷ Im „Dritten Hauptstück“ des ersten Teils seines *Vollkommenen Capellmeisters* (1739) definiert Mattheson „Natur- und Sittenlehre“ als Grundlage für jede gelungene Komposition und kritisiert diejenigen Komponisten, die mit ihren Kompositionen lediglich beabsichtigen, das Ohr zu erfreuen. Er erklärt: „Denn wo die Natur- und Sitten-Lehre [...] zu kurz kommen, da kann sich weder Vernunft noch Weisheit ergetzen. Der kahle Witz hat den Vortantz“ (Mattheson 1739, S. 20). Weiteres hierzu: s. Kutschke 2010.

¹⁰⁸ „Wir glauben [...], daß ein Componist die Weltweisheit/ aus dieser aber insonderheit die Natur und Sittenlehre genau verstehen muß“ (Scheibe 1738, S. 8).

¹⁰⁹ Die Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ wurde dabei offenbar in verschiedenen Schreibweisen und Bedeutungsvarianten verwendet. Der Titel von Trillers Gedichtanthologie *Poetische Betrachtungen, über verschiedene, aus der Natur- und Sitten-Lehre hergenommene Materien* rekurriert direkt auf die Formel, wohingegen der Titel von Brockes Gedichtanthologie *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre hergenommenen Gedichten* sich an die Formel zwar anlehnt und sie zitiert, zugleich jedoch durch die Weglassung des Bindestrichs nach Natur auf einen Zusammenhang zwischen *Natur* und Sittenlehre, nicht zwischen *Naturlehre* und Sittenlehre abhebt. Thomasius setzt wiederum in seinem *Versuch Von Wesen des Geistes Oder Grund-Lehren/ So wohl zur natürlichen Wissenschaft als der Sitten-Lehre* von 1699 Naturwissenschaft („natürliche Wissenschaft“) und Morallehre in Beziehung zueinander und bezieht sich somit auf ein bestimmtes Denkmodell, ohne es als solches kenntlich zu machen (offenbar deshalb, weil im ausgehenden Jahrhundert die Formulierung noch nicht als Formel etabliert ist).

Deutung des – wie oben dargelegt – schiefen Konnex zwischen normativen Naturgesetzen und deskriptivem Naturrecht erlaubte. In Brockes', Trillers und Sulzers Schriften wird die Natur als Modell oder Lehrmeisterin begriffen, durch deren Beobachtung und Betrachtung Menschen Kenntnisse über Moral und Ethik erwerben.¹¹⁰ (Natur ist hier in der Formel also als *genitivus subjectivus* zu verstehen und meint die Lehre *durch* oder *mittels* der Natur.) Demgegenüber verwendet der deutsche Übersetzer Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr der ursprünglich auf Französisch verfassten Einführung in die Physik, den *Institutions physiques adressées à Mr. son Fils*, der Physikerin und Mathematikerin Marquise Émilie du Châtelet ‚Naturlehre‘ im uns heute vertrauten Sinn, nämlich als die Disziplin der experimentellen Naturwissenschaften (*genitivus objectivus*: Studien über Natur).¹¹¹ Dennoch, d. h. trotz der naturwissenschaftlichen Ausrichtung von Châtelets Buch, zeigt sich auch hier eine Verquickung von naturwissenschaftlichem und moralischem Denken – und zwar an jener Stelle, wo die Autorin das Prinzip des zureichenden Grundes (*principe de la raison suffisante*) vorstellt, das Leibniz seit etwa den ausgehenden 1670er Jahren in verschiedenen Schriften erläuterte. In der 1714, zwei Jahre vor seinem Tod verfassten *Monadologie* schreibt er z. B.:

31. Nos raisonnemens sont fondés sur deux grands principes, celui de la Contradiction, en vertu duquel nous jugeons faux ce qui en enveloppe, et vrai ce qui est opposé ou contradictoire au faux.

32. Et celui de la raison suffisante, en vertu duquel nous considérons qu'aucun fait ne sçauroit se trouver vrai ou existant, aucune énonciation véritable, sans qu'il y ait une raison suffisante pourquoi il en soit ainsi et non pas autrement quoique ces raisons le plus souvent ne puissent point nous être connues.¹¹²

Das Prinzip des zureichenden Grundes ist dem Kausalgesetz sehr ähnlich;¹¹³ ersteres unterscheidet sich von letzterem jedoch darin, dass, wie Helmholtz 1867 hervorgehoben hat, das Prinzip des zureichenden Grundes „nicht ein Naturgesetz“ (im Sinne eines deskriptivem Gesetzes) ist, sondern

vielmehr nichts anderes als die Forderung, alles begreifen zu wollen. Das Verfahren unseres Begreifens den Naturerscheinungen gegenüber ist, dass wir Gattungsbegriffe und Naturgesetze zu finden suchen. [...] Wenn wir [...] Naturerscheinungen nicht auf ein

¹¹⁰ Sulzer definiert Natur in seiner kleinen Schrift *Unterredungen über die Schönheit der Natur* als einen moralisch-ethischen Lehrmeister oder eine erzieherische Anstalt („Schule der Natur“ (Sulzer 1770 (1971), S. 143)). Der Philosoph und Mathematiker knüpft an Shaftesbury an und erklärt, dass die Erfahrung der Schönheit der Natur die Bildung individuellen moralisch-ethischen Bewusstseins stimuliere (vgl. Sulzer 1770 (1971), S. 133-135). Freilich durchdenkt Sulzer dabei nicht, wie es logisch möglich sein soll, moralische Imperative, die entweder durch Vormachen, also praktisch-performativ, oder verbalsprachlich vermittelt werden, vom Naturschönen abzuleiten, da dieses weder eine Praxis noch ein verbalsprachliches Zeichensystem ist.

¹¹¹ Châtelet 1742 (1743).

¹¹² Leibniz 1714, S. 707.

¹¹³ Manche Philosophen identifizieren es sogar mit dem Kausalgesetz. S. z. B. Bräuer 2003.

Gesetz zurückführen können, also auch das Gesetz nicht objectiv gültig als Ursache der Erscheinungen hinstellen können, so hört eben die Möglichkeit auf, solche Erscheinungen zu begreifen.¹¹⁴

Châtelet – und somit auch Steinwehr in seiner deutschen Übersetzung – erklärt nun das Prinzip des zureichenden Grundes, indem sie – durchaus in Anlehnung an Leibniz – naturwissenschaftliche und handlungstheoretische, d.h. moralisch relevante Anwendungsbeispiele folgen lässt.¹¹⁵ Châtelet bzw. Steinwehr in der deutschen Übersetzung exemplifiziert dementsprechend in § 8 das Prinzip vom zureichenden Grund sowohl in Hinblick auf das Verstehen und die Nachvollziehbarkeit der Handlungen anderer Individuen als auch in Hinblick auf die Beherrschbarkeit und Vorhersagbarkeit der Welt:

§. 8. Dieser Grundsatz, auf dem alle zufällige Wahrheiten beruhen, und der sowohl allgemein, und zu den ersten Gründen zu zählen ist, als [gemeint ist: wie] der Grund des Widerspruches, ist der Satz des zureichenden Grundes. Jedermann folget ihm von Natur; denn niemand entschliesset sich vielmehr zu diesem als zu jenem ohne einen zureichenden Grund, der ihm anzeige, daß dieses jenem vorzuziehen sey. Wenn man von jemanden Rechenschaft von seinen Handlungen fordert, so fährt man mit seinen Fragen so lange fort, bis man einen Grund entdeckt, der uns Genüge thut. [...] Man würde in seltsamen Widerspruch verfallen, wenn man diesen grossen Grundsatz läugnen wollte. Denn sobald man einräumet, es könne etwas ohne zureichenden Grund geschehen, so kann man von nichts mehr sagen, es sey noch eben dasselbe, was es den Augenblick zuvor gewesen; denn dieses Ding könnte sich alle Augenblicke in ein Ding von anderer Art verändern, und es würden keine Wahrheiten für uns länger als auf einen Augenblick Wahrheiten seyn.¹¹⁶

Leibniz' Prinzip des zureichenden Grundes verspricht in der Interpretation von Châtelet also eine ‚Berechenbarkeit‘ und damit Gewissheit des ‚Verhaltens‘ von Objekten und Menschen. Drei Paragraphen später wird von ihr das Prinzip des zureichenden Grundes als ultimativer Handlungsimperativ definiert. Wer Gewissheit in moralischen Dingen erlangen will, tut dies – so lautet ihre implizite Empfehlung – am besten, indem er sich am für die jeweilige Situation maßgeblichen zureichenden Grund orientiert.

¹¹⁴ Helmholtz 1867, § 26, S. 454-455.

¹¹⁵ Zur Verquickung von naturwissenschaftlichem mit moralischem Denken im Kontext der Erläuterung des Prinzips des zureichenden Grundes bei Leibniz: s. Leibniz 1712.

¹¹⁶ Châtelet 1742 (1743), S. 23-24. Im französischen Original lautet diese Passage: „§. 8. [L]e principe duquel toutes les vérités contingentes dépendent, [...] est le principe de la Raison suffisante: tous les hommes le suivent naturellement; car il n'y a personne qui se détermine à une chose plutôt qu'à une autre, sans une raison suffisante qui lui fasse voir que cette chose est préférable à l'autre. Quand on demande compte à quelqu'un de ses actions, on pousse ses questions jusqu'à ce qu'on soit parvenu à découvrir une raison qui nous satisfasse [...] Si on vouloit nier ce grand principe, on tomberoit dans d'étranges contradictions, car dès que l'on admet qu'il peut arriver quelque chose, sans raison suffisante, on ne peut assurer d'aucune chose, qu'elle est la même qu'elle étoit le moment d'auparavant, puisque cette chose pourroit se changer à tout moment, dans une autre d'une autre espèce; ainsi il n'y auroit pour nous de vérités que pour un instant“ (Châtelet 1742, S. 23-24).

§. 11. Der Satz des zureichenden Grundes ist auch der Grund der Regeln und Gebräuche, die nur auf demjenigen gegründet sind, was man die Anständigkeit nennet. Denn eben dieselben Menschen können unterschiedliche Gewohnheiten und Gebräuche haben; sie können ihre Handlungen auf vielerley Arten bestimmen; und wenn man diejenigen [Handlungen] vor anderen herausucht, wobei der meiste Grund vorhanden ist, so wird die Handlung gut, und kann nicht getadelt werden. Man nennet sie aber unvernünftig, wenn zureichende Gründe da sein, sie nicht zu begehen. Aus eben diesen Gründen kann man auch bestimmen, ob eine Gewohnheit besser sey als die andere, nemlich, wenn sie den meisten Grund auf ihrer Seiten hat.¹¹⁷

Während die Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ und die damit transportierte Suggestion von Gewissheit als Handlungsmodus und Einstellung rasch in der allgemein gebildeten Schicht der Bevölkerung populär wurde, entwickelte sich der Gewissheitsdiskurs im Kontext verschiedener Naturrechtstheorien weiter. Im Zentrum stand dabei das Anliegen – dieses lässt sich bis zu Leibniz’ frühen Schriften zum Naturrecht um 1670 zurückverfolgen¹¹⁸ –, juristische Entscheidungen gewiss, d. h. im heutigen Sinn rechtsicher zu machen. Dies sollte mittels klarer Kriterien erfolgen, anhand derer die moralische Qualität einer Handlung – gut vs. böse – eindeutig entscheidbar war. 1735 referiert dementsprechend der Satiriker Christian Ludwig Liscow eine Schrift von Ernst Johann Friedrich Mantzel, die dieser etwa zehn Jahr zuvor verfasst haben soll, indem er als ‚Erkenntnisziel‘ des Autors Gewissheit hervorhebt: Mantzel

fordert alle Gelehrten auf, das was er geschrieben zu überlegen, und ihre Gedanken darüber zu eröffnen, damit man endlich zu einer Gewissheit komme und viel sonst unsterbliche Streitigkeiten ihre Endschaft erreichen mögten. Wer dieses lieset, der dencket, der herr Prof. Mantzel wolle diejenige Wissenschaft, die wir insgemein das Recht der natur nennen, auf einen andern Fuß setzen, und zu einer *grössern Gewissheit* bringen [kursiv von mir, B. K.].¹¹⁹

Und ähnlich erklärt Kahrel 1740 in seinem Recht der Natur: „Ich habe mich bemühet, alle Gesetze aus dem Wesen und der Natur der Menschen in einem Zusammenhange zu beweisen, damit dieselbe eine unumstößliche Gewissheit hätten.“¹²⁰ Die Überblen-

¹¹⁷ Châtelet 1742 (1743), S. 30. In der französischen Fassung: „§. 11. Le principe de la raison suffisante [des zureichenden, bestimmenden Grundes] est encore le fondement des règles & des coutumes qui ne sont fondées que sur ce qu'on appelle *convenance*, car les mêmes hommes peuvent suivre des coutumes différentes, ils peuvent déterminer leurs actions en plusieurs manières; & lorsqu'on choisit préféablement à d'autres, celles où il y a le plus de raison, l'action devient bonne & ne sauroit être blâmée; mais on la nomme déraisonnable, dès qu'il y a des raisons suffisantes pour ne la point commettre, & c'est sur ces mêmes principes que l'on peut prononcer qu'une coutume est meilleure qu'une autre, c'est-à-dire, quand elle a plus de raison de son côté“ (Châtelet 1742, S. 29-30).

¹¹⁸ Vgl. Leibniz 1669-1671 (2003) und Zimmermann 2003, S. LXff.

¹¹⁹ Liscow 1735, S. 388.

¹²⁰ Kahrel 1740, S. XIV (ohne Paginierung, meine Seitenzählung).

derung der Eigenschaften szientifisch-deskriptiver Gesetze mit denjenigen rechtstheoretisch-normativer Gesetze findet in der Mitte des Jahrhunderts auch Eingang in Zedlers *Universallexicon*, das sich stark an der Philosophie Christian Wolffs orientiert.¹²¹ Der umfangreiche, 1750 publizierte Artikel zum „Zustand eines Menschen“ erklärt: „Was aus der Krafft der Seele erfolgen kan, das ist in ihrer Natur gegründet. Da nun aus derselben erfolgen kan, daß sie die an sich gute Handlungen will, die an sich bösen nicht will; so ist dieses Wollen u. nicht Wollen in ihrer Natur gegründet.“¹²² Wolff selbst beschreibt in seiner kleinen Schrift „Von dem Vergnügen welches man von der Tugend zu gewarten hat“ Gewissheit als eine Voraussetzung für das „Vergnügen“ – wir würden dies heute ‚intellektuelle Freude‘ nennen –, das ein Individuum beim Erkennen von Sachverhalten empfindet, die Wolff als tugendhafte spezifiziert.

Es gibt also verschiedene Grade der Gewißheit, worauf die Erkenntniß der Tugend, und dererjenigen Dingen, welche dazu erfordert werden, sich gründet. Dahero ist auch auser allen Zweifel, daß der Grad des Vergnügens, welches aus der Tugend entspringet, meistentheils sich verändere, nicht allein um des verschiedenen Grades der Gewißheit willen überhaupt, worauf sich entweder unserer eigene oder nur fremde Erkenntniß gründet; sondern auch wegen des verschiedenen Grades der Gewißheit, welcher sich bey der Erkenntniß mehrerer oder weniger Dinge, welche zur Tugend erfordert werden, befindet.¹²³

Inwiefern lässt sich auf der Grundlage des rekonstruierten mentalistisch-ethiktheoretischen Komplexes aus emotiver, naturrechtstheoretischer und naturgesetzlicher Gewissheit das auffällige Verhalten der Protagonistinnen und Protagonisten in norddeutschen Opern zu Beginn des 18. Jahrhunderts erklären? – Geht man davon aus, dass das Empfinden von Gewissheit den Umgang mit moralisch-ethischen Dingen das Denken progressiver Zeitgenossen im frühen 18. Jahrhundert prägte, so ist es naheliegend, dass die Darstellung von Gewissheit für Dramatiker, die am progressiven Zeitgeist partizipierten, ein wichtiges, wenn auch nicht bewusst wahrgenommenes und explizierbares Anliegen war. Damit standen sie jedoch vor einem Darstellungsproblem. Denn wie lässt sich das Empfinden von Gewissheit im Kontext moralisch-ethischer Herausforderungen auf der Bühne zum Ausdruck bringen. Die energetische Entschlossenheit, die sich in der musikalischen Umsetzung der Hand-Verbrennungsszene artikuliert, sowie der Umschlag des Verhaltens der Heldinnen und Helden in absurde, nicht mehr zielgerichtete Handlungsstrukturen dürften diesbezüglich zwei Varianten gewesen sein, mit denen Gewissheit als Empfinden und Einstellung auf die Bühne gebracht wurde.

¹²¹ Als Philosoph beschäftigte sich Carl Günther Ludovici, der Hauptredakteur der Bände 19 bis 64 und der Supplementbände 1 bis 4, vor allem mit Leibniz und Wolff (Koch 1987).

¹²² Zedler 1750, Sp. 800.

¹²³ Wolff 1740, S. 498-499. D. h. die Größe des Vergnügens wird beeinflusst von der Intensität der empfundenen Gewissheit, mit der ein Sachverhalt als tugendhaft erkannt wird, sowie von der Größe der Tugendhaftigkeit, die der Sachverhalt – seiner Auffassung nach als Qualität – ‚besitzt‘.

Lässt sich das nahezu wahnsinnige Verhalten der Heldinnen und Helden als Demonstration von absoluter Gewissheit erklären, so bleibt ein weiterer Aspekt allerdings unverstanden. Warum lenken die Antagonisten in den unter I. genannten vier Fallbeispielen als zweiter Phase der beschriebenen zweiphasigen Handlungsstruktur in den Opern in Reaktion auf die Demonstration der absoluten Gewissheit ein, statt ihre gefassten, die Heldinnen und Helden bedrohenden Vorsätze unbeirrt weiterzuverfolgen? Ich werde im Folgenden die genannten Schlüsselszenen der Opern, die Demonstrationen absoluter Gewissheit, in einer alternativen Weise lesen: Die einlenkende Reaktion des Widersachers erfolgt nach dieser zweiten Lesart nicht auf die Demonstration von *absoluter Gewissheit*, sondern auf diejenige eines spezifischen, modernen Typus radikaler Treue, nämlich *Treue gegen sich selbst*, die sich in den absurden Handlungen gleichermaßen artikuliert. Ich werde dafür argumentieren, dass die Widersacher deshalb einlenken, weil Treue gegen sich selbst die Anerkennung des anderen Individuums einfordert und einem dehumanisierenden Umgang mit ihm in Form grausamer Rache oder Strafe einen Riegel vorschiebt.

5. Treue gegen sich selbst und die Erfindung der Anerkennung Keiser vs. Pollarolo

Clotildes Bereitschaft in *La forza della virtù* auf Wunsch ihres Gatten Fernando in den Tod zu gehen, lässt sich als radikale Gattentreue interpretieren. Emmas und Eginhards Wunsch, durch die eigene Hinrichtung das Leben der bzw. des Geliebten zu retten, ist gleichermaßen ein typisches Handlungsmuster zur Demonstration treuer Liebe. Indem Atis in *Croesus* verlangt, nicht nur statt, sondern auch zusammen mit seinem Vater hingerichtet zu werden, beweist er außergewöhnliche Treue, die so groß ist, dass ihm ein Leben ohne seinen Vater nicht vorstellbar ist. Und der Selbstverstümmelung von Mutius liegt zweifellos eine ausgeprägte Treue gegenüber seiner Vaterstadt Rom und seiner Geliebten Clelia zugrunde, die ihn dazu treibt, das Mittel der Selbstfolter zu wählen, um auf diese Weise seine Verachtung gegenüber Porsennas Erpressungsversuchen zu demonstrieren, die ihn zum treulosen Verrat (von Mutius Mitverschwörern und Clelia) verführen sollen.

Die Widersacher reagieren hierauf, wie in Abschnitt 1 dargestellt, mit Einlenken: Fernando akzeptiert Clotilde endlich als seine rechtmäßige Gattin; König Cyrus und König Carolus begnadigen Croesus bzw. Emma und Eginhard; und Porsenna lässt Mutius frei und bietet den Römern einen Friedensvertrag an. Bei den ersten drei der vier Beispiele erfolgt das Einlenken des Antagonisten an einem entscheidenden dramaturgischen Punkt der Oper – kurz vor dem Ende – und ist damit maßgeblich an der glücklichen Schlusswendung des Plots beteiligt. Porsennas Einlenken erfolgt zwar bereits im dritten bzw. zweiten der fünf bzw. drei Akte, die Treuedemonstration von Mutius und Clelia wiederholt sich jedoch gegen Ende der Oper, wenn beide aus Treue zu ihrer Vaterstadt sich nicht dem Wunsch Porsennas widersetzen, Clelia zu ehelichen. Indem

das zum Happy End der Oper führende Einlenken des Herrschers in *Porsetenna* im Verzicht des etruskischen Königs auf Clelia in der letzten Szene des Stückes besteht, nachdem er kurz vor dem Vollzug der Trauung erfährt, dass Clelia und Mutius ein Paar sind, erfolgt auch hier der entscheidende, das glückliche Ende provozierende Treuebeweis kurz vor Schluss der Oper. Inwieweit ist die Demonstration von Treue aber als unmittelbare oder mittelbare Ursache eines Einlenkens des Antagonisten zu verstehen? Und welche Faktoren – mentaler Wandel, neue moralisch-ethische Theorien oder Imperative – motivieren im frühen 18. Jahrhundert dazu, dem Konzept der Treue von Librettisten und Komponisten ein so großes Interesse entgegenzubringen, dass in Opernlibretti eine thematische Clusterbildung nachweisbar ist und die dramaturgische Gestalt von um Treue kreisenden Narrativen entscheidend beeinflusst wird?

Zwei Faktoren sind rekonstruierbar: Erstens vollzieht sich im 18. Jahrhundert ein Wandel des Konzepts der Treue, einer Idee also, die gesellschaftlich von zentraler Bedeutung ist, und deren theoretische Reflektion sich daher bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Definierte Treue, verstanden als gegenseitige Treue zu geschlossenen Verträgen,¹²⁴ seit der Antike den Modus des Verhältnisses von zwei oder mehreren Menschen zueinander, so wird Treue im 18. Jahrhundert zunehmend als Selbstverhältnis begriffen: d. h. als Verhältnis zu sich selbst und den eigenen Wertvorstellungen. Sigmund Jacob Baumgarten ist einer der ersten, der den Sinn der Formulierung ‚Treue gegen sich selbst‘ reflektiert.¹²⁵ Baumgarten erklärt:

Gemeiniglich wird die Treue als eine Verhältnispflicht gegen andere Menschen genommen, bald im engern Verstande, von der Beständigkeit und dem möglichsten Bestreben seine Zusagen zu erfüllen (§ 44); bald aber auch im weitem Verstande, von der möglichsten Beobachtung seiner gesamten Pflicht gegen jemand, oder dem möglichsten Bestreben nach seiner besten Einsicht und Fähigkeit anderer Wohlfahrt zu befördern (§ 268). Hier aber wird dieselbe schlechthin und ganz überhaupt von dem *beständigsten* und möglichsten Bestreben, seiner Pflicht nachzukommen, verstanden; welches man doch in verschiedenen Absichten, auch verhältnissweise, ansehen und benennen kan als eine Treue gegen sich selbst, oder als eine Treue gegen GOTT (§ 244) [kursiv von mir, B. K.].¹²⁶

Baumgarten formuliert hier also – offenbar in Abgrenzung gegen die Imperative der Individualethik (s. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘) – die Vorstellung, dass Individuen sich nicht nur treu gegenüber anderen Individuen verhalten sollten, sondern auch Treue,

¹²⁴ S. Gloyna 1998 und 1999, S. 68-69. Der positive Effekt der Treue für menschliche Gesellschaften gründet vor allem auf der Idee, dass die Deklaration und Demonstration von Treue eines Individuums ein anderes Individuum verpflichtet und ihm wohl gesinnt macht. Letzteres beantwortet – und ist moralisch zu dieser Antwort verpflichtet – die Deklaration und Demonstration von Treue durch Vertrauen und gleiches Engagement.

¹²⁵ Noch früher, aber hinsichtlich des hinter der Wendung stehenden Konzept weniger ergiebig sind Starke 1735, S. 968, sowie Starke und Starke 1747, S. 17. Weitere frühe Quellen sind o. A. 1771, S. 44; und Hermes 1776, S. 45.

¹²⁶ Baumgarten 1738 (1756), S. 471.

d. h. Beständigkeit, *gegenüber ihren eigenen* moralischen Wertvorstellungen und Idealen beweisen sollten. (Letztere bleiben dabei in der Darstellung Baumgartens auf traditionelle christliche Ideale der Treue zu Gott bezogen.) Der Theologe propagiert damit Verhaltensimperative, die von späteren Autorinnen und Autoren als Grundlage für konsistentes, verlässliches Verhalten und ein auf Vertrauen basierendes soziales Miteinander begriffen werden. So findet sich z. B. in den Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Editionen von Adolph Freiherr Knigges Verhaltenslehre *Über den Umgang mit Menschen*, die von den zu Knigges Lebzeiten erschienenen Ausgaben abweichen, folgende Empfehlung:

Sey, was Du bist, immer ganz, und immer Derselbe! Nicht heute warm, morgen kalt; heute grob, morgen höflich und zuckersüß; heute der lustige Gesellschafter, morgen trocken und stumm, wie eine Bildsäule! Mit solchen Leuten ist übel umzugehn, weil man nicht weiß, ob man den angenehmen oder den widrigen Ausdruck ihres Wesens für den *echten* nehmen soll. Wenn sie gerade bei guter Laune sind, oder gerade niemand haben, der ihnen besser zusagt, so überhäufen sie uns mit den Zeichen der herzlichsten und wärmsten Freundschaft. Wir bauen darauf und wollen wenige Tage nachher den Mann wieder besuchen [kursiv von mir, B. K.].¹²⁷

Karl Gödeke, der Herausgeber von Knigges Verhaltenslehre, implizierte hier offenbar einen Zusammenhang zwischen konsistentem sozialem Verhalten („nicht heute warm, morgen kalt“), Authentizität der Person („echtem“ vs. „unechtem“, Ausdruck ihres „Wesens“), Vorhersehbarkeit ihres Verhaltens vonseiten anderer Individuen und deren davon abgeleiteten Erwartungshaltung („wir bauen darauf“). Wie sind diese Zusammenhänge genau zu verstehen? Individuen verhalten sich in der Wahrnehmung anderer Individuen dann vorhersehbar und konsistent, wenn sie über stabile handlungsleitende, den anderen Individuen bekannte Prinzipien verfügen; diese Prinzipien sind dann besonders stabil und zuverlässig, wenn sie – so die weit verbreitete Vorstellung – ihr „Wesen“ oder ihren „Charakter“ „prägen“. Die Formulierung „Treue gegen sich selbst“ – wir würden heute eher von „Treue zu sich selbst“ sprechen¹²⁸ – bezieht sich also auf die Treue zu den gewählten, angenommenen und insofern *eigenen* handlungs-

¹²⁷ Knigge 1788 (1853), S. 22. Die analoge Passage in der Ausgabe von 1790, die noch zu Lebzeiten Knigges erschien und insofern autorisiert gewesen sein dürfte, lautet demgegenüber: „Sey, was Du bist, immer ganz, und immer Derselbe! Nicht heute warm, morgen kalt; heute grob, morgen höflich und zuckersüß; heute der lustigste Gesellschafter, morgen trocken und stumm, wie eine Bildsäule! Mit solchen Leuten ist übel umzugehn; Sie überhäufen uns, wenn sie grade in guter Laune sind, oder niemand um sich haben, der vornehmer als wir, oder spashafter, oder ein größerer Schmeichler ist, mit allen Zeichen der herzlichsten, vertraulichsten Freundschaft. Wir bauen darauf, und wollen wenig Tage nachher den Mann wieder besuchen“ (Knigge 1788 (1790), S. 89).

¹²⁸ Unter den verschiedenen Alternativen – „Treue zu sich selbst“, „Treue gegen sich selbst“ und „Treue wider sich selbst“ – ist die zweite die etablierteste; d. h. sie kommt im 18. und 19. Jahrhundert am häufigsten vor.

leitenden Prinzipien. Das Individuum, das treu zu sich selbst ist, unterscheidet sich vom Typus des Opportunisten darin, dass es seine handlungsleitenden Prinzipien nicht situationsbedingt und auf den eigenen Vorteil bedacht, ablegen und nach Bedarf andere, neue annehmen kann – und zwar deshalb nicht, weil diese Prinzipien für das Selbstverständnis des Individuums, d. h. seine Wahrhaftigkeit und Authentizität, konstitutiv sind. Authentizität (als synonym zu ‚Treue gegen sich selbst‘ oder ‚unbedingte Treue zu den persönlichen handlungsleitenden Prinzipien‘) ist für das soziale Zusammenleben wiederum essentiell; es ist die Grundlage für Verlässlichkeit und Vertrauen zwischen den Menschen (und steht im Gegensatz zur in Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘ beschriebenen psychisch-semiotischen Spaltung).

Auch wenn die Wendung der ‚Treue gegen sich selbst‘ im frühen 18. Jahrhundert, d. h. im Entstehungszeitraum der Cluster bildenden Opern noch nicht nachweisbar ist – die Idee der ‚Treue gegen sich selbst‘ erscheint zum ersten Mal 1735 in Drucken¹²⁹ –, so gibt es jedoch in einer der vier Libretti einen Hinweis darauf, dass Treue gegen sich selbst, d. h. zu seinen eigenen Idealen und moralischen Wertvorstellungen, als nonverbales Konzept oder Mentalität bereits um 1700 vorhanden war. Obwohl das Verhalten Clotildes, ihre Bereitschaft sich auf Wunsch ihres Gatten zu töten, ohne Einschränkung als Standhaftigkeit im neostoischen Sinn interpretiert werden könnte, d. h. als Standhaftigkeit und Treue zum absolutistischen Herrscher, gibt es in ihren Formulierungen Symptome dafür, dass Bressand Clotildes Verhalten, ihre Demonstration von Treue zu ihrem tyrannischen Gatten, im Kern als Treue gegen sich selbst begriff. Dafür sprechen folgende Verse einer Arie, die sie kurz vor der Umsetzung ihrer geplanten Selbsttötung singt:

Mit einem schönen Ende
 Sol sich mein Leben schliessen/
 In meinem Untergeben
 Sol man die Tugend sehen/
 Die mir durch Unglück auch nicht wird entrissen.¹³⁰

Diesen Versen nach ist ihre hauptsächliche Motivation dazu, Fernandos Aufforderung zum Suizid Folge zu leisten, nicht Treue zu ihrem Ehegatten, sondern die Bewahrung ihrer Tugend. Auf welche Werte richtet sich jedoch die Tugend, die sie anstrebt zu bewahren? Da in der christlichen Religion und im frühaufklärerischen Absolutismus Suizid als Sünde klassifiziert wird und den geltenden Gesetzen nach strafbar ist¹³¹, wäre ein Selbstmord sicherlich kaum dazu geeignet, die eigene Tugendhaftigkeit aufrechtzuerhalten. Ganz im Gegenteil würde die Selbsttötung, da sie als Sünde begriffen wird, die Tugendhaftigkeit Clotildes auslöschen. D. h. mit Tugend muss der Librettist nicht mit geltenden Handlungsimperativen konformes Verhalten, sondern einen inne-

¹²⁹ S. Fußnote 125.

¹³⁰ Bressand 1700, III,2, S. 285.

¹³¹ Buhr 1998, S. 70.

ren Wert oder Charakterzug gemeint haben, der von äußeren Handlungsimperativen unabhängig ist. Eben diesen inneren Wert definiert die ‚Treue gegen sich selbst‘.¹³² Liest man die Verse in dieser Weise, so ist der Widerspruch aufgehoben. „In meinem Untergehen [d. h. der Demonstration meiner Treue zu meinem Ehemann]/ Sol man die Tugend [d. h. meine Treue zu mir selbst] sehen/ Die mir durch Unglück auch nicht wird entrissen.“ Das frühneuzeitliche Konzept der *constantia* – auch die Bedrohung ihres Lebens kann sie nicht von ihrem persönlichen Tugendpfad abbringen – wird hier mit dem aufklärerischen Konzept der ‚Treue gegen sich selbst‘ überblendet.

Dass Bressand Clotildes Verhalten tatsächlich als ein Verhalten auffasste, dass sich durch eine spezifische, über etablierte Vorstellungen der Standhaftigkeit hinausgehende Moralität auszeichnet, wird u. a. auch im Vergleich mit Domenico Davids Libretto für Carlo Francesco Pollarolos gleichnamige, sieben Jahre zuvor in Venedig uraufgeführte Oper deutlich, das offenbar als Vorlage für Bressands Libretto diente. (Die Szenenaufteilung ist die gleiche.) Die *Bewahrung* von Treue und/oder Tugend spielt hier keine Rolle.

Il viuer mio si chiuda
Con memorabil fine.
Sian l'vltime cadute
Vestigi di virtute,
E sian nobili ancor le mie rouine.¹³³

Davids korrespondierende Arienversion – Bressands Libretto ist nahezu eine Übersetzung von Davids Vorlage – sind eher gefühlige Dichtung, ein poetisches Stillleben, das darauf abzielt, mit zum Teil prospektiven, rührseligen Bildern, die das postmortale Gedenken an Clotilde evozieren, (Fall/Sturz („cadute“, pl.), Spuren/Erinnerungen der Tugend („vestigi di virtute“), edle/adlige [körperliche/geistige] Überreste („sian nobili le mie rouine“) die Tragik der Situation zu erhöhen. Zwar fällt in den Versen auch der Begriff „virtute“, also Tugend; eine Gefährdung der Tugend wie in Bressands Libretto legt David jedoch nicht nahe und sie muss somit auch nicht durch verstärkte Anstrengung bewahrt werden.

Mit dieser unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtung der Arienversion von David und Bressand – klischeehafte Bilder vs. Formulierung eines moralischen Ideals – dürfte auch zusammenhängen, dass Pollarolo und Keiser deutlich verschiedene Vertonungen gewählt haben. Zwar teilen beide Kompositionen miteinander das Tongeschlecht ‚Dur‘, die Kombination von vokaler Solostimme und obligater instrumentaler Stimme sowie

¹³² Das Ideal der Treue gegen sich selbst ist insofern in ethischer Hinsicht ambivalent, als diese Form der Treue keineswegs mit moralisch vorbildlichem Verhalten zusammenfallen muss. Ein Menschen verachtender Diktator beweist gerade dann Treue gegen sich selbst, d. h. zu seinen eigenen Wertvorstellungen, wenn er von überzeugenden Plädoyers für Demokratie und die universelle Geltung der Menschenrechte unbeeindruckt bleibt.

¹³³ David 1693, III, 2, S. 54.

formale Aspekte – die Da-capo-Form, den devisenartigen Beginn und Sequenzierungen in der dem zweiten Vers unterlegten Musik –; der Charakter ist jedoch verschieden.

Oboe

Clotilde

B.c.

8

Ob.

Cl.

B.c.

14

Ob.

Cl.

B.c.

20

Ob.

Cl.

B.c.

24

Ob.

Cl.

B.c.

Mit ein-nem schö-nen En-de will ich mein Le-

ben schlie-ßen. Mit ei-nem schö-nen En-de will

ich mein Le-ben schlie-ßen.

In mei-nem Un-ter-wer-fen soll man die-Tu-gend se-hen die-mir die mir durch

Un-glück auch nicht wird ent-ris-sen, die mir durch Un-glück auch nicht wird ent-ris-sen.

Abb. 11 Reinhard Keiser und Friedrich Christian Bressand,
La forza della virtù, III, 2, Clotildes Arie

Keisers Vertonung verlangt ein getragenes Tempo (Grundschat: Viertel), damit die ausnotierten 32stel-Ornamentierungen in Takt 7 und 8 ausgeführt werden können. Der *tranquillo/sostenuto*-Satz hebt sich von Keisers allgemeinem vorklassischen, d. h. zur klassischen Simplität neigenden Stil dadurch ab, dass er satztechnisch außergewöhnlich differenziert ausgestaltet ist. Der Einsatz der Polyphonie erinnert an die Satztechnik, die Christoph Bernhard etwa zwei Generationen zuvor als *stylus luxurians* bezeichnet hat: ein Stil, der darauf abzielt, die „Affecten zu bewegen“, also hoch-expressiv ist und „mehr Arten des Gebrauchs der Dissonantzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen)“¹³⁴ aufweist. Keisers Satz ist luxuriös weniger im Sinne von der Wahrnehmung von Lizenzen als im Sinne unregelmäßiger, weil offenbar an der Versvertonung orientierter Phrasenlängen¹³⁵ und einer Häufung verschiedener satztechnischer Spezifika auf dichtem Raum, d. h. in nicht mehr als 27 Takten. Der Beginn ist kanonisch gestaltet (Engführung zwischen instrumentaler und vokaler Solostimme), der allerdings bereits in Takt 5 (Ganzschluss) vom Hörer in den Beginn einer Devisenarie umgedeutet werden muss (Vokalsolo und Bass führen die Melodielinie als Phrase 2 sofort weiter. Phrase 2 (Takte 5 bis 10) ist geprägt von der Modulation in die Dominanttonart und einer nach oben sequenzierten markanten Verzierungsfigur der Vokalstimme (in den Takten 6 bis 8), die durch Einwürfe der Oboe ergänzt werden. Die siebentaktige Phrase ab Takt 11 ist hinsichtlich der strukturellen, polyphonen Begleitung keinem vorgeprägten Schema zuzuordnen, sondern ist eher auf Wortausdeutung (lange Melismen auf „schönen“ und „Leben“) und Ausdrucksintensivierung (die Spannung steigernde Zwischendominanten) ausgerichtet. Indem die dritte Phrase zugleich zum Schluss des A-Teils und der gesamten Da-capo-Arie führt, bestehen die letzten drei Takte der Phrase nach der beschriebenen strukturellen Auflösung vor allem in der Kadenzierung (über I (mit Abschiedsseptime) und V). Die vierte Phrase (Takte 18 bis 20) ist eine kadenzierendes Nachspiel, in dem die Oboe den markanten Beginn der Singstimme in der dritten Phrase (es–f) als melodische Markierung der Ausweichung in die Subdominantregion) imitiert. In Phrase 3 und 4 betonen *pathopoeie*, also leiterfremde chromatische Töne (in den Takten 14, 16 und 19), den schmerzlichen Grundaffekt der Textaussage. Der durch einen in Achteln geführten *walking bass* gekennzeichnete B-Teil bezieht sich auf den Beginn der dritten Phrase zurück, indem er in die parallele Molltonart der vierten Stufe (statt derjenigen der Grundtonart) moduliert (mit dieser Bewegung in die Subdominantregion beziehen sich diese Takte auf Phrase 3 zurück, die über den Dominantseptakkord auf f als Zwischendominante zum nachfolgenden B-Dur in die Subdominantregion ausweicht).

Pollarolos Vertonung kombiniert demgegenüber weit weniger satztechnische Charakterzüge.

¹³⁴ Bernhard zwischen ca. 1650 und 1680, 3. Kap., § 9, S. 42.

¹³⁵ Die Phrasen umfassen 4 + 6, 7 + 3 Takte (im A-Teil) und 8 Takte (im B-Teil).

Violine I und II

Clotilde

Violetta

4

VI. I + II

Cl.

Vlet.

Il vi-ver mio sì chi-u-da

8

VI. I + II

Cl.

Vlet.

Il vi-ver mio sì chi-u-da con me-mo-ra-bil fi-ne.

Abb. 12 Carlo Francesco Pollarolo und Domenico David, *La forza della virtù*, III,2,
Beginn von Clotildes Arie

Nach der ‚ordnungsgemäßen‘ Exposition der Devise – instrumentale Einleitung, vokaler Vortrag der Devise, Wiederholung des zweiten Teils der instrumentalen Einleitung, vokale Wiederholung der Devise und Weiterführung von Vers 1 – wird Vers 2 über eine 7-6-Konsequente und – ähnlich wie in Keisers Vertonung – mit Einwürfen von den Soloviolen ergänzt – sequenziert und wiederholt. Vers 3 (B-Teil) moduliert nach einem instrumentalen Zwischenspiel in die Dominanttonart E-Dur. Statt satztechnischer Verdichtung – Pollarolos Vertonung hat 47, also fast doppelt so viele Takte wie Keisers

Vertonung – legt der italienische Komponist offenbar mehr Gewicht darauf, die Arie mittels des Gesamtklangs, d. h. des *sounds* mit moderner popmusikalischer Terminologie, gegenüber den anderen Sätzen der Oper hervorzuheben. Die Funktion des Basso continuo übernimmt eine Violetta, d. h. eine Art Viola d’amore, ein Instrument mit Resonanzsaiten, das vom italienischen, u. a. in London tätigen Geiger Pietro Castrucci entwickelt wurde.¹³⁶ Zusammen mit den beiden Violinen, die mit der Singstimme konzertieren, herrscht somit eine silbrig-ätherische, aufgrund der Mittellage der Violetta zugleich unfundamentierte Klanglichkeit vor.

Im Vergleich mit Pollarolos süßlicher, auf Klangeffekt ausgerichteter Vertonung ist diejenige Keisers aufgrund der satztechnischen Verdichtung also betont elaboriert und durch die Verwendung von *pathopoeie* schmerzlich-seriös. Die mit diesen Mitteln erzeugte Erhabenheit kann von den Perzipientinnen und Perzipienten als Kommentar auf die Situation in moralischer Hinsicht, d. h. als moralisches Werturteil aufgefasst werden. Indem Erhabenheit (weniger im Sinne des ästhetischen Diskurses und stattdessen im Sinne der Etymologie, d. h. seiner Verwandtschaft mit ‚erheben‘ und ‚erhoben sein‘) Achtung und Respekt verlangt und eng mit einem moralisch-ethischen Bedeutungsfeld ‚Erhebung – Erbauung – Tugendhaftigkeit‘ verwandt ist, wird die in der Arie artikuliert Haltung Clotildes als moralisch vorbildliche und zu bewundernde gekennzeichnet. Zwar sind die beschriebenen Charakterzüge von Keisers Vertonung keineswegs ein Beweis dafür, dass Keiser die Besonderheit des Arientextes als Ausdruck von ‚Treue gegen sich selbst‘ begriff. Eine Interpretation des Arientextes als Ausdruck von ‚Treue zu einem anderen Individuum‘ rechtfertigte sicherlich ebenso einen erhabenen, gehobenen Ausdruckscharakter, weil auch Treue zu einem anderen Individuum moralisch erhebende Gefühle auslöst, die ihr Äquivalent in ‚erhabener‘ Musik haben können. Meine Analyse zeigt jedoch, dass Keiser sehr wohl spürte, dass die Szene einen entscheidenden Punkt im Drama artikuliert – und zwar nicht im dramaturgischen Sinn, d. h. z. B. als Wendepunkt oder Peripetie (diese folgt ja erst nachher), sondern im moralisch-ethischen Sinn.

Nicht nur Clotildes auch Emmas und Eginhards Verhalten nach der Entdeckung ihrer Beziehung erweist sich bei genauerer Analyse des Librettos als Demonstration von Treue gegen sich selbst. Die Liebenden artikulieren keineswegs Reue, d. h. die Einsicht darin, dass ihr Handeln moralisch verwerflich war. Ganz im Gegenteil: sie bekräftigen, dass ihr Handeln aus Liebe für sie persönlich richtig war – und beweisen damit wiederum die ‚Treue gegen sich selbst‘. Zwar erkennen beide das Todesurteil von Carolus als geltendes Recht an – „Der Kaiser ist gerecht. Sein Kind, sein Knecht, erkennen sich Tod und Marter wert“¹³⁷ –, ihre Liebe widerrufen sie jedoch keineswegs. Eginhard kommentiert den Vorgang, dass er in Ketten gelegt wird, mit: „Ihr drückt das Herz nur, nicht die Hände,/ ihr seid mir lieb bis an mein Ende,/ dieweil euch mir die Liebe gab.“¹³⁸

¹³⁶ Vgl. o. A. 1990.

¹³⁷ Wend 1728 (1998), III,10, S. 61.

¹³⁸ Wend 1728 (1998), III,3, S. 51.

Und Emma beteuert im Kerker: „Meiner Jugend frische Nelken/ müssen zwar zu früh verwelken,/ doch meine Liebe fällt nicht hin/ Denn ich will mit Lust erblassen, / kann ich nur den Nachruhm lassen,/ daß ich getreu gestorben bin.“¹³⁹

Ähnlich wie Clotilde in *La forza della virtù* beruft sich Emma hier auf ihre Treue. Es ist offensichtlich, dass in diesem Kontext weder die Treue zu Eginhard noch Tugend allgemein (von der Treue Synonym sein kann¹⁴⁰) gemeint sein kann; denn die Treue zu einer nicht standesgemäßen, vorehelichen Liaison ist im frühen 18. Jahrhundert¹⁴¹ als solche sicherlich nicht dafür geeignet zum Nachruhm einer Person beizutragen. Was jedoch die postmortale Reputation befördert, ist die demonstrative Treue gegen sich selbst, die, wie oben beschrieben, ein Individuum dadurch unter Beweis stellt, dass es treu zu einem Sachverhalt – hier zu einem nicht standesgemäßen Liebesverhältnis – bleibt, der gesellschaftlich gerade nicht befördert und anerkannt ist. Wie bei der absoluten Gewissheit, die gerade darin sichtbar wird, dass sie das Maß der Zweckdienlichkeit überschreitet,¹⁴² so bedarf auch die Darstellung der ‚Treue gegen sich selbst‘ auf der Bühne dramatischer Situationen, die das gesellschaftlich Opportune überschreiten. Denn Handlungen, die mit den geltenden Moralvorstellungen übereinstimmen, sind in erster Linie als Treue zu gesellschaftlichen Imperativen, weniger als Treue zu den eigenen Prinzipien erkennbar.¹⁴³ Gleichzeitig setzt die Demonstration der Treue gegen sich selbst voraus, dass das Individuum die absolute Gewissheit empfindet, dass die gewählte Handlung richtig war.¹⁴⁴ Letztere, die absolute Gewissheit, äußert sich bei

¹³⁹ Wend 1728 (1998), III,5, S. 54.

¹⁴⁰ Grimms Wörterbuch führt verschiedene Textstellen für die Verwendung von Treue im Sinne von „Zuverlässigkeit und Tugend“, „das Gute“ und „das sittliche Ideal“ an (Lemma „Treue“, in: Grimm 1854-1971 (2004), Sp. 318).

¹⁴¹ Der Stoff selbst stammt aus dem Spätmittelalter. S. Fußnote 149.

¹⁴² S. die letzten Absätze von Abschnitt 2.

¹⁴³ S. hierzu Fußnote 132. Weil in soziopolitischen Systemen wie sozialetisch orientierten Demokratien gesetzestreu Verhalten sowohl auf die Einsicht in die Richtigkeit der sozial orientierten Gesetze als auch auf bloßes Angepasstsein und Opportunismus zurückgehen kann – individualethisch orientiertes Verhalten könnte von Mitmenschen negativ beurteilt und sanktioniert werden –, ist eine Differenzierung zwischen Individuen, die autonom, nach internalisierten moralischen Überzeugungen handeln, und Individuen, die keine solche Überzeugungen besitzen und stattdessen opportunistisch nach dem individualethischen Prinzip ‚gut ist, was für mich gut und erfolgreich ist‘ handeln, auch nur in Diktaturen erkennbar.

¹⁴⁴ Wenn die weniger rachedurstigen Hofleute an Carolus’ Hof für Emma und Eginhard Partei ergreifen, so fordern sie von Carolus zwar „Mitleid“ und „Gnade“ ein. (Carolus äußert gegenüber Wolrad: „Willst du mich wohl zum Mitleid überreden?“; Wolrad entgegnet: „Ich sage meine Meinung frei,/ du hast dich gegen einen jeden/ ja sonst so gnädig stets gezeigt./ So sei/ auch für dein Kind/ zur Gnade nicht so ungeeignet!// Bedenke, daß es Jugendfehler sind,/ daß du zwar Richter, doch auch Vater bist/ Eginhard dein treuer Diener ist“ (Wend 1728 (1998), III,7, S. 57).) Was die Hofleute von Carolus tatsächlich wünschen, ist offenbar jedoch nicht gefühlte Anteilnahme am Schmerz und Leid von Emma und Eginhard, also Mitleid, oder die wohlwollende, freiwillige Zuwendung zu den beiden Liebenden, also Gnade, sondern die *Anerkennung*

Emma allerdings nicht wie bei Mutius, Atis und Clotilde in einer mit moralischem Furor verfolgten Handlung, sondern in der nachgängigen Versicherung der Richtigkeit der gesellschaftlich geächteten Handlung.

Mit diesem Fokus auf die im 18. Jahrhundert neue Idee der ‚Treue gegen sich selbst‘ erfolgt im Kontext der Opernlibretto auch eine – offenbar unbewusste – Akzentverschiebung innerhalb des Konzepts des ‚treuen Helden‘ und der ‚treuen Heldin‘.¹⁴⁵ Wie oben bereits angedeutet, wird die Darstellung von Treue im neuzeitlichen Sinne, d. h. als einer Manifestation von Standhaftigkeit und Verlässlichkeit gegenüber Anderen von derjenigen von Treue im aufklärerischen Sinne, d. h. als eines *Selbstverhältnisses*, als ‚Treue gegen sich selbst‘ abgelöst. Letztere kann dabei mit verlässlichem Verhalten gegenüber anderen Personen zusammenfallen, wenn sich erstere in letzterem manifestiert.

Die Demonstration von Treue gegen sich selbst steht darüber hinaus aber in einem engen Zusammenhang mit dem beschriebenen Einlenken der Widersacher, das im Folgenden als Ausdruck von Anerkennung – die Anerkennung des Individuums als Menschen mit seinen ihm eigenen Rechten und Bedürfnissen – interpretiert werden wird. Das im Verlauf des 18. Jahrhunderts aufkommende Konzept der Anerkennung ist der zweite der oben erwähnten Faktoren, die Librettisten und Komponisten dazu motiviert haben dürften, Treuedemonstrationen in ihren Libretti ein so großes Interesse entgegen zu bringen, dass eine thematische Clusterbildung nachweisbar ist. Dasjenige, was hinsichtlich Clotildes, Atis’, Emmas und Eginhards Demonstrationen radikaler Treue gegen sich selbst so sehr beeindruckt, ist deren Wirkmächtigkeit, die sich in der Peripetie des Plots manifestiert. Denn in Reaktion auf die Demonstration von Treue gegen sich selbst verzichten die Widersacher Fernando, Cyrus und Carolus auf Bestrafung und Folter und belohnen stattdessen ihre einstigen Feinde und Opfer. König Fernando akzeptiert Clotilde als seine rechtmäßige Gattin; König Cyrus verzichtet auf sein Recht, König Croesus zu töten; König Carolus vereint Emma und Eginhard.

Die Exzeptionalität des Verhaltens der Widersacher wird vor allem vor dem Hintergrund der etablierten Märtyrerdramen sichtbar, in denen Individuen – ähnlich wie Mutius, Clelia, Clotilde, Atis sowie Emma und Eginhard – bereit sind, unglaubliche körperliche Pein und Sterben für ihre Überzeugungen, hier den christlichen Glauben, zu erleiden. Trotz des heroischen Verhaltens von Märtyrern und Märtyrerinnen – nicht umsonst wurden sie in zahlreichen Drucken als (Marter-)Helden bzw. Heldinnen gepriesen¹⁴⁶ – hält der Widersacher in Märtyrerdramen wie Pierre Corneilles *Polyeucte*,

ihrer Liebe und, damit verbunden, auch der Personen, die diese Liebe empfinden.

¹⁴⁵ Die Auffassung, dass Heldinnen und Helden sich u. a. durch die Tugend der Treue auszeichnen, artikuliert die Formel ‚treuer Held‘, die sich in deutschsprachigen Drucken ab Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisen lässt und das gesamte 18. Jahrhundert hindurch präsent ist. Die Formel bezieht sich allerdings vorrangig auf ‚Glaubens-‘ und ‚Kriegshelden‘ (vgl. die Titel in den bibliographischen Datenbanken VD 17 und VD 18, den Verzeichnissen der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. und 18. Jahrhunderts).

¹⁴⁶ S. z. B. Fischer 1696 und o. A. 1698.

Andreas Gryphius' *Katharina von Georgia* und Heinrich Elmenhorsts *Macchabäische Mutter* (mit Musik von Johann Wolfgang Franck) von 1642, 1657 bzw. 1679 an seinem einmal gefassten Entschluss zur Folter und/oder Hinrichtung fest. Überspitzt formuliert ist das Darstellungsziel der Märtyrerdramen das Martyrium des Helden oder der Heldin, nicht die Bekehrung ihrer Widersacher. (Zwar sind beide Dramengruppen – der genannte Cluster an Opern und die Märtyrerdramen – insofern nicht miteinander vergleichbar, als die genannten Beispiele der Opern glücklich ausgehen und daher als Lustspiele zu klassifizieren sind, wohingegen Märtyrerdramen per definitionem tragisch enden müssen. Doch auch, wenn die Unterschiede bezüglich des Ausgangs der Dramen und des an den Ausgang gekoppelten Verhaltens der Widersacher – Einlenken und Anerkennung führt zum glücklichen Ende; unbeeindruckbare Härte zum tragischen Ende – gattungsbedingt sind, so ist die Wahl der Gattung vonseiten des jeweiligen Dichters für seine Konzeption des jeweiligen Helden – Erfüllung im Untergang in den Märtyrerdramen vs. Erfolg durch Einlenken des Widersachers – bezeichnend.)

Was ist jedoch der Grund für die Zugeständnisse der Herrscher, die in den vorgestellten Opern so prominent sind? Alle Herrscher verzichten auf ihre Macht und behandeln die Opfer stattdessen mit Empathie und Achtung, kurz gesagt: wie menschliche Wesen. Indem sie das tun, handeln sie in Korrespondenz mit Leitlinien für den Umgang von Menschen untereinander, die ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert unter dem Begriff der ‚Anerkennung‘ gefasst werden.¹⁴⁷ D. h. die Widersacher erkennen die Heldinnen und Helden der Opern als Personen im legalistischen Sinn an, die mit einer Würde und spezifischen Rechtsansprüchen ausgestattet sind. Worin diese Rechtsansprüche bestehen, wird dabei in den Libretti an diesen Stellen der Handlungen – in den Äußerungen der *dramatis personae* etwa – nicht explizit reflektiert; sie lassen sich jedoch aus den Handlungen der Widersacher indirekt herleiten. Offenbar handelt es sich in allen der vier hier untersuchten Opern um die Anerkennung des Rechts auf Leben und körperliche Unversehrtheit sowie – in Bezug auf Emma und Eginhard bzw. Mutius und Clelia – auf Partnerwahl unabhängig von gesellschaftlichen Schranken und politischen Erwägungen.

Bezeichnend ist für diese Situation dabei, dass die Anerkennung vonseiten der Widersacher nicht spontan, d. h. ohne Anlass erfolgt, sondern jeweils die Reaktion auf die Demonstration von Treue darstellt. D. h. anders als Kant, der 1785 in den *Metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre* Anerkennung als voraussetzungslose „Achtung“ definiert, „die ich für andere trage, oder die ein Anderer von mir fordern kann (observantia aliis praestanda)“ sowie als „Anerkennung einer Würde (dignitas) an anderen Menschen, d. i. eines Werths, der keinen Preis hat, kein Aequivalent, wogegen das Object der Werthschätzung (aestimii) ausgetauscht werden

¹⁴⁷ Der Anerkennungsbegriff der Aufklärung ist vom aktuellen Anerkennungsbegriff zu unterscheiden, der u. a. auf die Teilhabe an gesellschaftlichen und politischen Entscheidungsprozessen abhebt.

könnte“¹⁴⁸, ist Anerkennung der Konzeption der Plots nach ein Effekt aus einer bestimmten Verhaltensweise oder Haltung, die die Heldinnen und Helden der Opern durch ihr unbedingtes Verhalten als neuen Faktor in die soziale Interaktion zwischen beiden antagonistischen Parteien einführen und auf die die Widersacher reagieren müssen.

Wieweit ist mein Vorgehen, die beschriebenen Verhaltensweisen in den vier Beispielopern und die Definition Kants als zwei Manifestationen des gleichen Konzepts in unterschiedlichen Medien – einem philosophischen Text und Musikdramen – aufzufassen, jedoch gerechtfertigt, wenn erstens die Konfiguration in den Opern von Kants Theorie doch verschieden ist – Anerkennung als *Reaktion* auf die Demonstration von Treue gegen sich selbst vs. *bedingungslose, grundsätzliche* Anerkennung – und zweitens in dem Zeitraum der Musikdramen eine theoretische Reflektion über das Konzept der Anerkennung gar nicht nachweisbar ist und die Libretti selbst zum Teil *andere* Gründe als die Demonstration von Treue für die Zugeständnisse der Widersacher – Mitleid (*Emma und Eginhard*) und Einsicht in die Macht des Schicksals (*Croesus*) – artikulieren? Manifestiert sich in den Musikdramen eventuell eine nicht mit verbalsprachlichen Mitteln artikuliert Vorform des später bei Kant philosophisch formulierten Konzeptes der Anerkennung? Wieweit macht jedoch die Behauptung, dass sich in dem ausgewählten Operncluster im frühen 18. Jahrhundert die Vorform des spätaufklärerischen Anerkennungskonzeptes aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert zeigt, Sinn, wenn die Plots dieser Opern doch bereits in der Antike ausgebildet wurden (alle vier Plots, die den Korpus an Beispielopern für dieses Großkapitel bilden, gehen auf die Antike, das Mittelalter oder zumindest das späte 17. Jahrhundert zurück¹⁴⁹)?

Dafür, dass im frühen 18. Jahrhundert in der Tat ein Wandel bezüglich des Anerkennungskonzeptes eintritt, spricht nicht nur der beschriebene Cluster der in Ham-

¹⁴⁸ „Achtung, die ich für andere trage, oder die ein Anderer von mir fordern kann (observantia aliis praestanda), ist also die Anerkennung einer Würde (dignitas) an anderen Menschen, d.i. eines Werths, der keinen Preis hat, kein Aequivalent, wogegen das Object der Werthschätzung (aestimii) ausgetauscht werden könnte. [...] Ein jeder Mensch hat rechtmäßigen Anspruch auf Achtung von seinen Nebenmenschen, und *wechselseitig* ist er dazu auch gegen jeden Anderen verbunden. Die Menschheit selbst ist eine Würde; denn der Mensch kann von keinem Menschen (weder von Anderen noch so gar von sich selbst) bloß als Mittel, sondern muß jederzeit zugleich als Zweck gebraucht werden, und darin bestehet eben seine Würde (die Persönlichkeit), dadurch er sich über alle andere Weltwesen, die nicht Menschen sind, und doch gebraucht werden können, mithin über alle Sachen erhebt“ (Kant 1797, zweiter Abschnitt: „Von den Tugendpflichten gegen andere Menschen aus der ihnen gebührenden Achtung“, S. 139f).

¹⁴⁹ Die Croesus-Episode, wie sie in dem Libretto von Bostel vorgestellt ist, geht auf Herodots Erzählung aus dem fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zurück; die Mutius-Legende wird vor allem in der Version von Livius rezipiert (Livius um 0 (1966)); die zum karolingischen Sagenkreis gehörende Episode zu Emma und Eginhard stammt aus dem 14. Jahrhundert; und das Libretto von *La forza della virtù* wurde in seiner Originalgestalt von Domenico David 1693 (für eine Vertonung von Carlo Francesco Pollarolo) verfasst.

burg aufgeführten Opern, in denen miteinander ähnliche, seit der Antike bekannte Handlungsmuster so im neuen Licht dargestellt werden, dass sie auf das aufklärerische Anerkennungskonzept beziehbar werden. Das beschriebene Reiz-Reaktionsmuster, das für die Libretti charakteristisch ist, („auf die Demonstration von Treue gegen sich selbst folgt Anerkennung“) wird ab den 1730er Jahren ebenfalls theoretisch formuliert – und zwar, indem in deutschsprachigen Drucken zunehmend die Denkfigur erscheint, dass einer tugendhaften Person *Achtung* zu zollen ist.¹⁵⁰ (Achtung und Respekt sind mit Anerkennung zwar nicht synonym, teilen mit letzterer aber Segmente des Bedeutungsspektrums.) Die neue Denkfigur tritt dabei nicht separat auf, sondern sie löst die im 17. Jahrhundert häufig gebrauchte lateinische Wendung ‚*summum bonum in virtute ponere*‘, quasi als deren Übersetzung, ab. Indem im frühen 18. Jahrhundert das lateinische Dictum jedoch nicht mit einer dem Original möglichst nahe kommenden Formulierung, wie ‚der Tugend höchsten Wert beimesen‘, sondern durch die Wendung ‚der Tugend Achtung zollen‘ übersetzt wird,¹⁵¹ wird in der deutschen Sprache eben jener konsequenzlogische Konnex zwischen der Demonstration von Tugend, für die Treue häufig Synonym ist,¹⁵² und Anerkennung hergestellt, der sich in den Opernlibretti des frühen 18. Jahrhunderts – als Handlungsmuster, nicht als verbalsprachlich formuliertes Theorem – bereits abzeichnet und später offenbar in die von den Aufklärungsphilosophen formulierte Definition der Anerkennung mündet.¹⁵³ (Hier erfolgt allerdings eine Verschiebung von der Achtung oder Wertschätzung für die *Tugend* als solcher zu derjenigen des *Besitzers* von Tugend sowie der mit der Achtung und Wertschätzung verbundenen Verleihung von Rechten: nämlich desjenigen auf Leben und körperliche Unversehrtheit.)

Besser noch als zu Kants Konzept der Anerkennung, das sich, wie oben gezeigt, in den spezifischen Handlungskonstellationen in den einen Cluster bildenden Opern andeutet, lässt sich ein Bezug letzterer zu Fichtes moralphilosophischen Theorien herstellen. Ist bei Kant Anerkennung und Achtung primär eine Haltung, die jedes Individuum jedem anderen Individuum schuldet, so hebt Fichte – ganz im Sinne des Reiz-Reaktionsmusters in der Interaktion zwischen Heldinnen und Helden auf der einen und den Widersachern auf der anderen Seite, das die von mir ausgewählten Beispielopern vorstellen – auf die Rolle diese Interaktion für die Genese von Aner-

¹⁵⁰ Zedler 1733, S. 520; Stanihursten 1738, S. 638; Baker 1736 (1741), S. 896.

¹⁵¹ Vgl. das *Deutsch-Lateinische Wörter-Buch* von Johann Leonhard Frisch von 1741, das diese Übersetzung vorschlägt (Frisch 1741, S. 386).

¹⁵² Vgl. o. A. 1854.

¹⁵³ Die Idee der Anerkennung deutet sich z. B. auch bei Hume in der Mitte des Jahrhunderts an: „All human creatures are related to us by resemblance. Their persons, therefore, their interests, their passions, their pains and pleasures, must strike upon us in a lively manner, and produce an emotion similar to the original one, since a lively idea is easily converted into an impression“ (Hume 1739-1740 (1817), S. 50).

kennung eines Individuums gegenüber einem anderen ab. In seiner *Grundlage des Naturrechts* stellt Fichte heraus, dass Anerkennung ein Effekt aus *wechselseitigem* Verhalten ist:

Die Erkenntnis des Einen Individuums vom anderen, ist bedingt dadurch, daß das andere es als ein freies behandle, (d.i. seine Freiheit beschränke durch den Begriff der Freiheit des ersten). Diese Weise der Behandlung aber ist bedingt, durch die Handlungsweise des ersten gegen das andere; diese durch die Handelsweise, und durch die Erkenntnis des anderen, und so ins Unendliche fort. Das Verhältnis freier Wesen zueinander ist daher das Verhältnis einer Wechselwirkung durch Intelligenz und Freiheit. Keines kann das andere anerkennen: und keines kann das andere behandeln als ein freies Wesen, wenn nicht beide sich gegenseitig so behandeln.¹⁵⁴

Dass die veränderte Konzeption von Treue – nicht als ein Beziehungsverhältnis zu einem Anderen, sondern als ein Selbstverhältnis und eine Qualität eines Individuums – für die Verschränkung von Treue und Achtung/Anerkennung eine Rolle spielen dürfte, darauf hat Charles Taylor hingewiesen. Seiner Theorie nach, die er freilich so gut wie gar nicht anhand historischer Beispiele belegt, konstituiert Treue gegen sich selbst die moralisch-ethische *Identität* (und Authentizität) einer Person, d. h. in der Definition von Michael Quante: ein komplexes, vierteiliges „evaluatives oder normatives Konzept, an dem sich einzelne Individuen oder soziale Gruppen orientieren, für dessen Beibehaltung sie eintreten oder dessen Realisierung sie anstreben“.¹⁵⁵ Es ist diese (moralisch-ethische) Identität, d. h. Identifizierbarkeit einer Person anhand (in moralisch-ethischer Hinsicht) gleichbleibender Handlungsmuster, die nach Taylor Anerkennung von dem jeweiligen Gegenüber einfordert.¹⁵⁶

Wenn also meine Perspektive, Anerkennung als logische Antwort auf die Demonstration von Treue nicht nur zu Anderen, sondern vor allem auch zu sich selbst zu be-

¹⁵⁴ Fichte 1797 (1979), Erstes Hauptstück, § 4, Beweis, S. 43-44. Demgegenüber verdient bei Kant selbst der Lasterhafte noch Achtung, d. h. gegenseitige Anerkennung. „Nichts desto weniger kann ich selbst dem Lasterhaften als Menschen nicht alle Achtung versagen, die ihm wenigstens in der Qualität eines Menschen nicht entzogen werden kann; ob er zwar durch seine That sich derselben unwürdig macht“ (Kant 1797, S. 141).

¹⁵⁵ Quante 2007, S. 11.

¹⁵⁶ „The importance of recognition has been modified and intensified by the new understanding of individual identity that emerges at the end of the eighteenth century. We might speak of an individualized identity, one that is particular to me, and that I discover in myself. This notion arises along with an ideal, that of *being true to myself and my own particular way of being*. [...] One way of describing this development is to see its starting point in the eighteenth-century notion that human beings are endowed with a moral sense, an intuitive feeling for what is right and wrong. [...] The idea was that understanding right and wrong was not a matter of dry calculation, but was anchored in our feelings. Morality has, in a sense, a voice within. The notion of authenticity develops out of a displacement of the moral accent in this idea [kursiv von mir, B. K.]“ (Taylor 1992, S. 28).

greifen und dieses Reiz-Reaktions-Schema als zentrales Moment im Plot zu bewerten, zutreffend ist, dann stellt sich die Frage: bis zu welchem Grad sind diese zentralen Momente und Wendepunkte im Plot für die Konstitution der frühauflärerischen Oper als *Musikdrama* von Bedeutung?

6. Die Anerkennung des Widersachers als musikalisch-reflexiver Prozess – Telemann und noch einmal Keiser

Es dürfte kein Zufall sein, dass die zwei Phasen der Konfliktlösung am Ende der Libretti – auf die Demonstration von Treue folgt die Anerkennung und Achtung des Widersachers, der damit das glückliche Ende der Opernhandlung herbeiführt – die musikalische Dramaturgie nicht von allen, aber vielen Opernfinali prägen. In zwei der hier besprochenen paradigmatischen Opern¹⁵⁷ – *Emma und Eginhard* und *Croesus* – wird die durch den Anerkennungsprozess herbeigeführte Peripetie der Handlung durch eine musikalische Nummer hervorgehoben.

In *Emma und Eginhard* geht der Entscheidung von Carolus, auf Rache und Strafe zu verzichten, eine musikalische Nummer unmittelbar voraus, in der Carolus – so die Bühnenanweisung – „in tiefen Gedanken stehen [bleibt] und inzwischen [...] sich eine Stimme aus den Wolken hören [lässt]“¹⁵⁸. Diese Stimme externalisiert offensichtlich innere Gedanken oder, wie Wolfgang Hirschmann vorgeschlagen hat,¹⁵⁹ das Gewissen von Carolus. (Die Stimme des Gewissens ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein häufig verwendeter Topos und wird mit der Stimme Gottes identifiziert.¹⁶⁰) Für diese Interpretation spricht auch, dass Telemann den Gesangsvortrag für eine Bassstimme, also die Stimmlage von Carolus, komponiert hat. Noch Entscheidender ist jedoch der kontemplative, bereits in rein zeitlicher Hinsicht raumgreifende und Zeit stillstellende Charakter dieser Nummer, die den Reflektionsprozess von Carolus in zeitlicher Hinsicht mimetisch abbildet:¹⁶¹

¹⁵⁷ Mit Paradigma ist in diesem Kontext nicht ein Modell gemeint, von dem zahlreiche Kopien vorzufinden sind, sondern – im Anschluss an Aristoteles – ein außergewöhnlich reichhaltiges, charakteristisches und sinnreiches Beispiel.

¹⁵⁸ Telemann und Wend 1728 (2000), Ende von Nr. 111, nach Takt 44, S. 423.

¹⁵⁹ Hirschmann 2000, S. XIX.

¹⁶⁰ Vgl. Saurin 1748, S. 73; Helwing 1751, S. 35.

¹⁶¹ Bei Jacob Cats wird der Denkprozess von Carolus noch weiter ausgebaut: „Er bleibt kurtze Frist drauff in Gedancken stehn/ Mit wohlbedacht die That was näher einzusehn;/ Er fühlt/ daß sein Gehirn gantz kräfttig sich beweget/ Daß sich sein jähher Zorn und Rach’ allmählig leget/ Er spuhret/ daß sein Geist die Straff-Begierde spahrt/“ (zitiert nach Hirschmann 2000, S. XV).

The image displays a musical score for a scene from the opera *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard*. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I, Violino II, Viola, EINE STIMME (a vocal line), and Basso continuo. The second system continues the instrumental parts, with a vocal line starting at measure 5. The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 8. The vocal line in the second system begins with the lyrics "Wi - der -".

Abb. 13 Georg Philipp Telemann und Christoph Gottlieb Wend,
Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard, Beginn von Nr. 112
 © mit freundlicher Genehmigung von Bärenreiter, Kassel

HAUPTSTÜCK II – HAMBURG

9 S

stre - be nicht der Re - gung, die dich zum Er - bar - men zeucht,

13

wi - der - stre - be nicht, wi - der - stre - be nicht, wi - der -

Im Anschluss und im Kontrast zur Dramatik der vorhergehenden Szene konstituiert der pastorale 9/8-Takt,¹⁶² die wiegende Rhythmik, die liebliche, kreisende, wellenförmige Melodik in D-Dur und das weiche, intime, zugleich jedoch glänzende Timbre der instrumentalen Besetzung der Da-capo-Arie (hohe Streicher, zwei Querflöten und Basso continuo) eine entspannte, ruhige Atmosphäre. (Sie wird nur vorübergehend in einem kurzen Abschnitt im A-Teil der Arie durch eine treibendere Passage in den Takten 12ff unterbrochen. Die Chromatik der Aufwärtsequenzierung, die Variante einer Monte-Sequenz¹⁶³ mit den harmonischen Schritten A-Dur – D-Dur; h-Moll – E-Dur, verleiht der Passage einen vergleichsweise drängenden Charakter.) Die Verse und die darunter liegende Musik laden Carolus freundlich dazu ein, sich der Tugenden des Erbarmens und Verzeihens zu befleißigen. „Widerstrebe nicht der Regung, die Dich zum Erbarmen zeucht. Fehler denen zu verzeihen, die sie bereuen, ist eine Tat, so selbst dem Himmel gleicht.“¹⁶⁴

Im Anschluss an diese Arie revidiert Carolus in der Tat seinen Entschluss; er begnadigt Emma und Eginhard nicht nur, sondern gestattet die nicht standesgemäße Heirat. Rekapituliert man die Szenen von der Entdeckung und Gefangennahme der jungen Liebenden bis zur Begnadigung vonseiten Carolus’ – es sind immerhin acht Szenen –, so lässt sich der dramatische Verlauf, den Wend inszeniert, als einen vergleichsweise komplexen psychologischen Prozess begreifen, der in der Arie der ‚Stimme aus den Wolken‘ kulminiert. Der Geheime Rat Wolrad und die Stiefmutter Emmas Fastrath wirken mit Argumenten – für und wider strenge Strafe – auf Carolus ein (‚Stufe 1‘);¹⁶⁵

¹⁶² Er ist als $\frac{3}{4}$ Takt notiert.

¹⁶³ Die Passage ist insofern eine Variante der Monte-Sequenz, als der chromatische Gang nicht regelmäßig im Bass, sondern in den Mittelstimmen erfolgt.

¹⁶⁴ Telemann und Wend 1728 (2000), Nr. 112.

¹⁶⁵ Wend 1728 (1998), III,7 und 8, S. 56-58. Fastrath und Wolrad personifizieren zwei verschiedene, unterschiedlichen historischen Epochen angehörende Moraltheorien. Fastrath, die Gattin Carolus’ und Stiefmutter Emmas, verkörpert das Prinzip der etablierten, frühneuzeitlichen Strafmoral. Da im frühneuzeitlichen Denken die Internalisierung von Schuld den Studien von Heinz D. Kittsteiner gemäß nur schwach ausgebildet ist, ist Schuld nur durch Reue und Sühne auszugleichen (zur Strafmoral und dem kulturgeschichtlichen Prozess der Culpabilisation, der die Strafmoral ab dem 18. Jahrhundert zunehmend ablöst: s. Kittsteiner 1991, insbesondere S. 356). Das Liebesverhältnis Emmas und Eginhards muss in dieser Perspektive strengstens bestraft werden. Darüber hinaus dient Strafe zur Abschreckung, wie Fastrath impliziert: „An der Rothrudis hast du schon/ ein gleiches Unglück fast gesehen,/ und hättest du sie härter abgestraft,/ so hättest du den Nutzen noch geschafft,/ daß Emma sich ein Beispiel dran genommen“ (Wend 1728 (1998), III,8, S. 58). Im Sinne der gleichen Moral begründet Carolus sein Urteil: der Kaiser und sein Rat „erkennt,/ daß [...] sie beide durch das Schwert *zur Strafe dieser Tat/ und Abscheu [also Abschreckung] andrer für so bösen Dingen/* vom Leben zu dem Tode [...] zu bringen [kursiv von mir, B.K.]“ (Wend 1728 (1998), III,10, S. 61). Im Gegensatz zu Fastrath plädiert Wolrad dafür, Mitleid walten zu lassen, die jungen Liebenden also als gleichwertige Menschen ‚wie sich selbst‘ anzuerkennen und in diesem Sinne auch ihre Bedürfnisse und Sehnsüchte unabhängig von Standeserwägungen zu respektieren. Dass Wend die Auffassung Wolrads

Carolus beobachtet während der Gerichtsverhandlung und nach der Verkündung der Todesstrafe zahlreiche Beweise der bedingungslosen Treue der jungen Delinquenten zueinander und wider sich selbst („Stufe 2“). Eginhard entlastet z. B. Emma, indem er ausruft „ich bin der Missetäter,/ ich habe sie verführt,/ ich bin der Übertreter,/ der deine Huld/ sich ließ zum Übermut erheben“ und sein Verhältnis zu Emma nicht in Frage stellt oder verleugnet: „doch glaube, wann der Stahl mich wird verletzen,/ wird sich das Wort annoch in meinem Blute netzen:/ Ich starb getreu.“ Emma und Eginhard erklären im Duett: „Ich,/ ich will sterben für dich./ Soll eines unter uns verderben,/ so treff’ es mich!“¹⁶⁶

Dass Carolus die Treuedemonstrationen als positiven Wert der jungen Liebenden tatsächlich wahrgenommen hat und der Treue der Liebenden Anerkennung zollt, artikuliert er im Kontext seiner Begnadigung: „Betrübte, zwar unerlaubte, jedoch *getreu* Verliebte, kommt näher her zu mir, es soll euch Gnade widerfahren [kursiv von mir, B. K.].“¹⁶⁷ Die Anerkennung der Liebenden in ihrer Treue stellt somit einen zentralen Faktor für seinen Sinneswandel dar, auch wenn er sich zur Gnade erst durchringen kann, nachdem sein Gewissen, die Stimme aus den Wolken, ihn darauf verpflichtet hat („Stufe 3“).

Ähnlich wie die Carolus zur Anerkennung bewegende Stimme aus den Wolken ist die Gestaltung der Verse und der Musik der Peripetie in *Croesus* symptomatisch für die Emergenz des Anerkennungskonzeptes im frühen 18. Jahrhundert. Cyrus’ Wende wird dem Libretto nach dadurch motiviert, dass Croesus seiner Einsicht in die Allmacht des Schicksals und seine vorhergehende Vermessenheit, seinen eigenen glücklichen Zustand für unverrückbar zu wännen, intensiven Ausdruck verleiht. Erst nachdem Solon, ein „griechischer Welt=Weiser“, ¹⁶⁸ Cyrus noch einmal die Einsicht von Croesus auseinandergesetzt hat, nämlich dass „das Rad des Glückes stetig drehet, daß das Verhängnis Kron und Thron verschmähet und daß wir Sterblichen unmöglich können uns vor dem Tode glücklich nennen“, ¹⁶⁹ fühlt Cyrus sich „gerührt“¹⁷⁰ und fordert seine Soldaten auf, Croesus loszubinden. Er begründet diesen spontanen Entschluss mit: „sitz’ ich gleich jetzt dem Glück im Schoß, in großer Macht und höchsten Ehren, muß Solons Rede mich und Croesus’ Beispiel lehren, daß auch ich, wie er, fallen kann. Legt ihm den Purpur wieder an!“¹⁷¹

gegenüber derjenigen Fastraths höher wertschätzte, zeigen die Namen der beiden *dramatis personae* an. Fastrath gibt nicht gänzlich unbrauchbaren Rat; sie gibt jedoch einen Rat, der eben nur *beinahe* und nicht vollkommen gelungen ist. Wolrad gibt demgegenüber guten, wohlmeinenden Rat.

¹⁶⁶ Wend 1728 (1998), III,10, S. 62-64.

¹⁶⁷ Wend 1728 (1998), III,11, S. 66.

¹⁶⁸ Vgl. die Liste der Personen der Handlung gemäß des Textbuchs von 1730, abgedruckt in Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), S. LXVII.

¹⁶⁹ Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), III,13, S. 213.

¹⁷⁰ Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), III,13, S. 214.

¹⁷¹ Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), III,13, S. 214.

Reformuliert man Anerkennung, also das Zugeständnis elementarer Rechte vonseiten einer Person gegenüber einer anderen Person, als die allgemeine Einsicht, dass eine andere Person genauso wie man selbst Mensch ist und die Bedürfnisse und Wünsche eines Menschen hat, so lässt sich der Wandel von Cyrus als einen Prozess der Anerkennung von Croesus beschreiben. Cyrus erkennt, dass er und Croesus in Hinsicht auf das Unterworfensein unter die Launen des Schickals gleich sind, d. h. dass beide Menschen sind. Bostel bietet damit zwei Auslöser von Cyrus' Wende zur Anerkennung Anderer an: erstens der radikale Treuebeweis von Croesus' Sohn Atis, der danach verlangt, *an* Croesus *statt* oder *zusammen mit* Croesus verbrannt zu werden; zweitens die Reflektion über die allen Menschen gemeinsame *conditio humana*. Indem der Treuebeweis von Atis der Reflektion von Croesus über die *conditio humana* vorausgeht und erst *nach* ihrer Reflektion das Einlenken von Cyrus erfolgt, erscheint die Reflektion von Croesus als eigentlicher Auslöser für den Anerkennungsprozess von Cyrus; die Reflektion ist in der Kausalkette unmittelbar zum Anerkennungsprozess benachbart. Die Tatsache, dass Bostel beide Ereignisse – den Treuebeweis und die Schicksalsreflektion – direkt aneinander gereiht präsentiert, zeigt auch an, dass der Librettist den Treuebeweis als einen – vielleicht nicht den entscheidenden, jedoch ergänzenden – Faktor für die positive Wende der dramatischen Ereignisse ansah.

Ähnlich wie in *Emma und Eginhard* ist Cyrus' Prozess der Anerkennung – oder des Erkennens der anderen Person als eines Menschen – kein spontaner Prozess, sondern wird vom Librettisten Bostel als Reflektionsprozess vorgestellt. Es heißt somit im Libretto nach der Erklärung Solons: Cyrus „sitzt eine Weile in tiefen Gedanken“.¹⁷² Auch wenn die Partitur die Reflektionsphase unvertont lässt – das Rezitativ sieht keine Unterbrechung des Dialogs zwischen Solon und Cyrus, d. h. keinerlei reale Aufführungszeit für die Reflektionsphase vor –, so ist der Reflektion jedoch in der vorhergehenden Arie von Croesus Raum gegeben, also jener Phase, in der sich der Einsichtsprozess von Croesus vollzieht und der offenbar von Cyrus (sowie in der extradiegetischen Perspektive: von den Zuschauern) nicht nur beobachtet, sondern intellektuell und emotiv mitvollzogen wird. Vor dem Hintergrund, dass sich die Idee der Anerkennung im frühen 18. Jahrhundert erst entwickelt und erst am Ende des Jahrhunderts zum ersten Mal theoretisch formuliert wird, ist es bezeichnend, dass Keiser die Arie von Croesus zweimal komponiert. Nach der Uraufführungsfassung von 1711 vertont er sie noch einmal 1730. Dass die Ausbildung des Anerkennungskonzepts in den zwischenzeitlich vergangenen achtzehn Jahren weiter fortgeschritten war, zeigt die Gestaltung der Neufassung. Keiser wählt kompositorische Mittel, die Croesus' Einsicht in die Willkür des Schicksals als *während* des Vortrags der Arie vollzogenen Reflektions- und Verstehensprozess (im Unterschied zum Ausdruck einer bereits *zuvor* erlangten Einsicht *vor* dem Vortrag der Arie) darstellen.

¹⁷² Keiser und Bostel 1711/1730 (1912), III,13, S. 214.

Andante

(Viol. I, II)
Unisoni

Viola

Oboe con la parte (all' ottava alta).

Croesus

(Fag., Ve.,
Cb., Cemb.)

Andante

Cembalo

So - lon, So - lon, wei - ser - So - lon, ach! jetzt denk ich den Wor - ten nach, die ich

Abb. 14 Reinhard Keiser und Lucas Bostel, *Croesus* (1730), Beginn von III, 13

Keiser bedient sich hierfür der Catabasis, einer rhetorischen Figur zum Ausdruck von Affekten der Niedrigkeit und Niedergeschlagenheit,¹⁷³ hier in Form eines Lamentobasses und einer 7-6-Synkopenkette,¹⁷⁴ die beide aufgrund ihrer Abwärtstendenz als expressive Analogie und musikalische Kontur der Körperhaltung und Stimmung eines niedergeschlagenen Individuums fungieren können. Zusammen mit dem Andante-Tempo artikuliert sich in der Arie moralisches Bedauern, ein mentaler Zustand, der nicht nur eine Gefühlsqualität, sondern auch Reflektion – über die Ursachen für das Scheitern der eigenen Handlungsintentionen oder Zielsetzungen – mit einschließt. Die 7-6-Synkopenkette in Croesus' Arie zieht somit nicht nur emotional ‚nach unten‘, sondern beschreibt auch den Prozess der reflexiven Versenkung. Insofern als die von der Musik artikulierte Reflektion und der damit verbundene Einsichtsprozess inhaltlich in-

¹⁷³ Kircher 1650, S. 145. S. das vollständige Zitat und die Übersetzung in der hiesigen Einleitung, Abschnitt 2.

¹⁷⁴ Die 7-6-Sequenz realisiert sich erst durch den Cembalisten, der die Gerüsttöne in der Partie des Sängers und dem Basso continuo vervollständigt.

determiniert ist – der Inhalt der Reflektion und Einsicht kann lediglich aus kontextuellen Faktoren wie dem Libretto geschlussfolgert werden –, kann die ‚Stimmung‘, die die Arie artikuliert, von den Perzipientinnen und Perzipienten sowohl auf das moralische Bedauern und die Niedergeschlagenheit von Croesus als auch auf den Prozess der Anerkennung von Cyrus, der auf der Szene an Croesus’ Einsichtsprozess teilhat, bezogen werden.

Die Betonung dieses Komplexes aus Niedergeschlagenheit, moralischem Bedauern, Reflektion, Einsicht, innerer Versenkung und Anerkennung zeigt sich besonders deutlich im Vergleich zur Fassung von 1711. In dieser früheren Fassung sind die Verse als eine Arie im 2/2-Takt, also einem eher schnellen Tempo, mit einem drängenden ostinatoartigen *walking bass* vertont. Zusammen bringen die musikalischen Mittel eher den emotionalen Aufruhr und die Panik Croesus’ vor seiner Hinrichtung als introvertierte Reflektion (in Form von Trauerarbeit und Einsicht) zum Ausdruck. Den Konnex zwischen dem Prozess des Verstehens (sowohl Croesus’ als auch Cyrus’) als Voraussetzung für die Anerkennung und Peripetie der Handlung hatte Keiser 1711, d. h. bei der Komposition der ersten Fassung, also offenbar noch nicht erkannt oder er spielte für ihn keine Rolle.

mit diesen Handlungsmaximen einen Anerkennungsprozess vonseiten des Widersachers heraus. Diese Zusammenhänge artikulieren sich markant in den hier als Cluster untersuchten Opern, indem sie sowohl die Gestaltung einzelner Nummern – von Rezitativen und Arien – als auch die musikalischen Dramaturgien größerer, mehrere Szenen zusammenfassender Abschnitte prägen. In den vorhergehenden Abschnitten ließ sich zeigen, wie der Wandel moralisch-ethischer Anschauungen und Imperative sich auch in der Musik artikuliert: in der Gestaltung von Rezitativen und Arien, die neostoizistische *constantia* und aufklärerische Ideale des sich selbst gegenüber treuen, dynamischen, den Furor der Gewissheit zur Schau stellenden Individuums mit musikalischen Mitteln kontrastieren (in Abschnitt 3) bzw. den Vollzug eines Reflektions- und Anerkennungsprozesses musikalisch nachzeichnen (in den Abschnitten 5 und 6).

Im letzten Abschnitt geht es darum, dieses Beziehungsgefüge auf die Dramaturgie größerer musikalischer Segmente des hier in den Blick genommenen Opernclusters auszuweiten. Es besteht nämlich, so macht ein Vergleich der zu dem Cluster gehörenden Opern miteinander sichtbar, eine enge Verschränkung oder Verschaltung zwischen der ‚story‘, Narration oder dramatischen Handlung, die eine abstrakte moraltheoretische Idee vorstellt, auf der einen und musikalischer Dramaturgie auf der anderen Seite. Die musikalischen Dramaturgien und Ausdrucksformen stellen dabei jedoch keine starren Schablonen oder Muster dar, die allen Opern in gleicher Form zugrunde lägen. Die Befunde zeigen demgegenüber eher das, was Wittgenstein Familienähnlichkeiten nannte, vereinzelte Ähnlichkeiten und Verwandtschaften, ohne dass sich hieraus ein Set an Merkmalen ableiten ließe, dass in allen Opern in der gleichen Weise auffindbar wäre.

Mit dem Umstand, dass der empathischen, anerkennenden Wende des Widersachers ein Prozess der Reflektion vorausgeht, der für den Verlauf des Plots insofern entscheidend ist, als er die Peripetie zum glücklichen Ende und zur Lobpreisung der Heldinnen und Helden sowie des Widersachers herbeiführt, dürfte zusammenhängen, dass die Finali und die den Finali vorausgehenden Szenen in den Cluster-Opern ähnlich gestaltet sind. Auf die Reflektionsarie von Croesus' und Cyrus' Einsicht in die gleiche Unterworfenheit aller Individuen unter das Schicksal folgt nach einem rezitativischen Abschluss eines weiteren Handlungsstranges ein zwar äußerst knapper, zugleich jedoch berstend triumphaler Finalchor, der die glückliche Wende der dramatischen Ereignisse im *stile di tromba* preist.

Ähnlich wie in *Croesus* ist auch in *Emma und Eginhard* die Finalnummer der Lobpreisung des glücklichen Ausgangs gewidmet, der durch den Anerkennungsprozess von Carolus herbeigeführt wird. Der Schlusschor artikuliert allerdings nicht moralische Billigung mittels Jubel und Triumph wie in *Porsenna*; die Verse stellen demgegenüber eine Perspektive auf die vorhergehenden Ereignisse vor, die hinsichtlich des ausgestandenen Leids von Emma und Eginhard merkwürdig gefühllos bleiben: Sie rechtfertigen die Todesangst, die Emma und Eginhard ausstehen mussten, damit, dass ein solches – wir würden heute sagen: traumatisches – Erlebnis das nachfolgende, jetzt glücklicherweise möglich gewordene Vergnügen um so größer mache.

Auf schwere Hindernisse,
 ist Lieb' und Lust gedoppelt süße,
 denn so schmeckt man den Unterschied:
 Das heißt nur halbe Fröhlichkeit,
 wenn man vorher nicht ein'ge Zeit
 des Schmerzens Joch getragen,
 drum längst stets der Treue Kahn
 im Hafen weit vergnügter an,
 wenn ihn ein Sturm hinein geschlagen.¹⁷⁵

Diese Naivität und der Mangel an Empathie, der sich in den Versen artikuliert, stehen im auffälligen Gegensatz zum Gewicht, das Wend in den vorhergehenden Szenen dem Mitleid (und der aus dem Mitleid hervorgehenden Anerkennung) gibt. Die Finalverse dürften auf der Grundlage des gegenwärtigen Kenntnisstandes ein Indiz für die Unklarheit des Librettisten bezüglich der von ihm im Libretto artikulierten und/oder persönlich vertretenen moralischen Leitvorstellungen sein. Gerade weil er sich der eigenen moralischen Leitlinien nicht völlig bewusst ist, in den Finalversen jedoch der Konvention gemäß die ‚Moral der Geschichte‘ noch einmal reflektieren möchte, wählt er Verse, deren Moral zwar auf den Inhalt von *Emma und Eginhard* passt, zugleich aber so allgemein bleibt, dass sie auf jede beliebige Handlung, die mit einem glücklichen Ende schließt, bezogen werden könnte – unabhängig davon, welche moralisch-ethischen Ideen sie im Detail formuliert. Es dürfte somit die im frühen 18. Jahrhundert vorherrschende moralisch-ethische Gemengelage sein, die sich in der Allgemeinheit der finalen Verse manifestiert und die Telemann motiviert, für die Vertonung dieser Verse die Stilistik eines religiösen Chorals zu wählen, also einer musikalischen Gattung, die im Laufe des 18. Jahrhunderts durch ihre Position als Schlussnummer in Kantaten und Chorälen zunehmend die Funktion hat, die Moral, d. h. den Kern der vorhergehenden Nummern oder erzählten Handlung sentenzartig zusammenzufassen.

Die beschriebene Abfolge und musikalische Dramaturgie ‚ein extrovertiertes oder als kommunale Aussage gestaltetes Finale folgt auf eine introvertierte Nummer, die die Peripetie markiert‘ gilt auch für Matthesons *Porsenna*. Die Oper enthält allerdings nicht, wie meist, eine, sondern zwei Anerkennungsprozesse. Die Anerkennung und Wende Porsennas in Akt II, Szene 11, wird ergänzt durch einen zweiten Anerkennungsprozess in Akt IV, Szene 10. Porsenna erkennt hier kurz vor dem Ende der Oper durch die Offenbarung Clelias, dass Mutius und Clelia Liebende sind; er ist tief beeindruckt von Clelias und Mutius' Bereitschaft, zugunsten des Friedens zwischen Römern und Etruskern einander aufzugeben, damit Porsenna Clelia wunschgemäß ehelichen kann. D.h. die Konstellation im zweiten Akt – auf Treuedemonstration (Mutius' Selbstverstümmelung) folgt die Wende des Widersachers (Porsennas Verzicht auf Folter) – wiederholt sich hier im vierten Akt: auf Clelias Bereitschaft zur Ehe mit Porsenna – Treuedemonstration – folgt Porsennas Verzicht auf diese Ehe – die Wende

¹⁷⁵ Telemann und Wend 1728 (2000), III,12, S. 440ff.

des Widersachers, die freilich keinen Prozess der initialen Anerkennung, sondern eine Bestätigung und Intensivierung bereits bestehender Anerkennung bedeutet.

Obwohl beide Prozesse der Anerkennung vonseiten Porsennas in wenigen Takten in schmucklosen, ganz auf den Dialog konzentrierten Rezitativen vorgestellt werden, ist der Kontrast aus intro- und extrovertierter Nummer jedoch hier auf andere Weise realisiert. Auf Porsennas zweite (An-)Erkenntnis folgt die Auflösung aller Konfliktknoten, die sich in der Vereinigung aller Paare – nicht nur des Paares ‚Mutius und Clelia‘, sondern auch von zwei weiteren Paaren ‚Horatius und Junia‘ sowie ‚Valeria und Herminius‘ – manifestiert. Daran schließt sich eine von den Partnerinnen und Partnern aller drei Paare vorgetragene Ensemblenummer an, die ähnlich statisch und aus der Zeit herausgehoben ist wie die Reflektionsarien von Croesus und der ‚Stimme aus den Wolken‘ und deren Ausdruckscharakter jedoch weniger Nachdenklichkeit als vor allem Erleichterung zum Ausdruck bringt. Anders als das ‚schwermütige‘ Lamento von Croesus und der heitere, aber im Großen und Ganzen gefasste und gezügelte Pastoralsatz in *Emma und Eginhard* ist das Erleichterungsensemble Nr. 97 leicht beschwingt. Die Regelmäßigkeit der von der Solovioline vorgetragenen Kette tänzelnder Achtelnotenprimen, die auf der jeweils zweiten Achtelnote eines Taktes von unten (im Abstand einer Quarte bzw. Oktave) angesprungen werden, wird durch einen überzähligen ‚französischen‘ Takt (die Verdopplung des zweiten Taktes im dritten) aufgebrochen. Der schwingende, melodisch abwärtsstrebende ‚Appendix‘ auf der Dominante in den Takten 11 bis 16 sprengt endgültig die symmetrische Anlage und ist expressives Analogon zu dem Gefühl der Befreiung und Erleichterung, das einsetzt, wenn die Last der Sorge und des Kammers von einem Individuum abfällt. Allein schon aufgrund seines Umfangs (94 Takte ohne und 163 Takte mit Da-capo-Teil) bildet das Erleichterungs-Sextett Nr. 97 das Zentrum des Finales, an das sich nach einem kurzen Rezitativ Porsennas ein stretta-artiger Chor anschließt, der die Leistung der drei Hauptpersonen – die Treuebeweise von Mutius und Clelia und Porsennas Anerkennung und Verzicht – in nicht mehr als drei Takten und mit dem damaligen Verständnis entsprechenden Worten lobpreist: „Der thut den größten Sieg/ der sich selbst überwindt.“¹⁷⁶

Dass, anders als in den Definitionen Kants und Fichtes gegen Ende des 18. Jahrhunderts, der Anerkennungsprozess im frühen 18. Jahrhundert freilich nicht als ein selbstverständliches, dem anderen Individuum in gewissem Sinn *geschuldetes* Verhalten begriffen wird, sondern Resultat der Großmut des absolutistischen Fürsten ist, artikuliert sich deutlich in diesen Erleichterungsensembles, die offenbar – ich greife hier einen Gedanken von Michael Talbot zur Dramaturgie zyklischer Instrumentalgattungen auf¹⁷⁷ – den dramaturgischen Zweck haben, angestaute dramatische Energie oder Spannung abzubauen.

¹⁷⁶ Mattheson und Bressand 1702 (2006), letzter Vers, letzte Szene, S. 182.

¹⁷⁷ Talbot schreibt, das Finale „has the unique task of discharging completely not only itself but the whole backlog of musical energy that it carries over from the preceding movements“ (Talbot 2001, S. 6).

Das gilt in etwa auch für *Emma und Eginhard*. Zwar gibt es hier keine Erleichterungsnummer im direkten Anschluss an das Einlenken von Carolus – Emma und Eginhard rufen lakonisch aus: „O Gnad’, o Glück!“ –; nach dem Rezitativ folgt jedoch eine Art Buffa-Einlage von Steffen, des „Kaisers kurzweiligem Rat“, ¹⁷⁸ der die komödiantischen, bisher jedoch kaum eine Rolle in der Oper spielenden Aspekte des Plots – Emmas, die Geschlechterordnung auf den Kopf stellenden Transport Eginhards durch den Schnee – hervorhebt, indem er sie ridiculisiert. ¹⁷⁹

Relativ unausgebildet bleiben die beschriebenen Charakteristika der Finalbildung in *La forza della virtù*, dem unter den vier Clusteroperen frühesten Werk. Zwischen Fernandos Anerkennung von Clotilde, ein sich von der dritten bis zur fünften Szene im dritten Akt erstreckender Prozess, und dem Finale in der sechzehnten Szene liegen weitere elf umfangreiche Szenen, in denen Anagilda, die Konkurrentin Clotildes und Geliebte Fernandos, versucht, Clotilde zu ermorden, Clotilde und Fernando (nach seiner überraschenden moralischen Wende) Anagilda und Rodrigo begnadigen, Anagilda und Alfonso ein Paar werden und Clotilde zur spanischen Königin gekrönt wird. Clotildes geradezu absurde Demonstration überwältigender Treue gegen Fernando und sich selbst wird während dieser Szenen, die schätzungsweise mindestens eine halbe Stunde Aufführungszeit in Anspruch nehmen, für den Zuschauer präsent gehalten, indem Clotilde Tugendhaftigkeit in diversen anderen, eher traditionellen Formen demonstriert: nicht nur Treue gegen Andere und sich selbst, sondern vor allem auch Sanftmut und Großmut. (Die eigentliche und zentrale moralische Botschaft der Oper dürfte in etwa sein: ‚Sei immer hübsch tugendhaft (milde, treu und großmütig) und Du wirst alle – auch Deine Feinde – für Dich einnehmen!‘) Der Bezug der letzten Verse der Oper, die Clotilde lobpreisen, kann somit ohne größere Schwierigkeiten zu der die Peripetie herbeiführenden Demonstration überwältigender Treue gegen sich selbst und den Gatten vom Zuschauer hergestellt werden. Die Erleichterungsnummer ist auf zwei Musikstücke, ein Duett zwischen Clotilde und Fernando in Szene 9 und eine Arie in Szene 11 des dritten Aktes, also vier Szenen nach Fernandos moralischer Wende und fünf Szenen vor dem Ende der Oper aufgeteilt.

In drei der vier zum Cluster gehörenden Opern – *Emma und Eginhard*, *Croesus* und *Porsemma* – bilden sich somit Stückfolgen, die jeweils ein großangelegtes Finale formen. Letzteres bildet einen eigenen Finaltypus aus, der von anderen in den Dekaden um 1700 verwendeten Finaltypen – kurzen Wutarien, Rezitativen oder orchestralen Nachspielen vor allem im französischen Raum, ¹⁸⁰ ausgedehnten Reflektionen über die

¹⁷⁸ Vgl. die Personenliste in Wend 1728 (1998).

¹⁷⁹ Telemann und Wend 1728 (2000), Arie 114, letzter Akt, Szene 12, S. 434.

¹⁸⁰ In Marin Marais’ und Antoine Houdar de La Mottes *tragédie en musique Sémélé* (1709) erklingt ein kurzes „Prélude“ von weniger als einer Minute Dauer während der Zerstörung des Palastes von Kadmus; André Cardinal Destouches’ und Pierre-Charles Roys *tragédie en musique Callirhoé* (1743) ähnelt dem Ende eines Sprechdramas mit einem deklamatorischen Rezitativ. Ähnlich schließt Charpentiers und Corneilles *Médée* (1693 (1987)); hier folgt allerdings nach dem deklamatorischen Rezitativ noch ein furioses zwanzig Sekunden dauerndes Nachspiel. Das

vorgestellten Ereignisse und deren Moral in Form von Solo- oder Ensemblenummern,¹⁸¹ Festen, *balli* und Suiten nach Abschluss der eigentlichen Handlung,¹⁸² sowie einer Mischung aus verschiedenen Komponenten – unterschieden werden kann. Triumph- und Jubelchöre als letzte Finalnummer sind bezogen auf diesen Pool an Finaltypen um 1700 sicherlich nichts Außergewöhnliches. Spezifisch ist jedoch die Stereotypie oder das Muster, das zum Finale hinführt: die musikalische Inszenierung des Anerkennungsprozesses, der die Peripetie einleitet und, eventuell gefolgt von einem Erleichterungsensemble, in den Triumphchor mündet. Mit dieser Konstellation geht der Fokus auf die moralischen Aspekte der vorgeführten Handlung einher; denn die Freude und der Stolz, die dem Ausdruck von Triumph und Jubel zugrunde liegen und auf die die Perzipientinnen und Perzipienten triumphaler, jubelnder Musik zurückschließen, sind nicht nur durch den Erfolg der bejubelten Handlungen motiviert. Sie implizieren vor allem auch die moralische Billigung dieser Handlungen und formulieren damit indirekt Handlungsimperative, die dazu einladen oder auffordern die erfolgreiche Handlung nachzuahmen.¹⁸³

Typisch für das vom optimistischen aufklärerischen Klima inspirierte *lieto fine* ist dabei sicherlich, dass anders als in der Tragödie der letztendliche Erfolg der Handlung als Indikator dafür operiert, dass die Handlungen der Heldinnen und Helden als moralisch gut zu beurteilen sind. D. h. erst der abschließende, die Handlungen in moralischer Hinsicht billigende Jubel in Reaktion auf den Erfolg der Handlungen lässt die prinzipielle Differenz zwischen Erfolg und moralischer Qualität diffundieren.¹⁸⁴ In dieser Hinsicht unterscheiden die in moralisch-ethischer Hinsicht progressiven Plots der hier untersuchten Hamburger Opern sich nicht von den glücklich endenden *tragédies en musique* Lullys, die die am Hofe von Louis XIV geltenden Verhaltenslehren und Wertvorstellungen zelebrieren. Proklamieren letztere Individualethik und Verstellungsethik, politische Klugheit, aber auch Ruhmorientierung und patriotisches Engagement, so bewerben erstere absolute Gewissheit in moralischen Dingen und Treue gegen sich selbst.

jeweils letzte Stück in Campras und Danchets *Tancrède* (1702) und in Lullys *Armide* (1687) sind eine Verzweigungs- bzw. Wutarie der jeweiligen Titelpersonen.

¹⁸¹ Händels und Paolo Antonio Rollis *Deidamia* (1741) schließt mit einem Freudenduett und einem Chor, die beide die Moral der Handlung verkünden.

¹⁸² Vgl. z. B. Johann Georg Conradis und Christian Heinrich Postels *Schöne und getreue Ariadne* (1691).

¹⁸³ Im Anschluss an Adam Smith hat Holmer Steinfath angeregt, Bewunderung als eine Form der Billigung (*approbation*) zu verstehen, die durch Staunen (*wonder*) und Überraschung (*surprise*) erhöht wird (Steinfath 2002, S. 112).

¹⁸⁴ Eine für das Fortkommen eines Individuums äußerst vorteilhafte und erfolgreiche Handlung kann, aus sozioethischer Perspektive beurteilt, das abscheulichste Verbrechen darstellen.

DIE HAMBURGER OPER IM MORALTHEORETISCHEN KREUZFEUER

1. Die Lehre vom Ethos in der Musik in der deutschen Frühaufklärung

Die Vorstellung, dass Musik ethisches Handeln maßgeblich beeinflusst, überspannt die Musikgeschichte seit ihren Anfängen. Von der Ethoslehre der Griechen lässt sich die Denkfigur nahezu 2500 Jahre hinweg bis in die jüngste Gegenwart verfolgen. Die Bedeutung der Musik für moralisch bewertbares Handeln wird dabei in Nuancen immer wieder unterschiedlich erklärt, der Grundtenor bleibt jedoch gleich: Musikhören und -hören wirkt auf die Stimmungen und Einstellungen von Menschen ein und beeinflusst somit mittelbar auch deren Handlungen. Musik kann somit gute bzw. in dem jeweiligen soziokulturellen und/oder politischen Kontext als gut bewertete Handlungen oder – so lautet das Argument der Widersacher der musikalischen Praxis oder ausgewählter Stile – schlechte Handlungen hervorbringen. Sicherlich einer der am bekanntesten Beispiele ist der biblische Bericht der Heilung Sauls durch das Harfenspiel Davids, das seit dem christlichen Mittelalter dafür herangezogen wird, die positiven Wirkungen von Musik zu beweisen.¹⁸⁵

Führt man sich vor Augen, dass die Lehre vom Ethos in der Musik nicht nur ein zentrales Element der Musikanschauung darstellt und letztere erstere im Laufe der abendländischen Musik- und Kulturgeschichte nicht nur in immer wieder neuen Varianten formuliert und konsolidiert hat, sondern erstere auch im engen Zusammenhang mit moralisch-ethischem Denken steht – die Ethoslehre der Musik setzt Konzepte von Moral und Ethik implizit voraus, die sich im Laufe der Kulturgeschichte wandeln –, so ist davon auszugehen, dass Veränderungen in der Lehre vom Ethos in der Musik nicht unabhängig von Veränderungen im moralisch-ethischen Denken erfolgen. Veränderungen ersterer können insofern Hinweise auf allgemeine Veränderungen letzterer, d. h. von konkreten moralischen Imperativen und ethischer Theoriebildung geben, auch wenn diese in moralischen Imperativen und der ethischen Theoriebildung (noch) nicht nachweisbar sind.

Welche Veränderungen oder Neuerungen lassen sich also in Darlegungen, Argumentationen und Auseinandersetzungen über die ethische Qualität von Musik in der Frühaufklärung in Deutschland beobachten? Orientiert man sich – in einem erstem Schritt – an dem umfangreichen Schrifttum Matthesons, in dem sich – eben aufgrund seines Umfangs – Ausführungen zu vielen die Musik betreffenden Themenbereichen

¹⁸⁵ Dietrich Helms betont, dass man sich das gesamte Mittelalter darüber uneins war, ob die Aufführung von Musik dem christlichen Glauben zur Ehre gereiche oder ob sie mit dem Teufel im Bunde stehe, also sündhaft und in christlich-ethischer Hinsicht schlecht sei, indem sie die Zuhörer zu unsittlichen Handlungen verführe (Helms 2001, S. 327).

finden, so sind die Grundprämissen der antiken Lehre zum Verhältnis zwischen Musik und Ethik, die im Mittelalter christlich umgedeutet worden waren, im frühen 18. Jahrhundert ohne größere Modifikationen weiterhin gültig. Mattheson hebt – z. B. 1721 – immer wieder darauf ab, dass die Musik dazu diene, die „Passiones zu dämpffen“.¹⁸⁶ Das von Platon und Aristoteles¹⁸⁷ definierte Ziel der Musikausübung und -aufführung, die Kontrolle der Emotionen, steht somit weiterhin im Zentrum. Die unmittelbare Einwirkung auf das Gemüt mittels Musik wird allerdings durch die „lebhafteste Ausdrückung der vorkommenden Leidenschaften“¹⁸⁸, die – so heißt es an anderer Stelle – „Vorstellung der Tugenden und Laster, der Leidenschaften und Erfindungen“ mit musikalischen Mitteln ergänzt. Musikalische Expressivität, die Mattheson in den beiden zitierten Passagen anspricht, bewirkt dabei offenbar – ähnlich wie die taxonomischen Ethiken¹⁸⁹ – eine über den musikalischen Nachvollzug verbesserte Kenntnis der Leidenschaften, die wiederum die Möglichkeiten der Selbstkontrolle erhöht.¹⁹⁰ Mit der antiken Lehre korrespondiert ebenfalls seine Überzeugung, dass die moralische Qualität der Musik – die Stimulation von Tugend oder Laster – auf die Moral des Komponisten ursächlich zurückgeführt werden könne. Mattheson formuliert diesen Gedanken im Vorwort zum *Brauchbaren Virtuosen* 1720: „Nur ein tugendhafter, weil gesitteter Mann kann ein guter Musicus sein“.¹⁹¹

Gegenüber den antiken Vorstellungen neu erscheint demgegenüber die Idee, dass die Hervorrufung positiver Gefühle durch Musik – in Matthesons Worten: Vergnügen und Gefallen – ebenfalls tugendhaftes Verhalten stimuliere. Seine Auffassung korrespondiert mit dem Vertrauen in die positiven Effekte von Sensibilität und Sentiment, das sich im frühen 18. Jahrhundert im Zuge des Wandels der Einstellung zu Gefühlen durchsetzt und die bisher vorherrschende Skepsis gegenüber den unkontrollierbaren Leidenschaften ablöst.¹⁹²

¹⁸⁶ Mattheson 1721, S. 271. Beide Aspekte – Ausdruck und Mäßigung – werden z. B. auch in der recht späten Schrift *Plus Ultra* von 1754 erörtert. Hier definiert er den Zweck der Musik als „Mäßigung der Leidenschaften, als eine Schwester der Gerechtigkeit, und als eine Universal-tugend“; die Musik „ermuntert nicht nur; sondern befriedigt, mildert und stillt heftige Leidenschaften und Begierden“; sie sei jedoch auch die „Vorstellung der Tugenden und Laster, der Leidenschaften und Erfindungen“ (Mattheson 1754, S. 318, 423 und 324).

¹⁸⁷ S. Einleitung, Fußnote 53 und Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Fußnote 6.

¹⁸⁸ Mattheson 1739, S. 219. Mattheson ist alles andere als konsistent, wenn er im *Musicalischen Patrioten* von 1728 schreibt, dass Musik das „Ebenbild der Mäßigkeit und folglich auch der Geduld und Tugenden“ sei (Mattheson 1728, S. 89).

¹⁸⁹ S. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Abschnitt 1.

¹⁹⁰ Modern formuliert erlaubt die intellektuelle Auseinandersetzung mit Emotionen die eigenen Emotionen und ihr Entstehen bewusst wahrzunehmen und ihnen gegebenenfalls entgegen zu steuern.

¹⁹¹ Mattheson 1720 (1997), S. 6.

¹⁹² Vgl. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘.

Die Vergnügung des Gehörs (als einer Seelen-Eigenschafft) erhebet das Gemüth zu Gott und der Tugend von selbst; falls der Mensch sonst zu dergleichen Reflexionen nicht unbequem ist, sodass diese Erhebung und Anreizung eine nothwendige Folge bey guten Gemüthern, eine unausbleibliche Wirkung ist, die nach erlangtem scopo sich einstellt. [...] Zuerst muss die Musik den Zuhörern gefallen, das ist der erste Schritt; was gefällt, das nimmt man zum Herzen; was zu Herzen gehet, erwecket ein Nachdenken; darin bestehet der andere und dritte Schritt. Das Nachdenken führet, viertens, zur Tugend und Gottseligkeit; die Gottseligkeit aber bricht, fünftens, im Danken und Loben aus.¹⁹³

Wieweit lassen sich von Matthesons ‚Theorie‘ mit ihren Eckpunkten ‚Mäßigung und Vorstellung der Affekte‘ sowie ‚Identifizierung der moralischen Eigenschaften des Produzenten mit denjenigen seines Produkts‘ Rückschlüsse auf einen moralisch-ethischen Wandel in den Dekaden um 1700 ziehen? Matthesons Auffassung wiederholt – zumindest in Hinblick auf das von ihm implizierte kausallogische Verhältnis zwischen Musik und Ethik ‚Musik mäßigt die Affekte‘ – eine über Jahrhunderte konsolidierte Idee. Den Aufeinanderprall einer älteren und einer jüngeren ethischen Grundposition sowie eine daraus resultierende Gemengelage artikuliert sich demgegenüber in dem Streit über die Zulässigkeit von Opern-, Theater- und/oder Musikaufführungen, der in den letzten Dekaden des 17. Jahrhunderts ausgetragen wurde, stark von damals vorherrschenden christlich-ethischen Theorien aus. (Diese unterscheiden sich dabei deutlich von den moralisch-ethischen Ideen, die sich in dem im vorhergehenden Großkapitel behandelten Operncluster abzeichneten.)

Da dieser Opern-, Theater- und/oder Musikstreit aus verschiedenen Diskussionssträngen mit ganz unterschiedlichen Positionen bestand – ein Autor lehnte alle theatralen, performativen Künste ab; ein anderer verdamnte die Opern, verteidigte jedoch die Musik; ein dritter verteidigte die Opern und die Musik –, konzentriere ich mich im vor-

¹⁹³ Mattheson 1721, S. 173. Den Rahmenbedingungen des christlichen Weltbildes gemäß hebt Mattheson auch in anderen Passagen auf die tugendhaften Wirkungen der Musik gerade im christlichen Sinn ab. „Dorten [im Geist] theilet die Tonkunst den heiligen Wahrheiten ihre völlige Annehmlichkeit mit, und fließet dem inwendigen Menschen viele unkörperliche Lust und großes Wohlgefallen am göttlichen Worte ein. Das, und was folget, heiße ich Erbauung. Die Musik bringet gewisse heilige Neigungen und Triebe hervor, die das Gemüt zu allen ersinnlichen Tugenden lenken“ (Mattheson 1754, S. 422f). „[A]lso nimmt sich auch jener (der Compositeur) aus dem Göttlichen Wesen [...] selbst sein wahres/ einiges/ altes und ewiges [...] Fundament; nach welchem/ als dem aller=vollkommensten Tugend=Muster/ er die menschliche Natur [...] und Actiones nicht nur zu imitiren/ oder nachzuahmen/ sondern zu rectificiren/ zu verbessern; schädliche Passiones zu dämpffen [...]; zur wahren/ heiligen Erhebung/ brünstigen Andacht/ lieblichen Eintracht/ seliger Vergnügung zu reitzen [...]; von allen irrdischen/ traurigen Ausschweifungen das Gemüth zu säubern [...]; Befriedigung der Seelen zu verschaffen [...]; als eine heilige Sache/ das Lob des Allerheiligsten Gottes zu vermehren/ zu erheben [...]; unser Leben zu würtzen/ zu versüssen und zu stärken [...]; uns auch endlich einen wahren Vorschmack der ewigen Herrlichkeit zu ertheilen [...] mit Hand und Mund/ singend und klingend sich bestrebet“ (Mattheson 1721, S. 270-275).

liegenden Großkapitel auf den sogenannten Hamburger Opernstreit, in dem die widerstreitenden Lager im Großen und Ganzen klar voneinander abgrenzbar sind,¹⁹⁴ und ziehe zur Abrundung des Bildes in Mitteldeutschland tätige Autoren hinzu, die während des Opernstreits und im Anschluss an ihn sich zu Wort meldeten. Die beiden Lager umfassen somit in meiner Darstellung¹⁹⁵ Anton Reiser (Hamburg) und Gottfried Vockerodt (Gotha) auf der einen und Christoph Rauch, Johann Friedrich Mayer, Heinrich Elmenhorst (alle drei in Hamburg), Johann Beer (Weißenfels) sowie die juristischen und theologischen Fakultäten in Wittenberg und Rostock auf der anderen Seite.

Im Hamburger Opernstreit ging es in praktischer Hinsicht darum, ob Opern in Hamburg öffentlich aufgeführt werden dürfen oder ob sie grundsätzlich verboten sein sollen. Das – nicht immer ausdrücklich benannte und/oder beachtete – Zentrum des Streits war die bereits in der Antike entwickelte Adiaphoratheorie, der gemäß es Dinge gäbe, die moralisch indifferent sind. Das Adiaphoronkonzept betraf dabei alle Dinge oder Phänomene, bezüglich derer – z. B. aufgrund ihrer Neuheit – aus traditionellen christlichen Schriften, Ritualen und anderen autoritativen Quellen nicht abgeleitet werden konnte, dass sie mit dem christlichen Glauben konform waren. Für diese galt es argumentativ zu klären, ob sie als Adiaphora klassifiziert werden konnten oder verboten werden müssten.

Die Vertreter der beiden im ausgehenden 17. Jahrhundert in Deutschland vorherrschenden Varianten der Lutheraner – die im Anschluss an die Reformation konsolidierten sogenannten orthodoxen Lutheraner und die Mitte der 1670er Jahre erst im Entstehen begriffenen pietistisch orientierten Lutheraner – bezogen hierzu konträre Positionen. In verschiedenen Studien zum Hamburger Opernstreit wurde auf diese Zusammenhänge hingewiesen;¹⁹⁶ Markus Vinzent (1999) schlug darüber hinausgehend vor, den Hamburger Opernstreit als Teil des zweiten Adiaphoristenstreits zu begreifen. Während der erste Adiaphoristenstreit im unmittelbaren Anschluss an die Reformation ausgetragen wurde und um die Anerkennung als Mitteldinge kreiste,¹⁹⁷ manifes-

¹⁹⁴ Die erste Phase des Opernstreits korrespondiert im Großen und Ganzen mit der ersten Phase der Hamburger Oper, die 1678 nach Konflikten zwischen dem die Oper befürwortenden Hamburger Rat und der sie ablehnenden Bürgerschaft sowie Versuchen, Opern mit sakralem Inhalt an sakralen Orten aufzuführen, die Spielstätte am Gänsemarkt bezog. (Für eine detaillierte Rekonstruktion des Konfliktes zwischen Rat und Bürgerschaft sowie die Suche einer geeigneten Spielstätte: s. Gauthier 2010, S. 282-284 bzw. 140f.)

¹⁹⁵ Die Darstellung erhebt keineswegs den Anspruch, historiographisch vollständig zu sein, sondern zielt darauf ab, Aspekte sichtbar zu machen, die bisher gerade aufgrund der Vielzahl an Positionen und Auffassungen und der damit verbundenen Vielfalt und Heterogenität der Argumente, übersehen wurden. Zu diesem Zwecke konzentriert sich das Hauptstück auf bestimmte Aspekte (und ist somit gezielt unvollständig).

¹⁹⁶ Die jüngeren Darstellungen von Markus Vinzent (1999) und Laure Gauthier (2010) interpretierten die Unstimmigkeiten bezüglich des Adiaphoronkonzepts als zentral für den Hamburger Opernstreit. Studien, die demgegenüber zwar die konfessionellen Streitigkeiten thematisieren, jedoch dem Adiaphorastreit kaum eine Bedeutung beimessen sind u. a. Hövel 1912, Diebel 1968, Rückleben 1970, Marigold 1983, Marigold 1985, Döhring 1995, Busch 2001.

¹⁹⁷ Maurach und Aland 1971, Sp. 85.

tierte sich der zweite Adiaphoristenstreit in einer Auseinandersetzung darüber, ob (Sprech-)Theater, Oper und Musik als Adiaphora klassifiziert werden könnten oder als sündhaft begriffen und verboten werden sollten.

Alle bisherigen Studien zum Opernstreit haben freilich übersehen, dass sich in dem zweiten Adiaphoristenstreit im ausgehenden 17. Jahrhundert ein Wandel ethischer Grundpositionen artikuliert, der wiederum die im Rahmen des Hamburger Opernstreits ausgetauschten Argumente signifikant beeinflusste. Fokussiert man diesen Wandel, der für die Entwicklung der modernen Ethik und Rechtslehre grundlegend ist, so lässt sich der Opernstreit mit seinem Fokus auf die Adiaphorafrage, so werde ich zeigen, als dessen *Effekt* begreifen: Im Opernstreit prallen die etablierten christlich geprägten Positionen, die auf einer traditionellen, intrinsisch moralischen Qualitäten postulierenden Ethik (kurz: einer intrinsisch orientierten Ethik) basieren, mit neuen Vorstellungen zusammen, die ich in diesem Kontext als relativistisch orientierte Ethik bezeichne.

2. Die Oper – ein moralisches Mittelding?

Was ist unter intrinsisch und relativistisch orientierten Ethiken zu verstehen und inwiefern ist die Unterscheidung zwischen beiden Theorien für das Verhältnis zwischen Musik und Ethik sowie die Bestimmung von Opern als Adiaphora relevant? Für den Diskurs über ‚Musik und Ethik‘ sowie den ethischen Diskurs generell ist charakteristisch, dass einem Individuum, Ding oder Phänomen, dem in einer Kultur oder Gesellschaft moralisch relevante Einwirkungen auf andere Individuen, Dinge oder Phänomene zugeschrieben werden, die Bewertung, die diese Einwirkungen im jeweiligen soziokulturellen Kontext haben, dem Individuum, Ding oder Phänomen selbst zuwächst. D.h. unserer Diskurs unterscheidet nicht konsequent zwischen moralischen *Urteilen* auf der einen und moralischen *Qualitäten* auf der anderen Seite, die ein Ding, eine Person oder ein Sachverhalt besitzen soll. Oder anders formuliert: Menschen lassen sich von der Illusion täuschen, dass Dinge, Personen und Sachverhalte moralische Qualitäten besitzen könnten, obwohl diese Qualitäten nichts weiter als der Effekt ihrer eigenen – subjektiven – *Zuschreibung* dieser Qualitäten zu den Dingen, Personen und Phänomenen ist. Das gilt ganz besonders für handlungsmächtige Personen: Ein Individuum, das ein anderes Individuum ermordet hat, *ist* ein Mörder, also ein moralisch verwerflicher Mensch, der nicht nur in diesem *singulären* Fall einen anderen Menschen umgebracht hat, sondern von seiner Charakteranlage her dazu disponiert ist, Andere umzubringen. Die Lehre vom Ethos in der Musik impliziert seit der Antike analoge Schlussfolgerungen: Musik, die eine gute Wirkung auf ihre Ausübenden und Hörerinnen und Hörer hat, wird als eine (moralisch) gute Musik bewertet; Musik, die eine schlechte Wirkung hat, ist (moralisch) schlecht.

Die essentialistische Vorstellung, dass die moralische Qualität nicht ein Resultat von individuellen und gemeinschaftlichen Zuschreibungspraktiken, sondern den Dingen, Personen und Phänomenen tatsächlich inhärent, also ein Faktum sei, bezeichne ich im

vorliegenden Kontext als ‚intrinsisch orientierte Ethik‘. ‚Intrinsisch orientierte Ethik‘ meint eine – entweder implizit vorausgesetzte oder explizit formulierte – ethische Theorie, für die die Überzeugung grundlegend ist, dass die ethische Qualität eines Dinges, Individuums oder Sachverhaltes dem Ding, Individuum oder Sachverhalt nicht auf der Grundlage von historisch wandelbaren, also prinzipiell *relativen* Bewertungsmaßstäben zugeschrieben wird, sondern dass die ethische Qualität dem Ding, Individuum oder Sachverhalt innewohnt, d. h. dessen *wesenseigener* Zug oder Charakter ist. Die intrinsisch orientierte Ethik ist von ethischen Vorstellungen abzugrenzen, die als ‚relativistisch orientierte Ethik‘ oder ‚(gemäßigter) ethischer Relativismus‘ bezeichnet werden. Die relativistisch orientierte Ethik, wie ich sie hier in diesem Kontext bestimme, geht davon aus, dass Dinge, Individuen oder Sachverhalte die ethischen Qualitäten nicht *per se* und *qua natura* besitzen, sondern eine moralische Bewertung erst dann eine Grundlage hat, wenn ein konkreter Fall – eine Handlung o. ä. – vorliegt. Wenn Dingen, Phänomenen und Menschen oder ihren Taten moralische Qualitäten zugeschrieben werden, dann ergeben sich diese Qualitäten erst aus dem *konkreten* Kontext und den Umständen. D. h. ein Mörder oder eine Mörderin sind nicht von Geburt und aufgrund ihres verdorbenen Charakters Mörder, sondern weil und *nachdem* sie einen Mord begangen haben.¹⁹⁸ Die relativistisch orientierte Ethik ist also insofern relativistisch, als der moralische Wert einer Person oder eines Dinges relativ zu konkreten Einzelfällen ist. Eine solche Auffassung impliziert auch, dass den Personen und Dingen moralische Qualitäten nicht *innewohnen*, sondern ihnen diese Qualitäten durch sie bewertende andere Personen – in der Regel Autoritäten wie Gerichte z. B. – zugeschrieben werden. Insofern als moralische Maßstäbe jedoch wandelbar sind und historisch und regional sehr verschieden sein können, sind die ethischen Werturteile nicht nur in Bezug auf die urteilenden Instanzen, sondern auch in Bezug auf die jeweils geltenden moralischen Maßstäbe des gewählten historischen Zeitraums und der gewählten Region relativ. Die relativistisch orientierte Ethik ist insofern auch eine kontextuale Ethik.

Zwar ist ein Denken im Modus der intrinsisch orientierten Ethik heute im allgemeinen, alltäglichen Umgang zwischen Menschen in westlichen Gesellschaften heute weiterhin nachweisbar; es besteht jedoch nichtsdestotrotz im Großen und Ganzen ein Konsens darüber, dass moralische Qualitäten den Dingen, Phänomenen und Personen nicht innewohnen, sondern der Effekt von Zuschreibungen und Werturteilen sind. Im 17. Jahrhundert stellt die intrinsisch orientierte Ethik demgegenüber den Standard moralisch-ethischen Denkens dar. Moralische Werturteile und moralische Qualitäten (als inhärente Eigenschaften) werden dabei im Denken und Reden über moralische Sachverhalte nicht unterschieden.

¹⁹⁸ Vertreterinnen und Vertreter einer konsequenten relativistisch orientierten Ethik müssen dementsprechend moralisch qualifizierende Attribuierungen von Individuen auf der Grundlage ihrer Handlungen – Mörder, Diebin, Faulenzer, Lügnerin – ablehnen, weil die Attribuierungen suggerieren, dass sich das moralische Werturteil nicht auf ein Handlungsergebnis, sondern einen Charakterzug des Individuums bezieht.

Es ist somit nicht erstaunlich, dass die intrinsisch orientierte Ethik auch das Fundament für den Opernstreit bildet; der Streit selbst entsteht dabei dadurch, dass die geltende Ethik im Kontext des Opernstreits von konträren, relativistisch-orientierten ethischen Positionen in Frage gestellt wird. Dass diese grundlegende Kollision zwischen zwei konträren ethischen Grundpositionen jedoch kaum sichtbar wird, liegt freilich an der Verschränkung von zwei Ursachen: Zum einen besaßen die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts keine Theorie zum Unterschied zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik; ihnen war somit nicht bewusst, welchem ethischen Konzept sie anhängen und dass ihre konkreten moralischen Prämissen und Schlussfolgerungen in einem allgemeineren ethischen Konzept verankert waren. Zum anderen wurde diese Differenz von zahlreichen anderen Fragen und Aspekten überlagert und verdeckt, die freilich im Konflikt zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik gründeten.

Die Fragen und Aspekte, die im Kontext des Opernstreites verfolgt wurden, lassen sich in etwa folgendermaßen zusammenfassen: Verführt Oper zur Unzucht oder leitet sie zur Tugend an?¹⁹⁹ Sind Opern *per se* oder *in abusu* schlecht? Ist Schauspiellern Lüge und/oder Heuchelei? Sind Sonntagskomödien oder Stoffe der Bibel auf der Bühne Gotteslästerung?²⁰⁰ Sind Opern Zeit- und/oder Geldverschwendung und/oder animieren sie zur Zeit- und/oder Geldverschwendung?²⁰¹ Sind Opern mit den heidnischen Spielen identisch?²⁰² Alle diese Fragen fordern implizit eine Antwort auf die Kernfrage, die ein anonymen Autor – manche Forscher vermuten, dass es sich um Gerhard Schott, den Gründer und Leiter der Oper am Gänsemarkt handelte –²⁰³ 1687 formulierte: „Ob es [d. h. die Aufführung von Opern] an sich ein sündhafft Werck sey/“ oder ob „es nicht vielmehr res merè adiaphora, und eine zulässige Ergötzung sey“?²⁰⁴

Was sind die Grundzüge der Theorie der Adiaphora und was haben diese zum einen mit Opern und zum anderen mit der Kollision zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik zu tun? Wie oben angedeutet basiert die Diskussion über die Adiaphora auf der christlich-ethischen Theorie, der gemäß alle Dinge, Phänomene und Lebewesen dieser Welt in moralisch-ethischer Hinsicht in drei Kategorien eingeteilt werden können: die Kategorie der moralisch guten, diejenige der moralisch schlechten Dinge sowie diejenige der sogenannten Adiaphora. Der bis in die Antike zurückzufolgende Begriff „adiaphoron“²⁰⁵ bezeichnet seiner wortwörtlichen Übersetzung nach (adiaphoron (griech.) = indifferentia (lat.)) Dinge, die moralisch indifferent sind, d. h. die moralisch nicht klassifiziert werden können oder müssen und insofern eine gewisse

¹⁹⁹ Reiser 1681, S. 27, 188, 189; Rauch 1682, S. 42, 59, 72, 91, 99, 101, 123; Reiser 1682, S. 22-23; Elmenhorst 1688, S. 124-125, 130, 159-161 und 171-172.

²⁰⁰ Facultäten der Theologischen und Juristischen/ auff der Universität Rostock 1693, S. 3 (meine Seitenzählung).

²⁰¹ Rauch 1682, S. 99; Elmenhorst 1688, S. 106, 122; Vockerodt 1697, S. 30-31.

²⁰² Rauch 1682, S. 15, 25, 26, 33, 52, 70, 81-82, 89, 97, 112.

²⁰³ S. Fußnote 218.

²⁰⁴ Theologische Facultät zu Wittenberg 1693, S. 4-5 (meine Seitenzählung).

²⁰⁵ Maurach und Aland 1971, Sp. 83.

Freiheit im Umgang mit ihnen erlauben. Diese Idee lässt sich bis zur reformatorischen Ethik bei Luther und Melanthon zurückverfolgen.²⁰⁶ Adiaphora in diesem Sinn unterliegen keiner moralischen Bewertung und somit auch keinen Restriktionen: z. B. bezüglich ihrer Vereinbarkeit mit christlich-religiösen Normen. Im deutschen Sprachraum wird dieses Verständnis von Adiaphora durch Bedeutungsnuancen ergänzt, die sich aus dem deutschen Synonym für ‚Adiaphoron‘, nämlich ‚Mittelding‘, herleiten. Mitteldinge sind zwar moralisch beurteilbar; sie sind jedoch insofern indifferent, als sie auf der moralischen Skala genau in der Mitte zwischen ‚gut‘ und ‚schlecht‘ verortet und insofern in moralischer Hinsicht neutral sind.

Für ein tiefergehendes Verständnis des Opernstreits ist nun von zentraler Bedeutung, dass, obwohl das Konzept der Adiaphora seiner immanenten Logik nach die intrinsisch orientierte Ethik als ethische Grundhaltung impliziert – ein Ding oder Phänomen ist *per se* und *qua natura* entweder gut, schlecht oder moralisch indifferent –, es jedoch auch mit der relativistisch orientierten Ethik kompatibel gedacht werden kann. M. a. W. die Adiaphoratheorie legt es nahe, eine relativistisch orientierte Ethik zu denken. Indem nämlich die Idee der Adiaphora behauptet, dass es Dinge und Phänomene gibt, die *keine* inhärente moralische Qualität besitzen und quasi jenseits der Skala von ‚gut‘ und ‚böse‘ zu verorten sind – eben deshalb sind sie in moralischer Hinsicht indifferent –, inspiriert sie die These, dass nicht nur *einigen wenigen Dingen* (den Adiaphora), sondern *allen* Dingen, Individuen oder Sachverhalten eine eindeutige ethische Qualität – gut oder böse – *nicht wesenseigen* sein könnte. Alle Dinge, Individuen und Sachverhalte wären dieser Vorstellung nach Adiaphora und die Unterscheidung zwischen Nicht-Adiaphora (als Normalfall) und Adiaphora (als Ausnahmefall) könne somit aufgegeben werden, weil sie gegenstandslos ist.²⁰⁷ Geht man also davon aus, dass die intrinsisch orientierte Ethik das kulturhistorisch frühere, ältere Modell sein dürfte und die heute vorherrschende relativistisch orientierte Ethik das jüngere Modell, dann führt das Adiaphora-Konzept aus historischer Perspektive beurteilt, aus der intrinsisch orientierten Ethik heraus.

Da, wie oben erwähnt, die Autoren, die am Opernstreit beteiligt waren, sich einer möglichen Differenz hinsichtlich ethischer Grundpositionen – der intrinsisch vs. der relativistisch orientierten ethischen Grundposition – nicht bewusst waren und sie sich über die von ihnen vertretenen Vorstellungen zur Natur moralischer Werte und Qualitäten keine Rechenschaft ablegten, blieben die konträren Positionen zur allgemeinen Ethik unter der Oberfläche des Diskurses über ‚Opern als Adiaphora oder Nicht-Adiaphora‘ verborgen. Hierin dürfte auch der Grund dafür liegen, dass der Opernstreit so langlebig war und der Austausch der verschiedenen Ansichten zu keinem Konsens führte: Die grundsätzlichen Differenzen zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik blieben unthematisiert, weil unerkannt.

²⁰⁶ S. Vinzent 1999, S. 199.

²⁰⁷ Das Konzept des Adiaphorons setzt dasjenige des Nicht-Adiaphorons, d. h. des Dinges, Individuums oder Sachverhalts, dem seine moralischen Qualitäten inhärent sind, voraus. Das manifestiert sich bereits in der Antike: bei Epiktet und Seneca. Vgl. Maurach und Aland 1971, Sp. 83 und 84.

Wie artikuliert sich die Tatsache, dass das Adiaphora-Konzept sowohl in einem intrinsisch als auch relativistisch orientierten ethischen Schema gedacht werden kann, im Opernstreit, der – so meine These – nicht zufällig in der ‚Sattelzeit‘ des moralisch-ethischen Wandels von der frühen Neuzeit zur Aufklärung liegt? Im Opernstreit kreisten die Meinungsverschiedenheiten darum, ob Opern zu Recht als Adiaphora klassifiziert werden könnten, d.h. hinsichtlich ihrer moralischen Qualitäten neutral (oder indifferent) seien. Für die Beantwortung der Frage maßgebliche Argumente waren dabei nicht nur, welche Eigenschaften Opern besäßen, die als moralisch signifikant oder indifferent beurteilt werden konnten, sondern auch, ob es prinzipiell überhaupt Adiaphora gäbe, zu denen die Opern dann gerechnet werden könnten. Die Operngegner in Hamburg, die dem Pietismus zugeneigten Pfarrer Anton Reiser und Johann Winckler, Hauptpastoren an St. Jacobi und St. Michaelis, die ein Verbot der Institution ‚Oper‘ durchsetzen wollten, vertraten die radikale theologische Position, dass es keine Adiaphora gäbe. Sie standen hierbei in der Tradition des ersten, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuvor ausgetragenen Adiaphorastreits, in dem die Gegner der Adiaphora-Theorie mit Rekurs auf Bibelverse wie „Was nicht aus dem Glauben kommt, ist Sünde“ (Röm, 14, 23) argumentierten, dass in der Bibel das Konzept des Adiaphorons nicht vorgesehen sei, sondern ganz im Gegenteil alles entweder im Sinne des christlichen Glaubens gut oder schlecht, also als Sünde, zu bewerten sei.²⁰⁸ Mit der intrinsisch orientierten ethischen Grundposition, die mit der Adiaphoratheorie eng verbunden ist, dürfte zusammenhängen, dass Reiser, dessen Vorstellungen im Unterschied zu denjenigen von Winckler gut dokumentiert sind,²⁰⁹ keine aktuellen Nachweise anhand konkreter Situationen und Einzelfälle anführte – er gab sogar offen zu, dass er weder eine Opernaufführung besucht, noch jemals ein Libretto gelesen habe²¹⁰ –, sondern sich ausschließlich auf Zeugnisse vergangener Autoritäten berief. Denn indem der intrinsisch orientierten Ethik gemäß der moralische Wert – gottgefällig vs. sündhaft – jedem Ding oder Phänomen *per se*, d. h. *qua natura* und unabhängig von historischen Veränderungen zu eigen war, erübrigte sich die Untersuchung des gegenwärtigen Phänomens. Die Orientierung anhand konkreter Fälle konnte sogar die angemessene moralische Bewertung eines Dinges oder Phänomens verhindern, weil ein Einzelfall ja nicht das Ding oder Phänomen an sich repräsentieren konnte.

Wenn also Andere, so folgerte Reiser, ein Ding wie z. B. die Institution ‚Oper‘ als Mittelding klassifiziert sehen wollten, obwohl es ja gar keine Mitteldinge gab, dann sei dies ein untrügliches Zeichen dafür, dass diese Dinge, wie z. B. die Oper, vom Teufel

²⁰⁸ Diese Auffassung spiegelt sich z. B. deutlich in Cyriacus Spangenberg's *Von der Musica und der Meistersängern* von 1598 wider (Spangenberg 1598 (1861)). Nach einer Auflistung der Gründe, warum Musik als edel, herrlich, löblich, ehrlich, lieblich, kräftig, nützlich, nötig, göttlich und wunderbar, also gut, zu beurteilen ist, folgt eine Auflistung der Weisen, in der Musik missbraucht wird und somit schlecht ist.

²⁰⁹ Reiser 1681 und 1682.

²¹⁰ Reiser 1682, S. 110.

stammen müssten. Denn, so muss Reiser ergänzt werden, wenn jemand ein Ding als moralisch indifferent bezeichnete, obwohl es eine solche Klassifikation nicht gibt, dann konnte der Grund nur sein, dass er damit von den wahren, nämlich schädlichen und boshaften Qualitäten des Dinges ablenken wollte.²¹¹ Diesen Gedanken vertrat Reiser, sich auf Johannes Chrysostomos berufend, in seiner 1682 erschienenen *Theatrophonia*, mit der er kurz nach Beginn des Opernstreits hervortrat: „Es kommet vom leidigen Sathan her/ wann man machen und andere Leuth überreden will/ daß die Mitteldinge [und damit meinte er in der vorliegenden Schrift vor allem die Oper] vor nichts [d. h. für unbedeutend] sollen gehalten/ ja gar verachtet werden.“ Er untermauerte seine Auffassung mit der Feststellung, „daß [aus den Mitteldingen wie z. B. den Aufführungen von Opern] sehr viel böses daher entsteht/ und es gar offt auf würckliche Hurerey und Ehebruch hinauslauffet.“²¹²

Ähnlich radikal war die Position eines dritten ‚Opernfeindes‘ außerhalb Hamburgs: des seit 1694 am Gothaer Gymnasium als Rektor fungierenden Vockerodt. Auch er teilte die Welt 1699, siebzehn Jahre nach Reisers Publikation, in dem christlichen Glauben zuträgliche, gute Dinge und Handlungen auf der einen und schlechte, böse, weil dem christlichen Glauben nicht zugewandte oder ihm gar schadende Dinge und Handlungen auf der anderen Seite ein. Auch er ging somit implizit davon aus, dass alle Dinge und Phänomene eine moralische Qualität besäßen und vertrat somit eine ethische Position, die hier als intrinsisch orientierte Ethik bezeichnet wird. Die Existenz von Dingen, die man als *Adiaphora* klassifizieren könne, schloss er zwar anders als Reiser nicht kategorisch aus. Er definierte den Begriff des ‚Mitteldings‘ jedoch in einer Weise um, dass von der ursprünglichen Idee, nämlich dass es Dinge in dieser Welt gäbe, denen kein moralischer Wert inhärent sei und die sich somit einer moralischen Beurteilung entzögen, wenig übrig blieb. Vockerodt tat dies, indem er die etymologische Herkunft des Begriffs – *adiaphoron* (griechisch) = *indifferentia* (lateinisch) – ausblendete und dem Wort gegenteilige Denotationen zuschrieb. So behauptete er in seiner *Erleuterten Auffdeckung des Betrugs und Ärgernisses durch M. Rothens höchstnöthigen Unterricht von Mitteldingen* aus dem Jahre 1699, die das Wesen der *Adiaphora* im Allgemeinen (nicht allein der Opern) behandelt,

daß diese Mitteldinge keines weges daher ihren Nahmen bekommen, daß sie in *indifferenten* das ist, ohnsittlichen, oder vom guten und bösen freyen Handlungen bestehen [...]. Solchem Begrieff widerspricht die ausdrücklich erfoderte *gute Absicht und Endzweck*. Darumb aber werden sie Mitteldinge genennet, weil sie die Kirche, nach ihrer Christlichen Freyheit, anordnen, und abstellen kann [kursiv von mir, B. K.].²¹³

²¹¹ Ähnlich hatte bereits Matthias Flacius Illyricus in seiner Abhandlung „Widder den ausszug des Leipsischen Interims“ argumentiert (Flacius 1549) (vgl. auch Lies 2012a, S. 24).

²¹² Reiser 1682, S. 88-89. Eine detaillierte Untersuchung einzelner Exemplare, d. h. konkreter Opern – Libretto und/oder Musik – sowie tatsächlich nachweisbarer Folgen erübrigte sich vor diesem Hintergrund, wie Gauthier beobachtet hat (Gauthier 2010, S. 234).

²¹³ Vockerodt 1699, 90f.

Vockerodts Definition nach unterschieden sich *Adiaphora* von den moralisch guten oder schlechten Dingen also nicht durch ihre moralische Indifferenz, sondern durch ihre *Disponibilität* für christliche Zwecke: sie standen grundsätzlich der Kirche zur Verfügung (und waren als Voraussetzung dessen christlich-moralisch gut), wurden aber nur bei Bedarf von der Kirche eingesetzt. D. h. die Mitteldinge sind quasi erbauliche Dinge in einer moralisch noch unbestimmten Wertstellung. (Diese Konzeption von *Adiaphora* dürfte die Grundlage sein, auf der Vockerodt in einer bereits zwei Jahre zuvor, 1697, erschienenen Schrift die erbauliche Wirkung von Opern als Bedingung für ihre Akzeptanz einforderte. Er betonte, dass er prinzipiell nichts gegen die Schauspiele und Opern einzuwenden habe, aber ihm „biß daher noch keine Opera/ oder Comoedie vorkommen [sei]/ darinnen geistliche Geschichte/ oder etwas aus GOTTes Wort/ dessen ja wohl zuweilen erwehnet wird/ auf eine erbauliche und heilige Art vorgestellt worden/ daß man daraus einige Forderung zu Erbauung der Zuhörer in der Gottseligkeit hätte hoffen können“.²¹⁴)

Mit der intrinsisch orientierten Ethik kohärent ist auch, dass Vockerodt seine fundamentale Kritik nicht durch konkrete Beispiele untermauert, sondern lediglich eine allgemeine Liste von ‚Missbräuchen‘ der Musik durch Musiker aufstellt, ohne dass aus dem Text erkennbar ist, ob und, wenn ja, wie häufig diese Missbräuche aktuell tatsächlich stattfanden. Wären für einen Vertreter der relativistisch orientierten Ethik konkrete Fälle, aus denen sich die (einem Ding zuzuschreibende) moralische Qualität herleiten ließe, unerlässlich, so kommt sie dem Anhänger der intrinsisch orientierten Ethik gar nicht in den Sinn, weil der Besitz einer inhärenten moralischen Qualität – ‚fromm‘ oder ‚verwerflich‘ – prinzipiell ein Potential für mögliche positive bzw. negative Effekte mit einschließt und es somit irrelevant ist, ob und falls ja, wie häufig sich das Potential aktualisiert. Vockerodt listete somit eine Reihe negativ zu bewertender Handlungen auf, die – daran wird damals wie heute niemand gezweifelt haben – im Kontext der Ausübung und Aufführung von Musik sicherlich immer wieder einmal vorkommen können. Musiker seien dann als ungläubig zu bewerten, so schrieb er,

wenn sie (1) sich nicht vornemlich bemühen/ mit ihrer Kunst GOTT/ sondern Menschen zugefallen; und also (2) mehr auf Ruhm und Lob bey Menschen/ als Ehre GOTTes und Besserung der Menschen dencken; zu dem Ende (3) solcher Gestalt musiciret/ daß der Zuhörer Ohren mehr gekitzelt/ als Hertzen zur Andacht erwecket [...] (4) mehr als das Kunstgethöne/ als ihre eigene Andacht sehen [...] wann sie ferner (12) nicht allein selbst und unter einander fressen und sauffen/ und solche offenbahre Wercke deß Fleisches auch noch wohl mit dem Cantores amant humores entschuldigen, sondern auch (13) gerne dabey sind/ wo Völlerey getrieben wird; wohl gar Bier und Wein einfiedeln oder einblasen/ und sich also zu Werckzeugen und Förderer deß ungöttischen Wesens machen lassen; (14) mit Vocal- und Instrumental-Music aufwarten bey üppigen Mummereyen/ Fastnachts=Täntzen/ oder wo man sonst nicht wie David auß der Freude deß Geistes für dem HERRn frölich ist und hüpfet/ sondern zur Fleisches=Lust nach der Völlerey spielet

²¹⁴ Vockerodt 1697, S. 122.

und tanzet: oder (15) [hier kommt Vockerodt endlich auf die Oper zu sprechen] *wo ärgerliche zur Augen=Lust/ Fleisches=Lust und hoffärtigen Leben reizende/ oder sonst unerbauliche/ oder nebenst der scheinbaren Erbauung heimliches Aergernüß/ Welt=Sinn und Leichtfertigkeit in die Hertzen der Zuhörer einstreuende Dramata gehalten werden [...].* Also missbrauchen die Music (19) die Jenigen/ welche zwar eigentlich keine Profession davon machen/ aber sich doch solcher zu Unterhaltung deß Müßiggangs und Zeit=Vertreib bedienen/ welche (20) nöthige Geschäfte darüber versäumen/ und dabey (21) nicht so wol eine geziemende Erquickung nach der Arbeit/ und Erweckung ihrer Hertzen zum Lobe Gottes und zur Dancksagung/ dazu die Music rechtmässig gebraucht wird/ als Vergnügung und Kitzelung ihrer Fleischlichen Lust suchen [...]; auch wol (23) anderen damit hofieren mit Ständgen machen/ oder wo sonst GOTTes Name nicht geheiligt/ sondern Menschen flattiret wird [kursiv von mir, B. K.].²¹⁵

3. Gemengelage: zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik

Die Befürworter der Oper teilen mit den Gegnern den argumentativen Ausgangspunkt – die Frage nach der Klassifizierbarkeit der Dinge dieser Welt als *Adiaphora* –, sie beantworten die Frage jedoch gegensätzlich und zwar offensichtlich nicht nur deshalb, weil sie die Hamburger Oper erhalten wollten und im ausgehenden 17. Jahrhundert die Klassifizierung der Oper als *Adiaphoron*, als indifferentes Mittelding, der direkte Weg zur Rettung der Hamburger Oper war,²¹⁶ sondern auch, weil sie eine andere ethische Grundposition besaßen, aus der für sie wiederum logisch folgte, dass ein Verbot der Oper gänzlich unangemessen und ungerecht gewesen wäre. Diese Grundposition artikuliert sich bereits deutlich in der ersten Entgegnung auf die Anfeindungen der Hamburger Oper. In seiner 1682, ein Jahr nach Reisers Schmähschrift publizierten Rechtfertigung der Oper, *Theatrophania*, stellt der an der Hamburger Gänsemarkt Oper tätige Sänger Rauch die Werke, die „dem wesen nach [...] so an ihrer Natur [also intrinsisch] sündhaft und gottlos sein“, denjenigen gegenüber, die als *Adiaphora* klassifiziert werden sollen. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass sie „so an sich selbst nicht gut und nicht böß sein/ sondern rationem malitiae & bonitatis à *fine und intention* herschöpfen [kursiv von mir, B. K.]“, d. h. erst durch eine Zielsetzung oder Intention eines sie gebrauchenden Akteurs gut oder schlecht werden.²¹⁷

²¹⁵ Vockerodt 1697, S. 30-31.

²¹⁶ Ihre Klassifizierung als in moralischer Hinsicht indifferent entzog sie jeglichen Verbotsabsichten der Opernfeinde.

²¹⁷ Rauch 1682, S. 15. Ähnlich argumentiert Leibniz, indem er darauf abhebt, dass sich der moralische Wert nicht aus der Oper an sich ergebe. Allerdings schlussfolgert er daraus nicht, dass deshalb auf Kontrolle vonseiten der geistlichen und weltlichen Obrigkeit verzichtet werden könne: Es „ist dieses meine unvorgreifliche Meinung, daß ein solches Singschauspiel nichts anders sey als ein sehr wohl erfundenes Mittel das menschliche gemüth aufs aller kräftigste zu bewegen und zu rühren, dieweil darinn die nachdrückliche einfälle, die zierliche worth, die artige reimbindung, die herrliche music, die schönen gemelde und künstliche bewegungen zusam-

Wie originell Rauchs Unterscheidung ist, wird deutlich, wenn man sie mit den Grundzügen des Adiaphoronkonzepts vergleicht. Ein solcher Vergleich zeigt, dass das Konzept der moralischen Indifferenz von ihm implizit umdefiniert wird. Seiner Konzeption nach ist ein Ding Adiaphoron, nicht weil es moralisch neutral ist, d. h. außerhalb der Gut-Böse-Skala verortet ist, sondern weil Merkmale zur Bestimmung der moralischen Qualität fehlen, die erst durch die konkrete Situation gegeben sind. Rauch formuliert damit das Kernargument für die relativistisch orientierte Ethik, das in den die Oper verteidigenden Abhandlungen anderer, späterer Autoren – Mayer, der Wittenberger juristischen Fakultät, Elmenhorst und Beer – identifiziert werden kann. Nicht nur einige Dinge und Phänomene sind im Unterschied zu anderen Dingen und Phänomenen, die entweder gut oder böse sind, Adiaphora, sondern *alle* Dinge und Phänomene – und zwar deshalb, weil alle Dinge und Phänomene erst durch die guten oder schlechten *Intentionen* ihrer Nutzer und die damit verbundenen Zwecksetzungen moralisch bewertbar werden: Ein Messer wird dadurch zu einem guten oder schlechten Messer, dass seine Nutzerin mit dem Werkzeug einen guten oder schlechten Zweck – das Schälen eines Apfels oder die Tötung eines Menschen – verfolgt.

Im weiteren Verlauf des Opernstreits wurde die Vorlage Rauchs von den Theologen und Juristen aufgegriffen, die vier – von Schott oder einer anderen Person formulierte²¹⁸ – Fragen zum moralischen Status der Oper beantworteten; ihre Antworten

men kommen; und sowohl die innerlich als auch die beyden obern eüßerlichen Sinne, so dem gemüth vornehmlich dienen vergnüget werden. Gleichwie nun die Beredtsamkeit sowohl zu guthen als bösen Zweck zu gebrauchen also ists auch mit diesem Neuersonnenen Bewegungsmittel bewand, welches den Menschen zu geilheit, rachgier, hochmuth reizen, und auch zur tugend, beständigkeit, wahrer ehre und ungefärbter frommigkeit ermuntern kan“ (Leibniz 1682 (1970), S. 513). Weiteres: s. Leisinger 1994, S. 13ff. Die Beobachtung, dass die ‚Qualität‘ eines Phänomens davon abhängt, wie ein Akteur es gebraucht, wurde selbstverständlich auch schon vor dem zweiten Adiaphoronstreit in anderen Diskurskontexten wie demjenigen über die Funktionsweise und des sozialen Stellenwertes von Leidenschaften gemacht (s. z. B. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Fußnote 15). Dort stand jedoch – anders als im Opernstreit – die Beurteilung und das bessere Verstehen des Phänomens, d. h. der Leidenschaften, im Zentrum. Die Frage nach dem prinzipiellen moralischen Wert des Phänomens spielte keine Rolle.

²¹⁸ Es konnte bisher in der Forschung nicht geklärt werden, wer der Verfasser der vier Fragen ist. Die Antworten, die 1693 unter dem Titel *Vier Bedencken Führnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P.P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genandten Operen zu halten* (o. Hrsg. 1693) veröffentlicht wurden, drucken den die Fragen enthaltenen Brief, der an die Theologen und Juristen versandt wurde, ab. Er ist in dem Druck sowie im Original im Hamburger Staatsarchiv mit Adrianus Warsenius unterzeichnet (zum Original: s. Vinzent 1999, Haupttext und Fußnote 141, S. 221). In der überwiegenden Anzahl der Forschungsliteratur wird demgegenüber Gerhard Schott, der Gründer und Leiter der Oper am Gänsemarkt, als Verfasser angegeben. Diese Annahme geht wahrscheinlich auf Johannes Geffckens Studie „Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels, 1677 – 1688“, die zuerst 1849 als eine von drei Vorlesungen zu *Theater und Kirche in Hamburg* veröffentlicht wurde. Auf Seite 12 erwähnt Geffcken, dass Schott Theologen zur Beantwortung der Fragen einlud. Auf Seite 14 schreibt Geffcken jedoch,

wurden zusammen mit den Fragen fünf Jahre später, 1693, publiziert.²¹⁹ Folgende Fragen waren in der ersten Jahreshälfte von 1687 an Johann Mayer, dem seit Herbst/Winter 1686 Nachfolger von Reiser als Hauptpastor an der Hamburgischen St. Jacobi Kirche, sowie die theologischen und juristischen Fakultäten Wittenbergs und Rostocks versandt worden:

I. Ob es an sich ein sündhaftt Werck sey/ solche Singespiel zu praesentieren/ oder dieselbe zu hören/ und zu schauen?

II. Ob es nicht vielmehr res merè adiaphora, und eine zulässige Ergötzung sey/ welche in einem/ der Augsburgischen Confession zugethanen Orte ohne Aergerniß/ Verletzung des Gewissens und Religion, auch Kränckung guter Policey/ zumahlen man sich zu Abschaffung aller etwan vermeinenden abusuum anerbohten könnte geduldet/ oder gestattet werden? [Der Autor suggeriert hier, dass Vergnügungen prinzipiell als Adiaphora klassifiziert werden sollten.]

III. Ob denn Magistratus loci hierinn/ als in re adiaphora, nicht befügt sey/ nach Guthfinden zu verfahren/ und desfalls/ was ihnen verantwortlich deucht/ wie in andern adiaphoris, zu verfügen?

IV. Ob denn auch diese Opera so hart/ wie bißher geschehen/ mit fug könne getadelt/ und die Persohnen/ so damit zu schaffen/ solcher gestalt/ wie erwehnet/ tractiret werden/ und zwar umbso vielmehr/ da die Directores derselben sich jederzeit erbohten/ alles/ was ägerlich [sic!] darin geachtet werden möchte/ auff erinnern/ so fort abzuschaffen/ die neue Stücke/ oder vorzustellende Aufsätze/ so wol des Magistratus als Rever. Ministerii Censur vorher zu unterwerffen/ und also dem Praetext der Scandalorum vorzubeugen?²²⁰

Bereits in den – zweifellos suggestiven²²¹ – Fragen artikuliert sich eine anti-intrinsisch orientierte ethische Position. Mit der Formulierung von Frage I im Kontrast zu den Fragen II, III und IV empfahl der anonyme Autor implizit, auf eine generelle Vorverurteilung der Oper unabhängig von ihrem Gebrauch und der damit verbundenen Gefahr des Missbrauchs (*abusus*) zugunsten einer Überprüfung konkreter Aufführungen zu verzichten und nur gegen *einzelne* Ausfälle im Opernbereich und ihre Ursachen, nicht gegen die gesamte Gattung vorzugehen.

dass „Interessenten des Opernhauses“ die Fragen verfasst haben. Diese Interessenten waren nach Geffcken aller Wahrscheinlichkeit nach Mitglieder der adligen Schicht (Geffcken 1849, Fußnote **, S. 14). In Anbetracht der Tatsache, dass über Warsen nichts weiter bekannt ist – er findet keine Erwähnung in der *Deutschen Biographie* –, ist es durchaus möglich, dass Schott oder irgendeine andere am Erhalt der Oper interessierte Person ihre Fragen unter Pseudonym versandte.

²¹⁹ O. Hrsg. 1693.

²²⁰ Abdruck des Briefes mit den vier Fragen im „Responsum der Hoch=Löbl. Theologischen Facultät zu Wittenberg“ (Theologische Facultät zu Wittenberg 1693, S. 4-5 (meine Seitenzählung)).

²²¹ Das zeigt das „vielmehr“ in der Frage II an.

Die Argumentation, die die vier Fragen implizieren, korrespondiert somit mit Rauchs Argumentation hinsichtlich der Stoßrichtung – pro Oper –; sie formuliert dabei jedoch eine neue Variante einer relativistisch orientierten ethischen Grundposition. Ließ sich aus Rauchs Argumentation, dass Dinge und Phänomene erst durch die guten oder schlechten Intentionen ihrer Nutzer und die damit verbundenen Zwecksetzungen moralisch bewertbar werden, schlussfolgern, dass nicht nur einige, sondern *alle* Dinge und Phänomene Adiaphora sind, so liegt der argumentative Fokus in den vier Fragen nicht auf den Intentionen einer Nutzerin, sondern auf der Praxis, (dem Gebrauch bzw. Missbrauch) und den damit herbeigeführten Folgen (wobei die Intentionen, mit denen eine Handlung ausgeführt wird, offenbar keine Rolle spielen). Mit dieser Argumentation ist die intrinsisch orientierte Ethik ebenfalls unhaltbar. Wenn die Dinge und Phänomene erst durch den Gebrauch, d. h. in der Praxis moralisch bewertbar werden, dann können sie nicht *per se* und inhärent gut oder schlecht sein. Wieweit greifen die Adressaten der vier Fragen die in den Fragen artikulierte ethische Grundposition auf?

Alle Adressaten – Mayer sowie die Wittenberger und Rostocker juristischen und theologischen Fakultäten – nahmen die vorgegebene Argumentationslinie auf, schmiegen ihre Argumentation zugleich jedoch an die Tradition der theologischen Argumentation an; d. h. sie ‚holten‘ ihre Kontrahenten dort ab, wo sie argumentatorisch und ethisch standen. Mayer begann seine Antwort auf die vier Fragen dementsprechend, indem er sich ähnlich wie Reiser auf Autoritäten berief, die bei Mayer jedoch nicht die inhärente moralische Schlechtigkeit der Oper, sondern das Gegenteil nachweisen sollten. Der von ihm angeführte Bibelvers Joh 3, 4 wies dementsprechend implizit die Schlagkraft von Röm 14, 23 und anderen autoritativen Quellen zurück. Opern seien, so ließ sich aus Joh 3, 4 ableiten,

in sich und in ihrer Natur durchauß kein sündiges Werck [kursiv von mir, B. K.] [...] I[.] Weil nach Außspruch des Heil. Geistes [nur] dieses Sünde ist/ was von den Geboten Gottes abweicht [–] ἀνομιὰ. [vgl.] I. Joh III 4. Nun weise man mir ein einiges Gebot in dem Gesetze Gottes/ so diese Sing=Spiele entweder den Buchstaben nach oder durch eine richtige Consequentz verwerffe/ man zeige/ welches Gebot auß den Heil. Zehen=Geboten verletzt werde/ wenn man mit Sing=Spiele[n] geistliche und weltliche Geschichte unärgerlich praesentiret/ oder solche Praesentationes anschauet.²²²

Passte Mayer sich in dieser einleitenden Passage also an die intrinsisch orientierte ethische Grundvorstellung der Operngegner an, denen gemäß die moralische Wertigkeit inhärente ‚Natur‘ eines Dinges sei, so wies er sie anschließend jedoch implizit zurück, indem er in Anlehnung an die vier Fragen den Fokus auf die Differenz zwischen verschiedenen Umgangsweisen mit Dingen und Phänomenen lenkte. Nur der falsche Umgang, der Missbrauch, könne zu unchristlichen Resultaten führen; dem „Wesen und [der] Natur“ der Dinge und Phänomene dürfe der Missbrauch jedoch nicht zugerechnet werden. Es

²²² Mayer 1693, S. 1 (meine Seitenzählung).

[m]üssen zufällige sündliche Dinge, so auß dem Missbrauch herfließen/ nicht der Opern Wesen und Natur beygemessen werden. Und auff diesen Missbrauch zielen alle Straff=Reden der Väter/ welche insgemein entgegen gesetzt werden/ die entweder die ärgerlichen Argumenta, oder die ärgerlichen leichtfertigen Actiones, oder den ärgerlichen Endzweck denen Götzen ihren Dienst damit abzustatten/ oder andere sündige Zufälle getadelt/ und mit recht getadelt haben.²²³

Mit der Unterscheidung zwischen „Wesen und Natur“ der Opern und dem konkreten Missbrauch bekräftigt Mayer implizit (und sehr wahrscheinlich unbewusst) die grundlegende Differenz zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik. D. h. er verschiebt – genauso wie der unbekannte Verfasser der vier Fragen²²⁴ – die Perspektive vom Gegensatz zwischen Adiaphora und Nicht-Adiaphora auf denjenigen zwischen inhärenten moralischen *Qualitäten* und kontextualen Faktoren und damit verbundenen relativen moralischen *Wertungen*, also Zuschreibungen.

Die Wittenberger juristische Fakultät argumentierte ähnlich. Indem die Wittenberger juristische Fakultät darauf drang, dass Mitteldinge vor dem Missbrauch bewahrt werden sollten, legte sie implizit nahe, dass zwischen Mitteldingen an sich und missbrauchten Mitteldingen zu unterscheiden sei.

[I]n allen Mittel=Dingen [sei]/ wenn die Sache an ihr selbst nicht wieder die Ehre GÖttes und Liebes=Dienste/ womit ein Mensch den anderen verbunden/ streitet/ nur dahin zu sehen/ damit durch die Umstände und den vorgesetzten Zweck eine untadelhafte Ergötzlichkeit nicht unzulässig werde.²²⁵

In der Sichtweise der Wittenberger juristischen Fakultät scheinen dabei Mitteldinge ihren Mitteldingscharakter durch den Missbrauch keineswegs zu verlieren. Damit einher geht eine Verschiebung der Perspektive: zu unterscheiden war nicht zwischen moralisch differenten und indifferenten Dingen, sondern zwischen richtig und falsch gebrauchten indifferenten Dingen.

Unserer heutigen moralischen und juristischen Praxis am nächsten kam allerdings die Wittenberger theologische Fakultät. Mehr noch als Rauch, Mayer und die Wittenberger Juristen, die dafür plädierten, die Intentionen eines Akteurs bzw. dessen mit einem Objekt ausgeführte Handlung, d. h. den Gebrauch oder Missbrauch, statt das vom Akteur gebrauchte Objekt in moralischer Hinsicht zu bewerten, schwächen die Wittenberger Theologen die moralische Bewertbarkeit von Dingen und Phänomenen im Vergleich zum Akteur einer Handlung ab. Nicht das Messer ist schuld und moralisch verwerflich, wenn mit seiner Hilfe ein Mensch getötet wurde, sondern die Person, die das Messer führte. Das Messer bleibt demgegenüber in moralischer Hinsicht neutral, d. h. Adiaphoron. Die Wittenberger theologische Fakultät hebt dementsprechend

²²³ Mayer 1693, S. 2 (meine Seitenzählung).

²²⁴ S. Fußnote 218.

²²⁵ Juristen Fakultät zu Wittenberg 1693, S. 2 (keine Paginierung, meine Seitenzählung).

darauf ab, dass der Akteur, das „Subjectus“, nicht die Dinge, mit denen die Subjekte umgehen, hier die Opernaufführungen, nach moralischen Maßstäben zu bewerten seien. (Die relativistisch orientierte Ethik ist hier also mit einer (proto-)aufklärerischen Verantwortungsethik verschränkt.)

Zwar wenn sie *in Concreto*, oder in den *sündhafften Subjecto* betrachtet werden/ so können sich viel sündhaffte Wercke und Ubertretungen/ so wohl bey den Singe=Spielern als bey den Zuhörern und Zuschauern/ finden/ aber an und für sich selbst sollen sie nicht für sündhafftes Werck gehalten werden/ und zwar [...] propter naturam Objecti, weil die Singe=Spiele nichts anders seyn als gewisse Geschichte oder Gedichte/ so mit Singen auff gewisse Art und Weise künst=und erbaulich den Menschen zur Lust und Ergötzung/ auch zum Nutz und Besserung fürgestellt werden. [...] Was derhalben Sündhafftiges an denselben verspühret wird/ das rühret her nicht von dem Objecto oder Werck *an sich selbst*/ sondern von dem Subjecto, weil entweder die Singe=Spieler/ oder aber die Zuschauer und Zuhörer/ oder andere/ so damit zu thun haben/ solchen sündhafftigen Zustandt verursachen [kursiv von mir, B. K.].²²⁶

Wie artikuliert sich die relativistisch orientierte Position bei Elmenhorst und Beer, d. h. den beiden Verfechtern der Oper, die im Anschluss an die offiziellen Stellungnahmen von angesehenen Theologen und Juristen für die Oper stritten? Es entsteht der Eindruck, dass das Spektrum an Argumenten verfügbar ist und von Elmenhorst und Beer wiederholt wird. In Ergänzung zur Wiederholung der genannten Argumente profilieren sie einzelne Aspekte der intrinsisch orientierten Ethik. In seiner 1688 erschienenen Schrift *Dramatologia Antiquo – Hodierna* hebt der Hamburger Theologe und Dichter Elmenhorst genauso wie seine Mitstreiter darauf ab, dass zwischen den einzelnen Werken und der Gattung als Ganzer zu unterscheiden sei; aus der Tatsache, dass Singen – und zwar in *individuellen* Kontexten, so ließe sich hinzusetzen – missbraucht werden könne, sei nicht zu schlussfolgern, „daß um des Mißbrauchs willen das Singen [generell] von den menschlichen Ergötzungen müsse ausgebannt/ oder kein Singen/ als allein bey dem Gottes=Dienst/ verrichtet werden“;²²⁷ denn, so scheint er zu implizieren, alle Dinge können in konkreten Fällen missbraucht werden. Genauso greift er den kausallogischen Fokus auf das Subjekt einer Handlung der Wittenberger theologischen Fakultät auf.²²⁸ Opernbesuchen nachfolgende, die geltenden moralischen Vorstellungen verletzende Vorfälle sind seiner Argumentation nach nicht den Opernaufführun-

²²⁶ Theologische Facultät zu Wittenberg 1693, S. 6 (meine Paginierung).

²²⁷ Elmenhorst 1688, S. 104.

²²⁸ Eine verwandte kausallogische Perspektive artikuliert bereits Rauch: „Primo aus c quoniam § porro § ultimo ut lite non contest: c. 60. appell : Prohibitionis causa cessante cessat ipsa prohibitio, daß ist/ wo die Ursach eines Verbotts aufhöret/ höret auch daß Verbott auff, Jam Subsumo, aber die Ursach höret auff/ warumb das Verbott über die alte Schauspielen ergangen/ ergo höret auch das Verbott auff. Probo minorem, die Ursach des Verbotts ware vornemlich die Abgötterey/ welche ein jeder Christ dergleichen Schauspielen beywohnend mit seiner Gegenwart approbieret“ (Rauch 1682, S. 145).

gen als angeblichen Ursachen, sondern den Personen zuzurechnen, die moralisch entgleisen. (Wie in den Überlegungen der Wittenberger theologischen Fakultät deutet sich hier bereits eine aufklärerische Verantwortungsethik an.) In diesem Sinne schreibt Elmenhorst:

[G]esetzt/ etliche nach geendigtem Oper-Spiele suchten andere und gar verbottene Gesellschaften/ wie kan solches denen Opern beygemessen werden; Oder da unter dem praetext zum Oper-schauen zu gehen/ liederliches Völcklein in andere/ oder verdächtige Häuser/ Gärten und Gesellschaften sich begeben/ wie können die Interessenten oder Spielende/ wie kann das Oper-Hauß solches entgelten. Ein Hauß=Vater befiehlt Kindern und Gesinde zur Kirchen zu gehen/ da aber solche frevelhafft die Kirche vorbey/ in heimliche Schlupff=Winckel sich begeben/ in Weinhäusern Frühstücke und Mahlzeiten anrichten lassen/ und weidlich prassen/ mügen selbige wol mit der Entschuldigung fortkommen/ daß auff Veranlassung des Kirch=Gehens sie auff solch böses und Irrwege gerahen?²²⁹

Dürften diese Überlegungen zu dem Zeitpunkt, zu dem Elmenhorst seine Abhandlung formulierte, also im Großen und Ganzen unter den Verfechtern der Oper bekannt gewesen sein – vorausgesetzt, die Opernverfechter tauschten sich untereinander über ihre Argumente aus –, so geht Elmenhorst jedoch an drei Stellen über das existierende Pool an Argumenten hinaus: Die Relativität der moralischen Bewertung, die mit dem Fokus auf das Subjekt in den Blick rückt, untermauert Elmenhorst durch ein radikales Argument: Der Theologe leitet die Relativität moralischer Bewertungen nicht nur aus der Differenz zwischen dem konkreten Fall auf der einen und der Klasse, der Gattung oder dem Abstraktum auf der anderen Seite sowie der Differenz zwischen dem gebrauchten Objekt und dem gebrauchenden Subjekt her, sondern auch aus der *Subjektivität* der *urteilenden* Subjekte. Dies tut er, indem er zu bedenken gibt, dass die Gestalt eines moralischen Urteils – Billigung oder Kritik – u. a. von den individuellen, nicht objektivierbaren Präferenzen der Bewertenden beeinflusst wird.

Es ist sonst klar zu Tage/ daß etliche Menschliche Gemühter zu sonderbaren Übungen und Ergötzlichkeiten Lust/ da hingegen andere einen Widerwillen und Ekel daran haben; auch solches gewisser massen unter die Antipathien und Sympathien zu rechnen [...] Insonderheit finden sich zum öfftern Leute/ die vom Saiten= und Blase=Spiel/ vom Singen/ ja von der gantzen Music wenig Wercks machen/ nicht nur keine Ergötzlichkeit darinn suchen und finden/ sondern wol gar dieselbe aushöhen und verachten.²³⁰

Ganz der relativistisch orientierten ethischen Grundposition gemäß untermauert Elmenhorst die Relativität moralischer Urteile zusätzlich durch seinen Hinweis auf nationale Musikstile.²³¹ Die Existenz nationaler Musikstile begreift Elmenhorst als Symp-

²²⁹ Elmenhorst 1688, S. 172.

²³⁰ Elmenhorst 1688, S. 92.

²³¹ Elmenhorst knüpft hier an Kircher an.

tom für natio-mentalistiche Differenzen, die wiederum durch „Gewohnheit“, „Brauch“, „Ingenio [und] [...] Natürlicher Art und Zuneigung“, also Konkrete Fälle und Kontexte, determiniert werden.²³² Indem Elmenhorst nahe legt, dass die Bewertung der Musik weniger *im Wesen* der Musik liege, als auf subjektive Präferenzen der Perzipienten, d. h. *äußere* Faktoren zurückgehe, verschiebt er auch in diesem Argument den Fokus von der intrinsischen Qualität und Moralität eines Dinges (gut vs. schlecht) auf von außen auf die Musik applizierte Attribute. Die Frage nach Qualität und Moralität lässt sich nur noch mit Bezug auf die zweistellige Relation ‚Musik und Perzipient‘, ‚Musik und Kontext‘ etc. beantworten. Auf der gleichen relativistisch orientierten ethischen Linie liegt Elmenhorsts These, dass Menschen (auch Kritiker) sich bei der moralischen Bewertung der Opern und anderer Dinge irren könnten, wie dies aus der Geschichte bekannt sei, als die Christen „in alten Zeiten“ „für böse und schädliche Leute“ gehalten wurden.²³³ Elmenhorst betont hier also wieder die Tatsache, dass moralische Qualitäten den Dingen nicht inhärent sind, sondern ihnen erst von außen mittels Urteilsbildung zugeschrieben werden.

Weiterhin schärft er die relativistisch orientierte ethische Auffassung – freilich in logisch nicht ganz stimmiger Weise –, indem nicht nur moralisch neutrale Dinge, Adia-phora, seiner Auffassung nach durch kontextuale Faktoren moralisch als gut oder schlecht bewertet werden können, sondern zuvor als moralisch gut bestimmte Dinge hinsichtlich ihrer Beurteilung sogar in ihr Gegenteil umschlagen können. Er zitiert hierfür aus Bernhards von Clairvaux *Sermones in cantica canticorum*: „Aus Sachen/ die sehr gut sind/ pflegen zuweilen nicht geringe böse Dinge zu entstehen/ nemlich durch den Mißbrauch/ wie es die Umstände selbigen Sermons [Nr. 84] anzeigen“.²³⁴ Diese Behauptung ist insofern nicht ganz stimmig, als der eigentliche relativistisch orientierte ethische Ausgangspunkt ‚die Dinge selber sind moralisch unbestimmt und werden erst durch kontextuale Faktoren wie Gebrauch, Umstände und Folgen moralisch bewertbar‘ wieder verlassen und impliziert wird, dass Dinge *vor* dem Gebrauch bereits moralisch bestimmt – und zwar als ‚gut‘ bestimmt – sein können.

Auch der im mitteldeutschen Weißenfels tätige Schriftsteller und Komponist Beer, der in seiner Abhandlung *Ursus vulpinator* auf Vockerodts *Mißbrauch der freien Künste insonderheit der Musik* (beide 1697 publiziert) antwortet, wiederholt zentrale

²³² Elmenhorst 1688, S. 93.

²³³ Elmenhorst 1688, S. 97.

²³⁴ Elmenhorst 1688, S. 173. Dass hier auch die Idee der Eigenverantwortlichkeit von Individuen angelegt ist, die jedoch erst in den folgenden Jahrhunderten tiefgehender theoretisch reflektiert und entwickelt werden wird (vgl. Lenk und Maring 2001 und Miege 2001), liegt auf der Hand. In einem ähnlichen Argument hebt Elmenhorst indirekt auf die Freiheit des menschlichen Willens ab: Er weist den Vorwurf, dass die Aufführung von Opern junge Menschen zur Verschwendung anrege, damit zurück, dass niemand gezwungen werde, eine Karte für eine Aufführung zu kaufen und eine Oper sich anzuschauen (Elmenhorst 1688, S. 112). Reiser vertritt demgegenüber eine Position, die seinen Zeitgenossen nur wenig Vermögen zu autonomen Handlungen zuschreibt und empfiehlt dementsprechend die patriarchale Kontrolle (Reiser 1681, S. 311-312).

Argumente und untermauert auf diese Weise die relativistisch orientierte ethische Grundposition. Anhand eines Gedankenexperiments weist er nach, dass nicht die Substanz, d. h. die Materie oder das Wesen den moralischen Wert eines Dinges bestimmt, sondern sein jeweiliger Gebrauch und dessen kontextuale Determinanten: „die Gelegenheit/ der Orth und die Zeit“.²³⁵ Beer stützt diese Argumentation ähnlich wie Mayer zusätzlich durch die Berufung auf die Kirchenlehrer ab, also jene Autoritäten, die eine intrinsisch orientierte und somit zu den Opernverfechtern hinsichtlich ihrer ethischen Grundposition konträre Ethik vertreten: „Kein Kirchen=Lehrer ist der Music, als Music – Feind gewesen. Der Wein ist zuweilen gesund/ zuweilen schädlich [relativistisch-ethisches Argument].“²³⁶ An anderer Stelle verzichtet Beer jedoch – wie Rauch vor ihm – auf eine autoritative Absicherung und vertraut allein der Überzeugungskraft der Argumente; auch hier zieht er wieder das Beispiel des Weins heran:

Extra usum Musices non agnosco Musicam ut Musicam. Nehmet das allereinfältigste Gleichniß. Der Wein ist auch in seiner substanz Wein [d. h. hinsichtlich seiner moralischen Qualität indifferent]/ ob ihn gleich der Vollsäuffer mißbraucht. Ob er nun wohl seine substanz in dem Vollsäuffer nicht verwandelt/ so verwandelt er doch seine Würckung/ welche in dem/ der ihn mäßig braucht/ gut; in diesem aber/ der ihn missbraucht/ schlimm wird/ ist also in dem Vollsäuffer Wein kein Wein/ sondern tödtender Gifft/ *non per se, sed per accidentale participans Helluonis*[.] Und also sehnet sich auch diese Creaturl aufgelöset zu seyn von dem Dienst des gottlosen Mißbrauchers und Trunckenboldes etc. Nun/ durch dieses einfältige Exempel stelle ich die Music vor. Diese ist allezeit rein/ allezeit gut/ allezeit löblich/ allezeit eine Gabe Gottes in ihre rechtmäßigen Gebrauch/ extra aber/ außer diesem/ ist es zwar abstracte considerirt/ Musica ut Musica, gleich wie dort Vinum ut Vinum. *Aber durch die accidentalem participationem des Missbrauchs/* ist sie *in concreto considerirt/* keine Music, gleich, wie dort der Wein kein Wein/ sondern gifft/ gleich wie dort. Weil nun an diesem meinen Principio die gantze Sache unsers Federfechtens beruhet/ will ich mich etwas weitschichtiger erklären/ was ich durch den Usum oder den Gebrauch der Music haben will/ oder eigentlich verstehe. Wann der blosser Thon gesungen/ gepfiffen/ oder gegeigt wird/ so ist es *an sich selbst considerirt/* nichts übel/ nichts böses/ nichts ärgerliches. Kommt aber die Gelegenheit/ der Orth und die Zeit darzu/ da kann es auf vor verstandene massen übel/ böß/ und ärgerlich werden. Zum Exempel: Trompeten blasen/ ist eine Rittermäßige Kunst. Wann ich aber unter wärender Predigt/ den March blasen wollte/ wann ich am Char=Freitage auf dem Marckt blasen wollte/ wann ich einen Bauren zum Tantz blasen wollte/ da wird die Music ratione loci, occasionis & temporis misbraucht. Ein gleiches ist von dem Text zu verstehen. Bekleidet man einen weltlichen Text mit einer geistlichen Melodey/ so ist zwar Music Music, aber durch das zuwachsende Übel des gottlosen Textes/ wird sie entweicht/ und kann das gute das böse nicht gut machen/ aber das böse verwandelt das gute ins böse [kursiv von mir, B. K.].²³⁷

²³⁵ Beer 1697, S. 46.

²³⁶ Beer 1697, S. 30.

²³⁷ Beer 1697, S. 46.

Überblickt man die Argumente vonseiten der Verfechter der Oper im Vergleich zu denjenigen der Operngegner, so zeichnen sich klare Grundlinien ab, die m. E. in der bisherigen Forschung so nicht zur Kenntnis genommen worden sind. Während die Opern- (bzw. Schauspiel und/oder Musik-)Gegner – Reiser und Vockerodt – kaum im eigentlichen Sinn argumentierten, sondern ihre Meinung durch etablierte Autoritäten aus der Vergangenheit abstützten und eine an der konkreten Sachlage orientierte Auseinandersetzung abblockten, indem sie sich auf abstrakte moralische Wertungen zurückzogen, die – eben aufgrund ihrer Abstraktheit – grundsätzlich weder bewiesen noch widerlegt, sondern nur behauptet werden können, entwickelten die Opernbefürworter anhand konkreter Fälle innovative Argumente gegen die ‚vorgefassten‘ Meinungen, die im Kern die intrinsisch orientierte ethische Grundposition der Operngegner entkräfteten und implizit eine relativistisch orientierte ethische Grundposition bewarben.

Die Analyse des Opernstreits in Hinblick auf das Adiaphorakzept und die implizite Kollision zwischen intrinsisch und relativistisch orientierter Ethik führt vor Augen, dass es sich bei dem Opernstreit im Kern nicht um eine ästhetische oder Kunstwerke betreffende Diskussion handelt – die Ästhetik als philosophische Disziplin wird erst etwa fünf Dekaden später von Baumgarten begründet –, sondern um eine theologische, der subliminal und latent ein Streit um ethische Grundpositionen zugrunde liegt. Der Kern des Opernstreits sowie des zweiten Adiaphoristenstreits generell, der, wie gesagt, darum kreiste, ob (Sprech-)Theater, Oper und Musik als Adiaphora klassifiziert werden könnten oder nicht, bestand somit im Ringen um ethische Grundsätze. In der Unterscheidung der moralischen Qualität und Bewertung von konkreten *Einzelwerken* und -aufführungen auf der einen und der *Gattung* ‚Oper‘ auf der anderen Seite manifestiert sich im Opernstreit ein moralisch-ethischer Wandel in zweifacher Hinsicht: Erstens wird die traditionelle intrinsisch orientierte durch eine relativistisch orientierte Ethik abgelöst; zweitens wird in diesem Zuge die Bedeutung von Autoritäten als absolute Orientierung für moralisch-ethische, den Dingen und Phänomenen als inhärent zugeschriebene Urteile verabschiedet oder zumindest relativiert.

Auffällig ist dabei, dass zwischen Progressivität und Konservativismus bezüglich der *ethischen* Grundposition auf der einen und den *religiösen* traditions- bzw. reformorientierten Positionen auf der anderen Seite ein quasi inverses Verhältnis bestand. Die in ethischer Hinsicht progressivere Haltung artikulierte sich in den Positionen der orthodoxen Lutheraner, wohingegen die reformorientierten lutherischen Pietisten keine originellen, zukunftsweisenden ethischen Anschauungen entwickelten.

Wieweit wird jedoch die Lehre des Ethos in der Musik und die Geschichte dieser Lehre vom Wandel der ethischen Grundpositionen, der sich im Opernstreit artikuliert, im Anschluss an den Opernstreit beeinflusst? Offenbar bleibt die Lehre vom Ethos in der Musik hiervon unberührt. Das artikuliert sich, wie oben gezeigt, nicht nur in Matthesons Denken – Musik soll Leidenschaften dämpfen, Musik hat (dem christlichen Weltbild gemäße) tugendhafte Wirkungen; Musiker müssen notwendig moralisch sein, um gute Musiker zu sein (vgl. Abschnitt 1) –, sondern auch in Lorenz Christoph Miz-

lers Schriften, wenn dieser z. B. 1754 von der Musik im Allgemeinen (nicht von einzelnen Werken) behauptet: „Kann *die Musik* gute Bewegungen bey dem Menschen erregen, so kann sie solchen auch zu andern Tugenden geschickt machen, und also die Leidenschafften der Menschen reinigen, das ist, sie bessern, wenn sie danach eingerichtet ist [kursiv von mir, B. K.].“²³⁸

²³⁸ Mizler 1754, S. 133.

HAUPTSTÜCK III

LONDON IM FRÜHEN 18. JAHRHUNDERT

VOM NUTZEN UND AUSNUTZEN DER DRAMATIS PERSONAE IN DEN BALLAD OPERAS:

„Tho' Interest is e'ery one's Suit,/ And few that
in friendship abound;/ Yet here you may end your
Pursuit, Assur'd that a Friend you have found.“

(Thomas Gataker, *The Jealous Clown* (1730), S. 11)

1. Nutzenethik und Industrialisierung in England – ihre Anfänge und Entwicklung

Für menschliche Gemeinschaften sind Verhältnisse des sich gegenseitigen Brauchens und Nutzens grundlegend, weil Menschen als ‚Mängelwesen‘ (Gehlen) die Hilfe der Anderen benötigen. Diese Not zur Inanspruchnahme von Anderen zur Erfüllung der eigenen Bedürfnisse und Unterstützung der eigenen Ziele droht jedoch in Ausnutzen und Missbrauch umzuschlagen, wenn der/die Empfängerin der Hilfe und Unterstützung das rechte Maß nicht wahrt. Indem moralisch-ethisches Denken das Ziel verfolgt zu bestimmen, was das Gute, d. h. welche Handlung oder Verhaltensweise für wen vor- oder nachteilhaft ist, ist die Reflektion über Nutzen und Ausnutzen eine genuin moralisch-ethische Fragestellung. Ist Brauchen und Nutzen moralisch legitimiert, so gilt Ausnutzen und Missbrauch demgegenüber in westlichen Gesellschaften als moralisch ‚verwerflich‘.

In Drucken spätestens ab dem frühen 17. Jahrhundert wurden dementsprechend die Differenz und Übergänge zwischen Nutzen und Ausnutzen, Gebrauch und Missbrauch in Form von Ratgebern zu den verschiedensten, insbesondere religiösen, moralischen, verhaltensethischen und politischen Gegenständen reflektiert und definiert. In englischen und deutschen Drucken des 17. und 18. Jahrhunderts findet die Formel „use and misuse“ bzw. „Gebrauch und Missbrauch“ in Buchtiteln, Kapitelüberschriften sowie im Volltext mit steigender Anzahl Verwendung.¹ Religiöse Strömungen wie der Calvinismus, Puritanismus und Pietismus sind an dieser Entwicklung beteiligt, indem sie dazu einladen, alle menschlichen Aktivitäten hinsichtlich ihrer Nützlichkeit für den ‚Sieg‘ der ‚richtigen‘ Religion zu überprüfen.

¹ Vgl. z. B. Pietro Martire Vermigli *Briefve treatise, concerning the vse and abuse of dauncing* (Vermigli [1580?]) und John Lockes Ausführungen zur Inkonsistenz des Gebrauchs und Missbrauchs von Wörtern (Locke 1690 (1836), S. 566). Die äquivalente französische Formel ‚abus et usage‘ erscheint, orientiert man sich an Google Books, erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, d. h. ab 1843. (Zu den Vor- und Nachteilen von Google Books gegenüber den derzeit verfügbaren elektronischen Katalogen zu Drucken der frühen Neuzeit: s. Hauptstück II ‚Hamburg‘, Fußnote 60)

Für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand ist von besonderem Interesse, dass jedoch erst zur ‚Sattelzeit‘ des moralisch-ethischen Wandels von der frühen Neuzeit zur Aufklärung eine umfassendere Reflektion über Nutzen und Nutzbarmachung von philosophisch-ethiktheoretischer Seite einsetzt. Lockes *Essay concerning Human Understanding* von 1690 ist hierfür paradigmatisch. Die zunehmende Bedeutung des Nutzenbegriffs zeigt sich deutlich bereits in der Quantität der in seinem *Essay* verwendeten Begriffe, die mit dem Nutzenparadigma semantisch verwandt sind. Der Wortstamm ‚use‘ (use, useful, useless, uselessness, usefulness, uses, used) erscheint 270 Mal, der Wortstamm ‚employ‘ (employ, employs, employment, employed) 73 Mal, der Wortstamm ‚benefit‘ und ‚profit‘ als Effekt oder Ziel von ‚use‘ und ‚employ‘ sieben bzw. zwei Mal und der Wortstamm ‚interest‘ (interest, interested, interests) als motivationaler Ausgangspunkt für ‚use‘ und ‚employ‘ lässt sich 17 Mal nachweisen.

Für Lockes Abhandlung ist dabei charakteristisch, dass seine nutzenethischen Theoreme jedoch nicht Ziel seiner Abhandlung sind, sondern sie lediglich als Nebenresultate aus seiner Kritik an der Vorstellung folgen, dass Ideen sowie insbesondere auch moralische Prinzipien angeboren seien.² (Locke bezieht hier also eine anti-intrinsisch orientierte ethische Position.³) Locke weist die Vorstellung von angeborenen moralischen Prinzipien mit folgender Argumentation als unplausibel zurück:

Whether there be any such moral principles, wherein all men agree, I appeal to any who have been but moderately conversant in the history of mankind, and looked abroad beyond the smoke of their own chimneys. Where is that practical truth that is universally received without doubt or question, as it must be, if innate?⁴

² Locke lehnt die Existenz angeborener moralischer Ideen ab, erkennt Naturgesetze jedoch an: „I would not be here mistaken, as if, because I deny an innate law, I thought there were none but positive laws. There is a great deal of difference between an innate law, and a law of nature; between something imprinted on our minds in their very original, and something that we being ignorant of, may attain to the knowledge of, by the use and due application of our natural faculties“ (Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., Abs. 13, S. 29). Als Beweisgrund für die Nicht-Angeborenheit von moralischen Grundsätzen nennt Locke die Tatsache, dass ein und derselbe moralische Grundsatz (wie z. B. „man soll Verträge halten“) in Abhängigkeit von der angewendeten moralisch-ethischen Theorie mit verschiedenen Argumenten begründet werden kann: „[I]f a Christian, who has the view of happiness and misery in another life, be asked why a man must keep his word? he will give this as a reason: Because God, who has the power of eternal life and death, requires it of us. But if a Hobbist be asked why, he will answer, because the public requires it, and the Leviathan will punish you if you do not. And if one of the old philosophers had been asked, he would have answered, because it was dishonest, below the dignity of a man, and opposite to virtue, the highest perfection of human nature, to do otherwise“ („5. Instance in keeping compacts“, in: Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., 5. Abs., S. 23-24). Zur Naturgegebenheit moralischer Prinzipien: s. Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 2, Abschnitt 4 zum Naturrecht.

³ Vgl. Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 2.

⁴ „2. Faith and justice not owned as principles by all men“, in: Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., S. 22. Als weiteres Argument gegen das Angeborensein von moralischen Ideen ist Lockes Auffassung nach: „Another reason that makes me doubt of any innate practical principles, is,

Aus der Zurückweisung der Vorstellung, dass Ideen angeboren seien, resultiert ein moraltheoretisches Vakuum – ‚welche Faktoren lassen uns nach moralischen Grundsätzen handeln, wenn letztere nicht angeboren sind?‘ –, das Locke durch ein alternatives Erklärungsmodell zu füllen anbietet. Die Ursachen der Aneignung von und Handlung nach moralischen Prinzipien liegen, so Locke, in spezifischen Motivationen: nämlich Nützlichkeitsabwägungen oder, um einen weniger spezifischen, mehrdeutigen Terminus zu verwenden, Interessen.

Justice, and keeping of contracts, is that which most men seem to agree in. This is a principle which is thought to extend itself to the dens of thieves, and the confederacies of the greatest villains; and they who have gone farthest towards the putting off of humanity itself, keep faith and rules of justice one with another. I grant that outlaws themselves do this one amongst another, but it is *without* receiving these as the innate laws of nature. They practise them as rules of convenience within their own communities: but it is impossible to conceive that he embraces justice as a practical principle who acts fairly with his fellow highwaymen, and at the same time plunders or kills the next honest man he meets with. Justice and truth are the common ties of society; and, therefore, *even outlaws and robbers, who break with all the world besides, must keep faith and rules of equity among themselves, or else they cannot hold together*. But will any one say, that those that live by fraud and rapine, have innate principles of truth and justice which they allow and assent to [kursiv von mir, B. K.]?⁵

Was Locke in dieser Passage lediglich implizit andeutet, nämlich dass selbst die Mitglieder krimineller Milieus, also derjenigen sozialen Gruppen, die herkömmlich als gänzlich jenseits von moralischen Prinzipien und Handlungsimperativen situiert werden, diesen folgen, und zwar deshalb, weil diese für sie vorteilhaft („profitable“) sind, stellt er einige Seiten später explizit ins Zentrum des sechsten Abschnittes seines *Essays*. Die Überschrift des Abschnitts gibt den Tenor dieses Teils wieder: „6. Virtue generally approved, not because innate, but because *profitable* [kursiv von mir, B. K.]“⁶

God, having, by an inseparable connexion, joined virtue and public happiness together; and made the practice thereof necessary to the preservation of society, and visibly beneficial to all with whom the virtuous man has to do, it is no wonder that every one should not only allow, but recommend and magnify those rules to others, from whose observance of them he is sure to reap advantage to himself. [...] men assent to them in-

that I think there cannot any one moral rule be proposed, whereoff a man may not justly demand a reason, which would be perfectly ridiculous and absurd if they were innate, or so much as self-evident; which ever innate principle must needs be, and not need any proof to ascertain its truth, nor want any reason to gain it approbation“ („4. Moral rules need a proof, ergo, not innate.“, in: Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., S. 23). Vgl. auch Rohls 1991, S. 353.

⁵ „2. Faith and justice not owned as principles by all men“, in: Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., S. 22.

⁶ Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., S. 24. Zur Idee der Nützlichkeit bei Locke: s. Rohls 1991, S. 354.

wardly in their own minds, as the inviolable rules of their own practice, since we find that *self-interest*, and the *conveniences of this life*, make many men own an outward profession and approbation of them, whose actions sufficiently prove, that they very little consider the lawgiver that prescribe these rules, nor the hell that he has ordained for the punishment of those that transgress them.⁷

Indem Locke also das Streben nach persönlichen Vorteilen zur Befriedigung von Selbstinteresse und dem Bedürfnis nach einem angenehmen Leben als Motivation für sozial orientiertes Handeln beschreibt, entwirft er eine Ethik, in der soziale und individuelle Orientierungen keine Dichotomie, sondern zwei Seiten derselben Sache darstellen. Paradox formuliert handelt es sich dieser Konzeption nach bei der Nutzenethik um eine Individualethik mit altruistischen Konsequenzen.⁸

Nicht nur bei Locke, dessen Motivation zur Entwicklung nutzenethischer Prämissen offenbar von einem rein philosophisch-ethischen Diskussionsstand bestimmt war, sondern auch in ökonomisch orientierten Schriften wurden zeitgleich nutzenethische Prämissen reflektiert. Auch hier sind nutzenethische Fragen nicht Zentrum der reflexiven Auseinandersetzung, sondern erfolgen im Kontext einer Diskussion über den ökonomischen Vorteil von Konsum und Luxus, die wiederum mit der Dynamisierung des ökonomischen Fortschritts und des Industrialisierungsprozesses⁹ in England des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts zusammenhängt.

Galt für Händler und Hausväter bisher der Ausgleich zwischen notwendigen Ausgaben und der Befriedigung der ‚Nothdurft‘ auf der einen und Sparsamkeit und Bescheidenheit auf der anderen Seite als angemessenes Mittel für eine erfolgreiche Unternehmens- und Haushaltsführung,¹⁰ werden im ausgehenden 17. Jahrhundert Stimmen laut, die Konsum und sogar Luxus,¹¹ ungeachtet der moralischen Verwerflichkeit beider in den Augen der meisten Zeitgenossen, anpreisen.¹² Dieses Umdenken artikuliert

⁷ Locke 1690 (1836), 1. Buch, 3. Kap., S. 24.

⁸ Albert O. Hirschman (1977) hat gezeigt, dass sich die Umdeutung der Individualethik in eine Sozialethik im 17. und 18. Jahrhundert bei verschiedenen Denkern beobachten lässt.

⁹ Es ist unter Historikern strittig, ob von einer industriellen Revolution als plötzlichem Aufbruch und dramatischer Veränderung (ab der ausgereiften Entwicklung der Dampfmaschine 1769 und der Erfindung des vollmechanisierten Webstuhls 1785 z. B.) die Rede sein kann oder ob nicht vielmehr von einem kontinuierlichen Prozess ausgegangen werden muss, der bereits im 16. Jahrhundert beginnt (s. z. B. Wrigley 1988, S. 8ff).

¹⁰ Vgl. Meyer 2003.

¹¹ Zu den im 17. Jahrhundert liegenden Wurzeln des Konsumerismus: s. Appleby 1976 sowie auch McKendrick, Brewer und Plumb 1985, S. 300, 317, 318, 326. Zu den ideologischen Grundlagen für dessen Entwicklung, s. S. 14ff.

¹² S. hierzu die detaillierte Rekonstruktion der historischen Sachlage von Joyce Appleby: „The idea of man as a consuming animal with boundless appetites, capable of driving the economy to new levels of prosperity, arrived with the economic literature of the 1690s“ (Appleby 1976, S. 509). Als der Prediger Alexander Innes noch 1728 Luxus mit Sünde gleichsetzte, vertrat er eine deutlich konservative Position: „Moral Virtue promotes Trade, and aggrandizes a Nation;

sich z. B. in der 1690 publizierte Abhandlung *A Discourse of Trade* von Nicholas Barbon. Der Ökonom unterscheidet zwischen der Befriedigung der Notdurft, d. h. den Bedürfnissen des Körpers, und denjenigen des Geistes.

Wares, useful to supply the Wants of the Body, are all things necessary to support Life [...] if strictly Examined, nothing is absolutely necessary to support Life, but Food [...] so that there are *but few things that are absolutely necessary* to supply the Wants of the Body. [...] [In contrast,] [t]he Wants of the Mind are infinite, Man naturally Aspires, and as his Mind is elevated, his Senses grow more refined, and more capable of Delight.¹³

Da die Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse seiner Auffassung nach keine größeren Anforderungen stellt, sieht er in der Befriedigung der schier endlosen Bedürfnisse des Geistes die Potentiale für wirtschaftliches Wachstum (bei wirtschaftlichem Wachstum handelt es sich um ein ökonomisches Ziel, das Experten bereits im Merkantilismus zum Vorteil des Staates gefordert hatten, ohne dass sie jedoch in der Lage gewesen wären, die rechten Mittel hierzu zu benennen). Barbon nimmt mit seinem Vorschlag nicht mehr, wie bisher unter Ökonomen üblich, ausschließlich die Produktionsseite in den Blick seiner Problemanalyse, sondern die Konsumentenseite.¹⁴ Barbon wie der Autor John Houghton und Ökonom Dudley North,¹⁵ die in etwa dem gleichen Zeitraum ihre von den etablierten Ideen abweichenden Gedanken publizierten, imaginierte dabei offenbar, dass zum einen das Streben nach Konsum und Luxus Menschen zur Arbeit motiviert und zum anderen gesteigerter Konsum und der Genuss von Luxus einen verstärkten Einsatz pekuniärer Mittel und anderer Ressourcen für die Produktion, die intensiviertere Anstellung von Arbeitskräften, die Steigerung der Produktion und von Konsum, kurz eine Dynamik in Gang setzen würde, die langfristig für alle an dieser Kette beteiligten Personen und Institutionen – reiche ‚Investoren‘, ‚Produzenten‘, ‚Arbeiter‘ und den Staat – profitabel sein würde. Dementsprechend formulierten North und Houghton 1691 bzw. 1682:

[S]ince the Increase of Trade is to be esteem'd the only cause that Wealth and Money increase, I will add some farther Considerations upon that subject. The main spur to Trade, or rather to Industry and Ingenuity, is the exorbitant Appetites of Men, which they will take pains to gratifie, and so be disposed to work, when nothing else will in-

whereas Vice and Luxury in their Nature do contribute to the Ruin and Destruction of Both“ (Innes 1728, S. xxxviii). Ähnlich argumentiert John Dennis: „But where there is extream Corruption of Manners, there can be no publick Spirit. For where Avarice and Luxury walk hand in hand, and are both of them at the same time at a Height, there every Man takes care of himself, and leaves his Neighbours to take care of the publick“ (Dennis 1722, S. 36).

¹³ Barbon 1690, S. 14-15.

¹⁴ S. hierzu Appleby 1976, S. 500-502.

¹⁵ Trotz des gleichen Namens dürfte dieser Dudley North nicht identisch mit dem Vater des Juristen und Musiktheoretikers Roger North gewesen sein, der von 1602-1677 lebte und somit zur Zeit der Publikation der oben zitierten Abhandlung bereits 14 Jahre tot war.

cline them to it; for did Men content themselves with bare Necessaries, we should have a poor World.¹⁶

[T]o Consume a great deal will be a Conveniency, if not an Advantage, by finding Employment for a great many Idle People.¹⁷

Voraussetzung für die Dynamik wirtschaftlichen Wachstums, so erkannte Houghton, war freilich die Aufwertung derjenigen menschlichen Leidenschaften, die bisher als sündhaft und verwerflich beurteilt worden waren und die als Ursachen für egozentrisch, d. h. individuelle ethisch orientierte Handlungsimperative galten: Eitelkeit, Stolz, Habgier etc. Houghton rechtfertigt diese – traditionellen – Laster, indem er in seiner Wiederlegung der gegenteiligen Auffassung eines – heute nicht weiter bekannten – Mr. Cok ihren Nutzen (*advantage*) für das Gemeinwesen und seine Mitglieder hervorhebt:

If by *Prodigality*, he [Mr. Cok(e)] means spending beyond Estates; by *Pride* all sorts of Finery; by *Vanity*, spending upon *Shews*, Plays, and such like; by *Luxury*, Eating and Drinking high; Then I offer: That those who are guilty of *Prodigality*, *Pride*, *Vanity*, and *Luxury*, do cause more Wealth to the kingdom than Loss to their own Estates. [...] for [hier schließt die oben bereits zitierte Passage an] *Prodigality*, [...] to Consume a great deal will be a Conveniency, if not an Advantage, by finding Employment for a great many Idle People. But if these People should happen to make any more Goods than will Supply their own Country, the Overplus must march abroad; and whatever is brought in for that, will be profit to the nation.¹⁸

Dass Nutzenerwägungen für wirtschaftliches Handeln zentral werden und alle anderen Kriterien ausblenden, artikuliert sich deutlich bei Barbon. Nutzen und Nutzbarkeit stellen Maßstäbe dar, anhand derer der Wert eines Dinges gemessen werden kann:

The Value of all Wares arise from their Use; Things of no Use, have not Value, as the *English* Phrase is, *They are good for nothing*. The Use of Things, are to supply the Wants and Necessities of Man [...] The Chief Causes that Promote Trade, (not to mention Good Government, Peace and Scituation [sic], with other Advantages) are Industry in the Poor, and Liberality in the Rich: Liberality, is the free Usage of all those things that are made by the Industry of the Poor, for the Use of the Body and Mind.¹⁹

Auch wenn die Ansichten von Barbon, Houghton und North sicherlich Minderheitenpositionen darstellten, zeichnet sich in ihnen jedoch deutlich ein neuer Zeitgeist ab, dem gemäß die Dinge nach den ökonomischen Gesichtspunkten des Nutzens und der Nutzbarkeit beurteilt werden. Mit dem neuen Zeitgeist setzen sich das Streben nach

¹⁶ North 1691, S. 14.

¹⁷ Houghton 1682, S. 55.

¹⁸ Houghton 1682, S. 54.

¹⁹ Barbon 1690, S. 13 und 62.

Maximierung und Überfluss als neue Leitlinien durch, die das Denken und Handeln der Bevölkerung allgemein, nicht nur der adligen Gesellschaftsschichten leiten. Damit geht wiederum eine Intensivierung des instrumentalen, funktionalisierenden Denkens einher, an dem die Logik des Nutzens und Nutzbarmachens einen entscheidenden Anteil hat. Indikatoren für das neue Leitkonzept des Nutzens oder der Nützlichkeit ist die Präferenz für Begriffe wie ‚use‘, ‚usefulness‘, ‚profit‘, ‚benefit‘ und ‚advantage‘. (Rationalisierungsprozesse, wie sie Max Weber für das Abendland im Allgemeinen beschrieben hat,²⁰ spielen in diesem Kontext sicherlich auch eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, dass, folgt man Webers Argumentation, Rationalisierung als solche bereits seit der Antike in verschiedenen Gestalten beobachtet werden kann und insofern ohne Ergänzung durch weitere Faktoren und Spezifizierungen die Veränderungen in den Dekaden um 1700 nicht ausreichend präzise beschreibt. Führt man sich allerdings vor Augen, dass in verschiedenen Epochen unterschiedliche Zielvorstellungen die Rationalisierung von jeweils anderen Parametern nach sich ziehen, dann ist davon auszugehen, dass die nutzenethischen Prämissen sich in einer für die Dekaden um 1700 spezifischen Form von Rationalisierung niederschlagen. Wieweit dies der Fall ist, werde ich im Folgenden zeigen.)

Geht man davon aus, dass die ‚Nutzenethik‘, d. h. der ethische Diskurs über die Praxis des Nutzens, wie er sich in den damaligen Publikationen in England artikuliert, Ideen versprachlicht und schriftlich ausformuliert, die das generelle Denken, die Weltanschauung und Mentalität der damaligen Zeitgenossen prägen, dann ist es nahe liegend, dass sich diese Ideen auch in anderen Bereichen des damaligen soziokulturellen Lebens niederschlagen.²¹ Wieweit prägt die auf Nutzen und Nutzbarmachen ausgerichtete Mentalität auch die musikdramatische Produktion? Inwiefern beeinflussen Handlungsimperative des Nutzens und Nutzbarmachens auch das dramatische und kompositorische Denken, z. B. in dem Sinne, dass zum einen fiktionale Bühnenhandlungen nutzenethische Fragestellungen erörtern und zum anderen der Aufwand für die Herstellung und erfolgreiche Aufführung von Musik – ähnlich wie in der industriellen Produktion – optimiert wird?

Ich werde zeigen, dass die *ballad opera* mit ihrer spezifischen Form der musikalischen Gestaltung mit dem neuen nutzenethischen Paradigma im engen Zusammenhang steht.²² Das nutzenethische Paradigma prägt nicht nur innerdiegetisch das Verhalten

²⁰ Weber 1922.

²¹ Der Begriff der ‚Nutzenethik‘ wird im Kontext dieses Hauptstücks nicht als Synonym für den ‚Utilitarismus‘ Jeremy Benthams (1748-1832) und John Stuart Mills (1806-1873) oder einer auf persönliche Gewinnmaximierung ausgerichteten Wirtschaftsethik verwendet. Er bezeichnet demgegenüber ein ethisches Paradigma, das in einer Vielzahl britischer Philosophen seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert nachgewiesen werden kann.

²² Ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert werden darüber hinaus Aktivitäten in der englischen Musikkultur – Publikationstätigkeit im Bereich von Noten und Instrumentallehrbüchern, Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens – zahlreicher (s. zum Zusammenhang zwischen Konsumgesellschaft und der Veränderung der Musikkultur: McKendrick, Brewer und Plumb 1985, S. 275ff).

der *dramatis personae* (Abschnitte 2 und 3), sondern auch die Gestaltung der *Airs*, der musikalischen Nummern der *ballad operas*, die sich durch eine auffällige formale Standardisierung (als produktionsästhetische Manifestation des Nutzbarmachens) auszeichnen (Abschnitt 4). Indem die Standardisierung *alle* Kontrafakta – sowohl diejenigen ‚klassischer‘ Arien und Orchesterstücke (vor allem von Purcell und Händel) als auch diejenigen beliebter *tunes*, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in damals populären Anthologien in zahlreichen Auflagen publiziert wurden – betrifft, konsolidiert Johann Christoph Pepusch, der die *Airs* für die *Beggar's Opera* aller Wahrscheinlichkeit nach einrichtete, die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Liedform als (bis in die heutige Zeit hinein präsente, zahlreiche Volks- und Kinderlieder prägende) Standardliedform.

2. Nutzenethische Prämissen in der *Beggar's Opera*

Unter den verschiedenen musiktheatralischen Gattungen, die die Londoner Bühnen im frühen 18. Jahrhundert beherrschen, ist die *ballad opera* die erste Gattung nach dem Tode Purcells 1691, die als genuin britisches Produkt begriffen werden kann.²³ (Die seit den 1710er Jahren, mit der Ankunft Händels in London, die Bühne dominierende *opera seria* und die zwischen 1715 und 1718 promotete *masque* „after the Italian

²³ Es gibt in England keine Vorläuferoper von der *Beggar's Opera*, wie Frank Kidson behauptet (Kidson 1922, S. 31). Das von ihm benannte Stück *The Gentle Sheppard* (1725) von Allan Ramsay enthält lediglich viermal Anweisungen, dass gesungen werden soll. Bis auf den letzten Song findet sich jedoch keine Angabe, zu welcher Melodie gesungen werden soll. Die Angabe lautet lapidar: „sings“, „sung by both“, „singing“ und „sings again“ sowie „Sings to the Tune of Corn-riggs are bonny“ (Ramsay 1725, S. 24, 33, 57, 88). Erst *nach* dem Erfolg der *Beggar's Opera* 1730 wird die von Theophilus Cibber erstellte gekürzte Fassung von *The Gentle Sheppard* unter dem Titel *Patie and Peggy: or, the fair foundling Scotch ballad opera* veröffentlicht und in diesem Zuge auch mit zahlreichen Liedern (insgesamt 19 an der Zahl) versehen. Die Lieder werden nach dem Schema der *Beggar's Opera* präsentiert, d. h. mit römisch durchnummerierten *Airs* und der Angabe des zu singenden *tunes*. Auch wenn englische Modelle für die *Beggar's Opera* also nicht zur Verfügung standen, so konnte Gay jedoch auf französische Vorbilder zurückgreifen: Die „opéras comiques“, die ab 1713 am Théâtre de la Foire aufgeführt wurden, waren insofern Vorbild für die *Beggar's Opera*, als sie durchnummerierte *Airs* enthielten, deren Melodien in den ab 1721 gedruckten Sammlungen der Textbücher abgedruckt waren. *Le Tableau du Mariage*, eine dieser *opéras comiques*, wurde darüber hinaus 1726 in London aufgeführt; Gay könnte einer ihrer Aufführungen beigewohnt haben (vgl. Guerinot und Jilg 1976, S. 6, sowie Lesage und Fuzelier 1716 [1721]). Konnte sich Gay bezüglich der Art und Weise der Präsentation der *Airs* in den Libretti (Durchnummerierung mit römischen Ziffern, Beigabe von Noten) also an den *opéras comiques* orientieren, so waren diese jedoch sicherlich nicht Vorbild für die formale Standardisierung. Die *Airs* in Lesage und Dorneval 1721 (Bd. 1) und 1731 (Bd. 7), die zwischen 1715 und 1717 bzw. 1728 und 1730 uraufgeführte Stücke verzeichnen, haben nur ganz selten eine gerundete zwei-/dreiteilige Form. (Es wird hier davon ausgegangen, dass der Befund auch auf die dazwischen liegenden Bände 2 bis 6 übertragbar ist.)

manner“²⁴ wurden aus Italien importiert.) Die Gattung der *ballad opera* hätte vonseiten der musikwissenschaftlichen Forschung sicherlich kaum so große Aufmerksamkeit erfahren, wäre sie nicht eine ernsthafte Konkurrentin zu Händels *opera seria* gewesen. Der außergewöhnliche Publikumserfolg der ersten *ballad opera*, der *Beggar's Opera*, zog die Produktion einer Reihe ähnlicher Werke nach sich (die somit überhaupt erst zur Begründung der Gattung führte).

Für den vorliegenden Kontext ist von Bedeutung, dass die *Beggar's Opera* (wie auch andere *ballad operas*) nutzenethische Handlungsimperative im Plot hervorheben. Peachum, Unternehmensleiter einer auf Diebstahl, insbesondere Taschendiebstahl, spezialisierten Organisation, begründet z. B. in der zweiten Szene des Bühnenwerks seine Entscheidung, eine seiner ‚Mitarbeiterinnen‘, Betty Sly, vor dem Transport in die Strafkolonie Australien zu bewahren, nicht etwa mit Mitleid oder Mitgefühl für ihr Schicksal, sondern mit Eigeninteresse, d. h. Nutzen zum eigenen Vorteil, der hier über die Wiederholung des Verbs ‚get‘ zum Ausdruck gebracht wird. Peachum teilt seinem ‚Mitarbeiter‘ Filch mit:

Let Betty Sly know that I'll save her from Transportation, for I can *get* more by her staying in England. [...] I love to let women scape. A good sportsman always lets the Hen-Partridges fly, because the breed of the game depends upon them. Besides, here the Law allows us no reward; there is nothing to be *got* by the death of women – except our wives [kursiv von mir, B. K.].²⁵

Die Ausrichtung auf den jeweiligen persönlichen Vorteil bestimmt auch die Zusammenarbeitsverhältnisse zwischen Peachum und Lockit, dem Wärter im – damals berüchtigten – Londoner Gefängnis Newgate. Ein Streit zwischen Peachum und Lockit kann aufgrund beider nutzenethischer Orientierung nach kurzer Zeit beigelegt werden. Peachum erklärt dementsprechend gegenüber Lockit: „’Tis our mutual interest; ’tis for the interest of the world we should agree. If I said any thing, brother, to the prejudice of your character, I ask pardon.“²⁶ Aufgrund gegenseitiger Abhängigkeiten in Hinblick auf Nutzen und Vorteil kooperiert auch Macheath, ein von Peachums Unternehmen im Großen und Ganzen unabhängiger Verbrecher, mit dem Bandenoberhaupt – und zwar, obwohl er weiß, dass Peachum ihm gefährlich werden kann: „Peachum is a man that is useful to us. [...] Business cannot go on without him. He is a man who knows the world, and

²⁴ Colley Cibber, der damalige Leiter am Theatre Royal, Drury Lane, initiierte 1714 mit Unterstützung von Pepusch eine Wiederbelebung der *masque*, deren Tradition in England mit den Semi-Operas Purcells im ausgehenden 17. Jahrhundert abgerissen war. Beide verfassten zusammen die erste *masque after the Italian manner*, *Venus and Adonis*, mit einem Libretto in der Tradition der *masque* und ‚moderner‘ Musik im Italienischen Stile, die 1715 uraufgeführt wurde. Der Wiederbelebungsversuch fünfzehn Jahre nach Purcell blieb jedoch letztlich erfolglos; nach nur drei Jahren und mit der Komposition von sechs Stücken in dieser Gattung verschwand die *masque after the Italian manner* wieder von der Bühne (Cook 1980).

²⁵ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 2.

²⁶ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 33.

is a necessary agent to us. We have had a slight difference, and till it is acommodated I shall be oblig'd to keep out of his way“.²⁷ Peachum wiederum bestätigt ganz im Sinne seiner nutzenethischen Orientierung durch sein Verhalten die Befürchtung Macheaths and arrangiert dessen zur Verurteilung führende Gefangennahme, obwohl Macheath dem Ehepaar Peachum in der Vergangenheit gute Dienste erwiesen hat und insofern Dankbarkeit und Loyalität verdient. Peachum begründet sein Vorgehen mit der seiner Meinung nach vorherrschenden moralischen Maxime, die „custom of the world“, der gemäß „gratitude [...] give[s] way to *interest* [kursiv von mir, B. K.]“.²⁸

Spiegelt die *Beggar's Opera* mit ihrem Fokus auf nutzenethische Handlungsimperative den damaligen Zeitgeist wider, so fällt jedoch gleichzeitig auf, dass sie in einem auffälligen Gegensatz zu den oben vorstellten Theorien und Theoremen von Locke bzw. Barbon und Houghton steht, deren argumentative Pointe in der Vereinbarkeit individual- und sozialetisch orientierter Zielsetzungen, d. h. der Vorteilhaftigkeit nutzenethischer Imperative für das Gemeinwesen auf der einen und seiner einzelnen Mitglieder auf der anderen Seite lag. Die in den philosophischen und ökonomischen Abhandlungen beworbene allgemeine Vorteilhaftigkeit nutzenethischer Verhaltensweisen erscheint demgegenüber in der *Beggar's Opera* äußerst zweifelhaft. Der entscheidende Grund für diesen Gegensatz der Darstellungen liegt darin, dass in der vom Librettisten John Gay gezeichneten sozialen Ordnung Lockes zentrales Argument, auch im Verbrechermilieu würden nutzenethische Prämissen eine gegenseitige Verlässlichkeit und Treue bewirken, nur sehr bedingt Geltung hat. Gemäß der vorgestellten Fiktion sind die Abhängigkeiten anderer Verbrecher von Peachum so groß, dass Peachum den Verrat zugunsten seines eigenen Vorteils sehr weit treiben kann, ohne den Verlust der Loyalität seiner ‚Mitarbeiter‘ und Kooperationspartner zu riskieren (wie u. a. Macheath implizit offenbart). Dass ungleiche Machtverhältnisse dazu führen können, dass es für einzelne Individuen sehr wohl vorteilhaft ist, ihre Interessen direkt, d. h. ohne oder mit nur geringer Rücksicht auf diejenigen der Anderen, individualetisch orientiert²⁹ zu verfolgen, ist in Lockes, Barbons und Houghtons Visionen offenbar irrtümlich nicht mitgedacht. (Die Not und Masse der Arbeitssuchenden kann – und dies ist häufig tatsächlich der Fall – so groß sein, dass diese für eine äußerst geringe Bezahlung Arbeit annehmen und der größte Profit somit alles andere als gleich verteilt ist, sondern beim Luxus- und Konsumgüter herstellenden oder beauftragenden Produzenten liegt.)

Die Ambivalenz der Nutzenethik, die sich in den gegensätzlichen Positionen von Locke, Barbon und Houghton auf der einen und Gay auf der anderen Seite zeigt, artikuliert sich auch deutlich in der etwa fünfzehn Jahre vor der *Beggar's Opera*, 1714, publizierten *Fable of the Bees* von Bernhard Mandeville. Die Fabel in Versform beschreibt eine fiktive Gesellschaft, in der alle – insbesondere die Personen in gehobenen, leitenden Positionen – sich dem nutzenethischen Imperativ verschrieben haben und da-

²⁷ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 21.

²⁸ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 15.

²⁹ Vgl. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘.

mit alle anderen, von ihnen abhängigen oder auf sie angewiesenen Individuen gnadenlos ausbeuten. Anwälte und Ärzte – Mandeville war neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit ebenfalls Arzt – benutzen in der Fabel Mandanten und Patienten lediglich als Mittel zur Gewinnvermehrung; deren Verhaltensweisen – Korruption und Unehrlichkeit – sind, so legt Mandeville dar, mit denjenigen von Verbrechern vergleichbar.³⁰

The Lawyers, of whose Art the Basis
Was raising Feuds and splitting Cases,
Opposed all Registers, that Cheats
Might make more Work with dipt Estates;
As wer't unlawful, that one's own,
Without a Law-Suit, should be known.
They kept off Hearings wilfully,
To finger the refreshing Fee;
And to defend a wicked Cause,
Examin'd and survey'd the Laws,
As Burglars Shops and Houses do,
To find out where they'd best breakthrough.
Physicians valu'd Fame and Wealth
Above the drooping Patient's Health,
Or their own Skill: The greatest Part
Study'd, instead of Rules of Art,
Grave pensive Looks and dull Behaviour,
To gain th'Apothecary's Favour;
The Praise of Mid-wives, Priests, and all
That serv'd at Birth or Funeral.³¹

Dass Mandeville die Argumentation der oben zitierten Ökonomen Barbon, Houghton und North gekannt haben dürfte, artikuliert sich u. a. darin, dass er die ‚klassischen‘ Laster Konsum und Luxus thematisiert. Ganz auf der Linie von Barbon, Houghton und North ist das Bedürfnis nach Konsum und Luxus – anders als die christliche Tugendethik in den vergangenen Jahrhunderten postulierte – seiner Auffassung nach nicht sündhaft,³² sondern gesamtgesellschaftlich vorteilhaft, weil es die Wirtschaft und künstlerische Produktion ankurbelt.³³

³⁰ Goldsmith nach partizipiert Mandevilles Fabel an einer allgemeinen um das Problem der Korruption kreisenden Moralkritik (Goldsmith 1985, S. 1ff).

³¹ Mandeville 1714 (1724), S. 4.

³² Das Streben nach Geld und Besitz war seit Augustinus von Hippo zusammen mit Machtgier (*libido dominandi*) und sexueller Begierde als eine der Hauptsünden klassifiziert worden (Deane 1963, S. 44-56).

³³ In gleicher Weise macht Mandeville die Bewertung von „anger“ von den Umständen abhängig. Wut ist nützlich, solange das von Wut erfüllte Individuum eine „single Creature“, also ein den Naturgewalten ausgesetzter Einzelgänger oder Einsiedler ist; in der Gesellschaft jedoch stellt Wut eine eher zweifelhafte Leidenschaft dar (Mandeville 1714 (1724), S. 227-228).

Thus every Part was full of Vice,
Yet the whole Mass a Paradise;

[...]

Their Crimes conspir'd to make them Great:
And Virtue, who from Politics
Had learn'd a Thousand Cunning Tricks,
Was, by their happy Influence,
Made Friends with Vice: And ever since,
The worst of all the Multitude
Did something for the Common Good [kursiv von mir, B. K.].³⁴

Ohne auf individuellen Nutzen und Vorteil hin orientierte Handlungsimperative verfehle eine Gesellschaft, so Mandeville, in einen präkulturellen Zustand:

Fraud, Luxury and Pride must live,
Whilst we the Benefits receive:
Hunger's a dreadful Plague, no doubt,
Yet who digests or thrives without?

[...]

So Vice is beneficial found,
When it's by Justice lopt and bound;
Nay, where the People would be great,
As necessary to the State,
As Hunger is to make 'em eat.
Bare Virtue can't make Nations live
In Splendor; they, that would revive
A Golden Age, must be as free,
for Acorns, as for Honesty.³⁵

Mandevilles Fabel greift somit die Argumentation der Ökonomen des ausgehenden 17. Jahrhunderts – Barbon, Houghton und North – auf und bewirbt sie. Allerdings postuliert Mandeville an keiner Stelle seiner 504 Seiten umfassenden Schrift Nutzen oder Nützlichkeit als Leitkategorien; er gibt lediglich zahlreiche Beispiele, in denen Nützlichkeit und Nutzbarmachung eine Rolle spielen: Das Ziel der Politiker sei es, „to

³⁴ Mandeville 1714 (1724), S. 9. Wenn Innes (s. Fußnote 12), einer der damals zahlreichen Kritiker der Bienenfabel, die Soziabilität des Menschen, „a Disposition to Society [...] laid in the very Frame of human Nature“, „a Desire, or a Propension to Society, Natural to every Man“, gegenüber den Behauptungen der Fabel mit Vehemenz verteidigt, so scheint er die dialektische Argumentation Mandevilles nicht verstanden oder überlesen zu haben (Innes 1728, S. 9 und 187).

³⁵ Mandeville 1714 (1724), S. 23-24.

render Men useful to each other as well as tactable“³⁶; Individuen sollen „useful Members of the Society“ sein;³⁷ die Kultivierung von Land erfolgt mit dem Ziel, „every Inch of it [...] Habitable and Useful“ zu machen³⁸ und eine der Untersuchungsziele Mandevilles in der *Fable of the Bees* ist es, „[to] demonstrate the Usefulness of private Losses and Misfortunes to the Publick“.³⁹ Die Quantität der Begriffsverwendung ‚use‘ und seiner Derivate sowie ‚interest‘ (139 Mal ‚use‘ und 39 Mal ‚interest‘) zeigt dabei an, wie zentral das Konzept bei Mandeville ist.⁴⁰

³⁶ Mandeville 1714 (1724), S. 33.

³⁷ Mandeville 1714 (1724), S. 80.

³⁸ „When this Island [Großbritannien?] shall be cultivated and every Inch of it made Habitable and Useful, and the whole the most convenient and agreeable Spot upon Earth, all the Cost and Labour laid out upon it will be gloriously repaid by the Incense of them that shall come after us“ (Mandeville 1714 (1724), S. 369).

³⁹ Mandeville 1714 (1724), S. 415. Weitere Beispiele siehe: Mandeville 1714 (1724), S. 4, 29, 38, 45, 88, 97, 112, 116, 144, 174, 176, 183, 184, 185, 200, 220-221, 308 und 339.

⁴⁰ Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts setzen sich demgegenüber sozial orientierte Varianten der Nutzenethik durch. Die von David Hume und Jeremy Bentham verfassten Nutzenethiken sind (ähnlich wie diejenigen der Ökonomen und Philosophen aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert) optimistisch – und zwar, indem sie die Funktionsmechanismen der Nutzenethik umformen und im Zuge der Umformung auch die Problematik unsichtbar wird, dass nutzenethische Imperative nur dann *für alle* vorteilhaft, also sozialetisch orientiert sind, wenn ein Kräftegleichgewicht zwischen den Beteiligten besteht. Hume hebt in seiner 1751 erschienenen Schrift *An Enquiry concerning the Principles of Morals* darauf ab, dass Nutzenerwägungen nicht allein mit dem Ziel der Befriedigung der eigenen Bedürfnisse durchgeführt werden müssen. Nutzen anstrebende Handlungsimperative können seiner Auffassung nach sehr wohl auch gesellschaftlich zuträglich sein. Hume argumentiert für diese These, indem er behauptet, dass die Feststellung oder das Erkennen von Nutzbarkeit im Individuum eine gewisse Freude oder Befriedigung auslöse. „Usefulness is agreeable, and engages our Approbation. This is a Matter of Fact, confirm’d by daily Observation“ (Hume 1751, 5. Kap., „Why Utility pleases“, S. 82; s. auch S. 73, 78 und 83). „[W]e reap a pleasure from the view of a character which is naturally fitted to be useful to others, or to the person himself, or which is agreeable to others, or to the person himself“ (Hume 1740, S. 230). Es ist diese Freude oder Befriedigung, die wiederum Nutzenerwägungen einen Eigenwert gewinnen lassen, der die Abstraktion von den eigenen Vorteilen ermöglicht. Hume konstatiert m. a. W.: Wenn Nutzenerwägungen *moral sentiment*, also emotionalen Lustgewinn in Aussicht stellen, können sie um ihrer selbst willen betrieben werden. Das führt dazu, dass das Individuum um des Lustgewinns willen Nutzenerwägungen nicht nur dann anstellt, wenn sie einen persönlichen Vorteil versprechen, sondern auch wenn sie der Gemeinschaft oder anderen dienen, und zwar deshalb, weil das Ziel der Lustgewinn ist und der jeweilige Nutznießer der Nutzenerwägungen – ‚man selbst‘ oder eine andere Person – in Hinblick auf die Nutzenerwägungen vernachlässigt werden kann (vgl. Hume 1751, S. 100 und 102). (Dass ‚moralische Freude‘ als Effekt der Nutzenethik es ermöglicht, dass nutzenethische Imperative auch dort wirksam werden, wo keine individuellen, sondern altruistische Zwecke verfolgt werden, wird ergänzt durch die Theoreme, die mit denjenigen der naturrechtlichen Soziabilitätstheorien (vgl. Hauptstück II ‚Hamburg‘, Großkapitel 2, Abschnitt 4) verwandt sind. Dass sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die sozial-ethische gegenüber der individualethischen Interpretation der Nutzenethik durchsetzt und inso-

Wieweit es sich bei seiner Beschreibung um klarsichtigen Realismus handelt oder ob von Mandeville doch eine satirische Überzeichnung intendiert war, ist nicht entscheidbar.⁴¹ Anders als die Theorien Barbons, Houghtons und Norths aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert ist seine etwa zwanzig bis dreißig Jahre später erschienene Fabel in jedem Fall nicht als Zukunftsvision gemeint, sondern als Beschreibung des Ist-Zustandes. Mandeville weicht auch insofern von der Argumentation der Ökonomen ab, als er die Vorteile von Verschwendung und Luxus nicht nur anpreist, sondern die Nutzenethik als eine von Gott gewollte Ethik ‚nachweist‘:

fern Beiträge zur Nutzenethik von Gay, seinen Schriftstellerkollegen, die ebenfalls *ballad operas* verfassten, und Mandeville für deren Entwicklung Durchgangsstadien darstellen, erscheint in Bezug auf die sich in Frankreich und Deutschland ausbildenden moralisch-ethischen Prämissen, die sich im 18. Jahrhundert gegenüber dem 17. Jahrhundert ausbilden, nicht erstaunlich. Die sozialetisch orientierte Variante der Nutzenethik korrespondiert – hinsichtlich ihrer Konzeption, weniger hinsichtlich ihrer tatsächlichen Praxis – mit den in den vorhergehenden Hauptstücken gezeigten Veränderungen hinsichtlich der Einstellung gegenüber Gefühlen (s. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘) sowie Konzepten von Treue und Gewissheit (s. zweites Großkapitel zum Opernstreit von Hauptstück II ‚Hamburg‘), die im Wesentlichen ebenfalls eine sozialetische Orientierung haben. Genauso wie die um Mitleid, Mitverantwortung und Sensibilität kreisende neue Gefühlsmatrix, die seit dem frühen 18. Jahrhundert postuliert wird, steht in moralischer Hinsicht konsistentes Verhalten, das sich in Treue gegen sich selbst und Gewissheit, d. h. Selbstvertrauen in moralischen Fragen manifestiert, im Dienste einer harmonischen, befriedeten Gesellschaft. Die als gesellschaftlich vorteilhaft konzipierte Nutzenethik teilt diese Zielsetzungen. Erachtet Hume noch eine relativ komplexe Argumentation vonnöten, um zu erklären, dass Interesse und Nützlichkeitsabwägungen nicht zwangsläufig nur zur Befriedigung der Eigeninteressen dienen, sondern – ganz im Gegenteil – Anderen, der menschlichen Glückseligkeit im Allgemeinen zugute kommen, so ist diese Perspektive bei Bentham weitere dreißig Jahre später gänzlich selbstverständlich geworden; freilich beansprucht er nicht, mittels der Nutzenethik die Glückseligkeit der gesamten Menschheit, sondern nur einer größeren sozialen Gemeinschaft zu vergrößern, nämlich derjenigen, der das Individuum, das nach nutzenethischen Imperativen handelt, selbst angehört: „By the principle of utility is meant that principle which approves or disapproves of every action whatsoever, according to the tendency which it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question: or, what is the same thing in other words, to promote or to oppose that happiness. [...] By utility is meant that property in any object, whereby it tends to produce benefit, advantage, pleasure, good, or happiness (all this in the present case comes to the same thing) or (what comes again to the same thing) to prevent the happening of mischief, pain, evil, or unhappiness to the party whose interest is considered: if that party be the *community in general*, then the happiness of the community: if a particular individual, then the happiness of that individual [kursiv von mir, B. K.]“ (Bentham 1780, S. ii).

⁴¹ Bei Mandeville und Gay zeichnen sich somit bereits im frühen 18. Jahrhundert die gegensätzlichen Positionen ab, die die Wirtschaftstheorien bis in das 21. Jahrhundert hinein bestimmen werden: Vertrauen in die Eigendynamik des Marktes, auf dem nutzenethische Erwägungen ‚automatisch‘ einen Ausgleich der Kräfte schaffen vs. dem Plädoyer für eine Reglementierung, weil nutzenethische Imperative nur dann für alle – und nicht nur für die Stärksten und Mächtigsten – vorteilhaft sind, wenn ein Gleichgewicht der Kräfte besteht, was in der Realität jedoch selten der Fall ist.

The Almighty, say they, has endow'd us with the Dominion over all Things which the Earth and Sea produce or contain; there is nothing to be found in either, but what was made for the Use of Man; and his Skill and Industry above other Animals were given him; that he might render both *them and every Thing else* within the Reach of his Senses, more serviceable to him [kursiv von mir, B. K.].⁴²

3. Andere *ballad operas*

Dass Gay für seine Konzeption der *Beggar's Opera* gerade auch in Hinblick auf die Ambivalenz der in dem Musiktheaterstück implizierten Ethik sich an Mandevilles Auffassung orientiert haben dürfte, ist wahrscheinlich; die 1714 erschienene *Fable of the Bees* erregte ab der zweiten, ergänzten Auflage von 1723⁴³ in den nachfolgenden Jahren großes Aufsehen. Beide Werke zusammen, die *Fable of the Bees* und die *Beggar's Opera*, dürften die Nutzenethik im literarisch-dramatischen Feld so populär gemacht haben, dass auch die der *Beggar's Opera* nachfolgenden *ballad operas* auf nutzenethische Prämissen – häufig auch mit der gleichen Ambivalenz – Bezug nehmen:

Zwar spielen Nützlichkeitsabwägungen im menschlichen Zusammenleben und somit auch in den Plots von Dramen in allen Zeiten eine gewisse Rolle. In den *ballad operas* des frühen 18. Jahrhunderts verdichten sich jedoch Handlungskomponenten zu einem eigenen thematischen Feld, das in zahlreichen Varianten ausbuchstabiert wird. Der Konflikt zwischen wirtschaftlichen Erwägungen – Ökonomie als Paradigma nutzenethischer Imperative – auf der einen und Liebe auf der anderen Seite ersetzt in verschiedenen *ballad operas* den klassischen Konflikt zwischen Ehre (oder Pflicht) und Liebe (also Neigung), der u. a. die britischen heroischen Dramen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts prägte.⁴⁴ Unmittelbare Machtpolitik der Fürsten wird durch Wirtschaftspolitik, also *mittelbare* Machtpolitik, abgelöst.

⁴² Mandeville 1714 (1724), S. 126-127.

⁴³ Die eigentliche Fabel in der Publikation *The Fable of the Bees* umfasst lediglich wenige Seiten (in der Ausgabe von 1724 24 Seiten) und trägt den Titel „The Grumbling Hive or Knaves turn'd honest“ (Erstveröffentlichung: 1705). Sie wird ergänzt durch das vorangestellte Vorwort (14 Seiten) sowie die nachfolgenden Teile: die Einführung (2 Seiten), die Abhandlung „An Enquiry into the Origin of Moral Virtue“ (18 Seiten), einen Kommentar „Remarks“ (240 Seiten), „An Essay on Charity and Charity-Schools“ (86 Seiten) und den Aufsatz „A Search into the Nature of Society“ (58 Seiten). Mandeville fügte 1723 einen Aufsatz mit dem Titel „Search into the Nature of Society“ hinzu. Vgl. zu den Veränderungen hinsichtlich der Rezeption zwischen den Ausgaben von 1714 und 1723: Goldsmith 1985, S. 121.

⁴⁴ Die Kernzeit des *heroic drama* mit seinen Verfechtern William D'Avenant und John Dryden ist 1664-1680; es findet sich im Repertoire der Bühnen bis ca. 1730 (Nettleton und Case 1939 (1969), S. 4). Im Zentrum des Wertekanons des heroischen Dramas standen die Betonung von physischer Kraft, militärischer Kühnheit, Ehre, Vernunft, Selbstkontrolle, Loyalität, Großzügigkeit und Selbstaufopferung (Nettleton und Case 1939 (1969), S. 4).

Indem Polly, die Tochter des Ehepaars Peachum, sich in Macheath verliebt und ihn sogar heimlich heiratet, erzeugt sie einen Konflikt zu den wirtschaftlichen Interessen der Eltern, die planen, Polly eine ‚gute Partie‘ machen zu lassen.⁴⁵ Die Peachum-Eltern sehen keinen anderen Ausweg, als Macheath anzuzeigen und damit der Hinrichtung auszuliefern. Auch in der ein Jahr nach der *Beggar's Opera* uraufgeführten *Lovers Opera*⁴⁶ bildet die subversive Gewalt geschlechtlicher Leidenschaft als Gegenspieler ökonomischer Interessen den Kern des Plots.⁴⁷ Ähnlich wie in der *Beggar's Opera* wird der Konflikt zwischen ökonomischem Vorteil und Leidenschaft nicht innerhalb einer Person, sondern zwischen zwei Parteien ausgetragen: den jungen Liebenden und den auf den ökonomischen Vorteil bedachten Eltern, vor allem Vätern. Das Verhalten der beiden Töchter von Justice Dalton, Clara und Flora, läuft nicht nur deshalb Daltons wirtschaftlichen Interessen zuwider, weil für die jungen Frauen im heiratsfähigen Alter im Falle der Heirat die Zahlung einer Mitgift fällig würde, sondern vor allem, weil beide sich zu den jungen Männern Edgar und Moody, statt den von ihrem Vater vorgesehenen Bräutigamen, Monsieur Varole und Squire Clodpole, zwei reichen, aber dummen bzw. hässlichen Anwärtern, hingezogen fühlen. Lapidar bringt Clara die Position ihres Vaters und die Ursache für den Konflikt, ökonomisch orientierte nutzenethische Imperative, auf den Punkt: „Loving now is out of Fashion,/ *Interest* is their only Aim [kursiv von mir, B. K.].“⁴⁸ Die Verfechter einer individualethisch orientierten Nutzenethik, wie sie z. B. Sir Nicholas Wiseacre in der *Village Opera*, ebenfalls aus dem Jahr 1729⁴⁹

⁴⁵ Als Verfechter der Nutzenethik erscheint Liebe für die Peachums als ein Übel, dem manche – nicht alle – Menschen ausgeliefert sind: „But if Polly should be in love, how should we help her, or how can she help herself? Poor girl, I am in the utmost concern about her“ (Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 94).

⁴⁶ Von William Rufus Chetwood verfasst (Chetwood 1729).

⁴⁷ Die u. a. von Luhmann (1982 (1994), S. 183ff) populär gemachte Auffassung, dass Liebe und damit verbunden die Liebesheirat um die Wende zum 18. Jahrhundert eine Aufwertung erfahren – hier als potentieller zweiter Faktor für die für die *ballad operas* typischen Konflikte zwischen Liebe und ökonomischen Interessen –, dürfte im vorliegenden Zusammenhang von nachgeordneter Bedeutung sein. Es ist in der Forschung umstritten, ob im 18. Jahrhundert tatsächlich ein Wandel der damaligen Zeitgenossen bezüglich ihres Verhältnisses zu Liebe und Ehe stattfindet. Die in den 1970er und 80er Jahren propagierte These, dass in der frühen Neuzeit Ehe als arrangierte, rein funktionale Verbindung konzipiert wurde, in der sinnliche und affektive Liebe sowie voreheliches Ineinander-verliebt-Sein als Bedingung der Eheschließung keine Rolle spielte und man stattdessen darauf setzte, dass sich eine spezifische ‚Liebe aus Gewohnheit‘ entwickeln würde, hat Arndt Weber widerlegt (Weber 2001, insbesondere S. 50, 106-107, 129, 131, 135, 139, 143, 165, 169-170, 172, 185-188). Trotz der Studie Luhmanns zum Liebesdiskurs (Luhmann 1982 (1994)) ist also in Hinblick auf die Liebeskonzeption von einer Kontinuität vom 17. zum 18. Jahrhundert auszugehen. Diese Kontinuität bestätigt implizit auch Noordam hinsichtlich der ‚harten‘ Kriterien der Partnerwahl: Geld, soziale Schicht und Religion. Deren Bedeutung verändert sich – zumindest im Maasland – nicht (Noordam 1983, S. 289).

⁴⁸ Chetwood 1729, S. 10.

⁴⁹ Von Charles Johnson (Johnson 1729).

vorstellt, begreifen die Institution der Ehe lediglich als Element eines nach Nützlichkeitsabwägungen geregelten Beziehungsgefüges: „a wise Woman should not think of the Person she marries, but of the Privileges she is to enjoy by the Contract: An *English Wife* is as arbitrary as a Turkish Husband, and has unlimited Dominion, if she knows how to use it.“⁵⁰

Dieses Spektrum der nutzenethischen Maximen vorführenden Handlungskonstellationen wird in anderen *ballad operas* durch weitere Handlungskomponenten ergänzt. Eine Variante des den dramatischen Konflikt begründenden Kontrastmodells zwischen ökonomischen Interessen und Liebe ist dasjenige zwischen ‚wahrer‘, gegenseitiger und durch äußere Mittel nicht herbeiführbarer Liebe auf der einen und käuflich erwerbbarer Liebe auf der anderen Seite. Letztere wird noch einmal in ein eher zur Adelsschicht gehörendes Modell (Mätressenwesen wie in *The Merry Cobler*⁵¹ von 1735) und ein modernes, von ökonomischen Prinzipien geleitetes Modell (Prostitution) differenziert, bei dem die Leistungen anders als beim Mätressenwesen nicht pauschal, sondern im Einzelfall entgolten werden und insofern die Prostituierte weitgehend Kontrolle über ihren Körper und die angebotenen Liebesdienste behält.⁵² Prostitution als Paradigma für Ökonomisierung und nutzenethische Handlungsimperative ist somit in den *ballad operas* ein vergleichsweise häufiges Motiv.⁵³

Ein weiteres ist dasjenige der Funktionalisierung anderer Menschen. Mitmenschen werden als Funktionselemente in das eigene Interessenskalkül integriert, d. h. sie haben keinen Selbst-, sondern nur einen Gebrauchswert. In *Trick for Trick* von 1735⁵⁴ benutzt der Bösewicht Don Lopez, Gouverneur von Sevilla, den scheinbar armen, daher gelaufenen Fernando, der allerdings in Wahrheit der Sohn des Herzogs von Medina Sidonia ist, um sich an Don Garcia und seiner attraktiven Tochter Elvira zu rächen, weil diese in der Vergangenheit den Sohn von Don Lopez ‚abblitzen‘ ließ. Lopez führt den vermeintlich völlig mittellosen Fernando als seinen Neffen bei Don Garcia ein und erwirkt einen Ehevertrag zwischen Fernando und Elvira. Fernando wiederum benutzt Lopez, um das zu erreichen, was er aufgrund seines gegenwärtig mittellosen Zustands – er ist wenige Tage zuvor als Reisender ausgeraubt worden – nicht erreichen kann: nämlich in das Haus Don Garcias eingeführt zu werden und Elvira näher zu kommen, in die er sich verliebt hat.⁵⁵ Obwohl die Zuneigung gegenseitig ist und Lopez’ Intrige somit nicht Schaden, sondern allseitiges Glück herbeiführt, benutzt Elvira Estifania, die missgestaltete Tochter von Don Diego, um sich an Don Lopez zu rächen, dessen

⁵⁰ Johnson 1729, S. 11.

⁵¹ Coffey 1735 (1974), insbesondere S. 9 und 19.

⁵² Vgl. Ryan 1729 (1974), insbesondere S. 21; Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 47ff.

⁵³ S. zu diesem Thema auch Volkmann 2003, S. 33.

⁵⁴ Thomas Fabians Stück – der Autor der *ballad opera* ist offiziell ‚R. Fabian‘; hierbei handelt es sich gemäß verschiedener Biographien zu englischen Dramatikern um eine Art Pseudonym – ist nicht mit Thomas D’Urfey’s gleichnamigen Theaterstück von 1678 zu verwechseln. Beide beruhen auf unterschiedlichen Plots.

⁵⁵ Fabian 1735, S. 18.

Intrige zuvor von Fernando entdeckt wurde. Elvira verleitet Don Lopez dazu, einen Heiratskontrakt mit Don Diego bezüglich seiner Tochter Estifania abzuschließen, indem sie ihn besucht und vorgibt, Estifania zu sein.⁵⁶ Obwohl Don Diego ahnt, dass Lopez' starkes Interesse für seine missgestaltete Tochter auf einem Irrtum beruhen muss, nutzt er die Gelegenheit aus, indem er Lopez dazu verpflichtet, eine große Summe zu entrichten, falls er vom Heiratskontrakt zurücktreten sollte.⁵⁷ Täuschung und Verwechslung sind in *Trick for Trick* also ein zentrales Element wie in anderen Komödien, dem italienischen *dramma per musica* oder der barocken deutschen Oper. Verkleidung, Masken und das Spiel mit den verschiedenen Rollen erscheinen hier jedoch in einem neuen Gewand. Sie sind nicht dramatischer Selbstzweck, sondern mit dem Brauchen und Missbrauchen anderer *dramatis personae* eng verschränkt.

Eine ähnliche nutzenethische Verengung der Perspektive auf andere Menschen artikuliert sich auch in der *Author's Farce*. Hier wird die von Mandeville angeführte, für die theologische Rechtfertigung der Nutzenethik zentrale Passage in der Bibel, dernach sich der Wert jeder Kreatur anhand nutzenethischer Imperative bemisst, in einer neuen Variante aufgegriffen (die *Fable of the Bees* erschien 1714 und erregte ab der zweiten, ergänzten Auflage 1723⁵⁸ in den 1720er Jahren großes Aufsehen):

Naturalists say, that all Creatures, even the most venomous, are of some Use in the Creation – but I'm sure a Scolding Old Woman is of none; – unless she serves in this World, as the Devil will in the other, to torment us. And if our Torment were to lie in Noise, I defy the Devil to invent a worse.⁵⁹

⁵⁶ Fabian 1735, S. 24.

⁵⁷ Fabian 1735, S. 29.

⁵⁸ Die eigentliche Fabel in der Publikation *The Fable of the Bees* umfasst lediglich wenige Seiten (in der Ausgabe von 1724 24 Seiten) und trägt den Titel „The Grumbling Hive or Knaves turn'd honest“ (Erstveröffentlichung: 1705). Sie wird ergänzt durch das vorangestellte Vorwort (14 Seiten) sowie die nachfolgenden Teile: die Einführung (2 Seiten), die Abhandlung „An Enquiry into the Origin of Moral Virtue“ (18 Seiten), einen Kommentar „Remarks“ (240 Seiten), „An Essay on Charity and Charity-Schools“ (86 Seiten) und den Aufsatz „A Search into the Nature of Society“ (58 Seiten). Mandeville fügte 1723 einen Aufsatz mit dem Titel „Search into the Nature of Society“ hinzu. Vgl. zu den Veränderungen hinsichtlich der Rezeption zwischen den Ausgaben von 1714 und 1723: Goldsmith 1985, S. 121.

⁵⁹ Fielding 1730, S. 3. In Ergänzung zu dem tatsächlichen Nutzen und Ausnutzen von Dingen, Personen und Situationen fallen die häufigen Wortspiele mit dem Wortfeld von ‚use‘ in den *ballad operas* auf, die symptomatisch für eine nutzenethische Mentalität sein dürften. In *Calista* (1731) von John Gay erklärt z. B. der Marquis del Fogo, der Vater Calistas: „What pity it is, Heaven found out no other means of the propagation of Mankind but the use of Women; for set that aside, they are altogether *useless* unless for the trial of our Patience [kursiv von mir, B.K.]“ (Gay 1731, S. 20). In *The Generous Freemason* (1731) von William Rufus Chetwood werden nicht nur Waffen, sondern auch Frauen nach ihrem Nutzwert evaluiert: „Dear Sir, your Gun is good for nothing“ kommentiert die Zofe Lettice die Drohung ihres Herrn, Sir Jasper Moody, ihrem Rausschmiss durch den Gebrauch von Schusswaffen Nachdruck zu verleihen (Chetwood 1731 (1974), S. 4). Zuvor hatte Lettice bereits auf die weitaus ernster gemeinte Drohung Moo-

Im Vergleich zu den späteren *ballad operas*, die nutzenethische Verhaltensorientierungen anhand einzelner Personen und in unterschiedlichen sozialen Schichten vorführen, leistet es die erste *ballad opera*, die *Beggar's Opera*, nutzenethische Prämissen – und zwar, wie oben gezeigt, diejenigen in der sozialwidrigen Variante – als verhaltensethische Standards für *alle* Schichten der damaligen englischen Gesellschaft kenntlich zu machen.⁶⁰ Sie erzielt dies, indem die fiktiven Personen, die den nutzenethischen Verhaltensimperativen folgen, sich einerseits im kriminellen, also sozial unteren Milieu bewegen, andererseits jedoch einen für Bürger, Händler und Führungseliten charakteristischen Diskurs pflegen, der um *Ehre*, *Leistung* und *Pflichten* kreist:

Die Arbeit der Taschendiebe wird dementsprechend als „service“, also eine gegenüber dem Dienstherrn – hier: Mr. Peachum – zu erfüllende Dienstpflicht begriffen. Die

dys, seine Tochter Celia entweder mit einem von ihm vorgesehenen Gatten oder gar nicht zu verheiraten und somit ihr Leben als Jungfrau zubringen zu lassen, ausgerufen: „Die a Maid! what! come into the World for nothing“ (Chetwood 1731 (1974), S. 4). In der *Quaker's Opera* geht die Funktionalisierung von Menschen als Objekten von Nutzen und Gebrauch u. a. mit der häufigen Verwendung von ‚use‘ im Sinne von ‚behandeln‘ und ‚umgehen mit‘ einher. Mrs. Hackabout versucht den aus dem Gefängnis geflohenen Kriminellen Shepard zu einem liebevollen Umgang mit ihr mittels einem um ‚use‘ kreisenden Wortspiel zu bewegen, das ‚Behandeln‘/ ‚Umgang‘ (‚use‘), ‚Missbrauch‘ (‚abuse‘ und ‚misuse‘) und den Verzicht auf Nutzen miteinander in Zusammenhang stellt: „If still you're unkind, and refuse/ My Love, and my Passion abuse;/ Altho' I despair, I'd have you beware,/ You'll decently dye in your Shoes.// O Johnny, thou hast done me wrong,/ For Love's sake, *use* me better./ [...] Since you have done now what you have,/ I fear you'll but *abuse* me;/ I am your most submissive slave,/ Then do not thus *misuse* me [kursiv von mir, B. K.]“ (Walker 1728, S. 35-36).

⁶⁰ Diese Charakterisierung der Nutzenethik als Verhaltensstandard dürfte der Grund für die Kritik und Ablehnung gewesen sein, die die *Beggar's Opera* in Ergänzung zum großen Publikumsinteresse provozierte. Die Kritiker fürchteten, dass die Personen der Handlung als Vorbild missverstanden werden und junge oder ungebildete Zuschauerinnen und Zuschauer zur Nachahmung anregen könnten. Diese Befürchtung artikulierte sich z. B. in dem *Satirical Poem*. Or: *The Beggar's Opera dissected*. Dessen anonymen Autor warnte: „Th'Infection spreads, now Taints the youthful Mind./ To Vertu's Precepts they are Strangers grown,/ Now Vice gigantick, struts it through the Town [...] 'Tis Hard for th'unexperienc'd [the youth] to Escape, / Destruction dress'd in such a pleasing Shape“ (O. A. 1729, S. 8). Ähnlich beklagte Thomas Herring, der spätere Lord Archbishop of Canterbury, die *Beggar's Opera* zeige „a Gang of Highwaymen and Pickpockets triumphing in their successful Villainies, and braving the ignominious Death they so justly deserve, with the undaunted Resolution of a *Stoic* Philosopher [...] it follows, that an Entertainment of this kind, where almost all the Characters are vicious and criminal, and yet, by the Poignancy of Raillery and Satire, joined to the Charms of Music, pleasing and delightful, and where the vilest Principles are propagated in the most alluring Manner; I say, such an Entertainment must highly tend to corrupt and debauch the Morals of the Nation“ (Herring 1763, S. vii und xv; Herrings 1728 gehaltene Predigt wurde posthum herausgegeben (vgl. das Vorwort des Herausgebers, S. vf)). Auch wenn beide Kritiker nicht benennen, worin die „pleasing Shape“, „most alluring Manner“ und „undaunted Resolution of a *Stoic* Philosopher“ besteht, so ist doch davon auszugehen, dass es sich gerade um die ‚feinen‘ Umgangsweisen der Hauptfiguren – ihre Betonung von Ehre, Pflicht und Leistung – handelt.

Überlebenschance der Taschendiebe bemisst sich an ihrer Leistung, die ausschlaggebend dafür ist, ob Peachum seine Mitarbeiter den staatlichen Justizbehörden ausliefert oder ob sie weiter für ihn im Dienst stehen dürfen: „I hate a lazy rogue, by whom one can get nothing 'till he is hang'd.“ Einen anderen Kleinkriminellen charakterisiert er als „no man alive hath a more engaging presence of mind upon the road.“⁶¹ Weil Ehre und Ehrlichkeit im Kreise der Peachums zentrale Werte darstellen, gerät Filch, ein junger Taschendieb, in Gewissenskonflikte als Mrs. Peachum ihn über Pollys Beziehung zu Macheath ausfragt:

Filch:

I beg you, Madam, don't ask me; for I must either tell a *lye* to you or to Miss Polly; for I promis'd her I would not tell.

Mrs. Peachum [erhöht den moralischen Druck]:

But when the *honour* of our family is concern'd.

Filch entgegnet:

I would not willingly forfeit my own *honour* by *betraying* any body [kursiv von mir, B. K.].⁶²

Das Vorhaben der Peachums, Macheath, also einen ihrer besten Kooperationspartner, anzuzeigen, weil dieser und ihre Tochter Polly ohne Zustimmung der Eltern und unerwünscht geheiratet haben, begreift das Elternpaar Peachum als ihre *Pflicht*; gleichermaßen ermahnen sie Polly, ihre Pflichten (als Tochter einer Verbrechersippe) nicht zu vergessen: „Hang your husband, and be dutiful“⁶³ ordert Mrs. Peachum und beschließt nur wenig später: „If she [Polly] will not know her duty, we [die Eltern] know ours.“⁶⁴ Mit dieser – der herkömmlichen Auffassung nach eher für ein bürgerliches als für ein Gaunermilieu typischen – pflichtenethischen Orientierung korrespondiert auch, dass sich die *dramatis personae* von Lastern – Verschwendung, Völlerei und Müßiggang –, die sowohl am Rande der Gesellschaft stehenden als auch adligen Schichten nachgesagt werden, fernhalten. Sie befolgen, den traditionellen Lehren für Hausväter gemäß,⁶⁵ das Gebot der Sparsamkeit und des Verzichts auf Luxus und Konsum.⁶⁶ (Es ist

⁶¹ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 3.

⁶² Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 8.

⁶³ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 14.

⁶⁴ Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 15.

⁶⁵ Vgl. Meyer 2003.

⁶⁶ Ihr ‚Unternehmen‘ verschafft ihnen und ihren ‚Mitarbeiterinnen‘ und ‚Mitarbeitern‘ zwar ein Auskommen; die Lebensverhältnisse sind jedoch im Großen und Ganzen für alle Beteiligten – die Peachums, ihre Tochter Polly, den erfahrenen Verbrecher Macheath sowie auch für den Repräsentanten der Ordnung, den Gefängnisdirektor Lockit – bescheiden, wohingegen das Berufswahlrisiko unverhältnismäßig hoch ist. Diebstahl wurde im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert unabhängig vom Sachwert des gestohlenen Guts, d. h. unabhängig von der Schwere des Verbre-

vielmehr Polly, die, wie die Eltern mit Sorge beobachten, aristokratischen Verhaltensweisen zugeneigt ist.⁶⁷) Mit den für die mittleren und oberen sozialen Schichten charakteristischen moralischen Werten – Ehre, Leistung und Pflichterfüllung –, die die vorherrschenden nutzenethischen Imperative ergänzen, durchkreuzt Gay die etablierten sozialen Abgrenzungen und kennzeichnet die nutzenethischen Imperative als für alle Gesellschaftsschichten gültige.⁶⁸

chens zur Abschreckung mit dem Tode bestraft. Die anonym publizierte Schrift *Hanging is not Punishment Enough for Murtherers, Highwaymen and House-Breakers* forderte, die Abschreckung durch eine der Todesstrafe vorausgehende Folter zu erhöhen (o. A. 1701). Die strenge Strafe auf Diebstahl sicherte dem Staat wiederum das Vertrauen der reichen Schichten, die Staatsanleihen kauften und damit die Handlungsfähigkeit des Staates innen- und außenpolitisch stärkten (Haan und Niedhart 1993, S. 223).

⁶⁷ So erklärt Polly z. B. gegenüber ihrem Vater: „I know as well as any of the fine ladies how to make the most of my self and of my man too. A woman knows how to be mercenary, though she hath never been in a court or at an assembly“ (Gay und Pepusch 1728 (1729), S. 8).

⁶⁸ Hinsichtlich moralisch-ethischer Fragen ist das Libretto der *Beggar's Opera* allerdings alles andere als eindeutig. In Ergänzung zu den nutzen- und pflichtenethischen Prämissen untermauert das Stück u. a. eine damals weithin bekannte, auf Moralkritik abzielende Analogie zwischen dem Schwerverbrecher John Wild und Sir Robert Walpole, der als Premierminister Englands fungierte. (Das Amt des Premierministers existierte im frühen 18. Jahrhundert noch nicht offiziell.) Für damalige Zeitgenossen dürfte offensichtlich gewesen sein, dass die männlichen Protagonisten der *Beggar's Opera* – Peachum, aber auch Lockit und Macheath – die versierten Kriminellen Jack Sheppard und Jonathan Wild vorstellten, die 1724 bzw. 1725 gefasst und hingerichtet worden waren (Guerinot und Jilg 1976, S. 44, 45 und 69). Die Figur Peachum, die nach dem Vorbild von Wild in der dramatischen Fiktion als Kopf einer Verbrecherbande agiert, spielte gleichzeitig auch indirekt auf Walpole an – und zwar deshalb, weil die Presse in einem Artikel des Walpole kritisch gesinnten *Mist's Weekly Journal* vom 12. Juni 1725 eine Verwandtschaft zwischen Wild und Walpole in Hinblick auf beider Tätigkeiten hergestellt hatte (der Artikel ist abgedruckt in Guerinot und Jilg 1976, S. 71). Walpole wurde – zu Recht oder Unrecht – nachgesagt, in den 1720er Jahren u. a. die freie Presse mittels Spionage, Bestechung, Verhaftungen und den Aufkauf von Zeitungen zu seinem persönlichen und politischen Vorteil eliminiert zu haben, d. h. ganz den Imperativen der individualethisch orientierten Variante der Nutzenethik gefolgt zu sein (Guerinot und Jilg 1976, S. 69-70. S. z. B. den unter dem Pseudonym ‚Phil. Harmonicus‘ publizierten ironischen offenen Brief „A key to the Beggar's Opera in a letter to Caleb Danvers, Esq“ von 1728 (abgedruckt in Guerinot und Jilg 1976, S. 85)). Zwischen Peachum, Wild und Walpole bestand nach Meinung einiger damaliger Intellektueller insofern eine Analogie, als sie in der Öffentlichkeit propagierten, sich durch ihre Tätigkeit – Peachum und Wild übergaben angebliche und/oder tatsächliche Verbrecher an die Justiz – für den Erhalt oder die Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung einzusetzen, tatsächlich jedoch nur ihren persönlichen Gewinn verfolgten. Dass Gay diese Zusammenhänge, die von damaligen aufmerksamen Zuschauern kaum übersehen worden sein dürften, auch tatsächlich so intendiert hat, dokumentiert die positive, das Stück verteidigende Besprechung des mit Gay befreundeten Jonathan Swift, die ein Jahr nach der Uraufführung erschien. Hier erklärt er – durchaus vorsichtig und indirekt –, dass das Werk „appears to be some Reflection upon *Courtiers* and *Statesmen*“ „whose Follies or Vices [not only John Gay, the librettist, but also] I [i.e. Swift] ridicule“

Indem im theoretischen und künstlerischen Diskurs im frühen 18. Jahrhundert sowohl individualethisch orientierte Interpretationen als auch im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend an Gewicht gewinnende sozialetische Auffassungen der Nutzenethik propagiert werden, herrscht auch in England – wie in Frankreich und Deutschland – im frühen 18. Jahrhundert eine Gemengelage vor. Wieweit manifestiert sich diese nutzenethische Gemengelage und der ihr zugrunde liegende Transformationsprozess im Musiktheater, einem kulturellen Feld, das, wie gezeigt, in französischen und deutschen kulturellen Zentren in den Dekaden um 1700 für die narrative Aushandlung neuer moralisch-ethischer Ideen prädestiniert war? Wieweit hat die nutzenethische Mentalität, die sich so deutlich in den *ballad operas* und an erster Stelle der *Beggar's Opera* artikuliert, auch einen Einfluss auf die Musik?

4. Standardisierung: populäre *tunes* und deren Transformation in den *Airs* der *ballad operas*

Die *Beggar's Opera* sowie sämtliche nachfolgende *ballad operas* bestehen aus einem Prosatext oder Versen mit eingefügten Musikstücken, deren Anzahl zwischen 8 und 71 variiert.⁶⁹ Bei den im Textbuch mit ‚Air‘ bezeichneten musikalischen Stücken oder Nummern der *ballad operas* handelt es sich im Regelfall nicht um Neukompositionen; die *Airs* beruhen stattdessen auf bereits existierenden Kompositionen – Liedern, Arien, instrumentalen Stücken –, die für die *ballad operas* eingerichtet wurden und, mit neuem Text versehen, sogar in verschiedenen *ballad operas* Verwendung fanden. Alle *ballad operas* geben daher hinter der römischen Nummer, mit der die *Airs* im Textbuch aufgeführt sind, den ersten Vers oder Titel der Originalmelodie an, auf der der neuge-

(Swift 1729, S. 20 und 19). Orientiert man sich an Swifts Rezension, so wird auch deutlich, dass – anders als Mandevilles Bienenfabel – die *Beggar's Opera* tatsächlich als Sozialkritik gemeint ist. Swift betont, dass „Corruption in *Religion, Politicks, and Law*, may be proper *Topicks* for this Kind of *Satyr*“. Die *Beggar's Opera*, so erklärt er, „discovers the *whole* System of that Common-Wealth [kursiv von mir, B. K.], or that *Imperium in Imperio* of Iniquity, established among us, by which neither our Lives, nor our Properties are secure, *either in the High-ways, or in publick Assemblies, or even in our own Houses* [kursiv von mir, B. K.]“ (Swift 1729, S. 18 und 24; mit der Zuordnung der *Beggar's Opera* zur Satire, einer Gattung also, die bestehende sozio-politische Zustände kritisch beschreibt, unterstrich Swift den Subtext des Stückes). Die *Beggar's Opera* ist somit kein schlichtes Kriminellendrama, sondern steht sowohl in der bis in das Mittelalter zurückreichenden Tradition der Hofkritik (Uhlig 1973) als auch in derjenigen der *villain* oder *rogues comedy* und des pikaresken Romans – Gattungen also, die trotz der meist sachlichen Darstellung der von ihnen fokussierten prekären sozialen Milieus immer auch als Kritik an besser gestellten Milieus und deren Güter- und Machtakkumulation lesbar sind.

⁶⁹ Ich orientiere mich hier vor allem an der Sammlung an *ballad operas* von Rubsamen, ergänzt durch Titel in *Eighteenth Century Collections Online*, <http://www.nationallizenzen.de/angebote/nlproduct.2006-03-13.2196408528>. Die Mehrzahl der *ballad operas* enthält nur wenige *Airs*; d. h. es handelt sich bei diesen Stücken eher um Schauspiele mit Musikeinlagen.

dichtete Text vorzutragen ist.⁷⁰ (Bei den seltenen *Airs*, die nicht auf Vokalmusik basieren, wie z. B. dem Marsch aus Händels *Rinaldo* (1711) heißt es lapidar „March in *Rinaldo*“.⁷¹) Ca. sechzig Prozent der gedruckten *ballad operas* enthalten die Melodie, die entweder dem Liedtext vorangestellt oder im Anhang des Stückes abgedruckt ist.⁷² (Ob jeweils eine einleitende Ouvertüre gespielt wurde, darüber geben die Textbücher keine Auskunft. Die Ouvertüre der *Beggar's Opera* z. B. wurde erst in der dritten Ausgabe von 1729 abgedruckt und könnte somit eine nachträgliche Hinzufügung darstellen.)

In der Vergangenheit hat die Forschung die *Airs* der *ballad operas* in erster Linie in Hinblick auf die Quellen in den Blick genommen. Frank Kidson (1922), Joseph V. Guerinot und Rodney D. Jilg (1976), Stephan Sebastian Schmidt (2002) und Julie Bumpus (2010) haben nachgewiesen, dass die *Airs* populären Lied- und Tanzsammlungen, aber auch Kompositionen aus dem Umfeld der Hochkultur wie Händels Opern und Purcells *semi-operas* entnommen wurden. Folgende Sammlungen lassen sich als Quellen für *Airs* in der *Beggar's Opera* nachweisen: Henry Playfords *Dancing=Master*, eine Sammlung von Tänzen von 1703,⁷³ die ersten beiden Bände der vierbändigen Ausgabe der Liedsammlung *The Merry Musician* von 1716 und – vielleicht – 1728⁷⁴ sowie zahlreiche Bände der weitaus umfangreichsten und somit vermutlich auch populärsten Liedsammlung in England – *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy* –, deren Bände zwischen 1699 und 1720 veröffentlicht wurden.⁷⁵ (Der *Merry Musician*⁷⁶ und *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy* enthalten eine

⁷⁰ Die Quellen zu diesen Melodien sind nicht angegeben. Viele *Airs* lassen sich mit Stücken in ab 1699 gedruckten Liedersammlungen identifizieren, die in zahlreichen Auflagen und Ausgaben erschienen und offenbar sehr populär waren (vgl. Playford 1703, *Wit and Mirth* 1699ff). (Viele der Liedersammlungen wurden in den letzten Jahren digitalisiert und sind über *Eighteenth Century Collections Online*, <http://www.nationallizenzen.de/angebote/nlproduct.2006-03-13.2196408528> zugänglich. Hier lassen sich die Anfänge der Liedtexte per Suchfunktion suchen.) Indem viele *Airs* der *Beggar's Opera* auf allgemeines Liedgut, nicht Werke im Sinne des modernen Werkbegriffs zurückgreifen, ist der genaue Melodieverlauf nicht festgelegt, d. h. die Ausführung der *Airs* kann sich von den Melodien in anderen Quellen durch mehr oder weniger starke Abweichungen erheblich unterscheiden. Die *Beggar's Opera* führt darüber hinaus u. a. auch Anfänge von Liedtexten – zu den *Airs* 4, 9, 17, 22 und 54 – auf, die sich zwar in den gedruckten Anthologien auffinden lassen, zu denen jedoch eine andere Melodie als in der *Beggar's Opera* angegeben ist. Der Grund hierfür ist vermutlich, dass Liedtexte mit ähnlichen ersten Versen zu unterschiedlichen Melodien gesungen wurden. Einige Lieder sind nicht identifizierbar (wie z. B. die *Airs* 9 und 15).

⁷¹ Gay und Pepusch 1728 (1729), Notenteil, S. 20.

⁷² Eine harmonische Interpretation der Melodie durch einen hinzugefügten Bass findet sich nur bei der *Beggar's Opera*, und hier auch erst ab der dritten Ausgabe 1729.

⁷³ Playford 1703.

⁷⁴ *Merry Musician* 1716 und o.D., vielleicht 1728. *Early English Books* datiert den zweiten Band des *Merry Musician* mit „[1728?]“.

⁷⁵ Die letzte überarbeitete Auflage, mittlerweile auf 6 Bände erweitert, erscheint 1720 (*Wit and Mirth* 1720).

⁷⁶ *Merry Musician* 1716 und o.D., vielleicht 1728.

Mischung aus anonymen Kompositionen, Kompositionen mit Nennung des Komponisten sowie Spezifizierungen wie „Scotch Song“. Bei letzteren handelt es sich jedoch nicht um tradierte schottische Volkslieder, sondern um Neukompositionen, zum Teil aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert. Der „Scotch Song“ in *Wit and Mirth* aus dem Jahre 1705⁷⁷ z. B. wurde von Daniel Purcell komponiert und 1699 als Einzelblatt veröffentlicht.⁷⁸ Während das Stück dieses Titels keine Charakteristika der schottischen Volksmusik aufweist,⁷⁹ sind zahlreiche Lieder insbesondere der früheren Ausgaben von *Wit and Mirth* bis in die ausgehenden 1710er Jahre hinein melodisch in Verwandtschaft zu den schottischen Melodien gestaltet.)

Im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Quellen für die *Airs* der *ballad operas*, insbesondere der *Beggar's Opera*, wurden – meist freilich nur am Rande – auch Unterschiede zwischen den Ursprungscompositionen und den darauf basierenden *Airs* erwähnt.⁸⁰ Eine sehr positive Ausnahme stellt die Arbeit von Stephan Sebastian Schmidt dar, der Purcells „First Song in the 3d. Act“ in *Fairy Queen* von 1692 mit dem Air Nr. 41 in der *Beggar's Opera* im Detail verglichen hat. Schmidt argumentiert, dass die zahlreichen rhetorischen Figuren, die Purcell in seinen *song* eingebaut hat, in der Adaption mit neuem Text und im Kontext eines neuen Plots verloren gingen und zu bloßen „Klangeffekten“⁸¹ wurden.⁸² Erfuhren die auf ‚klassische‘ Werke zurückgehenden Kontrafakta also einige Aufmerksamkeit, so steht eine vergleichbare Untersuchung der *Airs*, die auf die populären Liedsammlungen zurückgehen, noch aus. Das ist umso bedauerlicher, als die Einbeziehung dieser Gruppe von *Airs* in die komparatistische Untersuchung einige charakteristische Züge der *Airs* der *ballad operas* sichtbar werden lässt, die sowohl für das Verständnis des moralisch-ethischen Wandels als auch für dasjenige der Entwicklung der musikalischen Form in England des frühen 18. Jahrhunderts äußerst aufschlussreich sind.

Inwiefern lassen die *Airs* der *ballad operas* den moralisch-ethischen Wandels und musikformale Entwicklungen in England des frühen 18. Jahrhunderts genauer verstehen? Die Spezifität der *Airs* in musikformaler Hinsicht wird im Vergleich mit der *opera seria*, die seit den 1710er Jahren, der Ankunft Händels in London, eine große Popularität besaß, und der kurzzeitig, zwischen 1715 und 1718 aufgeführten *masque after the Italian manner*, sichtbar. Zwar ist das Formenspektrum in der *opera seria* und der *masque*⁸³ beschränkt – die vorherrschende Da-capo-Form im Wechsel mit

⁷⁷ *Wit and Mirth* 1705, S. 339.

⁷⁸ Purcell 1699.

⁷⁹ Ich orientiere mich hier an den Charakteristika, die Francis Collinson und Peggy Duesenberry auflisten (Collinson und Duesenberry 2001, S. 910).

⁸⁰ S. z. B. Bumpus 2010.

⁸¹ Schmidt 2002, S. 48.

⁸² Mehr zu dem Air: im selben Abschnitt.

⁸³ Als Beispiele für die *masque* wurden hier *Venus and Adonis* (1715) und *The Death of Dido* (1716) von Pepusch und Colley Cibber bzw. Barton Booth sowie Händels und Gays *Acis und Galathea* (aus demselben Jahr) herangezogen.

Rezitativen wird durch andere Formtypen wie der zweiteiligen Arie,⁸⁴ durchkomponierten, kleinteilig gereihten Solonummern,⁸⁵ Accompagnato-Rezitativen, Ariosi und Ensemblenummern verschiedenster Besetzung⁸⁶ ergänzt –; im Vergleich zur *ballad opera* erscheint es jedoch sowohl in Hinblick auf die Form als solche als auch in Hinblick auf die daraus resultierende Länge der einzelnen Nummern als geradezu vielfältig. Denn die *ballad operas* bestehen bis auf wenige Ausnahmen durchgängig aus von einer Gesangsstimme vorgetragenen *Airs* in einem Umfang von 8 bis 32 Takten, die formal überwiegend als kleine zwei- und/oder gerundete zwei-/dreiteilige Liedform beschrieben werden können.

Mit gerundeter oder bogenförmiger zwei-/dreiteiliger Form ist in diesem Kontext eine idealtypische Struktur gemeint, die einerseits eine deutliche Zwei- sowie auch gerundete Dreiteilung (A – B – A, im Unterschied zu einer gereihten Dreiteiligkeit A – B – C) aufweist. Die Zweiteiligkeit wird häufig mittels eines Wiederholungszeichens in etwa der Mitte des Stückes hergestellt, das sich auf den ersten Hauptteil bezieht, (I: I :| II) und/oder mittels einer notierten – tongenauen oder variierten – unmittelbaren Wiederholung des ersten Abschnitts, der als wiederholter somit zusammen mit dem wiederholten ‚Original‘ den ersten Hauptteil bildet. (Eine variierte Wiederholung erfolgt z. B. dann, wenn der erste Abschnitt eine Periode bildet; der auf der Tonika endende Nachsatz variiert den idealtypisch auf der Dominante endenden Vordersatz.) Die tongenaue oder variierte Wiederholung markiert dabei nicht (oder nicht nur) den wiederholten Abschnitt (zusammen mit der Wiederholung) als gesondertes Segment, sondern grenzt vor allem das Original und seine Wiederholung als ersten Hauptteil ‚I‘ von dem nachfolgenden zweiten Hauptteil ‚II‘ ab. Die Dreiteiligkeit – es handelt sich, wie gesagt, um eine bogenförmige, gerundete, nicht um eine gereimte Dreiteiligkeit⁸⁷ – geht daraus hervor, dass der zweite Hauptteil aus einem reprisenartigen, auf den ersten Hauptteil bezugnehmenden Schlussabschnitt ‚A‘ und einem mittleren Abschnitt ‚B‘ aufgebaut ist (I: A :| B A).⁸⁸ Der mittlere Abschnitt der zwei-/dreiteiligen Form baut dabei

⁸⁴ Z. B. Pepusch und Booth 1716, Nr. 3 und 30.

⁸⁵ Z. B. Pepusch und Booth 1716, Nr. 7 und 9.

⁸⁶ Duette, Terzette, Chor- und Ensemblenummern, instrumentale Sätze sowie Gesangsnummern mit konzertierenden Soli oder Einwüfen vom Tutti (z. B. Pepusch und Booth 1716, Nr. 20.)

⁸⁷ Die bogenförmige, gerundete Dreiteiligkeit unterscheidet sich von der gereihten Dreiteiligkeit darin, dass der dritte Teil die authentische oder variierte Wiederholung des ersten Teils darstellt (also A B A'), wohingegen bei einer gereihten Dreiteiligkeit der dritte Teil neu ist (also A B C).

⁸⁸ In der Vergangenheit fand eine vergleichsweise intensive Auseinandersetzung darüber statt, ob diejenige Form, die als kleine dreiteilige Form bezeichnet wird, besser als abgerundete zweiteilige Form zu benennen und begreifen ist (s. Caplin 1998, S. 71). Da es sich bei der zwei-/dreiteiligen Form im Grunde um eine ‚Wechselgestalt‘ im Sinne der Gestalttheorie handelt, die je nach Betrachtungswinkel mal das eine oder das andere Objekt darstellt, gehen die konträren Positionen letztlich daraus hervor, welche Perspektive der jeweilige Musiktheoretiker einnimmt. Leonard G. Ratner (1980, S. 215f) favorisiert die Perspektive auf die Zweiteiligkeit, Arnold Schönberg (posthum 1967 (1979)) und William E. Caplin (1998) auf die – bogenförmige, abgerundete – Dreiteiligkeit. Was ich im vorliegenden Hauptstück als kleine zwei-/dreiteilige Form

im Vergleich zu A und A' häufig Spannung durch kontrastierendes musikalisches Material – die Variation des Materials des ersten Abschnitts in einem höheren Register und/oder eine Ausweichung in eine andere Tonart – auf. Der zweite Hauptteil wird eventuell wiederholt und betont hierdurch nochmals die Zweiteiligkeit. Zweiteiligkeit und bogenförmige, gerundete Dreiteiligkeit sind folgendermaßen ineinander verschränkt.

$$\begin{array}{l} |: I :| II \\ |: A :| \uparrow B \downarrow A' \end{array}$$

Abb. 16

Da es sich bei der kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Form, wie gesagt, allerdings lediglich um einen Idealtypus handelt, steht ihr ein großes Spektrum an Kompositionen gegenüber, in denen mal mehr die Zweiteiligkeit, mal mehr die bogenförmige, gerundete Dreiteiligkeit zum Tragen kommt, manchmal sogar nur Zwei- oder nur Dreiteiligkeit wahrnehmbar ist. Die zwei-/dreiteilige Form manifestiert sich in der *Beggar's Opera* folgendermaßen: Die Ausgabe des Werkes von 1729 verzeichnet 69 *Airs*, von denen neun *Airs* – diejenigen mit den Nummern 58 bis 66 – nicht in die Betrachtung mit einbezogen werden, weil es sich bei diesen nicht um abgeschlossene Lieder, sondern lediglich Fragmente handelt, die in einer Szene potpourriartig aneinanderzufügen sind. 50 der ausgewerteten 60 *Airs* haben ein Wiederholungszeichen (oder einen Doppelstrich in zwei Fällen)⁸⁹ und/oder wiederholen den

bezeichne (|: A :|: $\uparrow B \downarrow A'$:|), nennt Schönberg die Menuettform, die er als Variante derjenigen Form begreift, die er als kleine dreiteilige Form bezeichnet (A $\uparrow B \downarrow A'$) (Schönberg posthum 1967 (1979), S. 64). Adolph Bernhard Marx (1841, S. 56-60) leitet aus der Zweiteiligkeit zwar gerundete Dreiteiligkeit ab; es liegt dabei jedoch keine Doppel- oder Wechselgestalt vor. Wenn die Dreiteiligkeit als ein zwar konstitutiver, der Zweiteiligkeit jedoch nachgeordneter Zug begriffen wird, bietet es sich auch an, die idealtypische kleine Form als „rounded binary“ zu bezeichnen (Ratner 1980, S. 215; Caplin 1998, S. 71f und 87). (Die Ursachen für den Streit und die Unmöglichkeit, ihn beizulegen, dürften u. a. darin liegen, dass die von den Autoren jeweils angeführten Exempla nicht identisch sind und somit die Merkmale, die jeweils die Klassifizierung als eher Zwei- oder eher Dreiteiligkeit nahe legen, unterschiedlich stark ausgebildet sind.)

⁸⁹ Zwar sind im frühen 18. Jahrhundert zwei Zeichen – ein Doppelstrich und ein Wiederholungszeichen, also ein Doppelstrich mit zwei Punkten – verfügbar. Der Doppelstrich wird jedoch ähnlich wie das Wiederholungszeichen interpretiert: es zeigt an, welche Abschnitte nach vorne und hinten abgeschlossen sind und ein oder mehrmals wiederholt werden können. Alexander Malcolm erklärt dementsprechend zum Doppelstrich: „A *double Bar* is Two parallel Lines across the Staff, which separates the greater Periods or *Strains* of any particular or *simple Piece*“ (Malcolm 1721 und 1730, jeweils S. 411-412); indem er Formabschnitte begrenzt, gestattet er jedoch auch, z. B. bei Tänzen, eine beliebige Anzahl von Wiederholungen. Dass der Doppelstrich die Abschnitte gegeneinander abgrenzt, die wiederholt werden können, bestätigt sich auch implizit bei Roger North. Er schreibt 1728: „It is remarkable that melody is never so good the first, as at the 2d time of hearing, and few will hold much longer. For this reason the elder masters composed

A-Teil.⁹⁰ Sie sind somit klar zweiteilig, 28 dieser 49 *Airs* sind in Ergänzung zur Zweiteiligkeit gerundet dreiteilig im oben beschriebenen Sinn.⁹¹ Obwohl die Präsentation der *Airs* im Textbuch der *Beggar's Opera* sich offenbar an derjenigen in den Textbüchern der *opéras comiques* orientiert, die im Pariser Théâtre de la Foire aufgeführt und ab 1721 in mehreren Bänden gedruckt wurden – auch hier heißen die vorzutragenden Vokalstücke ‚*Airs*‘ und sind mit römischen Ziffern durchnummeriert – und Gay und Pepusch eine der *opéras comiques*, *Le Tableau de Mariage*,⁹² bei ihrer Aufführung 1726 in London gesehen haben könnten, stellten diese Lieder jedoch sicherlich kein Vorbild hinsichtlich der formalen Gestaltung und Standardisierung der *Airs* dar. Die französischen *Airs* der in den vor oder im Uraufführungsjahr der *Beggar's Opera*, 1728, aufgeführten und/oder gedruckten *opéras comiques* sind formal nicht durchgestaltet, sondern – bis auf die Wiederholung rhythmischer Motive – im Großen und Ganzen ‚durchkomponiert‘.

Welche Bedeutung ist dem Umstand beizumessen, dass die überwiegende Anzahl der *Airs* miteinander die zweiteilige Form, in einem Drittel der Fälle ausdifferenziert zur bogenförmig-dreiteiligen Form, verwendet? Diese Frage wäre in Bezug auf ein volkstümliches, liedhaftes Repertoire aus dem 19. oder 20. Jahrhundert sicherlich wenig sinnvoll, weil die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Liedform heute als ein – freilich

their musick after the manner of the lute, in *strains*, which were to be played twice over, and we find the like in our sonnetas when it is fancyed they deserve it“ (North 1728 (2006), S. 178). Zur Wiederholung von *Strains* in Tanzsätzen: s. Cooper 1986, S. 247. Rebecca Herissone (2000, S. 219) erklärt diese Verwendungsweise des Doppelstrichs damit, dass Wiederholungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts so selbstverständlich waren, dass Doppelpunkte nicht mehr hinzugefügt wurden. Damit impliziert sie, dass vor dem Beginn des 18. Jahrhunderts eine strenge Trennung zwischen der Funktion von Doppelstrichen und Wiederholungszeichen bestand: Die Wiederholungszeichen zeigten die zu wiederholenden Teile an, wohingegen Doppelstriche lediglich *strains* gegeneinander abgrenzten und nicht zur Wiederholung aufforderten. Eine solche historische Rekonstruktion ist insofern nicht vollends überzeugend, als nicht auszuschließen ist, dass mit Doppelstrich gekennzeichnete *strains* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht ebenfalls bereits nach Belieben des Ausführenden wiederholt werden konnten. Es ist somit m. E. weniger davon auszugehen, dass die Punkte des Wiederholungszeichens zu Beginn des 18. Jahrhunderts weggelassen wurden, wohingegen sie davor ein integraler Teil des Zeichens waren, als vielmehr anzunehmen, dass eine Ausdifferenzierung der Funktionalitäten zwischen Doppelstrich und Wiederholungszeichen sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht. In der Lautenkomposition „The Mistress“, die Mace als eine seiner favorisierten Kompositionen benennt, (Mace 1676, S. 121) bietet sich in jedem Fall eine Wiederholung am Doppelstrich an.

⁹⁰ 50 der ausgewerteten 60 *Airs* – Nr. 1-6, 8-10, 13, 15-21, 24-33, 37-47, 49-51, 53-57, 67 und 68 – haben in der Mitte ein Wiederholungszeichen (oder einen Doppelstrich in zwei Fällen) oder enthalten eine ausnotierte tongenaue oder variierte Wiederholung.

⁹¹ Die *Airs* mit den Nummern 1, 2, 5, 8, 17, 19-21, 25-27, 29, 37, 40-44, 49, 57, 67 und 68 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei den *Airs* mit den Nummern 3, 4, 6, 10, 24, 31, 50, 53-55 deutet sich diese Form lediglich an. Um das Ergebnis nicht zu verzerren, wurden die ‚Grenzfälle‘, also die *Airs*, bei denen sich eine Zwei- und/oder Dreiteiligkeit nur andeutet, als ‚halbe Fälle‘ gezählt. D. h. es wurden 23 + 5 (d. h. die Hälfte von 10) statt 23 + 10 Fälle addiert.

⁹² Lesage und Fuzelier 1716.

nicht ausschließlicher – Standard für die Komposition kleiner Formen gilt. Im frühen 18. Jahrhundert ist von einem solchen Standard jedoch keineswegs auszugehen, weil sich dieser erst im Laufe des 18. Jahrhunderts in der westlichen Musik konstituiert – auch wenn in der älteren Forschung, wie z. B. derjenigen des Volksliedforschers und Musiktheorielehrers Franz Magnus Böhme 1886 das Gegenteil behauptet wurde.⁹³ In Bezug zur *Beggar's Opera* ist die Frage somit im Hinblick auf das direkte musikalische Umfeld des Werkes zu präzisieren: Sind die Melodien aus den in den Dekaden *vor* der Uraufführung der *Beggar's Opera* gedruckten Lieder- und Tanzsammlungen, auf die Gay und/oder Pepusch zurückgreifen, ebenfalls bereits mehrheitlich in zwei-/dreiteiliger Form gestaltet? (Darüber, wer die *Airs* auswählte, Pepusch oder Gay, besteht musikhistoriographisch kein Konsens;⁹⁴ in jedem Fall ist davon auszugehen, dass die Einrichtung der ausgewählten Quellen als *Airs* in der *Beggar's Opera* von Pepusch vorgenommen wurde, da Gay als Schriftsteller hierfür nicht die notwendigen Kompetenzen besaß. Wenn dies jedoch der Fall ist, dann liegt es nahe, dass Pepusch ebenfalls an der Auswahl beteiligt war; denn die Auswahl des Quellenmaterials folgte bereits ähnlichen Prinzipien wie die anschließende Arbeit des Arrangeurs, wie ich im Folgenden zeigen werde.) Bediente sich der Arrangeur Pepusch also lediglich des musikalischen Materials, wie es ohnehin omnipräsent und etabliert war? Ein Vergleich mit vor der Uraufführung des Werkes gedruckten Musiksammlungen zeigt, dass die Lieder- und Tanz-

⁹³ Böhmes Behauptung, dass viele der Tanzlieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert „symmetrisch“ und „meistens nach der Form des dreitheiligen Liedes [aufgebaut sind], mit Wiederholung des ersten Theiles und einem Nachsatz“, bezieht sich nicht auf die kleine zwei/dreiteilige Form (I: A :|: ↑ B ↓ A' :|), sondern auf die Barform (Stollen – Stollen – Abgesang, also A – A – B) (Böhme 1886, Bd. 1, S. 250); Böhmes Befund lässt sich freilich anhand des seine Ausführungen ergänzenden Beispielbandes (Böhme 1886, Bd. 2) nicht nachvollziehen.

⁹⁴ Frank Kidson ging davon aus, dass die Auswahl der Lieder aufgrund der Nationalität nicht von Pepusch getroffen worden sein kann: „Dr. Pepusch, a German musician, scholarly and dry was chosen to put basses to the airs and to compose an overture. It is doubtful if he had any hand in the selection of the tunes. He does not appear to have been able to speak very good English, and it is noticeable that, while there are a number of French tunes employed, there are none of German origin, if we exclude Handel's march from 'Rinaldo'. Surely Pepusch, seeing popular airs were in request would have introduced one or more German folk songs into the opera if he had the duty of finding simple melodies for Gay's verses. As there are several French tunes interspersed Gay had no doubt access to a French collection, which I have not yet been able to identify; or else they have been noted down from songs sung by some of his friends“ (Kidson 1922, S. 66). Edward Dent [1954] sowie Malcolm Boyd und Graydon Beeks (2001, S. 324) schlossen sich diesen Überlegungen an. Warum die Möglichkeit, dass beide gemeinsam Lieder und kurze Musikstücke für die *Beggar's Opera* auswählten, in der Forschung nicht in Betracht gezogen wird, ist nicht nachvollziehbar. Dass eine radikale Arbeitsteilung allerdings deshalb nicht wahrscheinlich ist, weil Pepusch die Lieder anschließend als Kontrafakta auch musikalisch eingerichtet hat und die Auswahl der Lieder jedoch Pepuschs Arbeit vorbereitete, werde ich im Folgenden zeigen. (Von Gay, dem Literaten, ist nicht bekannt, dass er eine musikalische Ausbildung erhielt und zur Ausführung von Arrangements in der Lage war (Nokes 1995, S. 18ff).)

sammlungen, derer sich Pepusch und/oder Gay als Material für die *Beggar's Opera* bedienten, zwar keineswegs die zwei-/dreiteilige Form als neuen Standard vorgeben, jedoch im Umfeld der Entstehung der *Beggar's Opera*, d. h. ab den 1710er Jahren ein Trend hierzu erkennbar ist, der sich im Anschluss an die *Beggar's Opera* konsolidiert.

Generell herrscht mindestens bis in die zweite Dekade des 18. Jahrhunderts hinein in den Musiksammlungen eine starke formale Vielfalt und Heterogenität vor. Dies zeigt sich deutlich im ersten Band von *Wit and Mirth* von 1699. Die in den *tunes* hier besonders hervortretenden Merkmale sind die Verwendung unterschiedlicher Tonarten und Tonalitäten in einem Lied.⁹⁵ Die schlicht als „Song“ (ohne weiteren Zusatz) bezeichnete Melodie auf Seite 53 z. B. ist in den ersten acht Takten mixolydisch und wendet sich anschließend zunehmend deutlich nach G-Dur (Halbschluss auf der Dominante in Takt 16).⁹⁶

Abb. 17 „Song“ (*Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy*, 1699, S. 53)

„The Cloaks Knavery“ im selben Band auf Seite 7 basiert in den Takten 1 bis 8 auf einem dorischen Tetrachord auf *a* mit *subsemitonium* und *supertonum*; die Takte 9-12 stehen in Dorisch auf *e* mit kurzer Ausweichung nach E-Dur oder Ionisch auf *e*, bevor sich a-Moll in den Schlusstakten durchsetzt. Beide Beispiele zeigen – das ist wenig erstaunlich – keine Ansätze zur bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Form. Dies gilt für den weitaus größten Teil der im Band von 1699 enthaltenen Stücke.

Viele Stücke in dem Band erscheinen ‚durchkomponiert‘ (vgl. z. B. „The Winchester Wedding“ auf Seite 22; hier wird eine prosaische Phrase (ohne regelmäßige Taktgruppen) variiert). Der Melodieverlauf ist jedoch häufig so unregelmäßig,⁹⁷ dass die Melo-

⁹⁵ Vgl. Collinson und Duesenberry 2001, S. 910.

⁹⁶ Wie die Lieder begleitet wurden, ist gegenwärtig noch ungeklärt (vgl. Collinson und Duesenberry 2001, S. 911). Für den „Song“ auf Seite 53 kommen Bordunquinten in den ersten Takten in Frage. Zusätzlich erschwert ist eine ausgewogene Beschreibung der Liedersammlungen aufgrund der fehlerhaften Arbeit von Setzern und/oder Herausgebern, so dass in vielen Fällen nicht entscheidbar ist, ob es sich um ein folkloristisches Idiom oder um einen Fehler handelt. Nur bei manchen Stücken sind missglückte Passagen als Fehler identifizierbar, wie z. B. auf S. 275, Takt 4, wo das Kreuzvorzeichen vor *d'* statt vor *f'* gesetzt wurde (*Wit and Mirth* 1699, S. 275).

⁹⁷ Donald William Krummel weist darauf hin, dass Musikdrucke zwar als Beweis dafür gelten

die von einem Sänger oder einer Sängerin nicht leicht memoriert werden konnte. Eine zusätzliche Schwierigkeit für Vokalist:innen besteht darin, dass der Tonumfang zum Teil von Laien kaum bewältigt worden sein dürfte („The Winchester Wedding“ und der „Song“ auf den Seiten 22 und 64 haben einen Ambitus bis zu einer Oktave plus Sexte bzw. Oktave plus Quinte). Auffällig ist auch, dass die Verse der zahlreichen beigegeführten Textstrophen nur teilweise die musikalische Strukturierung des Liedes unterstützen und sich der Text nicht einfach syllabisch der Melodie zuordnen lässt (z. B. beim „Song“ in *Wit and Mirth* von 1699 auf Seite 37 bzw. bei „The Winchester Wedding“; während in den ersten Takten des Liedes eine musikalisch angemessene Phrasierung durch den beigegegebenen Text unterstützt wird – insbesondere die Ausführung einer Variante des synkopierenden *Scotch snap*, einer rhythmisch-metrischen Figur,⁹⁸ in den Takten 5 und 6 –, ergibt sich der übrige Vortrag der Verse auf die Melodie keineswegs ‚von selbst‘). Angesichts dieser Sachlage ist anzunehmen, dass die Ausführenden der mehrstrophigen Lieder häufig über mündlich tradiertes Wissen verfügten, wie die Verse den Melodien zuzuordnen sind.

Mit den genannten Merkmalen – Einfluss schottischer Idiomatik; unregelmäßige, komplexe Melodiebildung – dürfte auch die formale Gestaltung der Lieder im Zusammenhang stehen. Die früheste Ausgabe von 1699 weist unter den ersten dreißig hier ausgewerteten Liedern ein großes Spektrum an Formen auf, innerhalb dessen die zweiteilige Form allerdings am häufigsten – zu einem Anteil von über 33 % – vorkommt: Neben quasi ‚durchkomponierten‘ und/oder mehrgliedrigen Formen⁹⁹ finden sich unter den ersten dreißig Liedern sechs zweiteilige, als solche freilich nicht gekennzeichnete Formen auf den Seiten 1 (A A B B’), 49 (A A’) sowie 79 (A B). Die Lieder auf den Seiten 7, 37, 55, 57, 65, 66 und 75 sind durch Wiederholungszeichen als zweiteilig gekennzeichnet: |: A A’ :| B B’ A’ :| bzw. |: A A’ :| B :| bzw. |: A A’ :| B B’ :|. Das Lied auf Seite 47 mit der Form A A’ B C kann – je nach Sichtweise – sowohl als zweiteilig (mit einer Trennung zwischen A A’ und B C) als auch als gereiht dreiteilig (mit einer Trennung zwischen A A’, B und C) klassifiziert werden. Bei den Liedern auf den Seiten 7 und 55 deutet sich bogenförmige Dreiteiligkeit an, indem die beiden Schlusstakte des A- und B-Teils identisch sind und der Beginn des B-Teils jeweils in einer höheren Lage komponiert ist.

Das im ersten Band von *Wit and Mirth* 1699 gedruckte Repertoire bleibt in der ersten Dekade hinsichtlich der beschriebenen Charakteristika in etwa gleich. Band 1, der

können, dass jemand die Musik zusammenstellte und für den Druck bezahlte; ihre Existenz jedoch nichts darüber aussagt, dass jemand die Drucke kaufte oder studierte (Krummel 1975, S. 113).

⁹⁸ Die rhythmische Figur des *Scotch snap* ist ein Merkmal des schottischen Idioms und besteht aus einem quasi inversen zweitönigen punktierten Rhythmus: die kurze Dauer erklingt auf dem Taktschlag, gefolgt von der längeren Dauer (Achtel + punktierter Viertel z. B.) (vgl. Collinson und Duesenberry 2001, S. 911). „The Infallible Doctor“ auf Seite 35 (*Wit and Mirth* 1699) weist mehrere *Scotch snaps* auf.

⁹⁹ *Wit and Mirth* 1699, S. 20, 25, 35, 44, 53, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 71, 73 und 77.

1707 als dritte Auflage in zwei identischen, aber bei unterschiedlichen Buchhändlern zu erwerbenden Ausgaben erschien und bis 1714 auf sechs Bände erweitert wurde, ist bis auf die Hinzufügung von fünf Liedern¹⁰⁰ sowie kleinere Abweichungen in den Noten¹⁰¹ mit demjenigen von 1699 gleich.

Mit der Neuauflage von *Wit and Mirth* von 1719 tritt jedoch ein Wandel ein. Band 1 von 1719, der unter zwei verschiedenen Titeln erschien,¹⁰² enthält nur wenige Lieder aus den jeweils ersten Bänden der *Wit and Mirth*-Ausgaben, die 1699 und 1707 begannen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Lieder der früheren Bände gänzlich ausgeschlossen wurden. Sie wurden lediglich bis auf wenige Ausnahmen in Band 3 verschoben. Unter den ersten dreißig Titeln sind 22 höchstwahrscheinlich neu.¹⁰³ Acht Lieder, die bereits in früheren Ausgaben von *Wit and Mirth* erschienen, – die Lieder auf den Seiten 3, 7, 14, 19, 22, 27, 53 und 80 – hatten ihren Platz meist in anderen als den jeweils ersten Bänden der verschiedenen Ausgaben.¹⁰⁴ Indem der Herausgeber sie für die Edition von 1719 im ersten Band platzierte, also in jenem Band einer Ausgabe, der sich in der Regel am besten verkauft, wies er ihnen einen prominenteren, besser sichtbaren Platz zu. Trotz der im Großen und Ganzen vorherrschenden Kontinuität bevorzugt der Herausgeber, Thomas D’Urfey, – Henry Playford war 1706 gestorben – Melodien, die eine fester gefügte Form aufweisen. Sieben der wieder abgedruckten sowie fünfzehn der neuen *tunes* sind zweiteilig.¹⁰⁵ In neun der zweiteiligen

¹⁰⁰ Auf den Seiten 330, 332, 335, 336 und 347 von *Wit and Mirth* 1707a.

¹⁰¹ Die Melodie mit dem Titel „The Cloaks Knavery“ in der Ausgabe von *Wit and Mirth* von 1707 weicht von derjenigen von 1699 darin ab, dass sie auf die Ausweichung nach E-Dur oder Ionisch auf *e* verzichtet.

¹⁰² Die zwei verschiedenen Titel desselben Bandes sind: 1. Band 1 der Reihe *Wit and Mirth [...]*, *In Five volumes, Fourth Edition*, von der allerdings sechs, statt fünf Bände erschienen, 2. *Songs Compleat Pleasant and Divertive*, hrsg. von Thomas D’Urfey (*Wit and Mirth* 1719a und D’Urfey 1719). Ähnliche Mehrfachpublikationen unter verschiedenen Titeln beobachtete Krummel auch in Bezug auf andere von Playford publizierte Musikbücher (Krummel 1975, S. 120).

¹⁰³ Die Lieder auf den Seiten 10, 17, 25, 28, 32, 36, 38, 40, 42, 44, 56, 58, 65, 68, 77, 83, 86, 91, 97, 100, 103 und 105 wurden deshalb als ‚höchstwahrscheinlich neu‘ klassifiziert, weil – gemäß meiner Recherche in *Early English Books* und *Eighteenth Century Collection* – ihre Verse in keiner der anderen Ausgaben vor 1719 erscheinen, bis auf diejenigen des Liedes auf S. 105, das allerdings ohne eine dazugehörige Melodie in der Komödie *The Modern Prophets or New Wit for a Husband* von Thomas D’Urfey abgedruckt ist (D’Urfey 1709, S. 26). Mittels der Recherchemethode ‚Versidentität‘ kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass eine Melodie mit anderen Versen bereits in früheren Bänden erscheint; freilich ist dies insofern vergleichsweise unwahrscheinlich, weil Playford in der Regel *tunes* mit denselben Versen abdruckte.

¹⁰⁴ *Wit and Mirth* 1707c, S. 66; 1714a, S. 321 und 298; 1707b, S. 225; 1714b, S. 306; 1714a, S. 285; 1714b, S. 288; und 1706 und 1707c, beide S. 148.

¹⁰⁵ Lediglich sieben der ersten dreißig Lieder (*Wit and Mirth* 1719a, S. 17, 27, 28, 32, 77, 83 und 91) fallen somit aus dem zweiteiligen Schema heraus. Die Zweiteiligkeit der 23 Lieder ist durch einen Doppelstrich oder eine direkte (seltener variierte) Wiederholung des Anfangsmotivs sowie durch eine Kombination aus beiden Merkmalen kenntlich gemacht. Beide Merkmale der

Lieder überlagert sich mit der Zweiteiligkeit die bogenförmige Dreiteiligkeit (der Beginn des zweiten Teils kontrastiert zum ersten Teil; reprisenartiger Rückbezug auf den ersten Teil).¹⁰⁶

Was waren die möglichen Gründe für die Neukonzeption des ersten Bandes von *Wit and Mirth* 1719? Es bietet sich an, diese Veränderungen auf den persönlichen Geschmack D’Urfeys zurückzuführen. Denn der erste Band der vierten Ausgabe, der 1719 erscheint, ist zugleich der erste Band einer *Wit and Mirth*-Ausgabe, dessen Inhalt nicht von Henry Playford, sondern von D’Urfeys zusammengestellt wurde.¹⁰⁷ Dass es sich bei den beobachteten Veränderungen jedoch keineswegs ausschließlich um subjektive Vorlieben einer Einzelperson, sondern einen allgemeinen Trend handelt, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass nicht nur D’Urfeys *Wit and Mirth* von 1719, sondern auch der vierbändige *Merry Musician* von 1716, der von John Walsh verkauft und vermutlich auch von ihm zusammengestellt wurde,¹⁰⁸ sowie der zweite Band des *Dancing=Master* von 1710 Liedern mit kleiner zweiteiliger, bogenförmig dreiteiliger oder zwei-/dreiteiliger Form vergleichsweise viel Raum geben. Im *Merry Musician* sind immerhin sechzig Prozent der ersten dreißig Lieder explizit oder implizit zweiteilig (sie haben ein Wiederholungszeichen in der Mitte¹⁰⁹ und/oder wiederholen authentisch oder variierend Teil I¹¹⁰). In sechs der ausgewerteten Lieder wird die Zweiteiligkeit durch eine schwache oder vollausgebildete bogenförmige Dreiteiligkeit zu einer zwei-/dreiteiligen Form ergänzt.¹¹¹

Mit der Tendenz, die sich in den Veränderungen zwischen dem ausgehenden 17. Jahrhundert (Erstausgabe von *Wit and Mirth* von 1699) und den ausgehenden 1710er Jahren (Neuaufgabe von *Wit and Mirth* von 1719) abzeichnet, nämlich die zunehmende Präferenz von klar gegliederten Formen in kurzen, populären Musikstücken – Zwei-, bogenförmiger Dreiteiligkeit oder einer Kombination aus beidem – korrespondiert auch der 1710 veröffentlichte zweite Band des *Dancing=Master*, dessen Inhalt von John Young zusammengestellt wurde.¹¹² Unter den ersten dreißig Tänzen sind alle zweiteilig

Zweiteiligkeit weisen die Lieder auf den Seiten 3, 7, 10, 14, 19, 22, 25, 36, 38, 40, 42, 44, 53, 56, 58, 65, 68, 80, 86, 97, 100, 103 und 105 auf (*Wit and Mirth* 1719a).

¹⁰⁶ *Wit and Mirth* 1719a, S. 10, 25, 38, 40, 42, 86, 97, 100 und 105.

¹⁰⁷ Der bisherige Herausgeber Henry Playford war 1706 gestorben. Zwischen 1706 und 1719 waren verschiedene Bände der ersten drei Ausgaben von *Wit and Mirth* mit wechselnden Verantwortlichen erschienen. Der erste Band der dritten Ausgabe (1707) erscheint zwar noch mit einer Zueignung vom bereits verstorbenen Playford und für den vierten und fünften Band der ersten Ausgabe (1707 bzw. 1714) zeichnet Dr. Merryman, das Pseudonym Playfords, die Vorworte. Die Auftraggeber dieser wie auch der anderen Bände waren jedoch offenbar die Händler: John Young, John Cullen und nicht näher bezeichnete „booksellers“.

¹⁰⁸ Titelei und die ersten Seiten der vier Bände nennen keinen Herausgeber.

¹⁰⁹ *Merry Musician* 1716, S. 1, 5, 14, 36, 44, 46, 54, 56, 60 und 76.

¹¹⁰ *Merry Musician* 1716, S. 5, 17, 20, 23, 25, 36, 39, 44, 46, 52, 62, 64 und 76.

¹¹¹ *Merry Musician* 1716, S. 20, 23, 25, 39, 54 und 76.

¹¹² John Young verkaufte ab 1705 die Ausgaben des *Dancing=Master* mit dem Inhalt, wie ihn Henry Playford zusammengestellt hatte. Ab 1710 brachte er dann seine eigene Kompilation von

und acht Tänze voll ausgebildet oder andeutungsweise dreiteilig. Dies hängt, wie ich später zeigen werde, u. a. damit zusammen, dass Tänze in dieser Zeit, wie auch später, vergleichsweise regelmäßig organisiert sind. Die Taktanzahl ist meist gerade und die Melodie durch Tanzrhythmen (häufig Isorhythmie) gekennzeichnet; eine längere Tonfolge wird in durch einen Doppelstrich gegeneinander abgegrenzte *strains*¹¹³ von in der Regel vier oder acht Takten gegliedert. Bereits in der Ausgabe des *Dancing=Master* von 1703 bestehen 76,7 Prozent der Tanzmelodien aus genau zwei *strains*, deren Binnenzäsur sowohl ein Halb- als auch ein Ganzschluss sein kann. Die übrigen Tänze haben einen *strain* oder mehrere (durch Wiederholungszeichen oder Doppelstrich gekennzeichnete) *strains*. Es gibt keine Tänze mit bogenförmig dreiteiliger oder zwei-/dreiteiliger Form.

Die ausgewerteten Lieder- und Tanzsammlungen lassen folgende Tendenzen erkennen: Während im relativ frühen *Dancing=Master* (von 1703) die zweiteilige Form sich ‚natürlich‘ aus der Reihung der *strains* von unterschiedlicher Anzahl ergibt, gewinnt die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form im Laufe der ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in den populären Liedersammlungen zunehmend an Bedeutung. Bezogen auf diese populären Musikkorporusse kann die *Beggar's Opera* als eine durch Bühnenhandlung ergänzte Sammlung von damals populären *tunes* begriffen werden (vgl. die Tabelle in Abb. 18). Nicht zufällig setzt sich in ihr die in den vorhergehenden Liedersammlungen vorgegebene Tendenz fort und wird systematisch ausformuliert. Sie setzt damit neue Standards, die in den nachfolgenden *ballad operas* formbildend wirken. Die Lieder- und Tanzsammlungen – wie das *Musical Miscellany*, der *Compleat Country Dancing-Master* und das *Musical Century in One Hundred English Ballads*¹¹⁴ – nehmen die ästhetische Vorgabe auf. Dieser Umstand ist umso signifikanter, als die *Airs* der oben erwähnten am Pariser Théâtre de la Foire gespielten *opéras comiques*, die eine zur *ballad opera* analoge Gattung im französischen Raum konstituieren, sich von den 1710er bis 1730er Jahren in formaler Hinsicht nicht merklich verändern. Die dort zwischen 1713 und 1736 aufgeführten Stücke, die in Textbuchsammlungen zwischen 1721 und 1737 gedruckt und verbreitet wurden, dokumentieren keinerlei Interesse für die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form. Die Begeisterung oder der Fokus auf die kleine zwei-/dreiteilige Form als vorherrschende Form in populären Liedrepertoires dürfte sich in diesen Jahren somit auf den britischen Raum konzentriert haben.¹¹⁵ Der aus Berlin stammende Pepusch, der sich um 1700 in London niederließ, könnte hierzu vor den Arrangements in der *Beggar's Opera* beigetragen haben. Denn

Tänzen als Neuausgabe des *Dancing=Master* heraus. (Für einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Ausgaben und Bände des *Dancing=Master*: s. Keller 2000.)

¹¹³ Ich verwende hier den damals in England üblichen Ausdruck ‚strain‘ statt Phrase, weil ein *strain* anders als eine Phrase nicht nur musiksprachlich (durch die melodische Kontur und Harmonik), sondern auch durch Zeichen im Notat gekennzeichnet ist.

¹¹⁴ *Musical Miscellany* 1729 und 1731, *The Compleat Country Dancing-Master* um 1740 und Carey 1740.

¹¹⁵ Zur kleinen gerundeten zwei-/dreiteiligen Liedform im deutschsprachigen Raum: s. Ausblick, dritten Abschnitt.

bereits in den späteren 1700er Jahren publizierte er zwei Bände mit *Sonates à un Violon Seul & une Basse Continue*, von deren insgesamt 64 Sätzen 19,5 Prozent eine zwei-/dreiteilige Form aufweisen.¹¹⁶

Titel und Erscheinungsjahr	Untersuchte Lieder	Anzahl der Lieder mit zweiteiliger Form	Anzahl der Lieder mit gerundeter dreiteiliger Form ¹¹⁷	Anzahl der Lieder, die beide Charakteristika, also eine zwei-/dreiteilige Form aufweisen ¹¹⁸
Playfords <i>Wit and Mirth</i> 1699	die ersten 30 Stücke	36,7 % 11 Stücke (die Melodien auf den Seiten 1, 7, 37, 47, 49, 55, 57, 65, 66, 75 und 79)	3,3 % 1 Stück (bei 2 Stücken – denjenigen auf den Seiten 7 und 55 – deutet sich eine gerundete Dreiteiligkeit an)	3,3 % 1 Stück (die beiden ‚halbwegs‘ gerundet-dreiteiligen Stücken – diejenigen auf den Seiten 7 und 55 – sind gleichzeitig auch zweiteilig)
Playfords <i>Dancing=Master</i> (Band 1, 12. Auflage) 1703	die ersten 60 Stücke	76,7 % 46 Stücke (auf den Seiten 5-12, 14-15, 17-29, 30, 32-40, 43, 45-47, 49-50, 52-53, 56-61)	0	0
<i>Wit and Mirth</i> 1707 ¹¹⁹ (im Großen und Ganzen mit der Ausgabe von 1699 identisch)	die ersten 30 Stücke (mit der Ausgabe von 1699 identisch)	36,7 % 11 Stücke (s. o., Befund für <i>Wit and Mirth</i> von 1699)	3,3 % 1 Stück (s. o., Befund für <i>Wit and Mirth</i> von 1699)	3,3 % 1 Stück (s. o., Befund für <i>Wit and Mirth</i> von 1699)
Pepuschs <i>Sonates à un Violon Seul & une Basse Continue</i> [1706-1710] ¹²⁰	64 Sätze von 16 Sonaten	50 % 32 Sätze (und zwar: I,2, 3 und 4; II,4; III,2 und 4; IV,2, 3 und 4; V,2 und 3; VI,2; VII,2, 3 und 4; VIII,2 und 3; IX,2 und 4; X,2 und 4; XI,2; XII,2 und 3; XIII,2, 3 und 4; XIV,4; XV,2 und 4; XVI,2 und 4)	26,6 % 17 Sätze (13 Sätze – I,2, V,1; VII,4; VIII,3 und 4; X,4; XI,1 und 2; XIII,1 und 4; XIV,4; XV,4; XVI,4 – sind voll ausgebildet, 8 Sätze – 1,3; IV,1; IX,2; IX,4; X,2; XII,4; XIII,2; XV,2 – schwach ausgeprägt bogenförmig)	19,5 % 12,5 Sätze (9 Sätze – I,2, VII,4; VIII,3; X,4; XI,2; XIII,4; XIV,4; XV,4; XVI,4 – haben eine voll ausgebildete, 7 Sätze – 1,3; IX,2; IX,4; X,2; XII,4; XIII,2; XV,2 – eine halb oder nur sehr schwach ausgebildete zwei-/dreiteilige Form)

¹¹⁶ Von den *Sonates à un Violon Seul & une Basse Continue*, die Pepusch zwischen 1706 und 1710 bei Estienne Roger in Amsterdam drucken ließ (Pepusch [1706 bis 1710]), wurden die sechzehn Stücke ausgewertet, die aus dem *Livre premier* und *second* 1991 bei Garland wieder abgedruckt wurden. Die Sammlung wurde zwar in Amsterdam gedruckt; Pepusch lebte jedoch bereits seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in London und seine Komposition kann somit zum Londoner Kulturraum gezählt werden.

¹¹⁷ Da gerundete Dreiteiligkeit unterschiedlich stark ausgebildet – voll ausgeprägt vs. lediglich angedeutet – sein kann, wurden Stücke, in denen die Dreiteiligkeit nur schwach ausgebildet ist, als ‚halbe Fälle‘ gezählt. D. h. es wurde folgendermaßen kalkuliert:

$$x \text{ (voll ausgeprägte Fälle)} + \frac{y \text{ (schwach ausgeprägte Fälle)}}{2} = z \text{ (Anzahl der Fälle).}$$

¹¹⁸ S. vorhergehende Fußnote.

¹¹⁹ *Wit and Mirth* 1707a.

¹²⁰ S. Fußnote 116.

Titel und Erscheinungsjahr	Untersuchte Lieder	Anzahl der Lieder mit zweiteiliger Form	Anzahl der Lieder mit gerundeter dreiteiliger Form	Anzahl der Lieder, die beide Charakteristika, also eine zwei-/dreiteilige Form aufweisen
Youngs <i>Dancing=Master</i> (Band 2) 1710 ¹²¹	die ersten 30 Stücke	100 % 30 Stücke	21,7 % 6,5 Stücke (die Tänze mit den Nummern 7, 10, 12, 18 und 27 sind voll ausgebildet, diejenigen mit den Nummern 4, 11, und 26 sind andeutungsweise bogenförmig)	21,7 % 6,5 Stücke (die Tänze Nr. 7, 10, 12, 18 und 27 mit voll ausgebildeter bogenförmiger Dreiteiligkeit und die Tänze Nr. 4, 11, und 26 mit nur angedeuteter bogenförmiger Dreiteiligkeit sind zugleich auch zweiteilig und daher auch zwei-/dreiteilig)
<i>Merry Musician</i> 1716	die ersten 30 Stücke	60 % 18 Stücke (die Lieder auf den Seiten 1, 5, 14, 17, 20, 23, 25, 36, 39, 44, 46, 52, 54, 56, 60, 62, 64, 76)	15 % 4,5 Stücke (die Lieder auf den Seiten 20, 25 und 39 sind bogenförmig dreiteilig; andeutungsweise bogenförmig dreiteilig sind diejenigen auf den Seiten 23, 54 und 76)	15 % 4,5 Stücke (die Lieder auf den Seiten 20, 25 und 39 sind zwei-/dreiteilig; andeutungsweise zwei-/dreiteilig sind diejenigen auf den Seiten 23, 54 und 76)
<i>Wit and Mirth</i> 1719 ¹²²	die ersten 30 Stücke	76,7 % 23 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 3, 7, 10, 14, 19, 22, 25, 36, 38, 40, 42, 44, 53, 56, 58, 65, 68, 80, 86, 97, 100, 103 und 105)	26,7 % 8 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 10, 38, 40, 100 und 105 sind bogenförmig-dreiteilig; andeutungsweise dreiteilig sind 25, 42, 83, 86, 91 und 97)	23,3 % 7 Stücke (die Stücke auf den Seiten 10, 38, 40, 100 und 105 sind zwei-/dreiteilig; andeutungsweise zwei-/dreiteilig sind diejenigen auf den Seiten 25, 42, 86 und 97)
<i>Gays Beggar's Opera</i> 1728 ¹²³	60 Airs	83,3 % 50 Stücke (die Airs mit den Nummern 1-6, 8-10, 13, 15-21, 24-33, 37-47, 49-51, 53-57, 67 und 68)	48,3 % 29 Stücke (die Airs mit den Nummern 1, 2, 5, 8, 17, 19-21, 25-27, 29, 36, 37, 40-44, 49, 57, 67 und 68 haben eine gerundete dreiteilige Form; bei den Airs mit den Nummern 3, 4, 6, 10, 24, 31, 50 und 53-55 deutet sich diese Form lediglich an)	46,7 % 28 Stücke (die Airs mit den Nummern 1, 2, 5, 8, 17, 19-21, 25-27, 29, 37, 40-44, 49, 57, 67 und 68 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei den Airs mit den Nummern 3, 4, 6, 10, 24, 31, 50, 53-55 deutet sich diese Form lediglich an)

¹²¹ Young 1710 [1728]. Die Ausgabe von 1728 ist mit derjenigen von 1710 identisch.

¹²² *Wit and Mirth* 1719a.

¹²³ Gay und Pepusch 1728 (1729).

HAUPTSTÜCK III – LONDON

Titel und Erscheinungsjahr	Untersuchte Lieder	Anzahl der Lieder mit zweiteiliger Form	Anzahl der Lieder mit gerundeter dreiteiliger Form	Anzahl der Lieder, die beide Charakteristika, also eine zwei-/dreiteilige Form aufweisen
<i>The Musical Miscellany</i> 1729	die ersten 30 Stücke	73,3 % 22 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 1, 4, 8, 12, 14, 17, 18, 24, 30, 34, 36, 40, 42, 46, 49, 50, 52, 56, 58, 61, 62, 65)	23,3 % 7 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 4, 30, 36 und 62 sind gerundet dreiteilig; bei den Musikstücken auf den Seiten 8, 12, 14, 18, 34 und 42 deutet sich die gerundete Dreiteiligkeit lediglich an)	23,3 % 7 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 4, 30, 36 und 62 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei den Musikstücken auf den Seiten 8, 12, 14, 18, 34 und 42 deutet sich diese Form lediglich an)
<i>The Musical Miscellany</i> 1731	die ersten 30 Stücke	60 % 18 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 1, 3, 6, 10, 14, 17, 24, 49, 53, 59, 65, 68, 70, 75, 77, 79, 82, 86)	21,7 % 6,5 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 17, 53, 59, 70, 77 und 82; bei dem Musikstück auf Seite 86 deutet sich die gerundete Dreiteiligkeit an)	21,7 % 6,5 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 17, 53, 59, 70, 77 und 82 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei dem Musikstück auf Seite 86 deutet sich diese Form lediglich an)
<i>The Compleat Country Dancing-Master</i> um 1740	die ersten 30 Stücke	93,3 % 28 Stücke (die Stücke mit den Nummern 1-14, 16-18 und 20-30)	50 % 15 Stücke (die Musikstücke mit den Nummern 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 18, 22, 24, 25, 28 und 30; bei den Stücken mit den Nummern 1 und 9 deutet sich die gerundete Dreiteiligkeit schwach an)	50 % 15 Stücke (die Musikstücke mit den Nummern 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 18, 22, 24, 25, 28 und 30 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei den Stücken mit den Nummern 1 und 9 deutet sich diese Form lediglich schwach an)
Careys <i>The Musical Century in One Hundred English Ballads</i> 1740	die ersten 30 Stücke	83,3 %, 25 Stücke (die Stücke auf den Seiten 1-10, 12-14, 16-25, 28-29 und 31)	36,7 % 11 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 17, 18, 20, 23, 26, 27, 29 und 31; bei den Stücken auf den Seiten 1, 5, 14, 19, 24 und 28 deutet sich die gerundete Dreiteiligkeit schwach an)	30 % 9 Stücke (die Musikstücke auf den Seiten 17, 18, 20, 23, 29 und 31 haben eine voll ausgebildete kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form; bei den Stücken auf den Seiten 1, 5, 14, 19, 24 und 28 deutet sich diese Form lediglich schwach an)

Abb. 18: In jedem Band wurden jeweils die ersten dreißig Stücke ausgewertet. (Die Klassifizierung der Stücke als zwei- und/oder bogenförmig dreiteilig unterliegt dabei zum Teil dem subjektiven Urteil; dies gilt insbesondere für die Klassifizierung als bogenförmig-dreiteilig; hier gibt es Grenzfälle, bei denen kaum eindeutig entscheidbar ist, ob z. B. eine Tonkonfiguration am Ende des Liedes sich auf Merkmale des ersten Teils – eine spezifisch rhythmische Figur oder eine Tonfolge – bezieht und auf diese Weise gerundete Dreiteiligkeit konstituiert oder nicht).

Daraus, dass die *Beggar's Opera* einerseits eine sich in den populären Liedsammlungen abzeichnende kompositorisch-ästhetische Tendenz zur kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Form verstärkt, andererseits einen Teil ihres musikalischen Materials jedoch aus denselben Liedsammlungen bezieht, resultiert ein – freilich nur scheinbares – Paradox: Die *Beggar's Opera* profiliert die kleine zwei-/dreiteilige Form als Standardliedform, indem sie auf jene musikalische Quellen zurückgreift, die sie jedoch in Hinblick auf die formale Standardisierung überschreiten wird. Wie realisieren dies die Produzenten der ersten *ballad opera*? Zwei unterschiedliche Verfahren sind vorstellbar: a) Gay und/oder Pepusch¹²⁴ wählten gezielt die Stücke aus den Quellen, d. h. den Liedsammlungen sowie dem ‚klassischen‘ Repertoire aus,¹²⁵ die bereits eine zwei-/dreiteilige Form aufwiesen. b) Die Auswahl der Stücke erfolgte ohne Rücksicht auf die Form; und die zwei-/dreiteilige Form wurde stattdessen durch Bearbeitung der Stücke erzeugt. Wie ich zeigen werde, sind beide Verfahren in der *Beggar's Opera* nachweisbar: Ersteres gilt z. B. für die *Airs* Nr. 2, 5 und 21, letzteres für Nr. 3, 26, 31, 41 und 57. Um ein Beispiel für ein Kontrafaktum zu geben, das bereits eine kleine zwei-/dreiteilige Form aufweist:

Abb. 19 John Gay und Johann Christoph Pepusch, *The Beggar's Opera*, Air Nr. 2

¹²⁴ S. Fußnote 94.

¹²⁵ Dass Gay und/oder Pepusch die Lieder aus dem Gedächtnis notierten, ist wenig plausibel, da in diesem Fall Abweichungen zwischen der *The Beggar's Opera* und ihren Quellen im Detail (Diastematik, Rhythmus) zahlreicher sein würden, als sie sind.

Im sechzehntaktigen Air Nr. 2, dessen Quelle „The bonny gray-ey’d morn“¹²⁶ sein dürfte, greifen die Schlusstakte des zweiten Hauptteils (Takte 15 und 16) das Ende des ersten Hauptteils (Takte 7 und 8) reprisenartig auf. Der Beginn des zweiten Hauptteils (ab Takt 9) erzielt eine Steigerung durch Verharren auf der Dominante in Takt 9 (im Anschluss an den Halbschluss in Takt 8) und Ausweichung in die Tonikaparallele ab Takt 11. Anders als das Air Nr. 2 bleibt das Air Nr. 5, dessen Original „The MOUSE Trap“ mit dem ersten Vers „Of all the simple things we do“¹²⁷ sein dürfte, in der Grundtonart. Die die bogenförmige Dreiteiligkeit unterstützende Steigerung zu Beginn des zweiten Hauptteils wird lediglich durch eine Erweiterung des Tonumfangs von der None zur Oktave plus Quarte sowie einen zu glissandierenden Sextsprung zu dem neuen Spitzenton erzielt.

Die *Airs* der *Beggar’s Opera*, die bereits in den Quellen eine kleine bogenförmige zwei-/dreiteilige Form aufweisen, werden durch *Airs* ergänzt, die der Arrangeur Pepusch an die – offenbar intendierte – ‚Standardform‘ anpasst. Hierzu drei Beispiele: Die Quelle für Air 26, das Lied „The Beggar’s Delight“ mit der ersten Textzeile „Courtiers, Courtiers, think it no harm“ in Band 4 von *Wit and Mirth* (1719),¹²⁸ ist im Großen und Ganzen durchkomponiert, auch wenn einzelne Elemente in dem zehntaktigen Stück wiederholt aufgegriffen werden: der markante Oktavsprung abwärts (in Takt 2 von f” zu f’, in Takt 6 von g” zu g’), der Tonikadreiklang abwärts zum Phrasenabschluß (in den Takten 4 und 10) und das rhythmische ‚Motiv‘ in den Takten 3 und 5, das in den Takten 7 und 8 sowie 9 und 10 wiederholt wird. Pepusch erzeugt in seiner eine kleine Terz niedriger notierten, von g-Moll nach e-Moll transponierten Version eine klare zweiteilige Form durch die notierte Verdopplung der ersten Phrase (Takte 1-6 und 7-12) und die Trennung beider Teile (Takte 1-12 und 13-20) durch einen Doppelstrich, der optional auch die Wiederholung beider oder eines der beiden Teile erlaubt. Darüber hinaus wird das Potential zur Reprise und, daraus folgend, bogenförmigen Dreiteiligkeit (A – B – A’) ausgebaut, indem die Identität der Schlüsse zwischen beiden Phrasen von einem Takt auf zwei Takte mit Auftakt erweitert wird und somit eine A-A’-Konstellation (statt einer A-B-Konstellation) hergestellt wird. Indem der Mittelteil darüber hinaus durch eine belebtere Rhythmik (Achtel, Punktierungen) als Kontrast hervorgehoben wird, liegt nach der Transformation eine kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form vor.

¹²⁶ In *Wit and Mirth* 1719b, S. 233.

¹²⁷ D’Urfey 1719, S. 249-250. Die Quelle zum Air Nr. 21 „Wou’d you have a young Virgin“ findet sich in D’Urfey 1719, S. 132.

¹²⁸ *Wit and Mirth* 1719c, S. 142.

The Beggar's DELIGHT.

Abb. 20 „The Beggar's Delight“ (*WIT and MIRTH: OR PILLS TO PURGE Melancholy*, Vol. IV, 1719, S. 142)

Abb. 21 John Gay und Johann Christoph Pepusch, *The Beggar's Opera*, Air Nr. 26

Ähnliche Arrangements lassen sich bezüglich der Adaption von Songs von Purcell, also hochkultureller Musik, beobachten, die in der *Beggar's Opera* in die Airs Nr. 31 und Nr. 41 umgeformt wurden. Während die meisten der ‚klassischen‘ Stücke, die in die *Beggar's Opera* aufgenommen wurden, insbesondere diejenigen Händels, keine Adaption im beträchtlichen Umfang benötigen, weil sie in formaler Hinsicht bereits eine zwei-/dreiteilige Form als Gerüst aufweisen, das freigelegt werden kann, indem Erweiterungen konsequent weggelassen werden, erfordern Purcells Stücke deutliche Modifikationen in Hinblick auf eine ‚Modernisierung‘ und ‚Standardisierung‘ der Form.

A Song in the *Richmond Heireſt*, or a Woman once
in the Right.

Abb. 22 Henry Purcells „Song“ (aus *Richmond Heireſt*, abgedruckt in *THE SAURUS MUSICUS: BEING, A COLLECTION of the Newest SONGS, THE FIRST BOOK*, S. 20)

Abb. 23 John Gay und Johann Chriſtoph Pepuſch, *The Beggar's Opera*, Air Nr. 31

Die Vorlage zum Air 31 in der *Beggar's Opera*, Purcells „Song“ „Of noble race“, den er 1693 für Thomas D'Urfeys Theaterſtück *Richmond Heireſt*¹²⁹ für eine Singſtimme und ein akkordisches Begleitinstrument komponierte, tendiert aufgrund der komponierten ‚Stops‘¹³⁰ und unregelmäßigen Taktgruppen¹³¹ zum Rezitativisch-Deklamatori-

¹²⁹ *Thesaurus Musicus* 1693, S. 20.

¹³⁰ Die Zäsur im Takt 2 ist vergleichsweise klein, diejenigen in den Takten 4 und 6 vergleichsweise groß.

¹³¹ Zweitaktige Gruppen mit einem Viertel Auftakt (Takte 1-2, 3-4, 5-6) werden durch eine zweitaktige Gruppe ohne Auftakt (Takte 7-8) und eine viertaktige Gruppe (mit lediglich einer kleinen Zäsur in der Mitte) ergänzt.

schen. Dennoch ist eine Gliederung in drei Viertaktgruppen, also drei Teile, zu erkennen. Sie gründet auf den motivischen Zusammenhängen zwischen den Takten 1 und 2 – Wiederholung kurzer auf vier Töne beschränkter Melodiefloskeln, die um den Grundton *d* (in der Ausgabe von 1693) bzw. *a* (in der transponierten Fassung von 1729) kreisen¹³² – und der Tonikalisierung der Tonikaparallele in der Mitte (Takte 5 und 6). Die drei Teile sind anders als bei einer bogenförmigen dreiteiligen Form jedoch nicht umschließend – A und A' bilden in der ‚klassischen‘ Form den Rahmen für den mittleren Abschnitt B –, sondern hierarchielos aneinander gereiht (A – B – C).

Pepusch hat für die *Beggar's Opera* die gerundete dreiteilige Form profiliert, indem er erstens den rhythmisch variierten passacagliaartigen Bass in Purcells Originalversion durch eine Basslinie ausgetauscht hat, bei der der Bass zu Beginn des Abschnitts C (Takte 9 und 10) mit dem Beginn des Abschnitts A identisch ist. Zweitens stellte Pepusch eine melodische Korrespondenz zwischen beiden Abschnitten her, indem er die markante melodische Wendung in Abschnitt A – eine wellenförmige Achtelnoten-gruppe, die zunächst von der Singstimme exponiert und anschließend vom Begleitinstrument imitiert wird – im Abschnitt C wieder aufgreift (die Melodie in Takt 10 wird umgestaltet). Das Resultat dieser Maßnahmen ist, dass Abschnitt C als – wenn auch schwach ausgebildeter – Abschnitt A' wahrnehmbar wird. Drittens übernahm Pepusch auch den Bezug, den der Herausgeber des ersten Bandes des *Merry Musician* von 1716 zwischen den Abschnitten A und B hergestellt hatte,¹³³ indem er die Imitation zwischen Singstimme und Begleitinstrument in den Takten 1 bis 4 in Abschnitt B in umgekehrter Reihenfolge aufgriff (die Singstimme imitiert hier das Begleitinstrument (Takt 9 imitiert Takt 7)).

Abb. 24 Lied ohne Titel (*THE Merry Musician*; OR, *A CURE for the SPLEEN* 1716, S. 49)

¹³² Im Zentrum steht eine viertönige Skalenbewegung abwärts (f'-cis', d. h. 3. bis 7. Stufe (bzw. c''-gis')), die in seiner Grundform in den Takten 7-8 und davor und danach in Varianten erscheint (in den Takten 1 und 3 wird sie von Durchgangsnoten wellenartig umspielt und in den Takten 9-10 wird jeder einzelne Melodieton verdoppelt).

¹³³ *Merry Musician* 1716, Bd. 1, S. 49, ohne Liedtitel.

Der Abschnitt B von Air Nr. 31 ist somit in motivischer Hinsicht nicht durch einen Kontrast, sondern durch Referenz kenntlich gemacht. Zugleich erzeugt Pepusch aber auch eine klare Zweiteiligkeit, die weder in der Originalgestalt von Purcell noch in derjenigen im *Merry Musician* vorhanden ist. Er tut dies, indem er eine obligatorische Wiederholung nach der ersten Viertaktgruppe vorschreibt.

Dass Pepusch mit seiner Umgestaltung nicht nur eine kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form erzeugt, sondern auch eine kompositorisch-gestalterische Verdichtung auf verschiedenen musikalischen Ebenen (denjenigen des melodischen Motivs, der Bassbewegung und der Instrumentierung) erzielt, ist kein Zufall, macht man sich klar, dass die Genese der zwei-/dreiteiligen Form mit der gestalterischen Verdichtung aufs engste verbunden ist – und zwar deshalb, weil die Kenntlichmachung von Formteilen nicht allein über Abgrenzung (mittels Pausen und/oder Kadenzten), sondern auch Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den Formteilen erfolgt (vgl. hierzu die Überlegungen aus dem Bereich der Gestalttheorie, insbesondere die Faktoren, die kognitive Bildung von Gruppen, d. h. die Wahrnehmung einzelner Elemente als gruppierte Elemente stimulieren).¹³⁴ Das Beziehungsgefüge aus Hierarchisierung, kleiner zwei-/dreiteiliger Form und kompositorisch-gestalterischer Verdichtung im Air Nr. 31 steht somit in einem deutlichen Kontrast zur kleingliedrigen Reihung in Purcells Originalsong.

¹³⁴ Die Verdichtung und Durchhierarchisierung interner Bezüge zeigt sich deutlich bei Johann Mattheson.

Abb. 25 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Notenbeispiel, S. 224

Auf rhythmisch-metrischen Bezügen und Symmetrien beruhende Ähnlichkeitsbeziehungen konstituieren bei Mattheson eine mehrstufige Untergliederung (Mattheson 1739, S. 224). Die hierarchisch gegliederte Ordnungsstruktur beschreibt Mattheson allerdings nicht als Baumstruktur, sondern wie Pepusch acht Jahre zuvor mit Termini aus der Grammatik. Komma, Semicolon und Punkt erzielen eine Untergliederung auf unterschiedlichen Ebenen der Sprache: „Es befindet sich in diesem Paragrapho [Paragraph als Analogie zum gesamten Musikstück, hier dem Menuett] nicht nur ein Colon oder Glied; sondern auch ein Semicolon, oder halbes Glied: Die man bey ihnen gewöhnlichen, unter die Noten gesetzten Zeichen erkennen kann. Man trifft ferner drey Commata an“ (Mattheson 1739, S. 224). Die entsprechende Passage bei Pepusch in seinem *Treatise on Harmony* von 1731 lautet: „Cadences in Musick, are the same as Stops in Speaking, or in Writing; that is to say, They are Endings or Terminations either of a Part, or of the whole Piece of Musick; as Stops are of a Part, or of the whole Speech. For which reason they are distinguish'd into *Full Cadences*, and *Middle Cadences*; These last are like Comma's and Semicolons, after which more is expected to follow, they not making so full a Stop as the others; whereas after a Full Cadence, we are sensible that we are come to a Conclusion“ (Pepusch 1731, S. 4).

Zum dritten Beispiel: Mit der Einrichtung der kleinen gerundeten zwei-/dreiteiligen Form in den *Airs* der *Beggar's Opera* geht eine Vereinheitlichung der Tonsprache einher – und zwar weniger *zwischen* verschiedenen Werken als *im* Werk selbst Schmidt hat bereits in seiner detaillierten Analyse vom Air Nr. 41 der *Beggar's Opera* im Vergleich mit Purcells „First Song in the 3d. Act“ in der *Fairy Queen* von 1692 auf die Unterschiede hingewiesen, die die Anwendung verschiedener kompositorischer Leitlinien – die Orientierung an musikalisch-rhetorischen Figuren vs. derjenigen am Publikumsgeschmack, so Schmidts Auffassung¹³⁵ – nach sich ziehen.

Abb. 26 Henry Purcell, *SOME SELECT SONGS As they are Sung in the FAIRY QUEEN*, „First Song in the 3d. Act“

¹³⁵ Schmidt 2002, S. 45. Er begreift diese Entwicklung als Depravation im Sinne Adornos (Schmidt 2002, S. 44).

Abb. 27 John Gay und Johann Christoph Pepusch, *The Beggar's Opera*, Air Nr. 41

Schmidt hebt als Resultat seiner Analyse vor allem auf einen Verlust der musikalischen Sinnhaftigkeit ab, weil die musikrhetorischen Figuren (u. a. *mora*,¹³⁶ *interrogatio* und phrygische Klausel,¹³⁷ *hyperbole*,¹³⁸ *saltus duriusculus*¹³⁹ und *catabasis*¹⁴⁰), auf deren Basis Purcell den Tonsatz und den Melodieverlauf gebildet hat, durch den neu unterlegten Text „ihre rhetorische Bedeutung“ verloren haben und „einzig zum Klangeffekt“ geworden sind.¹⁴¹ Der hiesige Fokus legt demgegenüber nahe, dem Verlust an musikalisch-rhetorischer Sinnhaftigkeit den Gewinn an musikimmanenter Kohärenz gegenüber zu stellen, der mit der Umgestaltung in die zwei-/dreiteilige Form erzielt wird und mit der Entwicklung der absoluten Musik aufs engste verknüpft ist. Denn für musikrhetorische Figuren ist charakteristisch, dass sie eine Passage oder ‚Stelle‘ des Liedes lokal bestimmen, jedoch nicht ein Beziehungsgefüge als Merkmal eines formal durchgestalteten Satzes konstituieren. Die Umgestaltung von Purcells Song in das Air Nr. 41 in der *Beggar's Opera* stellt somit, wie zu zeigen sein wird, weniger einen „Prozeß des

¹³⁶ Purcell 1692, S. 70, Takt 7.

¹³⁷ Purcell 1692, S. 70, Takte 7-8.

¹³⁸ Purcell 1692, S. 70, Takt 8.

¹³⁹ Purcell 1692, S. 70, Takte 10-11.

¹⁴⁰ Purcell 1692, S. 70, Takte 23-24.

¹⁴¹ Schmidt 2002, S. 48.

Zerfallens“¹⁴² dar, wie Schmidt meint, als eine Entwicklung der Musiksprache vom Hochbarock (im Umfeld Purcells) zur Frühklassik (im Umfeld Gays und Pepuschs).

Die phrygische Kadenz am Ende des zweiten Verses (Takte 7-8) markiert dementsprechend in der Fassung der *Beggar's Opera* das Ende des ersten Hauptteils der zwei-/dreiteiligen Form, das zur Verdeutlichung der Zäsur wie in Air Nr. 31 mit einem Wiederholungszeichen gekennzeichnet ist. Die fünffache Quintfallsequenz (D-G-c-F-B-Es in den Takten 8-11 (erstes Viertel)), deren Beginn in der Interpretation Schmidts als Hyperbole, als ausdrucksstarkes Verlassen der Tonart, wahrgenommen werden soll,¹⁴³ markiert bei Pepusch den Anfang eines neuen formalen Abschnitts, B (Zwischendominante zur Mollsubdominante am Beginn des zweiten Hauptteils in den Takten 9-10 und erwartete Weiterführung nach G-Dur).

Diese Beobachtungen lassen sich in den Zusammenhang mit den Überlegungen von Wolfram Steinbeck zum kompositionsgeschichtlichen Stellenwert der Periode stellen. Steinbeck begreift die Periode als „Urgestalt“ der Sonatensatzform;¹⁴⁴ er tut dies offenbar auf der Basis einer Analogie, die er implizit zwischen den harmonischen Prozessen innerhalb der Periode – deren Nachsatz wiederholt den Vordersatz mit veränderter Kadenzierung (zur Tonika hin) – und denjenigen innerhalb eines Sonatenhauptsatzes herstellt. Der Vordersatz der Periode entspräche, so argumentiert Steinbeck, der Exposition und deren Öffnung durch Modulation in eine andere Tonart; der Nachsatz entspräche der in die Ausgangstonart zurückkehrenden Reprise. Vergegenwärtigt man sich, dass die Wiederholung des ersten Hauptteils der kleinen zwei-/dreiteiligen Form (je nach Bezeichnung: Hauptteil I oder Abschnitt A) nicht nur die modulatorische Öffnung der Exposition, sondern sogar auch ihre zeitliche Gewichtung durch ihre Wiederholung abbildet und der zweite Hauptteil aus dem neues Material präsentierenden Abschnitt B und dem den Abschnitt A aufgreifenden Abschnitt A' besteht, so trifft die Beobachtung Steinbecks, dass in der kleinen Form der Periode bereits die Großform des Sonatenhauptsatzes angelegt ist, auf die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form sicherlich noch weitaus mehr zu als auf die Periode. Vor dem Hintergrund dieser Analogiebildung zwischen kleiner zwei-/dreiteiliger Form und Sonatensatzform wird die spezifische musiksyntaktisch-formale Bedeutung des Abschnitts B, eben als modulierender Mittelteil, ebenfalls deutlicher erkennbar. Zwar ist diese Funktion bei Purcell bereits angelegt, erst jedoch durch den Wegfall der rhetorischen Figuren und der durch diese zusammen mit dem Text geleisteten Semantisierung wird die bedeutungstiftende Funktion des Abschnitts B auf musiksyntaktischer Ebene in vollem Umfang sichtbar.

Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel ist die Umgestaltung eines in *strains* organisierten Tanzes – das im *Dancing=Master* von 1703 abgedruckte Stück „Cold and Raw“¹⁴⁵ – in das Air Nr. 3.

¹⁴² Schmidt 2002, S. 46.

¹⁴³ Schmidt 2002, S. 47; Purcell 1692, S. 6, Takte 8-11.

¹⁴⁴ Steinbeck 1997, Sp. 127.

¹⁴⁵ Playford 1703, S. 146.

Cold and Raw.

Longways for as many as will.

Abb. 28 „Cold and Raw“ (*The Dancing=Master: Or, Directions for Dancing COUNTRY DANCES*, 1703), S. 146¹⁴⁶

AIR III. Cold and raw, &c.

If any wench Venus's girdle wear, Though she be never so ugly;
Lillies and roses will quickly appear: And her face look wondrous smugly. Be-
=neath the left ear so fit but a cord, (A rope so charming a Zone is!) The
Youth in his cart hath the air of a Lord, And we cry, There dies an Adonis!

Abb. 29 John Gay und Johann Christoph Pepusch, *The Beggar's Opera*, Air Nr. 3

Die Umgestaltung vom Original in der Tanzsammlung *Dancing=Master* in das Air in der *Beggar's Opera* ist minimal und betrifft nicht die Form; die für das Stück konstitutiven Drei-Viertel-Gruppen werden lediglich figuriert.¹⁴⁷ Dennoch wird die Form im Kontext der das Stück umgebenden anderen Stücke jeweils unterschiedlich wahrgenommen: Im *Dancing=Master*, dessen einzelne Tänze aus einem *strain* bis zu vier *strains* bestehen,¹⁴⁸ ist „Cold and Raw“ ein aus zwei *strains* bestehendes Tanzstück.

¹⁴⁶ Playford 1703, S. 146.

¹⁴⁷ Auflösung der beiden Viertel in den Rhythmus ‚punktierte Viertel, Achtel, Viertel‘. Die Achtel ist dabei obere Nebennote zur vorhergehenden bzw. nachfolgenden Note.

¹⁴⁸ Über die Anzahl der *strains* in barocken Tänzen herrscht in den theoretischen Schriften Un-

Als Air Nr. 3 in der *Beggar's Opera* erscheint das Stück demgegenüber als angedeutete kleine zwei-/dreiteilige Form. Gründe hierfür sind – erstens –, dass die charakteristische Figurierung der Drei-Viertel-Gruppen in der zweiten Hälfte des zweiten *strain* des Originals – die rhythmische Konfiguration ‚Halbe + Viertel‘ wird zur Konfiguration ‚punktierte Viertel + Achtel + Viertel‘ – auch auf den ersten Hauptteil des Airs Nr. 3 angewendet wird. Die Figurierung in den Rahmenabschnitten im Kontrast zum mittleren Abschnitt, der ersten Hälfte des zweiten *strain* ohne Figurierung, erzeugt eine bogenförmige Dreiteiligkeit. Der zweite Grund ist, dass im Kontext der durchgängig zweiteiligen Formen in der *Beggar's Opera* der Aspekt der Symmetrie in den Fokus der Hörerinnen und Hörer tritt: Die analoge Konstruktion der Binnenzäsuren in der Mitte und am Ende der jeweiligen ehemaligen *strains* in Form eines markanten Aufwärtssprungs von der Penultima zur Ultima lässt die Zweiteiligkeit als A-A'-Form (nicht als A-B-Form) wahrnehmen, wobei A' auf A antwortet. Die formale Homogenität der Airs in der *Beggar's Opera* entsteht hier also nicht durch kompositorische Umgestaltung aufseiten des Arrangeurs, sondern durch eine Perspektivverlagerung der Rezipienten.

Für die Umgestaltung beider Quellensorten, der hochkulturellen, heute als ‚klassisch‘ begriffenen Musik auf der einen und der Kompositionen in populären Lied- und Tanzsammlungen auf der anderen Seite, ist signifikant, dass die Kontrafakta beider Herkunft in der *Beggar's Opera* nicht einfach nur zu dem Zweck hergestellt wurden, den musikalischen Satz an die vorzutragenden Verse anzupassen, sondern auch deshalb, weil Pepusch offenbar eine bestimmte Ästhetik, einen bestimmten Stil für die *ballad operas* verfolgte, den er bereits in seinen *Sonates* (1706-1710)¹⁴⁹ ausprobiert hatte, und der durch die Parameter ‚zwei-/dreiteilige Form‘ und ‚kompositorisch-gestalterische Verdichtung‘ bestimmt ist. In Anbetracht dieses Befundes – der stilistischen Homogenität der *ballad operas* sowie der generellen Einengung der stilistischen Vielfalt auf einen bestimmten musikalischen Typus, mit dem eine Form von Standardisierung einhergeht – drängt sich die Frage auf, welche Ursachen diese Standardisierung hat. Wurde sie allein durch veränderte musikalisch-ästhetische und kompositionstechnische Vorstellungen und Ideale motiviert oder schoben sie u. a. auch außermusikalische, soziokulturelle Faktoren an? D. h. inwieweit steht die nutzenethische Orientierung, deren Einfluss in den Libretti der *ballad operas* nachgewiesen werden konnte, in einem Zusammenhang mit den musikanalytischen Befunden? Wieweit motivieren Ideale der Wirtschaftlichkeit und Standardisierung als Leitimperative der Nutzenethik die beobachtete musikformale Vereinheitlichung?

einigkeit. Simpson geht 1659 von durchschnittlich zwei bis drei *strains* aus, die beliebig häufig wiederholt werden können (Simpson 1659, S. 47).

¹⁴⁹ Pepusch [1706 bis 1710] (s. Fußnote 116).

5. Nützliche Standardisierung und musikstilistische Fasslichkeit

Im 18. Jahrhundert gewann die Standardisierung zunehmende Bedeutung für den wirtschaftlichen Erfolg sowie – mittelbar – für den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt. Die Rationalisierung der Produktion von Schwarzwalduhren lässt sich um 1720 nachweisen.¹⁵⁰ Die Anfänge der Werknormung sowie die Vereinheitlichung von Maßen und Gewichten lassen sich bis in das ausgehende 18. Jahrhundert zurückverfolgen.¹⁵¹

Standardisierung erleichtert Arbeitsprozesse in verschiedener Hinsicht: Die Vereinheitlichung von Werkgegenständen, der ‚Schnittstellen‘ der Montageteile und der Werkzeuge, mit der sie bearbeitet werden, ermöglicht, die Bauteile an verschiedenen Orten von verschiedenen Monteuren in nahezu beliebiger Kombination zusammenzusetzen.¹⁵² Um eine möglichst große Anzahl von prinzipiell austauschbaren Arbeiterinnen und Arbeitern in einen komplexen Produktionsprozess nach Bedarf einbinden zu können, ist es sinnvoll, den Arbeitsablauf in eine Reihe kleiner, an jedem Arbeitstag identischer, also standardisierter Schritte aufzuteilen, die von den Arbeitenden rasch erlernt werden können. Die Standardisierung des Arbeitsablaufs gestattet den flexiblen Austausch von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die für den gleichen Arbeitsschritt spezialisiert sind. Standardisierung zielt somit vor allem auch auf Effizienz bei der Produktion und mittelbar auf die Steigerung der Produktionsmenge; sie dient damit der Verfügbarmachung von Gütern – sowohl derjenigen, die die Grundbedürfnisse decken, als auch derjenigen, die darüber hinausgehen und als Konsum und Luxus klassifiziert werden.

Standardisierung und Nutzenethik sind so gesehen zwei Seiten desselben Zeitgeistes. Oder anders formuliert: Nutzenethische Prämissen schieben spezifische Rationalisierungsverfahren an, die sich in der Produktion von Gütern als Standardisierung niederschlagen. Diese Zusammenhänge zwischen Nutzenethik und von ihr gestützten Standardisierungsprozessen spiegeln sich auch bezüglich der Produktion künstlerischer Güter wie der *Beggar's Opera* und den nachfolgenden anderen *ballad operas* wider: Während die Plots durch nutzenethische Leitlinien geprägt sind, wirken bei der Gestaltung der Musik die Imperative der Standardisierung. Als „Vereinheitlichung nach bestimmten Mustern“¹⁵³ manifestiert sich letztere in der kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Form.

Die musikalische Rationalisierung in den *ballad operas* ist dabei von musikformalen Kristallisationsprozessen – wie z. B. denjenigen, die sich in der *opera seria* im Wechsel von Rezitativ und Da-capo-Arie artikulieren – zu unterscheiden. Zwar lässt sich auch die Da-capo-Arie als „Vereinheitlichung“ und Konzentration auf ein Formmodell

¹⁵⁰ Maurer 2008, S. 155.

¹⁵¹ Ambrosius 2005, S. 143; Hartlieb, Kiehl und Müller 2009, S. 28; Krause 1965, S. 39ff; und Link 1997, S. 190.

¹⁵² Gabler *Wirtschaftslexikon* 2009.

¹⁵³ Gabler *Wirtschaftslexikon* 2009.

charakterisieren; anders als die zwei-/dreiteilige kleine Liedform weist sie sich jedoch durch formale Opulenz aus, von der wiederum die Art und Weise ihrer Rezeption – einfach zu rezipieren vs. anspruchsvoll – abhängt, und die somit mittelbar ihre nutzenethische Reichweite bestimmt. Die Da-capo-Arie beschreibt als fest gefügte Form ein künstlerisch hochstilisiertes musikalisches ‚Ritual‘, dessen Artifizialität durch den Umfang einer einzelnen Arie, die Virtuosität des Gesangsvortrages und die expressive (wenn auch moderierte) Intensität gesteigert wird. Die kleine zwei-/dreiteilige Form zielt demgegenüber auf Schlichtheit – und zwar zum Zweck erhöhter Nutzbarkeit.

Genauso wie in wirtschaftlichen Zusammenhängen, wo Standardisierung dem Zweck der Steigerung der Produktionsmenge dient, spielt bei der künstlerischen Produktion Quantität eine Rolle – allerdings nicht unbedingt im Sinne des Umfangs des künstlerischen Outputs. In öffentlichen Stadttheatern wie denjenigen, an denen die *ballad operas* aufgeführt wurden,¹⁵⁴ manifestierte sich Quantität vielmehr in der Größe des Publikums und der Anzahl der Aufführungen einer Werkproduktion als der Anzahl neu produzierter Werke.¹⁵⁵ Anders als im höfischen Musiktheater, wo in erster Linie die Zufriedenheit des auftraggebenden Fürsten oder der auftraggebenden Fürstin zählte, ist bei öffentlichen Aufführungen die Popularität maßgeblich. Dazu kann – das ist heute selbstverständlich, dürfte im frühen 18. Jahrhundert in dieser Form jedoch neu gewesen sein – eine Musik beitragen, die den gegenwärtigen Geschmack eines Querschnitts des potentiellen Publikums trifft, also in gewisser Weise modisch ist, und für dieses Querschnittspublikum ein angemessenes, nicht überforderndes Niveau anbietet.

Genau diesen Zielsetzungen trägt die Standardisierung der *Airs* in den *ballad operas* in Hinblick auf die kleine bogenförmige zwei-/dreiteilige Liedform Rechnung. Sie bewirkt eine Steigerung der Fasslichkeit der Musik; sie erleichtert Perzeption mittels Vorhersehbarkeit und trägt somit zur Popularität und zur Steigerung der Anzahl verkaufter Karten und wiederholter Aufführungen bei. (Die Da-capo-Arie ist demgegenüber aufgrund ihrer Virtuosität – trotz ihrer klaren bogenförmigen Dreiteiligkeit – nicht für alle sangbar und damit weniger fasslich. Sie ist zu anspruchsvoll, um ein Maximum an Zuhörerinnen und Zuhörern anzusprechen.) In der Fasslichkeit manifestiert sich somit mehr noch als in der Produktionssteigerung das Effizienzdenken der Nutzenethik. Es

¹⁵⁴ In London waren dies in erster Linie das Theatre Royal, Drury Lane, das Little Theatre in the Haymarket und Goodman's Fields.

¹⁵⁵ Diese Intentionen dürften z. B. die Publikationspraxis von Playford und D'Urfey motiviert haben. Die Liedersammlungen, an dessen Herausgabe beide seit den frühen 1650er Jahren – zunächst Playford, dann ab den 1680er Jahren D'Urfey – beteiligt waren, wurden gezielt so aufgemacht, dass sie sich an unterschiedliche Käufer- und Interessentengruppen richteten. Sie enthielten dabei jedoch keineswegs jeweils andere Stücke, sondern bildeten Schnittmengen untereinander. Das Ziel, möglichst großen Nutzen in Form pekuniären Gewinns aus den Drucken der Liedersammlungen zu ziehen, dürfte auch den Liedersammlungen zugrunde liegen, die – miteinander identisch oder nur um einige Lieder ergänzt – unter neuem Titel, d. h. als scheinbar neue Anthologien publiziert wurden (vgl. Krummel 1975). Weiteres hierzu im Verlauf dieses Abschnitts.

dürfte somit kein Zufall sein, dass Fasslichkeit und – als Mittel hierzu – formale Verdichtung ab dem späteren 17. Jahrhundert einen ästhetischen Trend in England darstellte, wie folgende Facetten aus dem damaligen Musikdiskurs zeigen:¹⁵⁶

Auch wenn der Erörterung formaler Aspekte in Musiktheorien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Regel nur sehr geringer Raum gegeben wird, so lassen sich jedoch – so schlägt Rebecca Herissone vor¹⁵⁷ – die bei Christopher Simpson und Thomas Mace genannten Aspekte zu einem Bild zusammenfügen, das folgende Merkmale aufweist: ein erhöhtes Interesse an (1.) der Regulierung der Formenvielfalt durch die Konzentration auf die Zwei- und bogenförmige Dreiteiligkeit und der Rolle, die Akkordfortschreitungen (Halb- und Ganzschlüsse) für die Artikulation der formalen Abschnitte spielen (bei Simpson¹⁵⁸), sowie (2.) ein verstärkter Fokus auf das, was Mace ‚uniformity‘ eines Musikstücks nennt. Alle genannten Aspekte ergänzen sich gegenseitig und zielen auf eine Verdichtung der formalen Gestaltung ab. Diese Verdichtung, wie sie die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Liedform exemplifiziert, geht dabei über die – gleichermaßen standardisierte – Form der Da-capo-Arie insofern hinaus, als die zwei-/dreiteilige Form nicht nur großformale Zusammenhänge (A-B-A^(?)-Form, Modulation zum Abschnitt B) herstellt, sondern auch motivisch-rhythmische Relationalität (Tendenz zur Paarigkeit von Takten z. B.) sich auf engstem Raum, nämlich innerhalb von ca. 8 bis 32 Takten, realisieren muss.

Besonders deutlich wird diese Tendenz zur Verdichtung dabei in Maces Musiklehre *Musick's Monument OR, A REMEMBRANCER Of the Best Practical Musick* von 1676. Der Komponist und Musiktheoretiker empfiehlt beim Komponieren oder Improvisieren besonders bei den „Leßons^[159] of a short Cut“, also vergleichsweise kurzen Tanzstücken wie „Allmaines, Ayres, Corantoes, Serabands“,¹⁶⁰ auf werkimmanente Bezüglichkeit, Einheitlichkeit und Ebenmaß mittels Wiederholung und Ähnlichkeit, eine gerade Anzahl von Takten in einem *strain*¹⁶¹ und tonartliche Geschlossenheit acht zu geben. Er demonstriert die Zweckhaftigkeit seiner Instruktion anhand eines – seiner Einschätzung nach wenig gelungenen – Gegenbeispiels, das er als „Hab-Nab“ bezeichnet und folgendermaßen definiert: „kind of Ridiculous Composures [compositions], [that] have no Good Order, or Compendious Artifice in Them; but are made up at

¹⁵⁶ Im deutschsprachigen Musikdiskurs wird Fasslichkeit ab den 1750er Jahre explizit eine zentrale Kategorie, wohingegen in England (wie auch in anderen Sprachräumen) es kein Äquivalent zum Wort ‚Fasslichkeit‘ gibt. Vgl. Mackensen 2000, S. 222ff, insbesondere S. 224.

¹⁵⁷ Herissone 2000, S. 214/215.

¹⁵⁸ Simpson 1667, S. 143.

¹⁵⁹ Mit „Leßon“ meint Mace Stücke, die im Kontext seines Lehrbuchs u. a. auch einen Lehrstück-Charakter haben. Dass die Denotation ‚Komposition‘ gegenüber derjenigen des ‚Lehrstücks‘ beim Begriff der ‚Leßon‘ allerdings Vorrang hat, artikuliert sich u. a. darin, dass einige der Leßons nicht nur Nummern o. ä., sondern Titel, also Eigennamen wie z. B. *The Mistress* haben (vgl. Mace 1676, S. 122).

¹⁶⁰ Mace 1676, S. 128. „Preludes, Fancies, Pavines &c.“ nimmt er allerdings davon aus.

¹⁶¹ Mace wendet sich hier also implizit gegen eine französische Ästhetik.

Random, by Hab-Nab, without Care, Skill, or Judgment.“¹⁶² (Mit ‚Fugue‘ meint Mace das gewählte Anfangsthema oder -motiv, das, wenn es im Verlauf der Komposition immer wieder aufgegriffen und variiert wird, Zusammenhalt und Geschlossenheit herstellt.¹⁶³ ‚Humour‘ bezeichnet den [Ausdrucks-]Charakter sowie auch den Ausdruck oder die Artikulation der ausführenden Musiker.)

Now comes a *Leſſon*, which has neither *Fugue*, nor very Good *Forme*, yet a *Humour*, although none of the Best, which I call *Hab-Nab*. [...] by It, you may the more *Plainly Perceive*, what is meant by *Fugue*: Therefor view every *Barr* in It, and you will find not any one *Barr* like another, nor any *Affinity* in the least kind betwixt *Strain*, and *Strain*; yet the *Ayre pleaseth some sort of People well enough*: [Das zeigt an, dass sich offensichtlich die Ästhetik und die Erwartungen ändern] *But for my own Part, I never was pleased with It*; yet because some liked It, I retained It. Nor can I tell, how It came to pass, that I thus made It, only I very well remember, the *Time, Manner, and Occasion of Its Production*; (which was on a sudden) without the least *Premeditation*, or *Study*, and meetly *Accidentally*; and as we use to say, *Ex tempore*, in the *Tuning of a Lute*.¹⁶⁴

Eine gelungene Komposition besitzt demgegenüber folgende Eigenschaften:

In *This last Leſſon*, you will see the *Fugue follow'd, and maintain[']d to the End*; and without being *Glutted; or Cloyed with It*; because It is so *variously perform'd*, and upon *Sundry, and Pleasant Keys*. As also the *Exact Uniformity*, or *Likeness of each Strain*, both *within Themselves*, and also of *One Strain to another*. When I talk of *Uniformity in a Leſſon*, I mean Thus. We are to consider of the *Leſſon*, chiefly as to *Form*, or *Shape*; which Thing concerns the *Composer; principally to be careful of*; But as for *Fugue*, or *Humour*, you may let Them be what they will; yet They would be so contriv'd, as to have *Neatness*, and *Spruceness* in Them; and to be maintain'd *Uniformly*, and *Evenly*. In which Thing we must ever have a *Care*, first to make our *Barrs of every Strain, in Number, Even [...]* and *Rarely, or Never to make a Strain of Odd, [...]* *Barrs in a Strain*; for if at any time you chance to meet with a *Strain*, consisting of *Odd Barrs*, peruse *That*

¹⁶² Mace 1676, S. 117. Die Bedeutung von ‚Hab-Nab‘ ist aus den vorhandenen Quellen nicht zweifelsfrei rekonstruierbar. Gemäß des *Dictionary of the Terms Ancient and Modern of the Canting Crew* von B.E. Gent von 1699 ist ‚hab-nab‘ Adverb und bedeutet „an Adventure, Unsight, Unseen, Hit or Miss“ (Gent [1699], Lemma: „Hab-nab“); Mace verwendet das Wort jedoch als Nomen. So schreibt er z. B.: „A Story of the Manner, and Occasion of Hab Nab's Production“ (Mace 1676, S. 150).

¹⁶³ Vgl. folgende Textpassagen: „The Fuge is seen in the first Barr, in which is exprest a determinate Order, intimating Matter, and Form of Notes, which Matter, or Conceit; I do intend to pursue, quite through the Lesson. This Term Fuge, is a Term used among Composers; by which They understand a certain intended Order, Shape, or Form of Notes; signifying, such a Matter, or such an Extention; and is used in Musick, as a Theam [sic], or as a subject Matter in Oratory, on which the Orator intends to Discourse“ (Mace 1676, S. 116).

¹⁶⁴ Mace 1676, S. 150.

*Strain well; [...] The 2d. Thing, which makes Uniformity more Lovely in a Strain, is, That Those Even Barrs, may bear some kind of Correspondancy, (as I may say) Affinity, or Likeness in their Form, or Shape, one to another; [...] These Two Considerations are to be had, in Reference to one Strain of a Leßon. But the 3d. Thing, which will make an Absolute, Compleat, and Perfect Uniformity in a Leßon, is, when both Strains, are so contriv'd, That They agree Equally, both for Number of Barrs, and for Shape and Form, in such a Retorting way, as is likewise plainly to be seen in Those 3 last mentioned Lessons.*¹⁶⁵

Mace nimmt zwar keineswegs *explizit* auf eine kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form Bezug; „The Misstress“, ein Stück, das er als eines seiner gelungensten anpreist, besitzt jedoch eine zwei-/dreiteilige Form sowie die hierfür charakteristischen Merkmale der Verdichtung, die er in seinem Kommentar zu der Komposition aufführt:

[O]bserve the Two First Barrs of It; which will give you the Fugue; which Fugue is maintained quite through the whole Lesson. [...] observe the Form, and Shape of the Whole Lesson, which consists of Two Uniform, and Equal *Strains*; both *Strains* having the same Number of Barrs.¹⁶⁶

Für den vorliegenden Kontext, die Erhöhung der Fasslichkeit von musikalischen Werken mittels formaler Verdichtung und Standardisierung im Dienste nutzenethischer Imperative im frühen 18. Jahrhundert, ist darüber hinaus aufschlussreich, dass sich in Maces Abhandlung ein Stimmungswandel bezüglich der Form andeutet. Während einigen Leuten, so schreibt er im ersten der beiden Zitate, ‚Hab-Nabs‘, also form- und strukturlose Werke, gefallen, plädiert er für Uniformität („uniformity“), d. h. formale Durchgestaltung, Geschlossenheit und Bezüglichkeit.¹⁶⁷ Auch wenn diese Formulierung separat betrachtet als Hinweis darauf interpretiert werden kann, dass Mace sich hinsichtlich seiner ästhetischen Ansichten damals isoliert fühlte, so zeigt sich im Rückblick, dass sich diese von der etablierten Meinung abweichende ästhetische Position letztlich offenbar durchgesetzt hat. Maces Auffassung (ergänzt durch die oben genannten Aspekte von Simpson) antizipiert, was Mattheson (1739) und Riepel (1752) entfalteten, indem sie ein mehrfach gestuftes System von rhythmisch-metrischen und melodischen Korrespondenzen und Symmetrien als Ideal definierten.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Mace 1676, S. 126-127.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu die Transkription der Lautentabulatur in: Jacquot und Souris 1966.

¹⁶⁷ Barry Cooper hat darauf hingewiesen, dass Maces ‚Ästhetik‘ – ich gebrauche den Begriff hier anachronistisch – diejenige des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, indem Mace Komposition als ein Ineinandergreifen verschiedener, kompositorisch dicht durchgestalteter Ebenen – der Mikro-, Meso- und Makroebene – begreift. „Auf der obersten sind [es] zwei zueinander passende *strains*; auf der mittleren sind es die ‚geradzahligen Takte‘ (an einer anderen Stelle spricht er von ‚kurzen Sätzen‘), die zueinander passen sollen oder ‚in gewisser Weise in ihrer Form miteinander korrespondieren sollten‘; und auf der untersten ist es das Anfangsmotiv, die ‚fugue‘, das die Basis abgeben soll für die folgende melodische Entwicklung“ (Cooper 1986, S. 251).

¹⁶⁸ S. Mattheson 1739, S. 224; und Riepel 1752, S. 1-8.

Neben diesen musiktheoretischen Hinweisen auf eine Tendenz zur musikformalen Verdichtung aus dem späteren 17. Jahrhundert ist ein weiteres Symptom für einen veränderten Fokus auf die Fasslichkeit von Musik Roger Norths Plädoyer für Wiederholung. Er schreibt 1728 im *Musicall Grammarian*:

It is remarkable that melody is never so good the first, as at the 2d time of hearing, and few will hold much longer. For this reason the elder masters composed their musick after the manner of the lute, in *straines*, which were to be played twice over, and wee find the like in our sonnetas when it is fancied they deserve it; and this is the warrant for repeats, and retornellos, and I may say even of fuges [hier im Sinne von Anfangsmotiv (s.o.)], whose cheif vertue lys in the same; and the reason is, the sence is allwais better satisfied in a foreknowledge (tho faintly) of what is to come, then to be surprised with any thing intirely new, which comes, and is gone before it is enough reflected upon.¹⁶⁹

Wiederholung, wie sie North in der zitierten Passage empfiehlt, hat nicht wie in vielen Fällen den Zweck der Informationsreduktion (in einem gegebenen Zeitraum), sondern verfolgt psychologische Absichten: den Aufbau einer Erwartungshaltung, die wiederum den Eindruck einer möglichst großen Befriedigung herbeiführen soll. Damit zielt das von North empfohlene Verfahren auf ähnliche Effekte, wie sie die zwei-/dreiteilige Form hat. Deren Spezifität – die Verschränkung von Zwei- und bogenförmiger Dreiteiligkeit, auf melodisch-rhythmischer Ähnlichkeit und Korrespondenz beruhender Taktpaarigkeit, Symmetrien – erlaubt, den Verlauf in formaler Hinsicht vorherzusehen und befriedigt daher die Erwartungen der Zuhörerinnen und Zuhörer. Sie tut dies, indem sie selbst auf Wiederholung beruht: die variierte Wiederholung des ersten Taktes durch den zweiten, die Zweiteiligkeit konstituierende unmittelbare Wiederholung des Abschnitts A und die variierte Wiederholung dieses Abschnitts nach dem kontrastierenden oder weiterführenden Abschnitt B. Auf diese Zusammenhänge – nämlich, dass Fasslichkeit anders, als es bei North anklingt, nicht allein durch Wiederholung, sondern zusammen mit der Verschränkung und Verschaltung verschiedener kürzerer Formteile konstituiert wird – hat Anton von Webern etwa zweihundert Jahre später in einem Vortrag hingewiesen (die Periode des von Webern als Paradigma angeführten Beispiels „Kommt ein Vogerl geflogen“ ist insofern mit der zwei-/dreiteiligen Form verwandt, als erstere den Abschnitt A von letzterem bilden kann).

Wir sehen [...] im Gregorianischen Choral [...]: Alles ist auf Wiederholung aufgebaut. – Wenn ich dagegen das ganz banale Melodiebeispiel *Kommt ein Vogerl geflogen* spiele, um wieviel fester geformt ist doch da alles gegenüber dem Gregorianischen Choral! – Dieser ist viel amorpher, viel weniger faßlich. – Das Bestreben, Ordnung zu schaffen, Ordnung hineinzubringen, ist beim Volkslied überall zu spüren. Wir haben damit die Form der Periode. – Mit dieser Form der Periode [...] ist eine der allerwichtigsten Formen gegeben, in denen ein Musikalischer Gedanke dargestellt werden kann, und in dieser Form sind dann die unerhörtesten Gedanken ausgedrückt worden.

¹⁶⁹ North 1728 (2006), S. 178.

Die Periode [...] ist aber nur die eine Form der Darstellung eines Gedankens [...], und zwar die primitivere, die vor allem im Volkslied sich findet. – Warum ist sie so einfach? – Weil sie die einfache Wiederholung ist. – Da aber umgekehrt diese Möglichkeit der Wiederholung gegeben ist, hat man das dahin ausgenutzt, in der einzelnen Periode möglichst viel zu sagen, also einen Reichtum an musikalischen Gestalten unterzubringen.¹⁷⁰

Trotz der Verwandtschaft von Norths Plädoyer für die Wiederholung kürzerer Abschnitte (*strains*) auf der einen und der kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Form auf der anderen Seite bestehen jedoch auch signifikante Unterschiede zwischen beiden. Während eine ‚normale‘ Wiederholung lediglich am Beginn der Wiederholung eine Vorhersehbarkeit zulässt – und zwar für die Passage, die gerade wiederholt wird –, erlaubt eine fest gefügte Form, d. h. die Verwendung eines formalen Modells oder Schemas wie der zwei-/dreiteiligen Form, die Vorhersehbarkeit für den gesamten Formteil, der nach diesem Modell oder Schema konstruiert ist. D. h. die von North angestrebte Befriedigung kann durch die zwei-/dreiteilige Form besser erreicht werden als durch die ‚einfache‘ Wiederholung.

Die Steigerung der Fasslichkeit – das manifestiert sich in den *Airs* der *ballad operas* deutlicher als bei North – realisiert sich somit keineswegs durch eine Vereinfachung, wie sie die Wiederholung als solche darstellt, indem in der Wiederholung Bekanntes lediglich noch einmal präsentiert wird, sondern paradoxerweise durch eine Verkomplizierung der Form: Die Überblendung von Zwei- und bogenförmiger Dreiteiligkeit mit ihren vielfältigen motivischen, harmonischen und rhythmisch-metrischen Bezügen verweist auf eine zugrunde liegende elaborierte musikalische Grammatik, die wiederum aus der Dur-Moll-Tonalität hervorgeht und eine kognitive ‚Dreidimensionalität‘ und Stabilität erzeugt.¹⁷¹ Die zwei-/dreiteilige Form schafft – trotz ihres großen Variantenreichtums – ein in sich geschlossenes System der Bezüglichkeit, das für die Hörerinnen und Hörer keine Zweifel daran lässt, an welcher Stelle im Stück sie sich zurzeit befinden.

In den *ballad operas* steht diese Erhöhung der Fasslichkeit (im Sinne einer größeren Vorhersehbarkeit durch die Verwendung einer gut überschaubaren und standardisierten kleinen Form) in Wechselwirkung mit dem Prozess der Industrialisierung in England seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert, der Aufwertung von Konsum und Luxus und dem damit einhergehenden Mentalitätswandel von der Individualethik zur Nutzenethik, der den beschriebenen Prozess zugleich bedingt. D. h. die Standardisierung ist keine bewusst betriebene, sondern Effekt der Nutzenethik.

¹⁷⁰ Webern 1933 (1960), S. 27.

¹⁷¹ Auf dieses Phänomen – eine Verdichtung (und in diesem Sinne Verkomplizierung) der Form steigert die Fasslichkeit und die Behaltbarkeit eines Musikstückes – haben Lerdahl und Jackendoff hingewiesen: „The importance of parallelism in musical structure cannot be overestimated. The more parallelism one can detect, the more internally coherent an analysis becomes, and the less independent information must be processed and retained in hearing or remembering a piece“ (Lerdahl und Jackendoff 1983, S. 52).

AUSBLICK DER MORALISCH-ETHISCHE WANDEL UND DIE AUTONOMISIERUNG DER EUROPÄISCHEN KUNSTMUSIK

1. Rückblick und Vorausschau

Welche Relevanz besitzen die herausgearbeiteten Zusammenhänge zwischen dem moralisch-ethischen Wandel um 1700 auf der einen und Musiktheater auf der anderen Seite für die Musikgeschichte in weiterer Perspektive, d. h. für spätere musikhistorische Entwicklungen? Dass sich im Rahmen des spätbarocken-frühauflärerischen Musiktheaters neue moralisch-ethische Ideen und Konzepte ausbilden, die zu dieser Zeit zum überwiegenden Teil noch nicht theoretisch formuliert und in diesem Sinne auch noch nicht bewusst waren,¹ ist in den drei Hauptstücken gezeigt worden. Ebenfalls gezeigt wurde, wie diese Ideen und Konzepte sich in der Musikanschauung niederschlagen (s. insbesondere Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘ und Hauptstück II ‚Hamburg‘, zweites Großkapitel), vor allem aber mit der Entwicklung neuer kompositorischer Gestaltungsprinzipien koinzidieren, die u. a. auch darauf zurückzuführen sein dürften, dass die damals ihre Werke schaffenden Komponisten die Herausforderung meistern mussten, adäquate musiksprachliche Mittel zur künstlerischen Vermittlung der – theoretisch noch so gut wie gar nicht reflektierten – moralisch-ethischen Anschauungen zu finden.

Dass diese neuen musikalisch-kompositorischen Verfahrensweisen und musikästhetischen Anschauungen wiederum als Faktoren für weitere, zukünftige Veränderungen wirksam wurden, die sich jedoch erst im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert

¹ Die Formulierung ‚noch nicht bewusst‘ impliziert in diesem Kontext ein Bewusstseinskonzept, das von einem Primat der Verbalsprache ausgeht und dem gemäß Sachverhalte uns nur dann bewusst sind, wenn wir sie verbalsprachlich einholen können. Allerdings teile ich ein solches beschränktes Bewusstseinskonzept, wie es die obige Formulierung nahe legt, keineswegs generell. Sachverhalte, die mit Worten nur schwer einholbar sind, wie z. B. Gefühle, körperliche Erfahrungen, Bewegungsmuster u. ä. können uns sehr wohl bewusst sein. Wir können eine sehr präzise Vorstellung davon besitzen, wie sich unsere Migräneanfälle anfühlen – ohne dass wir uns in der Lage sehen, diese mit Worten adäquat zu beschreiben. Wir können genau wissen, d. h. sind uns voll bewusst, mit welcher Form von Körpergefühl eine ‚Geste‘ am Musikinstrument auszuführen ist, um einen bestimmten Effekt zu erzielen; aber auch hier werden verbalsprachliche Erklärungen versagen und wir werden – im Instrumentalunterricht z. B. – zur Beschreibung dessen, welche Geste wir meinen, sie dem Schüler direkt vorführen, sie zeigen. Verschiedene semiotische Mittel sind somit unterschiedlich gut dafür geeignet, auf bestimmte Bewusstseinsinhalte Bezug zu nehmen.

deutlich abzeichnen, wird im Folgenden zu erörtern sein. Mit dem moralisch-ethischen Wandel, der sich in den von mir untersuchten soziokulturellen Metropolen – Paris/Versailles, Hamburg und London – in den Dekaden um 1700 vollzieht, gehen Veränderungen im Musikbereich auf vier verschiedenen Ebenen einher: derjenigen des musikalischen Ausdrucks (1.), der musikalischen Dramaturgie und der Bestimmung der Position von Musik in der Gesellschaft (2.) sowie der musikalischen Form (3.). Alle diese Veränderungen schaffen eine kompositionstechnische und musikästhetische Situation, die metaphorisch als Autonomisierung der Musik beschrieben werden kann. Die Autonomie, die durch den Autonomisierungsprozess erzielt wird, ist dabei nicht im eigentlichen Sinn des Wortes zu verstehen, d. h. als Selbstgesetzgebung mit all ihren Implikationen – Entelechie, Autopoiesis, Organizität –,² sondern als Effekt einer spezifischen Rezeption: Musik wird, so meine These, im Zuge der oben genannten Veränderungen als von nicht-musikalischen Faktoren und Aufgaben unabhängig *wahrgenommen*.

2. Musikalische Expressivität und musikalische Autonomisierung

Im ersten Hauptstück ‚Paris/Versailles‘ ließ sich anhand eines Vergleichs der Lullyschen mit den post-Lullyschen *tragédies en musique* rekonstruieren, dass die Verstellungsethik im 17. Jahrhundert eine psycho-semiotische Spaltung des Individuums zur Folge hat: eine Spaltung in das, was das Individuum tatsächlich fühlt, und das, was es simulierend oder dissimulierend zur Schau stellt.³ Diese Spaltung, die kognitive Dissonanz zwischen tatsächlichen Empfindungen und Gedanken auf der einen und Simuliertem und Dissimuliertem auf der anderen Seite, ist durch zwei Eigentümlichkeiten gekennzeichnet. Erstens lässt sie sich anhand von im französischen Raum verfassten *theoretischen* Schriften – Ethiken, Rechtstheorien, Verhaltenslehren – nicht nachweisen; es handelt sich also offenbar um ein Phänomen, das nur in *dramatisch-dramaturgischen* Konstellationen, d. h. durch Vorführen und ‚Zeigen‘, nicht durch ‚Sagen‘ artikuliert wird.⁴ Zweitens handelt es sich bei der psycho-semiotischen Spaltung um ein nachgängiges Phänomen. Es kommt in den *tragédies en musique* erst im ausgehenden 17. Jahrhundert und frühen 18. Jahrhundert zum Ausdruck, d. h. erst dann, als bereits der Prozess der Abkehr von der während der Regentschaft von Louis XIV vorherr-

² Vgl. die Elemente des Musikdiskurses, wie sie z. B. E. T. A. Hoffmanns berühmte Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1810 prägen (s. Hoffmann 1810, S. 34).

³ S. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Abschnitte 5 und 6.

⁴ Mit der Dichotomie zwischen Vorführen und Zeigen auf der einen und Sagen auf der anderen Seite rekurriere ich auf Performanztheorien, die sich u. a. im Anschluss an Wittgenstein entwickelt haben und darauf abheben, dass Bezugnahmeprozesse mit verbalsprachlichen Mitteln grundlegend anders funktionieren als mit körperlich-gestischen Mitteln (s. zu diesem Diskurs u. a. Kutschke 2014).

schen Verstellungs- und Individualethik und die Hinwendung zur Sozial- und Sensibilitätsethik eingesetzt hat.⁵

Die verwendeten dramaturgischen Mittel, die das Prinzip der psycho-semiotischen Spaltung sichtbar machen, sind im Sprech- und Musiktheater das Beiseite und die Soliloquy. Beide definieren dramatische Situationen, in denen eine *dramatis persona* als privates und daher unverstelltes Individuum im Kontrast zu seinem (dis)simulierenden Verhalten in ‚öffentlichen‘ Situationen, d. h. Situationen mit intradiegetischen Zuschauern, gezeigt wird. Die *tragédie en musique* konstruiert darüber hinaus mit musiksprachlichen Mitteln eine Innen-Außen-Differenz. Während die verbalsprachliche Ebene, d. h. die im Gesang vorgetragenen Verse Einstellungen der *dramatis persona* nach außen vermitteln, *entäußern*, die die Figur haben *kann*, jedoch nicht *muss* – schließlich handelt es sich im Kern um verbalsprachliche Zeichenpraxis, also die Artikulation einer Wortfolge (des Bezeichnenden), die per Konvention auf Bezeichnetes Bezug nimmt⁶ –, liegt es nahe, die musikalisch-orchesterale ‚Ausdrucksebene‘, wenn sie mit den (vokal-)verbalsprachlich vermittelten ‚Inhalten‘ (dem Bezeichneten) nicht korrespondiert, als Darstellung der wahren, authentischen und ‚inneren‘ Gefühlslage zu interpretieren. (Bei den von mir untersuchten *tragédies en musique* von Charpentier und Campra übernimmt das Orchester dabei jeweils die Aufgabe, nicht *andere* als die von der *dramatis persona* intendierten Gefühle, sondern *Gefühle überhaupt* (im Gegensatz zum ‚Im-Schach-Halten der Gefühle‘ mittels eines moderierten Verhaltens) zum Ausdruck zu bringen. Diese Gefühle sind bei Charpentier die tiefe Verunsicherung Médées und die leidenschaftliche Liebe Clorindes bei Campra.⁷)

Was sich auf der dramaturgischen Ebene als psycho-semiotische Spaltung darstellt, erscheint in Bezug auf die anderen Parameter des Dramas als unabhängige Bedeutungsdimension, als selbstständige Stimme oder ‚Person‘. Indem die musikalisch-orchesterale Ebene – simultan mit der verbalsprachlichen Ebene, jedoch zugleich unabhängig von ihr – eine Dimension der *dramatis persona* artikuliert, die ihrer Intention nach ‚offiziell‘, d. h. vor innerdiegetischen Zuschauern nicht zum Ausdruck gebracht werden soll, operiert sie als eine individuelle, subliminale ‚Stimme‘ (‚Stimme‘ als Metapher für die lautliche Manifestation und Meinungsäußerung eines Individuums).⁸ Und insofern, als es sich bei dieser musikalisch-orchesteralen Stimme um Kundgebungen handelt, von denen sich ableiten lässt, dass ‚dort‘ ein Subjekt, also eine menschliche Person mit Gefühlen, einem Willen, Verantwortungsbewusstsein und Handlungsmächtigkeit, spricht, suggeriert sie die Anwesenheit einer eigenen ‚kleinen‘ (*dramatis persona*).⁹ Die

⁵ S. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Abschnitt 4.

⁶ Zu den verschiedenen Zeichensystemen: s. Kutschke 2014 sowie die darin enthaltenen weiteren Literaturhinweise.

⁷ S. Hauptstück I ‚Paris/Versailles‘, Abschnitte 5 und 6.

⁸ ‚Stimme‘ in diesem metaphorischen Sinn meint die Willensäußerung einer Person im Rahmen einer Abstimmung.

⁹ Zum Zusammenhang zwischen Stimme und Person in der Musik: s. u. a. auch Abbate 1991, S. IX.

‚orchestrale *persona*‘ hat – in der Wahrnehmung des die Fiktion nachvollziehenden Rezipienten – andere Gedanken, Gefühle und Intentionen als die *dramatis persona*, die auf der Bühne agiert und deren Teil sie ist.¹⁰ (Auf die post-Lullyschen *tragédies en musique* übertragen bedeutet dies: Die imaginierten orchestralen *personae* können von den Hörerinnen und Hörern als *alter egos* von Médée und Clorinde, quasi als ‚wahre‘ Médée und ‚wahre‘ Clorinde (im Unterschied zu ihren sozialen, auf der Bühne ausagierten Rollen) interpretiert werden.¹¹)

Wieweit ist meine Beschreibung der – insbesondere instrumentalen – Musik (in Abgrenzung von den verbalsprachlich vermittelten Inhalten) als eigene Stimme jedoch für den vorliegenden Kontext gerechtfertigt, d. h. nicht nur die subjektive Interpretation eines Phänomens des ausgehenden 17. Jahrhunderts aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts? Edward T. Cone hat 1974 darauf aufmerksam gemacht, dass wir beim Hören von Kunstliedern eine Person imaginieren, die aus der oder durch die Musik spricht.¹² Dass Cone hier nicht nur eine individuelle Assoziation beschrieb, sondern ein Phänomen explizit machte, das auch von anderen Musikhörerinnen und -hörern ähnlich wahrgenommen wird, bestätigt sich darin, dass im Anschluss an Cones grundlegenden Vortrag von 1974 verschiedene Musikwissenschaftlerinnen und Philosophen die in der Musik imaginierte Person – offenbar in Anlehnung an das Konzept der *dramatis persona* – ‚musical persona‘ labelten und Cones Idee zu dem entwickelten, was heute als Personatheorie bezeichnet wird.¹³ Die Vorstellung, dass aus oder durch Musik eine Stimme (als akustische Manifestation einer Person) zu uns spricht, ist dabei in der Personatheorie implizit enthalten. Denn, ob wir beim Musikhören jeweils eine (oder mehrere) ‚persona(e)‘ oder eine ‚Stimme‘ (als Aspekt einer Person) imaginieren, entzieht sich häufig unserer bewussten Wahrnehmung – und somit auch der verbal-

¹⁰ Ich knüpfe hier an Abbates Idee an, dass Musik als „animated by multiple, decentered voices localized in several invisible bodies“ aufgefasst werden kann (Abbate 1991, S. 13).

¹¹ Saam Trivedi beschreibt diese psychischen Vorgänge folgendermaßen: Wir „imaginatively project[...] life and life-like qualities, including mental states, onto it [music] and thus imagin[e] that the music itself [...] is sad.“ Trivedi nennt diesen Prozess Animation der Musik (Trivedi 2011a, S. 118). Anders als Trivedi ist es allerdings m. E. plausibel, dass dieser Prozess der Animierung von demjenigen der kognitiven Kreation einer *musical persona* nicht immer verschieden sein muss, sondern mit ihm in konkreten Fällen zusammenfallen kann.

¹² Cone 1974.

¹³ Darüber, welchen Erklärungswert die Annahme hat, dass Perzipientinnen und Perzipienten eine Art *persona* imaginieren, die sie der Musik zuschreiben oder beim Hören von Musik imaginieren, und der wir zuschreiben, das Subjekt der Emotionen zu sein, die wir beim Hören der Musik empfinden, besteht alles andere als ein Konsens (Peter Kivy lehnt die Theorie ab (Kivy 2009, S. 101ff); Jerrold Levinson, Jenefer Robinson, Peter Rinderle und Saam Trivedi verfechten sie (Levinson 1996 und 2006, Robinson 2005, Rinderle 2010, Trivedi 2011a)). Tatsache ist jedoch, dass viele in der Musikwissenschaft tätige Individuen von sich selbst behaupten, dass sie beim Hören von Musik – ob immer oder nur manchmal, darüber geben diese keine Auskunft, weil sie sich auf Einzelbeispiele beziehen – die Vorstellung einer solchen *persona* haben. Abbate vergleicht den Effekt von Musik mit demjenigen der Prosopopoiia (Abbate 1991, S. 13).

sprachlichen Darstellbarkeit. Dies liegt offenbar daran, dass unsere Imaginationen häufig eher diffus und instabil sind.

Legt der Diskurs über die *musical persona* es nahe, die Animation von Musik¹⁴ als ein Phänomen des 20. und 21. Jahrhunderts zu begreifen, das somit nicht ohne weiteres auf die musiktheatralische Situation in Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts übertragen werden kann, so lässt sich jedoch auch bereits in früheren verbalsprachlichen Quellen nachweisen, dass Musik nicht (nur) als Zeichensystem, sondern (auch) als handlungsmächtiges, ‚beseeltes‘ Subjekt aufgefasst wurde, d. h. animiert wurde. Besonders deutlich ist dies im deutschsprachigen Musikdiskurs der Frühromantik. In seiner berühmten Rezension von Beethovens 5. Sinfonie beschreibt E. T. A. Hoffmann 1809 Mozarts Musik als „holde Geisterstimmen“ und imaginiert die Wiederkehr des Seitenthemas in der Durchführung (Hornmotiv mit angefügtem Bassabstieg über den D-Dur-Septakkord) in der Durchführung des ersten Satzes von Beethovens Sinfonie, T 179ff, als „eine freundliche Gestalt [, die] glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht“;¹⁵ das Thema des Andante-Satzes „tönt“ – wieder – „wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt“.¹⁶ Ähnlich lässt Ludwig Tieck in *Franz Sternbald's Wanderungen* von 1798 seine fiktive Figur Rustici seine Musikerfahrung folgendermaßen beschreiben: „Es ist, als wenn Stimmen mich erinnerten, daß ich schon einst viel glücklicher gewesen sey, und daß ich auf dieses Glück von neuem hoffen müsse. Die Musik ist es nicht selbst, die so zu mir spricht; aber ich höre sie wie abgebrochene Laute aus einer ehemahligen verlorenen Welt“.¹⁷ Und bereits 1751 definiert Philipp Ernst Bertram, der Übersetzer der deutschen Ausgabe von Charles

¹⁴ Der Animationsbegriff wird in diesem Kontext im Sinne von ‚Beseelung oder Belebung, indem einem leblosen Objekt Leben und Handlungsmächtigkeit zugeschrieben wird‘, verwendet. Trivedi begreift die Imagination einer Person in der Musik als eine Form von Animation (Trivedi 2011a).

¹⁵ Hoffmann 1810 (1841), S. 638. Diese Diskursform wird im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert von den Vertretern der musikalischen Hermeneutik – Hermann Kretzschmar, Paul Bekker, Arnold Schering u. a. – aufgegriffen und weiterentwickelt werden. Kretzschmars Vorstellung nach „eilt“ die Musik des Mittelsatzes des letzten Satzes, Nr. 7, von Brahms *Deutschem Requiem* „dem schnellen Schritt, über den Brahms in geeigneten Fällen verfügt, von den Gräbern hinweg“ (Kretzschmar 1905, S. 319); Bekker erklärt zur Musik des frühen 20. Jahrhunderts: „Stärker als alle anderen Künste ist die Musik von dieser Bewegung ergriffen worden, üppiger und vielseitiger hat sie sich durch sie entwickelt, tiefer aber auch, fast zu verhängnisvoller Unlösbarkeit in sie verstrickt. Was für die andern eine bereichernde Episode war, wurde ihr zum Ziel der Verheißung. Sie verlor das Bewußtsein ihrer Kunstindividualität, sie gab es preis um den Traum einer überindividuellen Vereinigung der Künste unter dem Scepter der Musik“ (Bekker 1917 (1921), S. 293); Schering assoziiert mit dem Trio des dritten Satzes von Beethovens 5. Sinfonie: „Und in diesen stumpf-gewordenen Herzen pulsen nun nochmals die Gedanken an das Durchlebte; lautlos, tonlos, empfindungslos zieht die Musik dahin: Angst, Rettterruf, Prophetenverkündigung – alles ist den Seelen gleichgültig geworden“ (Schering 1934, S. 81).

¹⁶ Hoffmann 1810 (1841), S. 578.

¹⁷ Tieck 1798 (1843), S. 401.

Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* Musik als „Stimme des Herzens“,¹⁸ wohingegen im französischen Original Batteux allerdings von „organe [...] du cœur“ schrieb.¹⁹

Im französischen Sprachraum ist eine Animation der Musik im gleichen Zeitraum weniger deutlich nachweisbar; sie ist in den spätestens seit dem späten 17. bzw. frühen 18. Jahrhundert gebräuchlichen Aktiv-Formulierungen wie ‚la musique exprime les passions et mouvements‘²⁰ oder ‚elle imite les transports‘²¹ angelegt, impliziert jedoch keine eigentliche Animation, wenn man davon ausgeht, dass ähnliche Aktivkonstruktionen in Bezug auf Objekte, wie z. B. ‚der Kugelschreiber *liegt* auf dem Tisch‘, ebenfalls keine Animationen darstellen.

Inwiefern steht die beschriebene Konstellation – eine Diskrepanz zwischen der musikalischen und verbalsprachlichen ‚Ausdrucksebene‘ und, damit einhergehend, die Generierung einer musikalisch-orchestralen Stimme und eine Unabhängigkeit beider voneinander – in Bezug zum Prozess der von mir behaupteten Autonomisierung der westlichen Kunstmusik? Die psycho-semiotische Spaltung in die auf der Bühne physisch präsente, mit verbalsprachlichen Mitteln kommunizierende *dramatis persona* auf der einen und die vom Publikum imaginierte, mit nicht-verbalsprachlichen, rein musikalischen Mitteln kommunizierende *musical persona* auf der anderen Seite und die damit verbundene Evokation einer orchestralen *persona* oder Stimme realisiert eine partielle Autonomisierung der Instrumentalmusik, nicht in dem Sinne, dass, wie oftmals dargelegt, Komponistinnen und Komponisten sich zunehmend von den Vorgaben ihrer Dienstherrn freimachen und Musik rein ‚zum Selbstzweck‘ verfassen, sondern in dem Sinn, dass der Musik eigene Ausdrucksgehalte zugeschrieben werden können. Damit antizipieren die post-Lullyschen *tragédies en musique*, was im ausgehenden 18. Jahrhundert als Diktum von Musik als einer Sprache über der Sprache im Musikdiskurs formuliert werden wird²² und die Idee metaphorisch zum Ausdruck bringt,

¹⁸ „Die Rede unterrichtet uns, sie überzeugt uns; sie ist die Stimme der Vernunft; aber der Ton [hier als Metapher für Musik] und die Geberde [hier als Metapher für Tanz] sind die Stimme des Herzens; sie bewegen, sie gewinnen, sie überreden uns. Die Rede drückt die Leidenschaft nur vermittelt der Begriffe aus, mit welchen die Empfindungen verbunden sind; sie ist so sagen nur der zurückprallende Widerschein der Empfindungen. Der Ton und die Geberde gelangen unmittelbar, und ohne einigen Umschweif, zu dem Herzen“ (Batteux 1747 (1751), S. 227-228).

¹⁹ Batteux 1747, S. 254.

²⁰ Ménestrier 1681 (1685), S. 81.

²¹ Pluche 1735, S. 289.

²² Musik ist bei Heinse Botschaft: „Die Musik rührt sie [die Lebensnerven] so, dass es ein eignes Spiel, eine ganz besondre *Mittheilung* ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt [kursiv von mir, B.K.]“ (Heinse 1794 (1902-1925), S. 24). Wackenroder erklärte: „Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen [...] weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte [...] Die Art, wie man hier versteht, ist gänzlich von jener verschieden [...] ohne Urteil und Vernunftschluss [...] Gedanken ohne

dass die Musik *als solche* ‚Gehalte‘ oder Bedeutung vermittelt (– oder in semiotischer Hinsicht präziser formuliert: dass Hörerinnen und Hörer der Musik Gehalte oder Bedeutungen zuschreiben, die nicht nur Appendix von Verbalsprache sind). Ist Musik – wie im Falle Charpentiers und Campras – also als Stimme (im Sinn der Metapher für die lautliche Manifestation und Meinungsäußerung eines Individuums) einer *persona* wahrnehmbar,²³ so lassen sich der Musik – angebliche oder behauptete – eigene Gehalte und Bedeutungen zuschreiben. (Die musikalischen Gehalte sind insofern lediglich ‚behauptet‘, als sich musikalische Gehalte – wenn es sich um genuin *musikalische* Gehalte handelt – der Verbalisierung entziehen (eine adäquate Darstellung dieser Gehalte mittels Zeichen kann eben nur mit musiksprachlichen, nicht mit verbalsprachlichen Mitteln erfolgen, andernfalls wären sie nicht genuin musikalisch²⁴).) Die Konzepte der absoluten und/oder autonomen Musik²⁵ sind so gesehen, so lässt sich vorläufig schlussfolgern, Theorien, die nicht allein mittels *abstrakter*, mit verbalsprachlichen Mitteln kommunizierter Reflektion hergeleitet, sondern von *konkreter* musikalischer Praxis angeregt werden. Es sind konkrete musikalische Erfahrungen von musikalisch-orchestraler Autonomie, die der erst später, im 19. und frühen 20. Jahrhundert verbalsprachlich formulierten Idee ihr ‚materielles‘ Fundament verleihen.

3. Autonomie, Narrativierung und moralisch-ethische Entfunktionalisierung von Musik

Die in den Libretti der Clusteropern artikulierten moralisch-ethischen Ideen können mit Blick auf die philosophische Ethik des späteren 18. Jahrhunderts als Varianten des Konzepts moralischer Autonomie begriffen werden. Die Konzepte der absoluten Gewissheit (in moralischen Dingen) und der Treue gegen sich selbst beschreiben im Kern eine Form der Selbstgesetzgebung oder Autonomie. Wer eine absolute Gewissheit (in moralischen Dingen) besitzt, ist – so die implizite Logik dieses Konzeptes – unabhän-

jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins [...] auf keine Weise nötig, zu beweisen und weitläufige Reden darüber zu führen“ (Wackenroder 1799 (1984), S. 155-156 und 350). „Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs“, so fragt Hoffmann rhetorisch „deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken?“ (Hoffmann 1821 (1963), S. 83).

²³ Vgl. hierzu Trivedi 2011b.

²⁴ S. hierzu Kutschke 2014.

²⁵ Obwohl beide Konzepte – oder besser Begriffe, die auf diese Konzepte verweisen – zu unterschiedlichen Zeiten entstanden – der Begriff der absoluten Musik wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt, derjenige der autonomen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts –, verwende ich beide Begriffe synonym, weil sie m. E. n. in der Tat dasselbe Konzept, freilich mit unterschiedlichen Akzentsetzungen bezeichnen. (Zur Begriffsgeschichte der absoluten und autonomen Musik: s. Massow 1994a und 1994b sowie Pederson 2009.)

gig von äußeren, Heteronomie konstituierenden Vorgaben und Anordnungen.²⁶ Ähnliches gilt für das Konzept der Treue ‚wider sich selbst‘, d. h. zu den eigenen Prinzipien und der eigenen moralisch-ethischen Identität. Sie beweist sich in derjenigen Handlung, die von geltenden Regeln und Gesetzen abweicht (andernfalls wäre Treue zu den eigenen Prinzipien, wie in Hauptstück II ‚Hamburg‘ dargelegt, von gesetzeskonformem Verhalten nicht zu unterscheiden). Die eigenen Prinzipien sind jedoch wiederum Resultat von autonomem Denken und Selbstgesetzgebung. Die Konzepte der ‚absoluten Gewissheit (in moralischen Angelegenheiten)‘ und ‚Treue gegen sich selbst‘ beschreiben somit das, was Kant als das für Menschen spezifische „Vermögen, nach der Vorstellung der Gesetze, d. i. nach Prinzipien, zu handeln, oder einen Willen“ nannte,²⁷ den er der Definition gemäß als „selbstgesetzgebend“ und autonom begriff.²⁸ Eine äquivalente, selbstgesetzgebende Rolle spielt in Fichtes Denken 1808 das Gewissen, das wiederum der Effekt der im Erziehungsprozess erfahrenen und internalisierten Anerkennung von Anderen ist:²⁹ „Ein solcher [Mensch, dem der Umfang der sittlichen Welt aufgegangen ist und in diesem Sinn ein Gewissen besitzt] [...] bedarf keines fremden Zeugnisses mehr über sich, sondern vermag es, selbst ein richtiges Gericht über sich zu halten, und ist von nun an mündig [d. h. autonom].“³⁰

Aus diesen Zusammenhängen – die im frühen 18. Jahrhundert beworbenen moralisch-ethischen Konzepte der absoluten Gewissheit und Treue gegen sich selbst präfigurieren die Idee der moralischen Autonomie des späteren 18. Jahrhunderts – ergeben sich folgende Zusammenhänge zwischen moralisch-ethischen Positionen und musikgeschichtlichen Sachverhalten. In den Clusteropern des frühen 18. Jahrhunderts artikulieren sich absolute Gewissheit und Treue gegen sich selbst – auf der szenisch-narrativen Ebene – in einer im Konfliktfall an den eigenen Prinzipien festhaltenden und insofern als betont autonom interpretierbaren Haltung und, ergänzend hierzu, – auf der musikalisch-expressiven Ebene – einer adrenalinesättigten emotionalen Gestimmtheit; im Idealfall werden diese Charakteristika – autonome Haltung und furorähnliche Emotionalität – am Ende der Oper mittels einer musikalischen Triumph-Nummer gebilligt, d. h. als in moralischer Hinsicht vorbildlich klassifiziert.³¹ Es sind diese Merkmale, die

²⁶ Absolute Gewissheit in moralischen Fragen ist dabei keineswegs ein Garant für moralisch richtiges Handeln – zumal die Standards, was als moralisch richtiges Handeln aufgefasst wird, sich im Laufe der Kulturgeschichte kontinuierlich ändern. Auf diese Zusammenhänge ist es zurückzuführen, dass gerade auch Tyrannen und Diktatoren mit absoluter Gewissheit und autonom handeln.

²⁷ Kant 1785 (1994), S. 35 (= AA S. 412).

²⁸ Kant 1797 (1994), S. 57 und 59 (= AA, S. 431 und 433).

²⁹ Fichte 1808 (1846), S. 418.

³⁰ Fichte 1808 (1846), S. 419.

³¹ Die moralische Billigung mittels eines Triumph-Finales kann dabei allerdings auch in Bezug auf Narrative erfolgen, die wir aus unserer gegenwärtigen Perspektive als unmoralisch klassifizieren, wie z. B. diktatorisches Handeln. Auf die von Karl Heinrich Wörner aufgeworfene Frage, „inwieweit die *barocke Vokalmusik* vom Text her bereits Werke mit Finalcharakter in dem oben

die Hamburger Clusteropern mit Beethovens so genanntem heroischem Stil ab den frühen 1810er Jahren³² teilen. Die ‚heroischen‘ Sinfonien Nr. 3, 5 und 9 zeichnen sich nicht nur durch im Laufe der Musikgeschichte im Umfeld der europäischen Militär-, Repräsentations- und Zeremonialmusik ausgeprägte Topoi aus.³³

Gleichermaßen konstitutiv oder vielleicht sogar zentral ist – darauf hat Scott Burnham in seiner detaillierten Analyse der in den Sinfonien verwendeten musikalischen Mittel und des auf diese Mittel bezogenen Musikdiskurses abgehoben – eine spezifische, sowohl auf mikro- als auch makroformaler Ebene wirksame Dramaturgie, die wiederum mit Autonomie (als Autonomie der Musik selbst sowie ihres Ablaufs) assoziiert werden kann; und zwar aufgrund folgender Faktoren: Orientiert man sich am ersten Satz der *Eroica*, so besteht diese Dramaturgie im Kern darin, die Exposition eines in sich abgeschlossenen, abgerundeten, ‚fertigen‘ Themas bis zur Reprise oder, wie

besprochenen Sinne kennt [d. h. als ein spezifisches Verhältnis von Spannungen, die gleichermaßen starke Antwort des letzten Satzes auf den ersten Satz]“ kennt (Wörner 1969, S. 3), gibt der untersuchte Operncluster eine vorläufige Antwort.

³² Über das Ende der mittleren, heroischen Periode Beethovens besteht in der Forschung Uneinigkeit. Gemäß Klaus Kropfner (1999, Sp. 859) endet sie 1809; gemäß Kerman et al. (2001, S. 102-103) 1812; gemäß Maynard Solomon (1988, S. 124) in den Jahren vor 1815.

³³ In der Musikwissenschaft der 1970er und 80er Jahre wurde herausgearbeitet, dass heroische Elemente in Beethovens Schaffen insbesondere auf den Einfluss der französischen Revolutionsmusik – Opern, Zeremonial- und Festmusiken (Chöre, Kantaten, Hymnen u. ä.) – zurückgehen (Gülke 1971, insbesondere S. 636; Broyles 1987, S. 123), wie sie in den 1790er Jahren insbesondere von Jean-François Lesueur, Luigi Cherubini und François-Joseph Gossec komponiert wurden. (Vgl. die von Constant Pierre herausgegebene Bände mit Hymnen u. ä. aus dem Kontext der französischen Revolution (Pierre 1863, 1899 und 1904 (?)).) Sie zeichnen sich zum einen durch fanfarenartige Dreiklangsmelodik und Tonrepetitionen, stufenweise oder kaskadenartige melodische An- oder Abstiege, eine auf Tonika und Dominante fokussierte (oder beschränkte) Harmonik, einen homophonen Stil und akzentuierte Marschrhythmen, d. h. alles in allem militärmusikalische Topoi, sowie auf der anderen Seite sangliche Melodien und – insbesondere vokale – großformatige Besetzungen (Chor, Soli, großes Orchester) aus; alle Stilmittel zusammen generieren einen grandiosen Ausdruckscharakter. Michael Broyles verweist darüber hinaus auch auf die Violinkonzerte von Giovanni Battista Viottis als mögliche Vorbilder (Broyles 1987, S. 123). Beethoven hatte, so Broyles, die Musik der *fêtes*, die als Open-air-Veranstaltungen in Frankreich in den 1790er Jahren mit einem Chor von 2400 Sängern und übergroßem Orchester aufgeführt wurde, über Jean Baptiste Bernadotte, 1798 kurzzeitig Botschafter Frankreichs in Wien, und den französischen Geiger Rodolphe Kreutzer kennengelernt und besaß selbst eine Sammlung mit Kompositionen aus diesem Kontext (Broyles 1987, S. 125). Bernadotte regte, so Broyles, Beethoven auch zur Komposition der *Eroica* an (Broyles 1987, S. 124-125). Vor diesem Hintergrund dürften somit weitere Vorbilder für den heroischen Stil in Ergänzung zur französischen Revolutionsmusik die europäischen Feier- und Zeremonialmusiken des späteren 17. und 18. Jahrhunderts wie Charpentiers *Te Deum* von 1692 und für offizielle Anlässe in Wien komponierte Trompetenouvertüren und -sinfonien von Antonio Caldara, Johann Joseph Fux und Georg Christoph Wagenseil in *dramme per musica*, Serenaden und Oratorien (s. zu den Wiener Kompositionen die Liste in Brown 1996, S. 20), sowie als humanistisch charakterisierte Opern wie die *Zauberflöte* und Christoph Willibald Glucks *Alceste* sein (Broyles 1987, S. 125).

im Fall der *Eroica*, sogar bis zur Coda hinauszuzögern und den der finalen Gestalt des Themas vorausgehenden gesamten übrigen Satz als einen Entwicklungsprozess darzustellen. Dieser zeichnet sich wiederum, so Burnham, durch „waves of action and reaction“, ³⁴ d. h. ein Oszillieren zwischen in expressiver Hinsicht kontrastierenden, dabei jedoch der Tendenz nach zunehmend dramatischen, sich gegenseitig aufschaukelnden Abschnitten aus. ³⁵ (Die Per-aspera-ad-astra-Dramaturgie, musikalisch meist in Form einer Dur-Aufhellung realisiert, ist demgegenüber für die Dramaturgie der heroischen Sinfonien in zweifacher Hinsicht weniger charakteristisch: Erstens wurde sie bereits in nicht-heroischen Werken anderer Komponisten wie z. B. in Haydns *Schöpfung* 1798 (zu den Worten „Es werde Licht“) verwendet; zweitens kann sie strukturelles Analogon nicht nur zu Narrativen sein, die für das 18. Jahrhundert typische Heroenfigurationen vorführen (und die sich durch moralische Autonomie und furorähnliche Emotionalität auszeichnen), sondern genauso gut auch für typische Heroenfigurationen des Mittelalters und der frühen Neuzeit – wie den Märtyrerhelden z. B., dem nach der Passion das ewige Heil in Aussicht gestellt ist – sein.) Als Effekt der „waves of action and reaction“ ³⁶ entsteht der Eindruck von energetischer Aufladung (statt Entladung), einer nach Vorne gerichteten Dynamik („forward momentum“ ³⁷ und „teleological motion“ ³⁸) sowie von logischer Konsistenz und Zwangsläufigkeit, die als Handlungspotential bzw. Wille ³⁹ zum Handeln oder In-sich-Gezwungensein zum Handeln interpretiert werden.

[T]hat its opening theme is somehow less a musical object than a potential to act, less *ergon* than *energeia*, is borne out by the progress of the musical discourse. The point here is not to showcase a given theme by first exposing it, then moving away from it, and finally returning to it in triumph. Rather the theme embodies from its outset a process of action and reaction that culminates at the arrival of the new theme. ⁴⁰

Die energetische Konstitution des Sinfoniesatzes führt jedoch auch emotionale Konnotationen mit sich: Die *energeia* wird von Furor begleitet. Der Handlungsdrang, durch den sich – orientiert man sich an Lexika der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – der Held ⁴¹ auszeichnet, ⁴² artikuliert sich in einer Wut und ‚Geladenheit‘, eben der Energie

³⁴ Burnham 1995, S. 47.

³⁵ Es wird nicht eine Wechsel aus Anspannung und Entspannung, sondern eine permanente Steigerung der Spannung inszeniert.

³⁶ Burnham 1995, S. 47.

³⁷ Der erste Satz der *Eroica* „conflates the formal functions of exposition and development in a way that undermines stability and engenders an imbalance whose immediate consequence is forward momentum“ (Burnham 1995, S. 40).

³⁸ Burnham 1995, S. 61.

³⁹ Burnham nimmt diesen Gedanken von Alfred Heuss auf (Burnham 1995, S. 6).

⁴⁰ Burnham 1995, S. 12-13.

⁴¹ Die Lexika beziehen sich hier tatsächlich nur auf männliche Helden.

⁴² Das *Volksthümliche Wörterbuch der deutschen Sprache* definiert den „Heldendrang“ als den „Drang, de[n] innere[n] Trieb, welchen ein Held zu Heldenthaten fühlt“ (o. A. 1819, S. 711).

und dem Willen zu handeln, der, wird er gehemmt, droht, sich in Aggressionen und Gewalt zu entladen. Aus der beschriebenen energetischen Konstitution leitet Burnham in einem weiteren assoziativen Schritt die Vorstellung einer Eigendynamik der Musik ab, die Musik oder einzelne Motive, Themen und/oder Passagen dabei auch subjektiviert;⁴³ die Dynamik der Musik erscheint als selbstgesteuerter und – so ist zu ergänzen – in das Handlungsziel verbissener Willensakt der Musik. Burnham spricht hier von „processive *self*-structuring [kursiv von mir, B. K.]“ und „inner necessity [as] part of the thing itself“ statt „external determination [that] can seem arbitrary“.⁴⁴ (Diese Assoziation dürfte auch von der Zuschreibung einer *musical persona* zur Musik begleitet sein.)

Den Sinfonien lässt sich vor diesem Hintergrund eine Form von Autonomie zuschreiben, die zur moralischen Autonomie von Heroenfigurationen in den Libretti der Hamburger Clusteropern analog ist.⁴⁵ („Absolute Gewissheit“, „Treue gegen sich selbst“ als Bedingung von Selbstidentität,⁴⁶ „Selbstgesetzgebung“ und „Autonomie“ teilen miteinander die Haltung des Unbedingten, Konsequentialistischen und Mental-Zwingenden.) Dafür, dass diese Beschreibung von Beethovens heroischen Sinfonien, die Burnham, wie gesagt, aus dem seit dem 19. Jahrhundert etablierten Musikediskurs ableitete und die ich durch weitere Aspekte ergänzt habe, alles andere als willkürlich oder zufällig assoziativ ist und Beethoven seine Musik tatsächlich in Analogie zu Idealvorstellungen von sich-selbst-zwingender moralischer Autonomie konzipiert haben dürfte, gibt es folgende Indizien. Der Komponist nahm nicht nur 1820, also *nach* der Entstehung der 3. und 5. Sinfonien, in einem seiner Konversationshefte auf Kants moralischen Imperativ – genauer: den Beginn des letzten Kapitels „Beschluss“ der *Kritik der praktischen Vernunft* – Bezug,⁴⁷ sondern dürfte die zentralen Denkfiguren des Philosophen, einschließlich der moralphilosophischen, mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits in Bonn kennen gelernt haben. Kant wurde in den Jahren um 1790 im Köln-Bonner Raum (wie

⁴³ „[F]orm becomes a dynamic process through which purposefully limited thematic content can then develop and grow. As such, form is the life process of thematic content, and thematic content lives the life of a dramatic protagonist: the musical work becomes a subject“ (Burnham 1995, S. 72).

⁴⁴ Burnham 1995, S. 61 und 63.

⁴⁵ Mit dieser Analogiebeziehung zwischen dem Hamburger Operncluster und Beethovens Sinfonien wird nicht ausgeschlossen, dass sich das in den Libretti der an der Gänsemarktoper uraufgeführten Werke beobachtete Narrativ nicht auch in weiteren literarischen – epischen, poetischen und/oder dramatischen – Werken nachweisen lässt und insofern auch eine Analogiebeziehung zwischen Beethovens Sinfonien und diesen weiteren literarischen Werken festgestellt werden kann. Ohne ausreichend umfangreiche Studien kann hierzu jedoch vorerst keine Aussage gemacht werden.

⁴⁶ Wer mit sich selbst identisch sein will, muss treu zu sich selbst sein, d. h. sich konsequenzlogisch verhalten.

⁴⁷ „[D]as Moralische Gesez in unß/ und der gestirnte Himmel über unß“/ Kant/!!!“ (Beethoven 1820 (1973), Heft 7, ca. 22. Januar bis 23. Februar 1820, S. 235).

auch in anderen Regionen Deutschlands) intensiv diskutiert und Beethoven war mit den damaligen Kant-Kennern bekannt.⁴⁸

Der zweite von mir genannte Bezugspunkt zwischen Beethovens heroischen Sinfonien und den Libretti der Hamburger Clusteroper, die furorähnliche Emotionalität, deutet sich in der bisherigen Beschreibung des ersten Sinfoniesatzes der *Eroica* ebenfalls an: Die kompositorischen Merkmale, die den musikalischen ‚Duktus‘ des Satzes definieren, – scharfe Punktierungen; abrupte Halts; insistierende, in sich kreisende, beharrliche Wiederholungen und einbrechende Akkordschläge – sind in der westlichen Musik mit energetischer ‚Geladenheit‘, Wille, Strenge, aber auch Obsession (im nicht psychopathischen Sinn) und Verbissenheit assoziiert. Diese Charakterisierung der emotionalen Gestimmtheit des Satzes lässt sich wieder mit Bezug auf Kants Moralphilosophie und deren sehr wahrscheinliche Rezeption durch Beethoven abstützen: Für Kants kategorischen Imperativ ist – so hat Heinz D. Kittsteiner plastisch herausgearbeitet⁴⁹ – eine Form von Rigorosität und Unerbittlichkeit konstitutiv, die mit der für die Heroenfiguren der Clusteroper charakteristischen Gewissheit und dem daraus resultierenden Furor verwandt ist. Kants Konzeption des kategorischen Imperativs schloss kasuistische Relativierungen zugunsten humaner Entscheidungen rigoros aus. Das zeigen deutlich seine Ausführungen zu dem bereits im 17. Jahrhundert diskutierten Fall eines Vaters, der seine Kinder vor dem Hungertod retten könnte, indem er sich widerrechtlich einen Sack Getreide eines reichen Nachbarn aneignete, der aufgrund des Umfangs seines Vermögens den Diebstahl noch nicht einmal bemerken würde. Kant hob darauf ab, dass zugunsten der Verbindlichkeit des Verbots von Diebstahl als kategorischem Imperativ der Tod der Kinder in Kauf zu nehmen sei. Kant forderte damit eine unbedingte, das Bedürfnis nach Selbsterhalt und nach dem Erhalt der Familie unterdrückende Haltung ein (deren soziale Härte nur dadurch gemildert werden kann, dass der reiche Nachbar mindestens ebenso sehr wie der arme Nachbar in der Pflicht gegenüber dem kategorischen Imperativ steht: nämlich seinem armen Nachbarn den Sack Getreide aus freien Stücken und unaufgefordert zu geben).

Angesichts der beschriebenen Analogien zwischen den für das frühe 18. Jahrhundert neuen, mit moralischer Autonomie assoziierten expressiven Charakteristika von Heroentypen, die zum einen in den Hamburger Clusteropern und zum anderen in Beethovens heroischen Sinfonien vorgeführt werden, lassen sich die Clusteropern und Beethovens Sinfonien diesbezüglich als in einer historischen Linie stehend begreifen, die über die Genres ‚metastasianische *opera seria*‘ und ‚französische Revolutionsoper‘ miteinander vermittelt sind. (Diese ‚historische Linie‘ ist dabei keineswegs als kausal-logischer Prozess vorzustellen, der von den Clusteropern in Gang gesetzt *zwangsläufig* in Beethovens heroische Symphonien mündet.)⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Schiedermaier 1925, S. 333f; Rumph 2004, S. 44ff.

⁴⁹ Kittsteiner 1991, S. 204.

⁵⁰ Es ist bekannt, dass es sich beim Wandel von Verbalsprache um ähnlich lang andauernde, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte umfassende Prozesse handelt (s. z. B. Fitzmaurice und Smith

Inwiefern sind diese Zusammenhänge jedoch für die von mir behauptete Autonomisierung der Musik als ‚Unterbau‘ zur Generierung der Ideen der absoluten und autonomen Musik – erstere ist eine semiotisch fokussierte Variante letzterer⁵¹ – relevant? Wie die obige Beschreibung des ersten Satzes der *Eroica* sichtbar macht, wird der heroische Stil essentiell durch eine spezifische kompositorische Dramaturgie konstituiert, die einen autonomen Ablauf des Satzes sowie eine von Furor getriebene *musical persona* suggeriert.⁵² Das bedeutet jedoch, dass, paradox formuliert, die Autonomisierung der Musik in den heroischen Sinfonien gerade über eine Narrativierung realisiert wird. Letztere ist dabei nicht beliebig, sondern orientiert sich an Heroenerzählungen, die sich durch die Werte absolute Gewissheit, Treue gegen sich selbst und eine daraus resultierende unbedingte Haltung auszeichnen. Pointiert formuliert handelt es sich somit entgegen den etablierten Theorien bei absoluter Musik (als Spezialfall der autonomen Musik) auf der einen und narrativer Musik (wie Programmmusik und Vokalmusik) nicht um zwei kontrastierende Konzepte – Theorien zu letzterer behaupten, dass Musik ‚Geschichten erzählt‘; Theorien zu ersterer insistieren, dass Musik nichts weiter als ‚tönend bewegte Form‘ sei –,⁵³ sondern um zwei Seiten derselben Sache. Mit der Narrativierung der Musik, die durch Programm- und dramatische Musik geleistet wird, lässt sich nicht nur die Auflösung musikalischer Form (im Sinne von schriftlich niedergelegten Formenlehren) herbeiführen, sondern auch musikinterne Dramaturgien – insbesondere diejenigen großformaler Prozesse – verfestigen, die, sind sie erst etabliert, musikalische Form *konstituieren* und Musik somit von außermusikalischen Determinanten unabhängig machen. Musik, die dazu motiviert, außermusikalische Bezüge herzustellen, wie Programmmusik, Vokal- und dramatische Musik ist m. a. W. dazu geeignet, gerade jenes (angebliche) Defizit auszugleichen, dass es der Musik bis ins 18. Jahrhundert schwer machte, im Paragone der Künste einen gleichwertigen Status zu erringen: die Auffassung, dass Musik gehaltloses ‚Geklingel‘ sei, das lediglich die Ohren ‚kitzle‘.⁵⁴ Programmmusikalische Kompositionen wie z. B. Johann

2012 und Kohnen und Mair 2012). Ähnliches lässt sich für den Wandel der musikalischen Harmonik beobachten.

⁵¹ Das Konzept der autonomen Musik begreift eine Musik als autonom, die unabhängig von äußeren Einflüssen wie sozialen Funktionen oder Wünschen der Auftraggeber ist. Unter absoluter Musik wird demgegenüber – von manchen Musikschriftstellern – eine Musik verstanden, deren Form eigenständig ist, weil sie auf keine sie determinierenden außermusikalischen Inhalte Bezug nimmt (vgl. Massow 1994a und 1994b).

⁵² Burnham weist auf Analogien mit dem Bildungsroman hin (Burnham 1995, S. 119). Ähnlich hat bereits Anthony Newcomb auf Analogien zwischen Schumanns zweiter Sinfonie und dem Bildungsroman hingewiesen (1984, S. 236).

⁵³ Die Dichotomie wurde bereits im Musikdiskurs in der Mitte des 19. Jahrhunderts verfestigt (Bonds 2014, S. 218).

⁵⁴ Die Idee, dass Musik ohne Programm ‚bloßes Geklingel‘ sei, schwingt noch bei Liszt mit, wenn er schreibt: „In der Programm-Musik [...] ruft nicht mehr ein Thema das andere hervor [...]. Alle ausschließlich musikalischen Rücksichten sind denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet, wenn auch nicht außer Acht gelassen. Handlung und Sujet nehmen also in

Kuhnaus *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700) und Vivaldis *Vier Jahreszeiten* (1725)⁵⁵ ‚weisen‘ so gesehen ‚nach‘, dass (nicht nur Vokal-, sondern auch Instrumental-)Musik auf Welt Bezug nimmt und somit nicht inhaltsleer ist. (Nicht zufällig erfolgt eine Aufwertung von Musik zeitgleich mit der Komposition von Programmmusik im frühen 18. Jahrhundert (wobei der Begriff ‚Programmmusik‘ erst 1855 von Liszt eingeführt wurde).)⁵⁶

Prinzipiell ist die Dichotomie zwischen absoluter und/oder autonomer Musik auf der einen und Programmmusik auf der anderen Seite weniger ein kompositionstechnischer Fakt, als ein kognitionspsychologischer *Effekt*.⁵⁷ Die Klassifizierung einer musikalischen Komposition als absolute Musik oder Musik mit außermusikalischen Inhalten hängt nicht eigentlich von musikalischen Sachverhalten, sondern von der (zeicheninterpretierenden) Perspektive der Musikhörerinnen und -hörer ab. Fokussieren sie die kompositorischen Aspekte eines Musikstücks, indem sie ihnen zuschreiben, auf andere, ähnliche Aspekte in demselben Stück oder in anderen Musikstücken Bezug zu nehmen, so verstehen sie die Musik in dem Sinne, wie absolute Musik verstanden werden soll. Assoziieren sie mit den klanglichen Ereignissen außermusikalische Dinge, Personen und Phänomene, d. h. schreiben sie den klanglichen Ereignissen zu, auf außermusikalische Dinge, Personen und Phänomene Bezug zu nehmen, so verstehen sie die Musik als Programmmusik (oder auch dramatische Musik).⁵⁸ Aufgrund dieses kognitiven Doppelcharakters, der Musik generell zu eigen ist, sich jedoch in Werken, die eine programmmusikalische Dimension aufweisen, besonders deutlich zeigt, wurden die heroischen Sinfonien von den Verfechtern sowohl der Idee der absoluten Musik als auch der Programmmusik gleichermaßen für sich in Anspruch genommen. Während August Wilhelm Ambros, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner die heroischen Sinfonien als Musik mit außermusikalischen Inhalten klassifizierten,⁵⁹ hoben Peter Corne-

dieser Symphonie ein über der technischen Handhabung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse in Anspruch; *die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponirten Plan zu bestimmten*, der hier durch das Ohr vermittelt wird, wie er dem Auge durch eine Folge von Bildern mitgetheilt werden kann“ (Liszt 1855, S. 81).

⁵⁵ Weiteres hierzu s. Bonds 2014, S. 73.

⁵⁶ Liszt 1855.

⁵⁷ Narrativierung von Musik dürfte dabei nicht ein Spezialfall, sondern eine Variante einer grundlegenden soziokulturellen Praxis sein, wie Robert Samuels in Bezug auf Hayden White darlegt: „This ability to ‚narrativise‘ (White’s term), in order to give coherence to event-sequences, is the cause of narrative’s allure: it gives meaning to life, brings understanding out of history. It also accounts in a large part for the popularity of literary programmes for nineteenth-century pieces of music: as tonal convention was increasingly taxed to provide coherence in the art-work, a literary analogue was sought as an alternative or additional source of the desired unity. This resulting coherence was then taken, paradoxically, to confirm the superiority of the musical form over the literary“ (Samuels 1995, S. 135).

⁵⁸ Eine ausführliche Analyse dieser Zusammenhänge ist nachzulesen in Kutschke 2014.

⁵⁹ Bonds 2014, S. 221, 106 und 136.

lius und Heinrich Schenker darauf ab, dass sie absolute Musik seien.⁶⁰ Die Gruppe um Cornelius und Schenker fokussierte dabei offenbar die musikimmanenten, die Gruppe um Hoffmann und Ambros die außermusikalischen Bezugnahmen der Sinfonien.

Die Narrativierung von Musik und für absolute und/oder autonome Musik typische kompositorische Mitteln arbeiten dabei Hand in Hand. Es ist gerade die motivisch-thematische Arbeit (als Spezifikum der absoluten und/oder autonomen Musik), die die Zuschreibung eines über die bloße Semantisierung eines Motives oder Themas hinausgehenden Narrativs motiviert, indem ähnlich wie bei der Leitmotivtechnik einem Motiv oder Thema in einem ersten Schritt eine oder mehrere *musical personae* zugewiesen werden – ‚dieses Motiv oder Thema steht für die *musical persona* x‘ – und anschließend in einem zweiten Schritt über die Wiederholung, Modifizierung und Kontrastierung von Motiven und Themen Rückbezüge und Querverbindungen zwischen verschiedenen Varianten eines Motivs oder Themas und deren ‚Gegenmotiven‘ stimuliert werden: ‚Motiv y erscheint in modifizierter Gestalt, weil sich die *musical persona*, für die das Motiv steht, gewandelt hat.‘ Umgekehrt bedarf die Narrativierung der Musik⁶¹ einer oder mehrerer imaginierten *personae*, die die Handlung tragen und auf die die ‚Ereignisse‘ bezogen werden können. Die Assoziation einer *persona* (auf der die Persona-Theorie fußt) gewährleistet somit die Kontinuität zwischen konkreten, außermusikalischen, in Musikdramen dargestellten Stoffen und Ereignissen auf der einen und als autonom wahrgenommenen Sinfonien auf der anderen Seite. Narrativität (oder dramatische Handlung) stimuliert wiederum Rückbezüge, also das, was sich dann als motivisch-thematische Arbeit manifestiert.

In der um 1700 ausgetragenen Auseinandersetzung über den moralischen Wert des Musiktheaters – ‚sind Opern moralisch verderblich und sollten sie daher verboten werden?‘ – zeichnet sich ebenfalls eine Tendenz zur Autonomisierung der Musik in ihrer Ablösung aus moralischen Zweckzusammenhängen ab. Indem, wie im zweiten Großkapitel des zweiten Hauptstücks ‚Hamburg‘ gezeigt, die Opernunterstützer im Rahmen des Hamburger Opernstreits – oder besser: Adiaphoronstreits – plausibel machten, dass die moralische Güte einer Oper nicht dem Werk oder gar dessen Musik inhärent sei, wie die Verfechter der intrinsisch orientierten Ethik meinten,⁶² sondern nur zusammen mit den Umständen, unter denen das Werk aufgeführt wird, herleitbar sei, wiesen sie implizit auch die Idee ab, dass Musik *als solche*, d. h. ohne die Kenntnis der jeweiligen konkreten Umstände, für ethische Wirkungen eingesetzt werden könne. Damit beförderten sie implizit eine Herauslösung von Musik und musikalischen Werken aus funktionalistischen Kontexten. Denn wenn Musik keine durch das Werk de-

⁶⁰ Bonds 2014, S. 215 und 287.

⁶¹ Vgl. Robert Samuels' Ausführungen zur Narrativierung, in denen er sich wiederum auf Hayden White bezieht (s. Fußnote 57).

⁶² Innerhalb des Denksystems der intrinsisch orientierten Ethik kann es Dinge oder Phänomene, die nicht der moralischen Beurteilung unterliegen und insofern autonom sind, nicht geben.

terminierte ethische Wirkungen zeitigt und keine Zwecke im Sinne einer moralischen und soziopolitischen Erziehung der Ausführenden und Zuhörenden erfüllen kann, so wird sie in dieser Hinsicht funktionslos. (Diese Auffassung betonten die Opernverfechter mit der – antifunktionalistischen – Charakterisierung der Oper als einer – in den Worten des anonymen Fragenstellers von 1687 –⁶³ „zulässigen Ergötzung“,⁶⁴ die die antike Verknüpfung von Nutzen und Vergnügen („prodesse et delectare“) abwandelt.) Funktionslose Musik wird damit jedoch wiederum frei für ihre Konzipierung als autonom, wie sie ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmende Popularität erlangte.

4. Die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Liedform und der ‚Volkston‘ der Wiener Klassik

Die formale Standardisierung populärer *tunes* und die damit verbundene Etablierung der kleinen zwei-/dreiteiligen Form als ‚Liedform‘⁶⁵ im Londoner Kulturraum zu Beginn des 18. Jahrhunderts⁶⁶ wirft Licht auf die ‚Volkston-These‘, d. h. die These, dass sich der Wiener klassische Stil u. a. durch einen ‚Volkston‘ auszeichne.⁶⁷ Auch wenn diese seit Mitte des 19. Jahrhunderts propagierte These explizit nur bis in die frühen 1970er Jahre vertreten wurde, ist sie heute noch implizit im Diskurs über die Wiener Klassik präsent.⁶⁸ Beide musikhistorischen Phänomene – die Standardisierung und Etablierung der kleinen zwei-/dreiteiligen Form im englischen Raum und die auf die Wiener Klassik bezogene ‚Volkston-These‘ – sind insofern miteinander verwandt, als in ihnen der populärmusikalische und der kunstmusikalische Bereich aufeinander treffen.

Seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die frühen 1970er Jahre hinein konstatierten Musikwissenschaftler, dass die Wiener klassischen Komponisten – Haydn und Mozart sowie, freilich deutlich reduzierter, Beethoven – einen ‚Volkston‘ in ihren Werken kultiviert hätten. Der Kulturhistoriker und Soziologe Wilhelm Heinrich Riehl schrieb 1849: „Die Oper Hasse’s ruht auf dem künstlich gelehrtens Ariensystem der Italiener, die Oper Mozart’s auf dem – Volksliede.“⁶⁹ Guido Adler meinte 1929, dass die „Kunst [der Wiener Klassik] [...] auf dem Boden der Volksmusik“ stehe, führte jedoch keine Argumente oder Belege für seine Behauptung an.⁷⁰ Walter Wiora stellte 1957 fest, die Wiener Klassiker haben „im Volkston“ geschaffen; dieser sei ein „Wesens-

⁶³ S. Hauptstück II ‚Hamburg‘, Fußnote 218

⁶⁴ Theologische Facultät zu Wittenberg 1693, S. 3 (meine Seitenzählung).

⁶⁵ ‚Liedform‘ ist hier nicht als Terminus technicus für eine spezifische Form, sondern in wortwörtlicher Bedeutung als ‚Form, die für Lieder bevorzugt wird‘ oder ‚Form, die in Liedern häufig Verwendung findet‘, gemeint.

⁶⁶ Vgl. Hauptstück III ‚London‘.

⁶⁷ S. hierzu meine Ausführungen drei Absätze später.

⁶⁸ Vgl. z. B. Hertz und Brown 2001, 924-925.

⁶⁹ Riehl 1849, S. 667.

⁷⁰ Adler 1929 (1961), S. 783.

moment im Begriff der Wiener Klassik“.⁷¹ Charles Rosen bezog sich offenbar auf diese Auffassungen, wenn er 1971 den Stil einiger Werke Haydns und Mozarts als „popular“ beschrieb (die Übersetzerin von Rosens Monographie ins Deutsche, Traute M. Marshall, rückübersetzte „popular style“ als „volkstümlichen Stil“⁷²):

The procedures of Haydn and Mozart must be understood in a larger context, that of the creation of a *popular style* which abandons none of the pretensions of high art. [...] Only for one brief historical period in the operas of Mozart, the late symphonies of Haydn, and some of the Schubert songs has the utmost sophistication and complexity of musical technique existed alongside – or better, fused with – the virtues of the *street song*. [...] The style of Mozart in *Die Zauberflöte* and Haydn in the *Paris* and *London* Symphonies, however, became not less, but more learned, as it became *more popular* [kursiv von mir, B. K., bis auf die Kompositionstitel].⁷³

Joseph Kerman bemerkte zwei Jahre später, 1973, bezüglich des Liederzyklus *An die ferne Geliebte*: „Beethoven seems to have been caught between an innate allegiance to Kunstgepränge on the one hand and a growing sensitivity to the attractions of Volksweise and strophic setting on the other.“⁷⁴ Was war die Grundlage für die ‚Volkston-These‘? Und wie ist sie genau zu verstehen?

Orientiert man sich an den obigen Zitaten und den Kontexten, die hier nicht wiedergegeben sind, so war die ‚Volkston-These‘ nicht so zu verstehen, dass die Wiener Klassiker einen Stil verfolgten oder Stilelemente verwendeten, von denen sie *annahmen*, dass sie volkstümlich *klängen*, oder die wir heute mit ‚typischer‘ Volksmusik assoziieren. Die Musikwissenschaftler meinten stattdessen, dass die Wiener Klassiker tatsächlich Volksmusik imitierten, d. h. ein realer Bezug zwischen tatsächlicher, existierender Volksmusik und dem Wiener klassischen Stil bestehe. Vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Forschungsstandes und der aktuellen Theoriebildung zur Volksmusik ist eine solche Auffassung jedoch kaum haltbar. Ganz im Gegenteil spricht Einiges gegen die ‚Volkston-These‘. Sie ist bezüglich der Wiener klassischen Musik deswegen nicht haltbar, weil bis zu Thomas Alva Edisons Erfindung der Wachswalzen 1888 kein Verfahren zur Aufzeichnung ‚authentischer‘ Volksmusik existierte. Diejenigen, die Volksmusik in der in ihrer Zeit gängigen Notenschrift aufzeichneten, verwendeten

⁷¹ Wiora 1957, S. 110 und 132.

⁷² S. nachfolgende Fußnote.

⁷³ Rosen 1971, S. 332-333. Die deutsche Übersetzung dieser Passagen lautet: „Haydns und Mozarts Verfahren sind [im] [...] Zusammenhang [...] der Schöpfung eines volkstümlichen Stils [zu begreifen], der nichts von seinem Kunstanpruch aufgibt.“ „Nur für einen kurzen historischen Augenblick, in den Opern Mozarts, den späten Symphonien Haydns und in einigen Schubert-Liedern, koexistiert, oder besser gesagt, verschmilzt die äußerste Verfeinerung und Vielschichtigkeit im Musikalisch-Technischen mit den Vorzügen des Gassenhauers. [...] Mozarts Stil in der ‚Zauberflöte‘ und Haydns Stil in den ‚Pariser‘ und ‚Londoner Symphonien‘ wurde hingegen in dem Maße gelehrter, wie er volkstümlicher wurde“ (Rosen 1971 (1983), S. 377).

⁷⁴ Kerman 1973, S. 133.

ein in der Regel für Kunstmusik entwickeltes Notationssystem und es ist somit recht wahrscheinlich, dass sie die Spezifika der Volksmusik – also jene Charakteristika, worin sich Volksmusik von Kunstmusik unterscheidet; und ohne diese Unterschiede stellte Volksmusik kein eigenes Genre oder keinen eigenen Stil in Abgrenzung zur Kunstmusik dar – versäumen darzustellen, zum einen weil ihnen hierzu die geeigneten notationalen Mittel (für irrationale Dauernwerte und intonatorische Nuancen z. B.) fehlten, und zum anderen, weil, wie Nicholas Cook gezeigt hat, die Wahrnehmung von musikalischen Strukturen von der Hörerfahrung und Erwartungshaltung eines Individuums stark beeinflusst wird (und letztere wiederum durch das zu einer Zeit verfügbare Musikrepertoire geprägt wird).⁷⁵ Es ist somit davon auszugehen, dass die Notate von den Schreibern – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – verändert und in den musikästhetischen und -stilistischen Horizont des Schreibers eingepasst wurden. Wir besitzen somit keine zuverlässigen Quellen, anhand derer sich ermessen ließe, was genuin volkstümlich im Unterschied zur Kunstmusik ist. Volksmusikforscher wie John Meier, Heinrich W. Schwab und Wolfgang Suppan haben aus diesen und ähnlichen Überlegungen geschlussfolgert, dass das herkömmliche Volksmusikkonzept zwar nicht gänzlich aufzugeben, jedoch zu modifizieren ist. Ihre Definition lautet: Volksmusik geht aus einer fortschreitenden kollektiven Umgestaltung hervor, deren Ursprung sehr vielfältig sein und u. a. auch Kunstlieder mit einschließen kann.⁷⁶ Andere Wissenschaftler wie Nils Grosch plädieren dafür, das Konzept und, damit verbunden, das Wort ›Volksmusik‹ gänzlich aufzugeben und durch das angemessenere Konzept der populären Musik zu ersetzen.⁷⁷

Wenn Volksmusik jedoch so eng mit Kunstmusik verwoben ist und daher kaum als ‚das Andere‘ von Kunstmusik klassifiziert werden kann, dann handelt es sich bei der These, dass die Komponisten der Wiener Klassik ihrer eigenen Musiksprache konträre, nämlich volkstümliche Elemente in ihre Kompositionen aufgenommen hätten, um eine Scheinparadoxie. Haydn, Mozart und Beethoven übernahmen höchst wahrscheinlich nur jene Aspekte der in Gaststätten und bei Volksfesten aufgeführten Musik, die in ihren eigenen – kunstmusikalischen – Orbit passten.⁷⁸ Indem sie dies taten, handelt es

⁷⁵ Vgl. Cook 1990, S. 135ff, insbesondere S. 138-140.

⁷⁶ Meier 1906, insbesondere S. I und II; Schwab 1965, S. 100 und 118; und Suppan 1973, 100ff.

⁷⁷ Vgl. Grosch 2013, S. 35f. Das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg wurde dementsprechend im Zuge seiner Angliederung an die Universität Freiburg 2014 in das Zentrum für populäre Kultur und Musik (ZPKM) umbenannt.

⁷⁸ Schwab weist z. B. darauf hin, dass Lieder von Ferdinand von Hiller in den 1770er Jahren von damaligen Zeitgenossen für Volkslieder gehalten wurden, obwohl es sich um Kunstlieder handelte. Philipp Spitta, der 1885 als erster einen ausführlichen Bericht über *Sperontes Singende Muse an der Pleisse* (einschließlich einer Identifizierung des damals noch unbekannten Herausgebers Scholze) vorlegt, charakterisiert die Stücke ebenfalls nicht als ‚im Volkston‘ (obwohl er dies hinsichtlich der Faktur der Stücke sehr wohl hätte tun können), sondern als „Tonstücke“, die „unversehens auftauchen, sich schnell verbreiten, und ebenso schnell wieder verschwinden“ (Spitta 1885, S. 58).

sich bei den in ihren Kompositionen vorhandenen Elementen jedoch nicht mehr um volksmusikalische, sondern kunstmusikalische.

Wenn jedoch ein genuiner Zusammenhang zwischen dem empfundenen ‚Volkston‘ der Wiener Klassik und Volksmusik im Sinne einer modernen, wissenschaftlichen Definition sinnvoll gar nicht behauptet werden kann, wie ist die diskursive Praxis, dem Wiener klassischen Stil einen Volkston zuzuschreiben, entstanden und wieso war sie in den frühen 1970er Jahren noch lebendig, obwohl der damalige Wissensstand der Volksmusikforschung eine Aufgabe dieser Diskurspraxis nahelegte? Die Fragen lassen sich vor dem Hintergrund der im dritten Hauptstück ‚London‘ rekonstruierten Genese und Standardisierung der kleinen gerundeten zwei-/dreiteiligen Form beantworten.

Die Zuschreibung eines Volkstons zur Wiener Klassik wurde offenbar nicht durch die reale Adaption volksmusikalischer, im Vergleich mit Kunstmusik *eigener, spezifischer* Elemente veranlasst, sondern ist ein durch diskursive Praxis erzeugter ‚Effekt‘. Diese diskursive Praxis zeichnete sich im 18. Jahrhundert durch folgende Elemente aus. Die Idealisierung des Volkstümlichen geht – erstens – über eine Assoziationskette quasi natürlich aus dem Simplizitätsdiskurs hervor, der in Deutschland seit etwa den ausgehenden 1720er Jahren „edle Einfalt“, ⁷⁹ Einfachheit, Leichtigkeit und Fasslichkeit als ästhetische Ideale bewarb. ⁸⁰ (Der Simplizitätsdiskurs entwickelte sich wiederum aus verschiedenen vorgängigen, mindestens bis in das späte 17. Jahrhundert zurückreichenden Diskursen. Simplizität war z. B. pietistisches und ästhetisches Ideal im deutschen bzw. französischen Sprachraum.) ⁸¹ Indem im Rahmen dieses Diskurses das Einfache das Naive, d. h. Ungebildete war, ließen sich folgende Verbindungslinien zwischen ‚einfach‘ gestalteter Musik und dem Volk herstellen, wenn Volk als eine soziale Gruppe begriffen wurde, die im Gegensatz zu den sozialen, intellektuellen und künstlerischen Eliten einer Gesellschaft steht: Wenn Bildung das Denken komplexerer Zusammenhänge und Strukturen befördert, die sich in der hochkulturellen Musikkultur in kunstvollen musikalischen Strukturen manifestiert, dann ist typische Musik des Volkes naheliegenderweise einfach, schlicht und simpel geformt.

Quer zu diesen Wertvorstellungen, die der Simplizitätsdiskurs subliminal transportierte, standen – zweitens – die Konnotationen jenes Volksbegriffs, der mit der Ausbildung des Nationalbewusstseins im Zusammenhang stand. Mit dem Volk, das im Kontext des sich zunehmend verbreitenden Diskurses zu nationaler Kultur und Identität signifikant aufgewertet wurde, war hier nicht die bildungsferne, einkommensschwache Schicht im Gegensatz zu den gehobenen sozialen Schichten gemeint, sondern eine die gesamte Gesellschaft überspannende ‚Volksgemeinschaft‘, die sich durch eine gemeinsame Kultur, Sprache und Mentalität auszeichnet. Philip Bohlman und Mark Slobin ⁸²

⁷⁹ Mattheson 1739, § 64, S. 143.

⁸⁰ Zuerst in Matthesons *Musicalischem Patrioten* von 1728; vgl. Mackensen 2000, S. 192. S. auch Parsons 2001.

⁸¹ Mackensen 2000, S. 181 und 184.

⁸² Bohlman 2004, S. 42ff; Slobin 2011, S. 53.

haben das enge Beziehungsgefüge zwischen erwachendem Volksmusikinteresse und national orientierten Denkfiguren nachgezeichnet, das Herder in seiner Textsammlung *Von Deutscher Art und Kunst* 1773⁸³ etablierte, indem er u. a. überhaupt erst den Terminus des Volksliedes als Übersetzung des englischen *popular song* schuf.⁸⁴

Warum hält sich die Volksthese jedoch über einen so langen, sich stark wandelnden, von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum späteren 20. Jahrhundert reichenden soziokulturellen Zeitraum, wenn rein logisch, d. h. ohne tiefgehende historische Kenntnisse geschlussfolgert werden kann, dass die Zuschreibung eines Volkstons zur Wiener klassischen Musik gar nicht nachweisbar ist? Die Erörterung der ‚Volksthese‘ in den frühen 1970er Jahren (bei Rosen und Kerman) lässt sich sicherlich u. a. auch auf das generell soziopolitische Interesse an Volksmusik zurückführen, das sich u. a. im Folksong Revival, der Singersong-Writer-Bewegung und dem verstärkten Zulauf zur Musikethnologie artikuliert und im engen Zusammenhang mit der Aufgabe oder zumindest Erweiterung der eurozentrischen Perspektive, der Empathie für die Arbeiterklasse sowie die unteren sozialen Schichten allgemein, der ‚Wiederentdeckung‘ der Natur und dem Beginn der Öko-Bewegung stand. Alle diese Tendenzen und Strömungen erklären jedoch nicht die Attraktivität der Volksthese vor den 1970er Jahren seit der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Der eigentliche Grund für den Erfolg der ‚Volksthese‘ dürfte sein, dass die These eine gewisse Plausibilität, eine unmittelbare Evidenz besitzt, die nicht nur aus der Verschränkung von Simplizitäts- und Nationaldiskurs, sondern auch aus dem Eindruck des Vertrauten und – damit einhergehend – des Authentischen und Idealtypischen hervorgeht.⁸⁵ Worauf ist dieser Eindruck des Vertrauten, Authentischen und Idealtypischen zurückzuführen?

In seiner Monographie *Classical Form* von 1998 hat Caplin im Detail die Art und Weise studiert, in der die kleine zweiteilige und die kleine bogenförmig-dreiteilige Liedform und deren Verschränkung zur zwei-/dreiteiligen Form als Grundelemente der Formbildung großformatiger Sätze in der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens realisiert werden.⁸⁶ (Im Folgenden sind, wenn die kleine zwei-/dreiteilige Form genannt wird, der gesamte Komplex von kleiner zweiteiliger Liedform, kleiner bogenförmig-dreiteiliger Liedform und deren Verschränkung zur kleinen zwei-/dreiteiligen Form gemeint, weil – wie im dritten Hauptstück ‚London‘ gezeigt – die Übergänge zwischen diesen drei Liedformen fließend sind und die Klassifizierung einer Liedform als zwei-, bogenförmig drei- oder bogenförmig zwei-/dreiteilig zu einem Gutteil von der Perspektive abhängig und Ermessenssache ist.)

⁸³ Herder 1773.

⁸⁴ Probst-Effah 2009.

⁸⁵ Dies artikuliert sich z. B. bei Heartz und Brown 2001, 924-925.

⁸⁶ Caplin nennt als Beispiele Haydns Klaviersonate in G-Dur, Hob. XVI:40, 2. Satz, Takte 1-24; Mozarts *Kleine Nachtmusik*, KV 525, 2. Satz, Takte 1-16; und Beethovens Klaviersonate, g-Moll, Op. 49/1, 2. Satz, Takte 1-16.

Für den Befund Caplins bezeichnend ist der Umstand, dass die kleine zwei-/dreiteilige Form für den Wiener klassischen Stil nicht spezifisch ist, sondern ähnlich wie in England, wo sie ab ca. den 1710er Jahren bereits in englischen Lieder- und Tanzsammlungen sowie anschließend den *ballad operas* präsent war, auch in Deutschland vorher bereits über populäre Liederbücher verbreitet wird, so z. B. in Johann Sigismund Scholzes Musiksammlung *Sperontes Singende Muse an der Pleisse*, deren zweiter Band von 1742 überwiegend Kompositionen in zwei-/dreiteiliger Form enthält (wohingegen der erste Band von 1736 überwiegend zweiteilige Formen, wenige bogenförmig-dreiteilige und nur selten zwei-/dreiteilige kleine Liedformen aufweist).⁸⁷ Führt man sich vor Augen, dass es sich bei *Sperontes Singender Muse* um Kompositionen für den alltäglichen ‚Hausgebrauch‘ handelt,⁸⁸ so erfolgt die Etablierung der kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Liedform somit – ähnlich wie in England – im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁸⁹ und an der Schnittstelle zwischen in der Kunstmusik eher ungeschulten sozialen Schichten und der Hochkultur, also jenem Bereich, der heute der ‚populären Klassik‘ oder ‚Mainstream-Klassik‘ zugerechnet werden würde. (Obwohl das englische ‚popular‘ u. a. mit ‚volkstümlich‘ übersetzt wird, ist im vorliegenden Kontext ‚populär‘ nicht mit ‚volkstümlich‘ synonym verstehen. Popularität als Eigenschaft eines kulturellen Produkts bedeutet in diesem Kontext, dass das Produkt von vielen Menschen einer Bevölkerungsgruppe und unterschiedlichen sozialen Schichten dieser Gruppe rezipiert und/oder konsumiert wird; das Konzept besitzt weder die Zweideutigkeit noch die Konnotationen von ‚Volkstümlichkeit‘ (im Sinne einer verschiedenen ge-

⁸⁷ Eine umfangreiche Rekonstruktion, wo im Europa des frühen 18. Jahrhunderts – in Ergänzung zu England – die kleine bogenförmige zwei-/dreiteilige Form in welchen Kontexten Verwendung findet und wie groß ihre Bedeutung im jeweiligen Kulturraum im Vergleich zu anderen Formen ist, ist ein Forschungsdesiderat.

⁸⁸ Spittas Vermutung, dass der Komponist, der für die Verse von Johann Sigismund Scholze Musik bereitstellte, Mizler gewesen ist, lässt sich mit den Kompositionen im zweiten Band von *Sperontes Singender Muse* nicht kohärent machen; im Gegensatz zu den Stücken in *Sperontes* zweitem Band weisen diejenigen in Mizlers dreiteiliger *Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers* ab 1740 überwiegend eine zweiteilige und so gut wie keine zwei-/dreiteilige Form auf. Es ist somit unwahrscheinlich, dass Mizler für Scholzes Sammlung von 1742 Kompositionen mit kleiner gerundeter zwei-/dreiteiliger Form, d. h. mit einer formal verdichteten, fest gefügten Form verfasste, für seine eigenen Oden, d. h. Kompositionen für ein vergleichbares Publikum, jedoch durchgehend locker gefügte Formen wählte. Robert L. Marshall und Dianne M. McMullen vermuten demgegenüber, dass Scholze sich vornehmlich französischer sowie englischer, deutscher und italienischer musikalischer Quellen bediente. Zu welchem Genre diese Quellen in der Mehrzahl gehörten, benennen sie allerdings nicht (Marshall und McMullen 2008).

⁸⁹ In der Übergangsphase zwischen Barock und Klassik vermengen sich rückwärts- und vorwärtsweisende Stilistiken miteinander und die Entscheidung, ob man die Phase Spätbarock oder Frühklassik nennt, hängt letztlich von der jeweils gewählten Perspektive ab, d. h. davon, ob man mehr die weiterhin präsenten barocken oder mehr die sich bereits abzeichnenden klassischen Stilprinzipien fokussiert.

sellschaftlichen Gruppierungen einer Region gemeinsamen Sprache und Kultur oder im Sinne eines für die unteren sozialen Schichten spezifischen Eigenschaftsbündels).)

Die Verschränkung von populärer Mainstream-Klassik und Wiener Klassik realisiert sich jedoch nicht nur darin, dass die zwei-/dreiteilige Form in populären Liederbüchern und im Wiener klassischen Stil unabhängig voneinander eine häufige Verwendung findet. Beide Phänomene sind im Gegenteil eng miteinander verwoben. Die oben genannte Überlagerung von nationalistischen Bestrebungen und Simplizitätsdiskurs im späteren 18. Jahrhundert führt zu einem starken Interesse an Volksmusik bzw. daran, was damalige Zeitgenossen dafür halten wollten.⁹⁰ In dessen Zuge werden ab dem frühen 19. Jahrhundert Sammlungen mit sog. Volks- und Gesellschaftsliedern herausgegeben, deren Urheber häufig unbekannt sind, und/oder die älteren Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert entnommen wurden.⁹¹

Diese Annäherung von zwei unterschiedlichen Repertoires, der sog. Volksmusik auf der einen und der Wiener klassischen Musik ‚im Volkston‘ auf der anderen Seite, konnte aufgrund der Äquivokalität des Volksbegriffs – Volk als untere soziale Schichten (1.) und Volk als Gruppe, die eine gemeinsame nationale Kultur und Sprache teilt (2.) – geschehen, ohne dass die Inkonsistenz und Widersprüchlichkeit auffiel. Darüber hinaus nahm die zwei-/dreiteilige Liedform hierbei eine prominente Rolle ein. Denn, obwohl sie und die mit ihr einhergehende ‚melodisch-rhythmische Verdichtung‘ ihren Ursprung nicht im ‚Volk‘ (weder in dem einen noch dem anderen Sinn) hat, wird sie im Kontext des Volkstümlichkeitsdiskurses im deutschen Sprachraum zunehmend zu einem – wenn auch nicht theoretisch reflektierten – Merkmal volksnaher Musik.⁹² Davon zeugen Liedsammlungen wie die 1807 von von Johann Gustav Gottlieb Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen herausgegebenen *Melodien zu der Sammlung Deutscher, Flämländischer und Französischer Volkslieder*⁹³ und die 1870 von Franz Wilhelm von Ditfurth herausgegebenen *Deutschen Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*.⁹⁴ Hier sind jeweils knapp dreißig Prozent der Lieder im engeren Sinn bogenförmig zwei-/dreiteilig. Viele heute noch bekannte Volks- und Kinderlieder wie z. B. „Hänschen klein“ und „Weißt Du wieviel Sternlein stehen“, die erst im frühen 19. Jahrhundert als solche klassifiziert werden, weisen ebenfalls eine kleine zwei-/dreiteilige Liedform auf. Es ist naheliegend, dass diejenigen Kompositionen der Wiener Klassik in den neuen – heute noch im Großen und Ganzen – gültigen Kanon der Volks- und/oder Kinderlieder aufgenommen wurden, die eine liedhafte, fassliche und zugleich prägnante Form besaßen:⁹⁵ Stücke

⁹⁰ S. meine obigen Ausführungen zu den Quellen der Volksmusik und der heute geltenden Definition von Volksmusik.

⁹¹ Vgl. u. a. Schulz 1785, Büsching und Hagen [1807], Ditfurth 1872, Erk und Böhme 1893f.

⁹² Wiora bezeichnet dementsprechend den „symmetrischen Bogen vom Anfang bis zum Ende einer zwei- bis vierzeiligen Strophenliedes“ als „ein herrschendes Formprinzip der abendländischen Volksmusik“ (Wiora 1957, S. 110; s. auch S. 112).

⁹³ Büsching und Hagen [1807].

⁹⁴ Ditfurth 1872.

⁹⁵ Prägnanz und Fasslichkeit sind, wie im Hauptstück III ‚London‘ im fünften Abschnitt gezeigt,

wie „Komm lieber Mai und mache“ oder „Freude, schöner Götterfunken“.⁹⁶ (Diese den Idealtypus der zwei-/dreiteiligen Form repräsentierenden Kompositionen werden in der Wiener Klassik dabei durch weitaus komplexere Kompositionen ergänzt, die die zwei-/dreiteilige Form in unendlichen, zum Teil stark erweiterten Varianten – typischen Familienähnlichkeiten im Sinne Wittgensteins – durchspielen, entfalten und ausbreiten.⁹⁷)

Mit dieser Gemeinsamkeit zwischen Wiener Klassik und Volks- (oder auch Kinder-) Liedern dürfte wiederum der Eindruck des Vertrauten und Bekannten zusammenhängen, der sowohl dem Korpus der Volkslieder als auch den Wiener klassischen Stücken im ‚Volkston‘ bereits seit dem späteren 18. Jahrhundert zugeschrieben wurde und, so werde ich im Folgenden zeigen, die Charakterisierung dieser Repertoires als volkstümlich unterstützt.⁹⁸ So bemerkte Johann Abraham Peter Schulz in seiner Vorrede zu seiner Liedersammlung 1785:

In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr *volksmäßig* als kunstmäßig zu singen, nämlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unseren Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des *Bekannten* darein zu bringen gesucht, weil ich es aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons; nur muß man ihn mit

zwei Seiten derselben Sache. Fasslichkeit resultiert nicht aus Schlichtheit (wie z. B. unvariiierter Wiederholung), sondern aus melodisch-rhythmischer Verdichtung, wie sie für die zwei-/dreiteilige Form charakteristisch ist. Diese sind, um sie an dieser Stelle noch einmal zu rekapitulieren: formale Balance (Symmetrie beider Hauptteile I und II sowie der regelmäßig gebauten Taktgruppen); aus der Bogenform (A – B – A') resultierende Abgerundetheit und gestalterische Verdichtung auf kleinstem Raum (Verschränkung von Zwei- und Dreiteiligkeit, Wiederholung, Kontrast (zwischen A/A' und B) sowie motivische Durchgestaltung.

⁹⁶ „Komm lieber Mai und mache“ wird z. B. 1859 in *Jugend= und Volkslieder für Schule und Haus* abgedruckt (Geissler 1859, S. 86).

⁹⁷ Vgl. Caplin 1998.

⁹⁸ Der Eindruck des Vertrauten und Bekannten dürfte, so meine Vermutung, darauf zurückgehen, dass die zwei-/dreiteilige Form ontogenetisch tatsächlich eine der ersten ist, die wir, Angehörige des deutschen Kulturraums, als eine direkt an uns gerichtete Musik kennenlernen (z. B. als Schlaflied). Zwar ist selbstverständlich davon auszugehen, dass Embryos, Säuglinge und Kleinkinder mit einem weitaus größeren Spektrum an musikalischen Stilen konfrontiert werden. Der Unterschied zwischen Kinderliedern und aller übrigen Musik dürfte jedoch darin liegen, dass Kinderlieder, wenn sie von Eltern gesungen werden, in der Regel eine Form der Kommunikation mit dem Kind darstellen. Das Schlaf- oder Beruhigungslied z. B. wird dem Kind *vorgesungen*; es handelt sich nicht um Musik, die nebenher erklingt und sich eigentlich an niemanden oder erwachsene Zuhörerinnen und -hörer richtet. Welche Rolle die kleine gerundete zwei-/dreiteilige Form in anderen europäischen und nordamerikanischen Kulturräumen im Kontext der Ontogenese spielt, wäre systematisch zu untersuchen.

dem Bekannten selbst nicht verwechseln; dieses erweckt in allen Künsten Ueberdruß; jener hingegen hat in der Theorie des Volksliedes, als ein mittel, es dem Ohre lebendig und schnell fasslich zu machen, Ort und Stelle, und wird von dem Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht [kursiv von mir, B. K.].⁹⁹

Auf den Wiener klassischen Stil bezogene Assoziationen zwischen Volkston und Vertrautheit artikulieren sich fünf Jahre später, 1790, in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler*. Gerber schreibt Haydns Kompositionen die Qualität zu, den Eindruck des ‚Bekannten‘ und ‚Popularen‘ – der Komponist und Lexikon-Verfasser übernimmt hier offenbar den Begriff aus dem Französischen – zu vermitteln:

Er besitzt die große Kunst in seinen Sätzen öfters *bekannt* zu scheinen. Dadurch wird er trotz allen contrapunktischen Künsteleyen, die sich darinnen befinden, *populair* und jedem Liebhaber angenehm. Seine Themen tragen durchaus das Gepräge des Originalgenies und machen ihren Verfasser, dem aufmerksamen Zuhörer unter tausenden unverkennbar [kursiv von mir, B. K.].¹⁰⁰

Inwiefern werden mit der Charakterisierung der Volksmusik und des Wiener klassischen Stils als bekannt und vertraut jedoch Konnotationen des Authentischen und Idealtypischen aufgerufen, wie ich oben behauptet habe? Und warum unterstützen diese Konnotationen wiederum die Charakterisierung beider Musikkorporusse als volkstümlich oder ‚im Volkston‘? Die Denkfigur, der gemäß Volksmusik – offenbar u. a. aufgrund der hier häufig anzutreffenden kleinen gerundeten zwei-/dreiteiligen Liedform – als vertraut und bekannt erfahren wird, impliziert, dass die Angehörigen einer kulturellen Gemeinschaft, des sogenannten ‚Volkes‘, (hier: der Deutschen und Österreicher) ‚ihre‘ Musik unmittelbar und ohne Mühe nicht deshalb verstehen, weil sie diese Musik schon häufig gehört haben und sie sie deshalb gut kennen, sondern weil die Musik den ‚Geist‘ oder die ‚Eigenart‘ der ‚Volksgruppe‘ ‚widerspiegelt‘ und deren Mitglieder dementsprechend eine gewisse Affinität zu ihr empfinden, d. h. sich mit ihr oder ihrem ‚Gehalt‘ identifizieren. Indem Volksmusik dieser Theorie nach jedoch den ‚Geist‘ oder die ‚Eigenart‘ einer ‚Volksgruppe‘ verkörpert, repräsentiert sie zugleich die für das Volk authentischen Charakterzüge und ist, weil sie diese zum Ausdruck bringt, auf das Volk bezogen idealtypisch.¹⁰¹

Die kleine zwei-/dreiteilige Liedform und die von ihr evozierten Konnotationen des Authentischen und Idealtypischen unterstützen darüber hinaus auch die Autonomisierung der Wiener klassischen Musik. Denn eine Form, die durchstrukturiert und -hie-

⁹⁹ Schulz 1785, Vorrede (ohne Seitenzählung).

¹⁰⁰ Gerber 1790, Sp. 610.

¹⁰¹ Dass in der Wissenschaft mittlerweile eine andere Auffassung vorherrscht, der gemäß der aus der Zeit der Ausbildung des Nationalbewusstseins stammende Diskurs irreführend ist, ändert nichts daran, dass der Diskurs im Alltag weiterhin praktiziert und konsolidiert wird.

rarchisiert und in sich verdichtet ist, erzeugt eine so starke musikimmanente Kohärenz, einen ‚Eigensinn‘ (d. h. einen für diese Form spezifischen Sinn), dass Kompositionen mit dieser Form für sich alleine stehen, d. h. in musikformaler Hinsicht als autonom begriffen werden. Gerade in ihrer universellen Anwendbarkeit im Kontext verschiedener Gattungen – von Volks- und Kinderliedern und, in erweiterter Form, von Musikgattungen der Wiener Klassik (Symphonien, Sonaten etc.) – liegt die Unabhängigkeit der kleinen zwei-dreiteiligen Liedform. So gesehen schiebt paradoxerweise also eine musikalische Form, die – zumindest im England des frühen 18. Jahrhunderts – im Umfeld von Imperativen des Nutzens und Standardisierens konsolidiert wird, die Autonomisierung von Musik in Abgrenzung von nicht-autonomer Musik – Vokalmusik, sogenannter funktionaler Musik – an.

Gemengelage – Am Beginn dieses Buches konstatierte ich bezüglich des moralisch-ethischen Denkens in den Dekaden um 1700 eine Gemengelage aus – wie für eine ‚Sattelzeit‘ typisch –¹⁰² Elementen frühneuzeitlicher, zunehmend obsolet werdender Prämissen und neuer, frühaufklärerischer Anschauungen. Dass der moralisch-ethische Wandel damals, auch wenn er ganz Europa betraf, sich in verschiedenen europäischen Kulturräumen unterschiedlich ausprägte, war Ausgangspunkt für die Untersuchung. Wie tiefgehend – trotz einer gemeinsamen Tendenz hin zu einer sozialen Ausrichtung moralischer Imperative und ethischer Theorien – die Diversität moralisch-ethischer Ideen in Europa damals war, brachte jedoch erst die genauere Rekonstruktion dieser in den ausgewählten Kulturräumen zutage. Indem diese Rekonstruktion von der Zielsetzung geleitet war, mögliche Einflüsse des moralisch-ethischen Wandels auf Musik und/oder Wechselwirkungen zwischen beiden festzustellen, lag der Fokus automatisch auf jenen Denkfiguren und Imperativen, die einen Bezug zur Musik und ihren Komponenten – Struktur, Form, Expressivität u. ä. – nahelegten. Lenkte die Rekonstruktion im französischen Kulturraum ‚Paris/Versailles‘ das Augenmerk auf die dortige Überwindung der Prämissen der höfischen Verstellungsethik – ich verzichte aus Darstellungsgründen auf die Nennung der Autoren –, so führte diejenige des in Drucken verbreiteten *allgemeinen* moralisch-ethischen Diskurses im deutschen Kulturraum zu keinem signifikanten Ergebnis. Diejenige des *Musik*diskurses im Hamburger Kulturraum ließ demgegenüber jedoch zum einen innovative ethische Positionen erkennen, die die etablierte intrinsisch orientierte Ethik ablösten; zum anderen zeigte sich, dass in einigen Libretti der an der Hamburger Gänsemarktoper uraufgeführten Opern neue moralische Vorbilder konfiguriert wurden.

Diese unterschiedlichen Konstellationen im französischen und im deutschen Kulturraum zogen nach sich, dass im Pariser/Versailler Umfeld Librettisten wie Corneille und Danchet an die neuen moralisch-ethischen Trends anknüpfen konnten – sie kreierten dementsprechend Figuren, die die obsoleten verstellungsethischen Paradigmen durch ihr Verhalten bloßstellen –, während im deutschsprachigen Raum die Librettisten Bres-

¹⁰² S. zum hiesigen Gebrauch des Terminus ‚Sattelzeit‘: Einleitung, Fußnote 1.

sand, Bostel und Wend Trends überhaupt erst aufspüren oder generieren mussten. Sie taten dies mittels des Designs neuer, richtungsweisender Heroenfigurationen, die sich durch die Charaktereigenschaften ‚absolute Gewissheit in moralischen Dingen‘ und ‚Treue gegen sich selbst‘ auszeichneten. (Heldinnen und Helden fungieren, so hatte ich im ersten Großkapitel von Hauptstück II ‚Hamburg‘ argumentiert, als moralische Vorbilder.) In England, dem dritten von mir gewählten Kulturraum prägten sich in der moralphilosophischen, ökonomischen, dramatischen und poetischen Literatur (besonders markant: Locke, Gay und Mandeville) Anschauungen aus, die – weitaus deutlicher als in Frankreich und Deutschland – Nutzenerwägungen und Interesse als Handlungsmotivationen (im positiven, sozial orientierten wie im negativen, auf den eigenen Profit orientierten Sinn) ins Zentrum stellen.

Die Heterogenität des moralisch-ethischen Denkens in theoretischen Diskursen und/oder musikdramatischen Texten in den drei untersuchten Kulturräumen – Bloßstellung der Verstellungsethik vs. Design neuer Heroenmodelle vs. Erörterung einer pragmatischen Nutzenethik – stimulierte Opernkomponisten wiederum zur Entwicklung ganz verschiedener musiksprachlicher Ansätze, die auf die neuen, sich in den Libretti artikulierenden moralisch-ethischen Imperative Bezug nehmen. Die Mischung nationeigener-französischer Stilelemente mit nationfremden-italienischen Stilelementen ermöglichte es Charpentier und Campra, ‚innerhalb‘ der von ihnen komponierten Musik eine semantische Spaltung zu generieren, die die durch verstellungsethische Verhaltensimperative verursachte psychisch-semiotische Spaltung der *dramatis personae* Médée und Jason sowie Clorinde und Tancrède mit musiksprachlichen Mitteln artikuliert. (Verbalsprachliche Mittel zur Sichtbarmachung einer Dissonanz zwischen äußerer Erscheinung und tatsächlichem, ‚inneren‘ Denken und Fühlen sind, wie oben erwähnt, das sogenannte Beiseite und die Soliloquy.) Mattheson, Keiser und Telemann setzten demgegenüber für die visionären moralisch-ethischen Ideen in den von ihnen vertonten Libretti – absolute Gewissheit und Treue gegen sich selbst – kompositorische Mittel ein, die eher aus dem Umkreis der rhetorischen Figurenlehre stammen: d. h. Techniken, die auf Analogiebildungen zwischen musikalischen Konfigurationen auf der einen und abstrakten Ideen auf der anderen Seite bauen. Diese Techniken sind musikalische Agilität als Ausdruck des aus der absoluten Gewissheit resultierenden moralischen Furors (in der Selbstverstümmelungsszene von Matthesons *Porsenna*), ein variiertes *stilus luxurians* als Symbol oder Zeichen¹⁰³ für die durch Treue gegen sich selbst erzielte Erhebung und Erhabenheit (in der Selbstaufopferungsszene in Keisers *La forza della virtù*) sowie pastoralartige und sequenzierende Topoi als expressives Äquivalent zur auf der Bühne dargestellten reflexiven Versenkung, während der sich der Prozess der Anerkennung des Gegenübers als Mitmensch vonseiten des Widersachers und in Reaktion auf die vom Gegenüber demonstrierte Treue gegen sich selbst vollzieht. (Die Anerkennung ist wiederum die Bedingung für die gelingenden Peripetien in Telemanns

¹⁰³ Ich verwende hier die Termini ‚Symbol‘ und ‚Zeichen‘ synonym. Beide Worte bezeichnen hier das bezeichnende Element der zweistelligen Relation ‚Zeichen‘ (im semiotischen Sinn).

Emma und Eginhard und Keisers *Croesus*.) Im Londoner Kulturraum wiederum war es die von Pepusch in der *Beggar's Opera* zu einer vorübergehenden Klimax gebrachte Standardisierung der kleinen zwei-/dreiteiligen Liedform, die – so mein Befund – in einem Wirkungsverhältnis zur Popularität der Nutzenethik und dem damit einhergehenden Fokus auf die Nutzbarmachung von Gütern, inklusive Kulturgütern wie Musik, steht.

In Anbetracht der Heterogenität der eingesetzten musikalischen Mittel finden auch die von mir in den behandelten Musiktheaterwerke herausgearbeiteten Tendenzen zur Autonomisierung der Musik auf sehr verschiedenen Ebenen statt. Die Autonomisierung hängt zum Teil direkt mit den verwendeten musikalischen Mitteln zusammen; zum Teil kann jedoch nur sehr mittelbar ein Zusammenhang zwischen beiden hergestellt werden. Während im französischsprachigen Raum die psycho-semiotische Spaltung in sich selbst eine semantische Autonomisierung der Musik darstellt, sind es im deutschsprachigen Raum nicht die musikalisch-rhetorischen Techniken, die eine Autonomisierung der Musik befördern, sondern die an die neuartigen Heldenkonzepte anschließende Narrativierung der Musik, die – erst im 19. Jahrhundert – mit der Übertragung der Heldenkonzepte auf Musik einhergeht. Ebenso führt nicht die Standardisierung der kleinen bogenförmigen zwei-/dreiteiligen Liedform als solche in der englischen ‚Mainstream-Klassik‘ zur Autonomisierung von Musik, sondern die einige Dekaden spätere im deutschen Sprachraum stattfindende Assoziation dieser Form mit dem Authentischen und Idealtypischen im Kontext des ‚Volkston‘-Diskurses des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Mit der Rekonstruktion charakteristischer moralisch-ethischer und kompositorischer Konstellationen relativiert die vorliegende Monographie ganz bewusst die Reichweite und Anwendbarkeit der – gerade auch in der deutschsprachigen frühen Neuzeitforschung – sehr populären Kulturtransfertheorie von Michel Espagne und Michael Werner (1988), die seit den 1980er Jahren ein Gegenmodell zur Betrachtung einzelner kultureller Gefüge anbietet. Espagne und Werner haben zweifellos darin Recht, dass das Konzept von Nationalstaaten als homogenen kulturellen Gebilden mit klar definierten Grenzen irreführend ist und dass stattdessen von der Hybridität von Kulturräumen auszugehen ist, die aus dem kreativen Transfer von Kultur konstituiert werden. Dementsprechend lassen sich auch in den drei Kulturräumen Paris/Versailles, Hamburg und London moralisch-ethische Topoi oder Denkfiguren beobachten, die in allen drei Kulturräumen – allerdings in unterschiedlicher Form – präsent sind. Das ist insofern alles andere als erstaunlich, als damalige Intellektuelle und Musiker – nicht anders als heute – die Literatur und Musik ihrer Kollegen (und manchmal auch Kolleginnen) in den europäischen Nachbarstaaten aufmerksam zur Kenntnis nahmen. Schriftsteller und Komponisten reisten genauso wie Bücher und Noten quer durch Europa (wie durch die gesamte Welt).

Dennoch – und das ist mein erster Einwand – kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich aufgrund der *genetischen* Hybridität von Kulturräumen historiographisch nicht mehr lohnt, einzelne Kulturräume und ihr spezifisches Profil zu rekon-

struieren, weil diese – das impliziert m. E. die Kulturtransferthese – als solche gar nicht existieren. Der Befund dieser Studie zeigt demgegenüber, dass es distinkte Kulturräume gibt, die sich durch benennbare Charakteristika auszeichnen – auch wenn die Kulturräume selbstverständlich weniger durch nationalstaatliche Grenzen als durch urbane Verdichtungen, Sprachgemeinschaften und – hier schließt sich der Kreis – spezifische kulturelle Produkte definiert sind. Darüber hinaus – das ist mein zweiter Einwand – bezweifle ich den heuristischen Mehrwert, der der aus der Kulturtransfertheorie abgeleiteten Methode – der historiographischen *Rekonstruktion* von Kulturtransfer – in der Forschung derzeit zugeschrieben wird (auch wenn der politisch-moralische Mehrwert, die Abkehr von nationalstaatlichen Ideologien und von der häufig damit verbundenen Diskriminierung Angehöriger anderer Staaten und/oder Ethnien, klar zutage liegt). Der Grund für meine Zweifel liegt darin, dass die in der Kulturtransferforschung im Zentrum stehenden Transferprozesse nur dann überhaupt herausgearbeitet werden können, wenn *zuvor* distinkte kulturelle Elemente bereits definiert wurden, deren Transfer anschließend über verschiedene Orte hinweg nachvollzogen wird. D. h. die Voraussetzung für die Kulturtransferforschung ist es, kulturelle Typen oder ‚Originalformen‘ zu definieren, deren Wandlungen und Transformationen im Zuge des Kulturtransfers rekonstruiert werden. Die Definition eines solchen (Arche-)Typus gelingt meiner Einschätzung nach jedoch besonders gut in Bezug auf einen epistemologischen Fixpunkt wie z. B. einen relativ klar begrenzten Kulturraum. Dies ist besonders wichtig, wenn es gilt, eine ‚Sattelzeit‘ zu verstehen, in der die heterogenen soziokulturellen Phänomene eine Gemengelage bilden, einen glühenden Magmastrom aus frühneuzeitlichen und frühaufklärerischen moralisch-ethischen Ideen, aus barocken und frühklassischen kompositionstechnischen Verfahren und musikästhetischen Prämissen.

LITERATUR

- Abbate 1991 = Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Abraham 1684 = Pr. Fr. Abraham, *Mercks Wienn(/ Das ist: Deß wüttenden Todts ein umständliche Beschreibung In Der berühmten Kayserlichen Haupt= und Residenz=Stadt in Oesterreich*, Salzburg: gedruckt vnd verlegt bey Melchior Haan, 1684.
- Adler 1929 (1961) = Guido Adler, „Die Wiener Klassische Schule“, in: *Handbuch der Musikgeschichte* (1929), hrsg. von Guido Adler, Tutzing: Hans Schneider, 1961, S. 769-795.
- Ambrosius 2005 = Gerold Ambrosius, *Regulativer Wettbewerb und koordinative Standardisierung zwischen Staaten*, Stuttgart: Steiner, 2005.
- Andreas von Sancta Theresia 1679 = Andreas von Sancta Theresia, *Tugendriechender Blumen-Büschel*, München: Getruckt und Verlegt/ durch Johann Jäcklin, 1679.
- Appleby 1976 = Joyce Appleby, „Ideology and Theory: The Tension between Political and Economic Liberalism in Seventeenth Century England“, in: *The American Historical Review*, 81:3 (Juni 1976), S. 499-515.
- Aristoteles 4. Jh. v. Chr. (1989) = Aristoteles, *Politik*, übersetzt und hrsg. von Franz F. Schwarz, Frankfurt am Main: Reclam, 1989.
- Ayer 1936 (1971) = Alfred Jules Ayer, *Language, Truth and Logic* (1936), London et al.: Penguin Books, 1971.
- Baasner 1988 = Frank Baasner, *Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Carl Winter, 1988.
- Bacilly 1671 = Bénigne de Bacilly, *Traité de la methode ou L’Art de bien chanter*, Paris: Guillaume de Luyne, 1671.
- Bacon ca. 1603 (1756) = Francis Bacon, „Valerius Terminus. Of the Interpretation of Nature“, in: ders., *The works of Francis Bacon*, hrsg. von Dr. Birch, Bd. 1, London: A. Millar, 1756, S. 372-394.
- Bacon 1605 = Francis Bacon, *Of the proficience and advancement of Learning, diuine and humane*, London: Printed for Henrie Tomes, 1605.
- Bacon 1623 (1645) = Francis Bacon, *De Dignitate et augmentis Scientiarum* (1623), Liber IX, Lvgd. Batavorvm: apud Franciscum Moiardum et Adrianum Wijngaerde, 1645.
- Baker 1736 (1741) = [John] Baker, *Volständige Historie der Inquisition, aus dem englischen übersetzt von Christian Friedrich Tieffensee* (1736), Copenhagen: verlegt Jacob Preus, 1741.
- Baker 1997 = Anne Baker, „La musique religieuse d’André Campra“, in: *Le concert des muses: Promenade musicale dans le baroque français*, hrsg. von Jean Lionnet, Versailles: Editions du Centre de musique baroque de Versailles, 1999, S. 285-305.

- Baker 2007 = Michael Baker, *Text-music relationships in the solo songs of Felix Mendelssohn*, PhD thesis, Ann Arbor: University Microfilms International, 2007.
- Barbon 1690 = Nicholas Barbon, *A Discourse of Trade*, London: Printed by Tho. Milbourn, 1690.
- Barkhausen 1983 = Jochen Barkhausen, *Die Vernunft des Sentimentalismus*, Tübingen: Gunter Narr, 1983.
- Bartel 1997 = Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997.
- Batteux 1747 (1751) = Charles Batteux, *Die Schöne Künste aus einem Grunde hergeleitet* (Originaltitel: *Les beaux arts réduits à un même principe*, 1747), übersetzt von Philipp Ernst Bertram, Gotha: Johann Paul Mevius, 1751.
- Baumgarten (1738) 1756 = Alexander Gottlieb Baumgarten, *Unterricht von dem rechtmäßigen Verhalten eines Christen, oder Theologische Moral* (1738), Halle: Johann Justinus Gebauern, 1756.
- Beer 1697 = Johann Beer, *URSUS VULPINATUR. List wieder List/ Oder Musicalische Fuchs=Jagdt/ Darinnen Gottfried Vockerodens/des Gymnasii Illustris zu Gota Rectors, seiner wider Hn. D. Wentzeln/ Hn. Lorbern/ und wider mich/ den AUTHOREM dieser Schrifft/ ausgegangenen APOLOGIE, der Balg abgejagt/ ausgestreift/ auch ohne einzige Vulpinationirung oder Fuchsschwäntzerey/ tapffer ausgegärbt und in einem wunderlichen Traum=Gesicht vorgestellt wird*, Weißenfels in Verlegung des Authoris [1697].
- Beethoven 1820 (1973) = *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 1, Hefte 38-48, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 235
- Bekker 1912 = Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1912.
- Bekker 1917 (1921) = Paul Bekker, „Musikalische Neuzeit“ (1917), in: *Kritische Zeitbilder*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1921, S. 292-299.
- Bell 2009 = John L. Bell, „Continuity and Infinitesimals“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2010 Edition), hrsg. von Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/continuity/>, letzter Zugang am 14.2.2013.
- Bentham 1780 = Jeremy Bentham, *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Bd. 1, London: T. Payne and Son, 1780.
- Bentley 1965 = Eric Bentley, *The Life of the Drama*, New York: Atheneum, 1965.
- Berckmar 1738 = R.P. Reginbaldus Berckmar, *Geschicht= und Predig=Buch*, Augsburg: In Verlag Martin Veith, 1738.
- Bergmann [1687] = Carl Christoff Bergmann, *Der Christliche Held/ Siegprächtigt zu Feld/ Im Türckischen Zelt*, Franckfurt und Leipzig: zu finden bey Joh. Jon. Felsecker [1687].
- Bermbach 1997 = Udo Bermbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
- Bernhard zwischen ca. 1650 und 1680 = Christoph Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“ (zwischen ca. 1650 und 1680), *Die Kompositionslehre Heinrich*

- Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter, 2003.
- Bernier und o. A. 1703 = Nicolas Bernier und o. A., *Médée* (1710), in: *The eighteenth-century French Cantata*, Bd. 7, hrsg. von David Tunley, Oxford: Clarendon Press, 1990, S. 161-185.
- Berrone 2000 = Carlo Berrone, „Du théâtre parlé à la tragédie lyrique: Médée, héroïne noire de Quinault“, in: *Recherches des jeunes dix-septiémistes: Actes du cinquième colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIIème siècle*, hrsg. von Charles Mazouer, Tübingen: Narr, 2000, pp 75-87.
- Best 1974 = Otto F. Best, Art. „Held, Heros“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, hrsg. von Joachim Ritter, Basel: Schwabe, 1974, Sp. 1043-1049.
- Bireley 1990 = Robert Bireley, *The Counter-Reformation prince: anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill und London: University of North Carolina Press, 1990.
- Birnbacher 2003 (2007) = Dieter Birnbacher, *Analytische Einführung in die Ethik*, Berlin: De Gruyter, 2007.
- Blainville 1754 = Charles Henri de Blainville, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genf: [o. V.], 1754.
- Boësset 1642 = Antoine Boësset, *IX. Livre d'Airs de Cours*, Paris, 1642, abgedruckt in Stoll, 1977, S. 135.
- Bohlman 2004 = Philip Vilas Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004.
- Böhme 1886 = Franz Magnus Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, 2 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886.
- Böker 2006 = John Gay's *The Beggar's Opera 1728-2004*, hrsg. von Uwe Böker, Ines Detmers und Anna-Christina Giovanopoulos, Amsterdam und New York: Rodopi, 2006, S. 33-102.
- Bonds 2014 = Mark Evan Bonds, *Absolute music. The history of an idea*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Bonnet und Bonnet 1715 = Jacques Bonnet und Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets: depuis son origine jusqu'à present*, Paris: chez Jean Cochart, Etienne Ganeau et Jacque Quillau, 1715.
- Bourdieu 1991 = Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Bouvard und La Grange-Chancel 1702 = François Bouvard und François-Joseph de La Grange-Chancel, *Médus*, Paris: chez Christophe Ballard, 1702.
- Boyd und Beeks 2001 = Malcolm Boyd und Graydon Beeks (mit D.F. Cook), Art.: „Pepusch, Johann Christoph“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 324-327.
- Boyer 1702 = Abel Boyer, *Dictionnaire Royal: françois-anglois*, Bd. 1, A la Haye: chez Meyndert Uytwerf, 1702.

- Boyle 1686 (1772) = Robert Boyle, „A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature“ (1686), in: ders., *Works*, Bd. 5, London: Printed for W. Johnston et al., 1772, S. 158-254.
- Brasche und Brasche 1663 = Heinrich Brasche, Georg Brasche, *Fiducia Christianorum, Der Christen ohnfehlbare FF/ Wegen der Beylag der Seligkeit: Enthalten In den freudigen Worten des Hoherleuchten Apostels Pauli/ 2 Timoth. I. V. 12.*, Lüneburg: [o. V.], 1663.
- Bräuer 2003 = Holm Bräuer, Art.: „Prinzip“, in: *Handwörterbuch Philosophie*, hrsg. von Wulff D. Rehfus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbpphilosophie_main%5Bentry%5D=724&tx_gbwbpphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbpphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=78907860a92c4f17d7a5fee7259a0e16, letzter Zugang am 5.3.2015.
- Breckling 1686 = Friedrich Breckling, *Das Ewige Evangelium/ Von der Gewißheit der Seeligkeit aller bußfertigen und gläubigen Kinder Gottes in Christo Jesu*, [o. O.: o. V.], 1686.
- Bressand 1695 = Friedrich Christian Bressand, *Clelia* (Libretto), Braunschweig: Gruberischen Erben [1695].
- Bressand 1700 = Friedrich Christian Bressand, *La forza della virtù* (Libretto) (1700), in: Reinhard Keiser, *La forza della virtù*, hrsg. von John H. Roberts, New York und London: Garland, 1986.
- Bressand 1702 = Friedrich Christian Bressand, *Porsenna* (Libretto), [Hamburg]: [o. V.], 1702.
- Brockes 1721 = Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre hergenommenen Gedichten*, Hamburg: Schiller & Kißner, 1721.
- Brower 2000 = Candace Brower, „A cognitive theory of musical meaning“, in: *Journal of music theory*, 44:2 (2000), S. 323-379.
- Brown 1996 = A. Peter Brown, „The trumpet overture and sinfonia in Vienna (1715-1822): rise, decline and reformulation“, in: *Music in eighteenth-century Austria*, hrsg. von David Wyn Jones, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 13-69.
- Broyles 1987 = Michael Broyles, *Beethoven: the emergence and evolution of Beethoven's heroic style*, New York, NY: Excelsior Music, 1987.
- Buhr 1998 = Heiko Buhr, „*Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?*“ *Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Bumpus 2010 = Julie Bumpus, *Ballad Opera in England: Ist Songs, Contributors, and Influence*, Master thesis, Bowling Green State University, 2010.
- Burke 1992 = Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven und London: Yale University Press, 1992.
- Burnham 1995 = Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton: Princeton University, 1995.

- Busch 2001= Gudrun Busch, „Die Beer-Vockerodt-Kontroverse im Kontext der frühen mitteldeutschen Oper oder: Pietistische Opern-Kritik als Zeitzeichen“, in: *Das Echo Halles*, hrsg. von Rainer Lächele, Tübingen: bibliotheca academica, 2001, S. 131-170.
- Büsching und Hagen [1807] = *Melodien zu der Sammlung Deutscher, Flamländischer und Französischer Volkslieder*, hrsg. von Johann Gustav Gottlieb Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, Berlin: Braunes [1807].
- Campra und Danchet 1702 = André Campra und Antoine Danchet, *Tancrède*, Reprint der Ausgabe Paris: Ballard, 1702, Béziers: Société e Musicologie de Languedoc, 1992.
- Caplin 1998 = William E. Caplin, *Classical Form*, New York et al.: Oxford University, 1998.
- Carey 1740 = Henry Carey, *The Musical Century in One Hundred English Ballads*, Bd. 1, London: Printed for the Author, 1740.
- Castiglione 1528 (1998) = Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (1528), Turin: Einaudi, 1998.
- Cavalli und Minato 1665 = Francesco Cavalli und Nicolò Minato, *Mutio Scevola*, Venedig, 1665 (Partitur, unveröffentlicht, Biblioteca Nazionale Marciana (I-Vnm), It. IV,364; RISM ID no.: 850004000).
- Cessac 1988 (1995) = Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (1988), Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.
- Charpentier und Corneille 1693 (1987) = Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille, *Médée* (Partitur), hrsg. von Edmond Lemaître, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1987.
- Charpentier und Corneille 1694 = Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille, *Médée* (Partitur), Paris: Christophe Ballard, 1694.
- Charron 1601 (1606) = Pierre le Charron, *De la sagesse* (1601), [o. O.]: Simon Mill, 1606.
- Charron 1601 (1780) = Pierre Charron, *Die wahre Weisheit oder Sittenlehre des Weltbürgers* (Originaltitel: *De la sagesse*), Bd. 2, München: Johann Baptist Strobel, 1780.
- Chastellux 1765 = François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, A La Haye und Paris: Chez Merlin, 1765.
- Châteauneuf und Morabin 1735 = François de Châteauneuf und Jacques Morabin, *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris: Chez la Veuve Pissot, 1735.
- Châtelet 1742 = Émilie du Châtelet, *Institutions physiques adressées à Mr. son Fils*, *Nouvelle édition*, Amsterdam: Aux depens de la compagnie, 1742.
- Châtelet 1742 (1743) = Émilie du Châtelet, *Naturlehre an ihren Sohn* (1742), aus dem Französischen übersetzt von dem königlich preußischen Hofrat Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr, Halle und Leipzig: Renger, 1743.
- Chetwood 1729 = William Rufus Chetwood, *The Lovers Opera*, London: John Watts, 1729.
- Chetwood 1731 (1974) = William Rufus Chetwood, *The Generous Free-Mason*

- (1731), in: *Farce (Broad or Satirical)* (= *Ballad Operas*, Bd. 11), hrsg. von Walter H. Rubsamen, New York und London: Garland, 1974, Teil 2.
- Chladni 1748 = Johann Martin Chladni, *Vernünfftige Gedanken von dem Wahrscheinlichen und desselben gefährlichen Mißbrauche*, Stralsund, Greifswal und Leipzig: Johann Jacob Weitbrecht, 1748.
- Clay-Warner 2008 = Jody Clay-Warner, „Commentary“, in: *Social Structure and Emotion*, hrsg. von Jody Clay-Warner und Dawn T. Robinson, Amsterdam et al: Elsevier, 2008, S. 195-201.
- Clérambault und o. A. 1710 = Louis-Nicolas Clérambault und o. A., *Médée* (1710), in: *The eighteenth-century French Cantata*, Bd. 9, hrsg. von David Tunley, Oxford: Clarendon Press, 1990, S. 62-88.
- Cochrane 2010 = Tom Cochrane, „A Simulation Theory of Musical Expressivity“, in: *Australasian Journal of Philosophy*, 88:2, 2010, S. 191-207.
- Coeffeteau 1620 (1628) = N[icolas] Coeffeteau, *Tableau des passions humaines*, Grenoble: Pierre Marniolles, 1628.
- Coffey 1735 (1974) = Charles Coffey, *The Merry Cobbler* (1735), in: *Farce (Magical Transformation and Necromancy)*, (= *Ballad Operas*, Bd. 10), hrsg. von Walter H. Rubsamen, New York und London: Garland, 1974, Teil 4.
- Collinson und Duesenberry 2001 = Francis Collinson und Peggy Duesenberry, Art.: „Scotland“, Teil II, 2, 4,-6, in: *The New Grove*, Bd. 22, hrsg. von Stanley Sadie, London und New York: Macmillan, 2001, S. 908-922.
- Cone 1974 = Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- Cook 1980 = D. F. Cook, „Venus and Adonis. An English Masque ‚After the Italian Manner‘“, in: *The Musical Times*, 1980, S. 553-557.
- Cook 1990 = Nicholas Cook, *Music, imagination, and culture*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Cooper 1986 = Barry Cooper, „Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Wilhelm Seidel und Barry Cooper, *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich – England* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, S. 141-314.
- Courbois und Fuzelier 1710 = Philippe Courbois und Louis Fuzelier, *Jason et Médée*, in: *The eighteenth-century French Cantata*, Bd. 14, hrsg. von David Tunley, Oxford: Clarendon Press, 1991, S. 67-88.
- Cowart 1984 = Georgia J. Cowart, „Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought“, in: *Acta Musicologica*, Bd. 56, 1984, S. 251-266.
- Cox 2001 = Arnie W. Cox, „The mimetic hypothesis and embodied musical meaning“, in: *Musicae scientiae: The journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 5:2 (2001), S. 195-209.
- Croll 1609 = Oswald Croll, *De signaturis internis rerum*, Beigabe zu: ders., *Basilica Chymica*, Francofurti: Apud Claudium Marnium & heredes Joannis Aubrii, 1609.

- Croll 1609 (1623) = Oswald Croll, *Tractat von den innerlichen Signaturn, oder Zeichen aller Dinge* (1609), Beigabe zu: ders., *Basilica Chymica oder Alchymistisch Königlich Kleynod*, Franckfurt am Mayn: Tampach, 1623.
- Crousaz 1723 = Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau*, erweiterte Ausgabe (1723), Paris: Fayard, 1985.
- Cureau de la Chambre 1650 = Marin Cureau de la Chambre, *Caractères des passions* (Bd. 1), Paris: Chez P. Rocolet, 1650.
- D'Urfey 1709 = Thomas D'Urfey, *The Modern Prophets or New Wit for a Husband*, London: printed for Bernard Lintott, 1709.
- D'Urfey 1719 = *Songs Compleat Pleasant and Divertive set to MUSICK by Dr. JOHN BLOW, Mr. HENRY PURCELL, an other Excellent Masters of the Town, Written by Mr. [Thomas] D'URFEY*, London: W. Pearson, for J. Tonson, 1719.
- Dassas 2002 = *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, hrsg. von Frédéric Dassas, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Dassas 2003 = *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, hrsg. von Frédéric Dassas, Paris: Cité de la musique, 2003.
- David 1693 = Domenico David, *La forza della virtù*, Venedig: per il Nocolini, 1693.
- Deane 1963 = Herbert A. Deane, *The Political and Social Ideas of St. Augustine*, New York: Columbia University Press, 1963.
- Dehrmann 2008 = Mark-Georg Dehrmann, *Das ‚Orakel der Deisten‘. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, [o. O.]: Wallstein, 2008.
- Dennis 1722 = John Dennis, „[Letter] To Mr. ***“, in: *Julius Caesar acquitted, and His Murderers condemn'd In a Letter to a Friend*. London: Printed for J. Mack-Euen, 1722, S. 29-39.
- Dens 1981 = Jean-Pierre Dens, *L'honnête homme et la critique du goût*, Lexington, Kentucky: French Forum, 1981.
- Dent [1954] = Edward J. Dent, „Preface“, in: John Gay, *The Beggar's Opera*, London: Oxford University Press, [1954].
- Der Verlassene 1682 = *Die kluge Tapferkeit Des unvergleichlichen Helden Cai. Iulii Caesaris: Welche er theils selbst/ theils durch andere der Nachwelt zum immerwährenden Andencken einverleibet/ und aufzeichnen lassen*, übersetzt von „Dem Verlassenen“, Leipzig: Weidmann, 1682.
- Descartes 1633 (1677) = René Descartes, „Le monde ou traité de la lumière“ (1633), in: ders., *L'homme*, Paris: Chez Theodore Girard, 1677, S. 405-519.
- Descartes 1637 (1650) = René Descartes, *Les Passions de l'ame* (1637), Amsterdam: Chez Louys Elzevier, 1650.
- Descartes 1644 (1651) = René Descartes, *Principes de la Philosophie* (1644), Paris: Henry le Gras, 1651.
- Diderot und D'Alembert 1765 = *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 12, Neuchastel: Chez Samuel Faulche, 1765.
- Diebel 1968 = Monika Diebel, *Grundlagen und Erscheinungsformen der Theater-*

- feindlichkeit deutscher protestantischer Geistlicher im 17. und 18. Jahrhundert* (Dissertation, Universität Wien), Wien, 1968.
- Dill 2008 = Charles Dill, „Rameau avec Lacan“, in: *Acta Musicologica*, 80:1 (2008), S. 33-58.
- Ditfurth 1872 = *Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz Wilhelm von Ditfurth, Nördlingen: Beck, 1872.
- Döhring 1969 = Sieghart Döhring, *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Marburg/Lahn: [o. V.], 1969.
- Döhring 1995 = Sieghart Döhring, „Theologische Kontroverse um die Hamburger Oper“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing: Schneider, 1995, S. 111-123.
- Dorival 1999 = Jérôme Dorival, „André Campra et la cantate française“, in: *Le concert des muses: Promenade musicale dans le baroque français*, hrsg. von Jean Lionnet, Versailles: Editions du Centre de musique baroque de Versailles, 1999, S. 319-331.
- Drexel [1662] = Jeremias Drexel, *Dritter Theil. Hiebevot in Lateinischer Sprach beschrieben/ hernach aber zur Ehren Gottes/ und Beförderung deß Rechten/ zum Theil vom Authore selbsten/ zum Theil von andern des teutschen Sprach wolerfahrenen in das Hochteutsche versetzt* (= *Opera omnia*, Bd. 3), [o. O.]: Schönwetter [1662].
- Drexel 1662 = Jeremias Drexel, *Ander Theil. Hiebevot in Lateinischer Sprach beschrieben/ hernach aber zur Ehren Gottes/ und Beförderung deß Rechsten/ zum Theil vom Authore selbsten/ zum Theil von andern der teutschen Sprach wolerfahrenen in das Hochteutsche versetzt* (= *Opera omnia*, Bd. 2), [o. O.]: Schönwetter, 1662.
- Dubos 1719 = Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Geneva: Slatkine Reprint, 1967.
- Dusch 1725-1760 = Johann Jacob Dusch: *Schilderungen aus dem Reiche der Natur und Sittenlehre nach allen Monaten des Jahres*, Hamburg und Leipzig: Grund und Holle, 1725-1760.
- Eitan und Timmers 2010 = Zohar Eitan und Renee Timmers, „Beethoven’s last piano sonata and those who follow crocodiles: Cross-domain mappings of auditory pitch in a musical context“, in: *Cognition: International journal of cognitive psychology*, 114:3 (2010), S. 405-422.
- Eitan, Ornoy und Granot 2012 = Zohar Eitan, Eitan Ornoy, Roni Y. Granot, „Listening in the dark: Congenital and early blindness and cross-domain mappings in music“, in: *Psychomusicology: Music, mind and brain*, 22:11 (2012), S. 33-45.
- Elerdt 1632 = Nicolaus Elerdt, *Cataplasma. Bewehrtes Heilpflaster/ für das grawsame Pochen/ Zittern und Schwermut des Hertzens/ Auß dem 16. Cap. Genes.: In der Ordentlichen Wochenpredigt/ Alß des vorigen Tages/ war der 14. Novembris itzigen 1632. Jahres/ am ersten die betrübte und hochtrawrige Post/ vom Abscheide deß AllerChristlichsten/ Großmütigsten Helden/ [et]c. Gustavi-Adolphi, Königl. Wüld. zu Schweden/ [et]c. erschollen*, Berlin: Runge, 1632.

- Elmenhorst 1688 = H[er]inrich Elmenhorst, *DRAMATOLOGIA ANTIQUO – HODIERNA. Das ist Bericht von denen Oper-Spielen*, Hamburg: gedruckt bey Georg Rebenl. Wittwe, 1688.
- Erk und Böhme 1893f = *Deutscher Liederhort : Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart*, Bd. 1, hrsg. von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893.
- Espagne und Werner 1988 = *Transferts*, hrsg. von Michel Espagne und Michael Werner, Paris: Édition Recherche sur les Civilisations, 1988.
- Fabian 1735 = R. Fabian, *Trick for Trick*, London: John Watts, 1735.
- Facultäten der Theologischen und Juristischen/ auff der Universität Rostock 1693 = „Responsum Derer beyden Hoch-Löbl. Factultäten der Theologischen und Juristischen/ auff der Universität Rostock, in: *Vier Bedencken Führnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P. P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genannten Operen zu halten*, [ohne Herausgeber] Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1693, keine Paginierung.
- Fader 2000 = Don Fader, *Musical Thought and Patronage of the Italian Style at the Court of Philippe II, Duc d'Orléans (1674-1723)* (Dissertation), Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 2000.
- Fader 2003 = Don Fader, „The *Honnête homme* as Music Critic: Taste, Rhetoric, and *Politesse* in the 17th-Century French Reception of Italian Music“, in: *The Journal of Musicology*, 20:1 (2003), S. 3-44.
- Fader 2005 = Don Fader, „The ‚Cabale du Dauphin‘, Campra, and Italian Comedy: The Courtly Politics of French Musical Patronage around 1700“, in: *Music & Letters*, 86:3 (2005), S. 380-413.
- Fader 2007 = Don Fader, „Philippe II d'Orléans's ‚chanteurs italiens‘, the Italian cantata and the *gouts-réunis* under Louis XIV“, in: *Early Music*, 35:2 (2007), S. 237-249.
- Faret 1630 (1631) = Nicolas Faret, *L'Honeste Homme, ou L'Art de Plaire a la Cour* (1630), Paris: chez Pierre Trabouillet, 1631.
- Fauconnier 1997 = Gilles Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Fauconnier und Turner 1994 = Gilles Fauconnier und Mark Turner, „Conceptual Projection and Middle Spaces“, Report 9401, April 1994, <http://www.cogsci.ucsd.edu/research/documents/technical/9401.pdf>, letzter Zugang: 23.10.2013.
- Feige 1685 = Johann Constantin Feige, *Adlers-Krafft/ Oder Europaeischer Heldenkern/ Das ist: Warhafftel/ vnd außfuehrliche Beschreibung Der hohen Tapfferkeit/ Welche die Christl. Helden/ Ritter vnd Soldaten/ wie auch Jeder=maenniglichen in Wehr vnd Waffen erweisen/ vnd ihnen hierdurch bey gantzer Welt einen vnsterblichen Rahmen erworben haben*, Wienn: Kürner, 1685.
- Fichte 1797 (1799) = Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Hamburg: Felix Meiner, 1799.

- Fichte 1808 (1846) = Johann Gottlieb Fichte, „Reden an die deutsche Nation“ (1808), in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 7, Berlin: Verlag von Veit und Comp., 1846, S. 259-499.
- Fielding 1730 = Henry Fielding, *The Author's Farce*, London: John Watts, 1730.
- Fischer 1696 = Michael Fischer, *Werther Gast Magdalenae Oder Der Römische Heilige Marter-Heldt Polienius Würdigist empfangen und aufgenommen in der Kirchen der heiligen Mariae Magdalenae des Closters der H. Clarae zu Regensburg/ da sein von Rom überbrachter H. Leichnamb sambt dem Blut mit öffentlicher herrlicher Solennitet an dem 13. Sonntag nach Pfingsten dahin eingeholet wurde*, Regensburg: Raith, 1696.
- Fischer 1698 = Michael Fischer, *Neuer Meer- und Glücks-Stern So durch den Römischen heiligen Marter-Helden Asterium Dem Schiff der Gesellschaft der H. Ursulae zu Straubingen vorzuleuchten auffgangen: Observiert, und außgelegt an dem Fest-Tag der Translation seines von Rom überbrachten H. Leichnambs/ da solcher mit grosser Solennitet in das werthe Gottshauß benändter Wohl-Ehrwürdigen Geistlichen Jungfrauen bey der unbefleckten Empfängnuß Mariae eingeholet/ und beygesetzt worden*, Regensburg: Raith, 1698.
- Fitzmaurice und Smith 2012 = Susan Fitzmaurice und Jeremy Smith, „Evidence for the history of English: Introduction“, in: *The Oxford Handbook of the History of English*, hrsg. von Terttu Nevalainen und Elizabeth Closs Traugott, Oxford: Oxford University Press, 2012, S. 19-36.
- Flacius 1549 = Matthias Flacius, *Widder den Ausszug des Leipsischen Interims, oder das kleine Interim*, Magdeburg: Rödinger, 1549.
- Fontijn 2006 = Claire Anne Fontijn, *Desperate measures*, Oxford: Oxford University, 2006.
- Foucault 1966 (1989) = Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Freud 1936 (1991) = Anna Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen* (1936), Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Frisch 1741 = Johann Leonhard Frisch, *Deutsch-Lateinisches Wörter-Buch*, Berlin: Christoph Gottlieb Nicolai, 1741, S. 386.
- Furetière 1701 = Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, zweite Ausgabe, erweitert von Basnage de Bauval, La Haye, Rotterdam: Arnoud und Leers, 1701, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56749155/f164.image.r=troupes.langDE>.
- Furetière 1727 = Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, nouvelle edition, La Haye: Husson, 1727.
- Gabler Wirtschaftslexikon 2009 = *Gabler Wirtschaftslexikon Online: das Wissen der Experten*, o. Hg., Wiesbaden: Gabler, 2009, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/standardisierung.html>.
- Gamaches 1704 (1708) = Étienne-Simon de Gamaches, *Système du cœur, ou la connoissance du cœur humain* (1704), Paris: Chez Michel Brunet, 1708.
- Garen 2003 = Andrea Garen, *Mucius Scaevola vor Porsenna. Frühneuzeitliche Auf-*

- fassungen einer römischen Bürgertugend in der europäischen Malerei vom 15. – 18. Jahrhundert*, Universität Osnabrück, 2003, <http://d-nb.info/970400802/34>.
- Gataker 1730 = Thomas Gataker, *The Jealous Clown: or, the Lucky Mistake*, London: Printed for Henry Parker, 1730.
- Gauthier 2010 = Laure Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris: PUPS, 2010.
- Gay 1731 = John Gay, *Calista*, London und Dublin: Printed by George Faulkner, 1731.
- Gay und Pepusch 1728 (1729) = John Gay und Johann Christoph Pepusch, *Beggar's Opera* (1728), London: John Watts, 1729.
- Geffcken 1849 = Johannes Geffcken, „Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels, 1677-1688“, in: *Theater und Kirche in Hamburg. Drei Vorträge im Vereine für Hamburgische Geschichte*, Hamburg: Johann August Meißner, 1849, S. 1-33.
- Geissler 1859 = *Jugend= und Volkslieder für Schule und Haus*, hrsg. von Carl Geißler, Leipzig: W. Bock, 1859.
- Gent [1699] = B. E. Gent, *A new Dictionary of the Terms Ancient and Modern of the Canting Crew, In its several Tribes, of Gypsies, Beggars, Thieves, Cheats, &c.*, London: Printed for W. Hawes [1699].
- Gentillet 1576 (1579) = Innocent Gentillet, *Discours sur les moyens de bien gouverner*, [o. O.: o. V.], 1579.
- Gerber 1790 = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1. Teil, Leipzig: Breitkopf, 1790.
- Gloyna 1998 = Tanja Gloyna, Art.: „Treue“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel et al.: Schwabe, 1998, Sp. 1473.
- Gloyna 1999 = Tanja Gloyna, „Treue: zur Geschichte des Begriffs ‚...quia fiat, quod dictum est‘“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 41 (1999), S. 64-85.
- Goldsmith 1985 = Maurice Marks Goldsmith, *Private Vices, Public Benefits*, Cambridge: Cambridge University, 1985.
- Goodman 1970 = Nelson Goodman, „Seven Strictures on Similarity“, in: *Experience and Theory*, hrsg. von Lawrence Foster und John W. Swanson, Amherst: University of Massachusetts Press, 1970, S. 19-29.
- Goodman 1976 = Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1976.
- Gordon-Seifert 1994 = Catherine Gordon-Seifert, *The Language of Music in France: Rhetoric as a Basis for Expression in Michel Lambert's Les Airs de Monsieur Lambert (1669) and Bénigne de Bacilly's Les Trois Livres d'Airs (1668)* (Dissertation), Ann Arbor, Michigan: UMI, 1994.
- Goschke und Bolte 2002 = Thomas Goschke und Annette Bolte, „Emotion, Kognition und Intuition: Implikationen der empirischen Forschung für das Verständnis moralischer Urteilsprozesse“, in: *Die Moralität der Gefühle*, hrsg. von Sabine A. Döring und Verena Mayer, Berlin: Akademie-Verlag, 2002, S. 39-58.

- Goussault 1692 = L'Abbé Goussault, *Portrait d'un honnête homme* (1692), Paris: Michel Brunet, 1693.
- Gracián 1647 (1687) = Baltasar Gracián, *L'homme de cour* (Übersetzung des *Oráculo Manual y arte de prudencia* (1647)), übersetzt von Abraham Nicolas Amelot De La Houssaie, Paris: chez la Veuve Martin, Jean Boudot & Etienne Martin, 1687.
- Gracián 1647 (1730) = Baltasar Gracián, *Maximes* (Übersetzung des *Oráculo Manual y arte de prudencia* (1647)), Paris: Chez Rollin, 1730.
- Grimm 1854-1971 (2004) = Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (1854-1971), Bd. 22, Trier: Universität Trier, 2004, Sp. 282-343, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GT10210>.
- Grosch 2013 = Nils Grosch, *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Münster: Waxmann, 2013.
- Grotius 1625 (1707) = Hugo Grotius, *Drey Bücher vom Rechte des Krieges und des Friedens, darinnen Das Recht der Natur und der Völcker/ wie auch die vornehmsten Sachen desjenigen Rechtes/ welches von der Regierung eines Staates handelt/ erkläret/ und die Anmerkungen des Verfassers hinzugefüget werden*, übersetzt von P. B. S. g. Schütz, Leipzig: verlegt Friedrich Groschuff, 1707.
- Grotius 1625 (1993) = Hugo Grotius: *De iure belli ac pacis* (1625), Aalen: Scientia, 1993.
- Grotius 1627 (1696) = Hugo Grotius, *Von der Gewissheit der christlichen Religion* (1627), Franckfurt: Johann Wiedenmeyer, 1696.
- Grubbs 1932 (1965) = Henry A. Grubbs, *Damien Mitton (1618-1690). Bourgeois honnête homme* (1932), New York: Kraus Reprint Corporation, 1965.
- Guerinot und Jilg 1976 = Joseph V. Guerinot und Rodney D. Jilg, *Contexts I. The Beggar's Opera*, Hamden: Connecticut: Archon Books, 1976.
- Gülke 1971 = Peter Gülke, „Motive aus französischer Revolutionsmusik in Beethovens fünfter Sinfonie“, in: *Musik und Gesellschaft*, 21:10 (1971), S. 636-640.
- Haan und Niedhart 1993 = Heiner Haan und Gottfried Niedhart, *Geschichte Englands vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 1993.
- Hanslick 1854 (1858) = Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Leipzig: Rudolf Weigel, 1858.
- Harris-Warrick 2000 = Rebecca Harris-Warrick, „The phrase structures of Lully's dance music“, in: *Lully Studies*, hrsg. von John Hajdu Heyer, Cambridge: Cambridge University, 2000, S. 32-56.
- Harsdörffer 1648 (1969) = Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter. Zweyter Theil* (1648), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Harth 1992 = Erica Harth, *Cartesian Women*, Ithaca und London: Cornell University, 1992.
- Hartlieb, Kiehl und Müller 2009 = Bernd Hartlieb, Peter Kiehl und Norbert Müller, *Normung und Standardisierung: Grundlagen*, Berlin, Wien und Zürich: Beuth, 2009.
- Harvey 1959 = *The Oxford companion to French Literature*, hrsg. von Paul Harvey, Oxford: Clarendon Press, 1959.

- Hazart 1678 = Cornelius Hazart, *Kirchen-Geschichte/ Das ist: Catholisches Christenthum/ durch die gantze Welt außgebreitet/ Insonderheit Bey nächst verflossenem/ und anjetzo fliessenden Jahr-hundert: Darinnen kürztlich beschriben wird/ Jedes Lands Arth/ und Gelegenheit/ der Einländer Lebens-Sitten/ eygenthumliche Secten/ Satzungen/ Staats-Wesen/ Geist- und Weltliche Gepräng; besonders aber/ und außführlich beygebracht die erste Einpflanzung/ das Auffnehmen/ und die Erweiterung deß allda eingeführten wahren Christ-Glaubens: wie solcher von vilen eyfrigen Blutzeügen verfochten/ von Lob- und merck-würdigen Tugend-Thaten viler anderer Christ-Helden gezieret/ und von vilen wundersamen Begebnissen bekräftiget worden/ Mit vilfältigen Kupffern zu füglichem Erkandnuß abgebildet*, Wienn in Oesterreich: Voigt, 1678.
- Heartz und Brown 2001 = Daniel Heartz und Bruce Alan Brown, Art.: „Classical“, in: *The New Grove*, Bd. 5, hrsg. von Stanley Sadie, London und New York: Macmillan, 2001, S. 924-929.
- Heinse 1794 (1902-1925) = Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal* (1794) (= *Sämmtliche Werke*, Bd. 5), hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig: Insel Verlag 1902-1925.
- Helmholtz 1867 = Hermann Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig: Leopold Voss, 1867.
- Helms 2001 = Dietrich Helms, „Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus“, in: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday, Dortmund: Klangfarben, 2001, S. 325-352.
- Helwing 1751 = Christian F. Helwing, *Versuch einer Einleitung in die gesammte Moral*, Halle: bey Johann Justinus Gebauer, 1751.
- Herder 1773 = Johann Gottfried von Herder, *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg: Bode, 1773.
- Herissone 2000 = Rebecca Herissone, *Music Theory in Seventeenth-Century England*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hermes 1776 = Johann Timotheus Hermes, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen, Vierter Theil*, Leipzig: bey Johann Friedrich Junius, 1776.
- Herr 2000 = Corinna Herr, *Medeas Zorn*, Herbolzheim: Centaurus, 2000.
- Herring 1763 = Thomas Herring, *Seven Sermons on Public Occasions*, London: [Selbstverlag], 1763.
- Heyer 2007 = John Hajdu Heyer, „A newly discovered French baroque Mass by Jean Gilles: Reconsidering the concerted Mass in France c. 1700“, in: „*L'esprit français*“ und die Musik Europas: Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin – Festschrift für Herbert Schneider/ „*L'esprit français*“ et la musique en Europe: Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique, Hildesheim: Olms, 2007, pp 356-372.
- Hill 2003 = John Walter Hill, „Ov'è il decoro“. Etichetta di corte, espressione degli affetti e trattamento dell'aria nell'*Orontea* di Antonio Cesti“, in: *La Figura e*

- l'opera di Atonio Cesti ne seicento europeo*, hrsg. von Mariateresa Dellaborra, Florenz, 2003.
- Hirschman 1977 = Albert O. Hirschman, *The passions of the Interest*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Hirschmann 1995 = Wolfgang Hirschmann, Art.: „Empfindsamkeit“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 1995, Sp. 1765-1771.
- Hirschmann 2000 = Wolfgang Hirschmann, „Vorwort“, in: Georg Philipp Telemann, *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (Partitur) (= *Telemann Auswahl*, Bd. 37), hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Kassel: Bärenreiter, 2000, S. IX-XXV.
- Hoffmann 1810 = E. T. A. Hoffmann, „Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Œuvre 67. No. 5. des Sinfonies. (Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)“ (häufig abgedruckt unter dem Titel „Beethovens Instrumental=Musik“), in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Juli 1810, S. 630-642.
- Hoffmann 1821 (1963) = E. T. A. Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist“, in: ders., *Die Serapionsbrüder* (1821), hrsg. von Walter Müller-Seidel, München: Winkler, 1963, S 76-99.
- Holtzhey 1700 = Johann Gottfried Holtzhey, „Des Helden-müthigen und ümb die gantze Christenheit Hochverdienten und nunmehr ewigseligen Mannes Gottes/ Herrn Martini Lutheri, der H. Schrifft Weltberühmten Doctoris, richtige Bildes-Verbleibung/ und wichtige Lebens-Beschreibung: als ein Christschuldiges Ehren-Gedächtniß/ anfangs nur allein in diesem Kupfferstich unter der Figur eines mitten unterm Creutz stehenden und auff siebenerley Rosen gehenden Christen-Hertzen/ kürztlich vorgestellt/ nachgehends auch in diesem Tractätlein mit einer Erklärung ... vergesellet ...“, Saalfeld: Ritter, 1700.
- Hörmonseder 1733 = Anselm Hörmonseder, *Himmliche Eremiten-Schaar, Heiliges Augustiner-Jahr*, Wien: Zu finden bey Georg Lehmann, 1733.
- Houghton 1682 = John Houghton, *Collection of Letters for the Improvement of Husbandry and Trade*, Nr. 2, London: Printed for John Lawrence, 1682.
- Hövel 1912 = Ernst Hövel, *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Münster i. W.: Coppenrath, 1912.
- Hudson 1980 = Richard Hudson, Art.: „Ruggiero“, in: *The New Grove*, Bd. 16, hrsg. von Stanley Sadie, New York: MacMillan, 1980, S. 232-324.
- Hume 1739-1740 (1817) = David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Bd. 2, London: Thomas und Joseph Allman, 1817.
- Hume 1740 = David Hume, *Treatise of Human Nature*, Bd. 3, London: Thomas Loncman, 1740.
- Hume 1751 = David Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, London: A. Millar, 1751.

- Hüttemann 2001 = Andreas Hüttemann, „Einleitung“, in: *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Hüttemann, Stuttgart: Franz Steiner, 2001, S. 7-13.
- Innes 1728 = Alexander Innes, *Enquiry into the Origin of Moral Virtue*, London: J. Cluer and A. Campbell, 1728.
- Jacquot und Souris 1966 = Thomas Mace, *Musick's Monument, Volume II: Commentaire et transcriptions*, hrsg. von Jean Jacquot (Kommentar) und André Souris (Transkription), Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1966.
- Jaffee 2001 = Kay Jaffee, *Medea among the ancients and moderns* (Dissertation), Ann Arbor, Michigan: UMI, 2001.
- Jahn 2005 = Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper*, Tübingen: Niemeyer, 2005.
- James 1997 = Susan James, *Passion and Action*, Oxford: Clarendon, 1997.
- Janowka 1701 (1973) = Thomas Balthasar Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae Seu Elucidarium omnium feri rerum, ac verborum, in Musica Figuraltam Vocali, quam instrumentali obvenientium* (1701), Amsterdam: Knuf, 1973.
- Johnson 1729 = Charles Johnson, *The Village Opera*, London: Printed for J. Watts, 1729.
- Juristen Facultät zu Wittenberg 1693 = Juristen Facultät zu Wittenberg, „Responsum der Hoch=Löbl. Juristen Facultät zu Wittenberg“, in: *Vier Bedencken Führnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P. P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genandten Operen zu halten*, [ohne Herausgeber], Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1693, keine Paginierung.
- Kahrel 1746 = Hermann Friederich Kahrel: *Das Recht der Natur: Worin nicht allein Die Gründe zur Sitten-Lehre und Staats-Kunst gelegt, Sondern auch Die Quellen aller Bürgerlichen Rechte zum Nutzen des menschlichen Lebens geöffnet werden*, Franckfurt am Mayn: Andreä, 1746.
- Kania 2012 = Andrew Kania, Art.: „The Philosophy of Music“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition), hrsg. von Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/music/>.
- Kant 1785 (1994) = Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), Hamburg: Meiner, 1994.
- Kant 1790 (2001) = Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Stuttgart: Reclam, 2001.
- Kant 1797 = Immanuel Kant, *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre* (= *Die Metaphysik der Sitten, Zweyter Theil*), Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1797.
- Keiser und Bostel 1711/1730 (1912) = Reinhard Keiser und Lucas Bostel, *Croesus* (Partitur) (= *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Bd. 37 und 38), hrsg. von Hermann Kretschmar, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- Keiser und Bressand 1700 (1986) = Reinhard Keiser und Friedrich Christian Bressand, *La forza della virtù* (1700), hrsg. von John H. Roberts, New York und London: Garland, 1986.
- Keller 2000 = Robert M. Keller, *The Dancing Master, 1651-1728: An Illustrated Com-*

- pendium*, 2000, <http://www.izaak.unh.edu/nhltd/indexes/dancingmaster/>, letzter Zugang am 14.12.2015.
- Kerman 1973 = Joseph Kerman, „*An die ferne Geliebte*“, in: *Beethoven Studies*, hrsg. von Alan Tyson, New York: W. W. Norton, 1973, S. 123-157.
- Kerman et al. 2001 = Joseph Kerman, Alan Tyson (mit Scott G. Burnham), Art. „Beethoven, Ludwig van, § 15“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 100-103.
- Kessel 1632 = Nicephor Kessel, *Helden-Clag/ Das ist: Christliche Trawr- und BußPredigt: so parentationis loco zu hochverdienten Ehren Dem Durchläuchtigsten/ Großmächtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Gustavo Adolpho/ Der Reiche Schweden/ Gothen und Wenden König/ ... An Ihrer Königl. Majestät GeburtsTag/ den 9. Decemb. ... in der Fürstlichen SchloßKirchen zu Altenburg gehalten / Vom M. Nicephoro Kesseln*, Leipzig: Lamberg, 1632.
- Kidson 1922 = Frank Kidson, *The Beggar's Opera, its predecessors and successors*, Cambridge: Cambridge University, 1922.
- Kircher 1650 = Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 2, Rom: Typis Ludovici Grignani, 1650.
- Kirnberger 1771 (1776) = Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2. Teil, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.
- Kittsteiner 1991 = Heinz D. Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1991.
- Kivy 1989 = Peter Kivy, *Sound sentiment: an essay on the musical emotions*, Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Kivy 2009 = Peter Kivy, *Antithetical arts*, Oxford: Clarendon Press, 2009.
- Knellinger 1692 = Balthasar Knellinger, *Lait- und Schreck-Stern: Das ist Geschicht-Predigen*, München: In Verlegung Johann Hermann von Gelder, 1692.
- Knigge 1788 (1790) = Adolph Freiherr Knigge, *Ueber den Umgang mit Menschen* (1788), Hannover: Christian Ritscher, 1790.
- Knigge 1788 (1853) = Adolph Freiherr Knigge, *Ueber den Umgang mit Menschen* (1788), hrsg. von Karl Gödeke, Hannover: Hahn'sche Hof-Buchhandlung, 1853.
- Koch 1987 = Peter Koch, „Ludovici, Carl Günther“, in: *Neue Deutsche Biographie* 15 (1987), S. 305-306, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd117281387.html>.
- Kohnen und Mair 2012 = Thomas Kohnen und Christian Mair, „Technologies of communication“, in: *The Oxford Handbook of the History of English*, hrsg. von Terttu Nevalainen und Elizabeth Closs Traugott, Oxford: Oxford University Press, 2012, S. 261-284.
- Kopitzsch 1982 = Franklin Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, Hamburg: Hans Christians, 1982.
- Kory 1972 = Odile A. Kory = *Subjectivity and Sensivity in the novels of the Abbé Prévost*, Paris: Didier, 1972.
- Krause 1965 = Gisela Krause, *Altpreußische Uniformfertigung als Vorstufe der Bekleidungsindustrie*, Hamburg: Schulz, 1965.

- Kretzschmar 1905 = Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilung, erster Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Kretzschmar und Noack 1932 = Hermann Kretzschmar, Sinfonie und Suite von Gabrieli bis Schumann (= *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. 1), bearbeitet und ergänzt von Friedrich Noack, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1932.
- Krohn 2001 = Wolfgang Krohn, „Das Naturgesetz zwischen Formbegriff und Handlungsregel bei Francis Bacon“, in: *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Hüttemann, Stuttgart: Franz Steiner, 2001, S. 47-64.
- Kropfinger 1999 = Klaus Kropfinger, Art.: „Beethoven“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 1999, Sp. 667-915.
- Krummel 1975 = Donald William Krummel, *English Music Printing. 1553-1700*, London: The Bibliographical Society, 1975.
- Kutschke 2002 = Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Kutschke 2007 = Beate Kutschke, „Johann Mattheson's Writings on Music and the Ethical Shift around 1700“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2007, S. 23-38.
- Kutschke 2008 = Beate Kutschke, „Musikgeschichte – Ethik – Gender“, in: *History/Herstory*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben, Köln und Weimar: Böhlau, 2008, S. 89-104.
- Kutschke 2010 = Beate Kutschke, „Natur – Ethik – Naturwissenschaft: Der Stellenwert der Formel ‚Natur- und Sittenlehre‘ im dritten Kapitel ‚Von der Natur-Lehre des Klanges‘ in Matthesons *Vollkommenen Capellmeister*“, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim: Olms, 2010, S. 379-394.
- Kutschke 2014 = Beate Kutschke, „Music and Other Sign Systems“, in: *Music Theory Online*, 20:4 (2014), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html>, letzter Zugang am 10.1.2015.
- L. T. 1713 = L. T., „Dissertation sur la Musique Italienne & Française“, in: *Mercure Galant*, November, 1713, S. 3-62.
- La Bruyère 1688 = Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris: Ceu Estienne Michaellet, 1688.
- La Croix 1694 = Phérotée de la Croix, *L'art de la poésie française et latine* (1694), Geneva: Slatkine Reprints, 1973.
- La Gorce 1999 = Jérôme de La Gorce, „André Campra, créateur d'opéras“, in: *Le concert des muses: Promenade musicale dans le baroque français*, hrsg. von Jean Lionnet, Versailles: Editions du Centre de musique baroque de Versailles, 1999, S. 333-346.
- La Rochefoucauld 1664 (1678) = François La Rochefoucauld, *Reflexions ou Sentences et Maximes Morales* (1664), 5. erweiterte Auflage, Paris: Claude Barin, 1678.

- Lakoff 1979 (1993) = George Lakoff, „The contemporary theory of metaphor“, in: *Metaphor and Thought*, hrsg. von Andrew Ortony, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, S. 203-251.
- Lakoff und Johnson 1980 = George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff und Turner 1989 = George Lakoff und Mark Turner, *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, London: The University of Chicago Press, 1989.
- Lambert 1727 (1732) = Anne Thérèse de Lambert, *Réflexions nouvelles sur les femmes* (1727), Amsterdam: Chez Pierre Humbert, 1732.
- Lamy 1675 (1688) = Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler* (1675), Paris: Chez Andre Pralard, 1688.
- Leeuwen 1963 = Henry G. Van Leeuwen, *The problem of certainty in English thought, 1630-1690*, The Hague: Nijhoff, 1963.
- Leibniz 1669-1671 (2003) = Gottfried Wilhelm Leibniz, „Entwürfe zu den *Elementen des Naturrechts*“ (1669-1671), in: ders., *Frühe Schriften zum Naturrecht*, hrsg. von Hans Zimmermann, Hamburg: Felix Meiner, 2003, S. 91-319.
- Leibniz 1682 (1970) = Brief von Leibniz an Marci, 13. (23.) Januar 1682, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, Bd. 3: 1680-1783, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin: Akademie Verlag, 1970, S. 513-514.
- Leibniz 1712 = Gottfried Wilhelm Leibniz, „Reflexions sur l'ouvrage que M. Hobbes a publié de la liberté, de la nécessité et du hazard“, Anhang in: ders., *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam: Troyel, 1712.
- Leibniz 1714 = Gottfried Wilhelm Leibniz, „La monadologie“ (1714), in: God. Guil. Leibnizii, *Opera philosophica omnia*, hrsg. von Johann Eduard Erdmann, Berlin: Eichler, 1840, S. 705- 712.
- Leisinger 1994 = Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994.
- Lenk und Maring 2001 = Hans Lenk und Matthias Maring, Art.: „Verantwortung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, hrsg. von Joachim Ritter, Basel: Schwabe, 2001, Sp. 566-575.
- Leopold 1998 = Silke Leopold, „Herrin der Geister – tragische Heroine“, in: *Medeas Wandlungen*, hrsg. von Annette Kämmerer et al., Heidelberg: Mattes, 1998, S. 129-142.
- Leopold 1999 = Silke Leopold, „Über die Inszenierung durch Musik“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. XXIII, 1999, S. 9-40.
- Leopold 2001= Silke Leopold, „Sprezzatura – Cirimonie – Dissimulazione. Drei zentrale Begriffe der Verhaltenslehre und ihre musikalischen Ausdrucksformen“, in: *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock* (= *Michaelsteiner Konferenzberichte*, Bd. 57), hrsg. von Günter Fleischauer, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 2001, S. 28-38.

- Lerdahl und Jackendoff 1983 = Fred Lerdahl und Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA, et al.: MIT Press, 1983.
- Lesage und Dorneval 1721 = *Le theatre de la foire ou l'opera-comique*, hrsg. von Alain-René Lesage und Jacques-Philippe Dorneval [d'Orneval], Paris: Etienne Ganeau, 1721.
- Lesage und Fuzelier 1716 [1721] = Alain-René Lesage und Louis Fuzelier, „Le tableau du mariage“ (1716), in: *Le theatre de la foire ou l'opera-comique*, hrsg. von Alain-René Lesage und Jacques-Philippe Dorneval [d'Orneval], Paris: Etienne Ganeau, 1721, ohne Paginierung.
- Lessing 1766 = Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Karl Lachmann, Stuttgart: Göschen, 1893, S. 1-180.
- Lessing 1767 = Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Karl Lachmann, Stuttgart: Göschen, 1893, S. 179-406.
- Levinson 1996 = Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Levinson 2005 = Jerrold Levinson, „Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression“, in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hrsg. von Matthew Kieran, Malden, MA: Blackwell, 2005, S. 192-204.
- Lévi-Strauss 1962 (1968) = Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (1962), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968.
- Lies 2012a = Jan Martin Lies, „Einleitung“ zu Textauszügen aus: Matthias Flacius Illyricus, „Wider den Auszug des Leipsischen Interims“, in: *Der Adiaphoristische Streit (1548-1560)*, hrsg. von Irene Dingel, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, S. 19-25.
- Lies 2012b = Jan Martin Lies, „Einleitung“ zu Textauszügen aus: Matthias Flacius Illyricus, „Die vornehmsten adiaphoristischen Irrtümer (Jena 1558)“, in: *Der Adiaphoristische Streit (1548-1560)*, hrsg. von Irene Dingel, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, S. 781-788.
- Link 1997 = Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- Liscow 1735 = [Christian Ludwig Liscow], „Kiel“, in: *Niedersächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen*, No. XLIV, 9. Juni 1735, S. 387-389.
- Liszt 1855 = Franz Liszt, „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 43:3 (1855), S. 25-32, 37-46, 49-55, 77-84, 89-97.
- Livius um 0 (1966) = Titus Livius, *Ab urbe condita* (um 0), Bd. 1, hrsg. von Robert Seymour Conway, Oxonii: Clarendon 1966.
- Locke 1690 (1836) = John Locke, *An Essay concerning Human Understanding* (1690), London: T. Tegg and Son, 1836.
- Longepierre 1694 = Hilaire Bernard de Requeleyne de Longepierre, *Medée*, Paris: Chez Pierre Aubouyn, Pierre Emery und Charles Clouzier, 1694.
- Lugger 1668 = Johann Jacob Lugger, *Spiegel der Ehren des höchstlößlichen Kayser*

- und Königlichen Erzhauses Oesterreich, Nürnberg: Michael und Johann Friderich Endtern, 1668.
- Luhmann 1982 (1994) = Niklas Luhmann, *Liebe als Passion* (1982), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Lully und Quinault 1683 (2009) = Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, *Phaëton* (1683), hrsg. von Nicolas Sceaux, [o. O.]: Nénubar, 2009, <http://nicolas.sceauxfree.fr>.
- Lully und Quinault 1685 = Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, *Roland*, Paris: Ballard, 1685.
- Lüstner 1700 = Gabriel Ferdinand Lüstner, *Johann Baptista Zelotes, oder Der Heldenmüthig- und rechtmäßige Eyfer/ Welchen Marggraff zu Serra/ Johann Paptista, Aus dem grossen und berühmten Pompeischen Geschlecht von Rom/ Über die wahre Evangelische Religion, gegen die damahls regierende Päbste Alexandrum VII. Und Clementem IX. Hertzhafft bezeuget: Zu sonderbahren Trost und Beständigkeit/ allen denen/ so sich mit mir von dem Päbstl. Joch/ ... loßgemachet/ und zur wahren/ alleinseeligmachenden Evangelischen Religion getreten*, Dreßden: Schrötell, [ca. 1700].
- Mace 1676 = Thomas Mace, *Musick's Monument OR, A REMEMBRANCER Of the Best Practical Musick*, London: printed by T. Ratcliffe, and N. Thompson, for the Author, 1676.
- Machiavelli 1513 (1696) = Niccolò Machiavelli, *Le Prince* [Il Principe] (1513), Amsterdam: Henri Desbordes, 1696.
- Mackensen 2000 = Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel et al.: Bärenreiter, 2000.
- Mahrenholz 1998 = Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998.
- Malcolm 1721 = Alexander Malcolm, *A Treatise of Musick*, Edinburgh: [o. V.], 1721.
- Malcolm 1730 = Alexander Malcolm, *A Treatise of Musick*, London: J. Osborn and T. Longman, 1730.
- Malebranche 1674 (1678) = Nicholas Malebranche, *De la recherche de la vérité* (1674), Paris: chez André Pralard, 1678.
- Malin 2008 = Yonatan Malin, „Metric analysis and the metaphor of energy: A way into selected songs by Wolf and Schoenberg“, in: *Music theory spectrum: The journal of the Society for Music Theory*, 30:1 (2008), S. 61-87.
- Mandeville 1714 (1724) = Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees* (1714), London: J. Tonson, 1724.
- Marigold 1983 = W. Gordon Marigold, „Vorwort“, in: Barthold Feind, *Das verwirrte Haus Jacob*, hrsg. von W. Gordon Marigold, Frankfurt am Main und Bern: Peter Lang, 1983, S. 9-84.
- Marigold 1985 = W. Gordon Marigold, „Politics, Religion and Opera: Problems of the Hamburg Opera, 1678-1720“, in: *Mosaic*, 18:4 (1985), S. 49-60.
- Marmontel 1777 = Jean-François Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Liège: Chez Bassompierre, 1777.

- Marpurg 1762 (1763) = Friedrich Wilhelm Marpurg, „Unterricht vom Rezitativ“ (1762), in: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763, S. 253-416.
- Marshall und McMullen 2008 = Robert L. Marshall und Dianne M. McMullen, Art.: „Sperontes“, in: *Oxford music online*, hrsg. von Deane Root, Oxford: Oxford University Press, 2008, http://www.oxfordmusiconline.com.562199527.erf.sbb.spk-berlin.de/subscriber/book/omo_gmo, letzter Zugang am 5.6.2015.
- Marx 1841= Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841.
- Marx 1859 = Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 1, Berlin: Otto Janke, 1859.
- Marx 1978 = Hans Joachim Marx, „Geschichte der Hamburger Barockoper: ein Forschungsbericht“, in: *Studien zur Barockoper*, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Hamburg: Wagner, 1978, S. 7-34.
- Masson 1912 = Paul-Marie Masson, „Musique italienne et musique française“, in: *Rivista musicale italiana*, 19:3 (1912), S. 519-545.
- Massow 1994a = Albrecht von Massow, „Absolute Musik“ (1994), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner, 1996ff, S. 1-17.
- Massow 1994b = Albrecht von Massow, „Autonome Musik“ (1994), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner, 1996ff, S. 1-11.
- Mattheson 1720 (1997) = Johann Mattheson, *Der Brauchbare Virtuoso* (1720) (= *Monumenta musicae revocata*, Bd. 22), Florenz: Studio per Ed. Scelte, 1997.
- Mattheson 1721 = Johann Mattheson, *Das forschende Orchestre*, Hamburg: B. Schillers Wittwe und J. C. Kissner, 1721.
- Mattheson 1728 = Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot* (1728), Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1975.
- Mattheson 1739 = Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Mattheson 1754 = Johann Mattheson, *Plus Ultra*, Hamburg: Johann Adolph Martini, 1754.
- Mattheson und Bressand 1702 (2006) = Johann Mattheson und Friedrich Christian Bressand, *Der edelmütige Porsenna* (1702), hrsg. von Hansjörg Drauschke, Beeskow: Ortus Musikverlag, 2006.
- Maurach und Aland 1971 = Gregor Maurach und Kurt Aland, „Adiaphora“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hrsg. von Joachim Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, Sp. 83-85.
- Maurer 2008 = Michael Maurer, *Kulturgeschichte: eine Einführung*, Stuttgart: UTB, 2008.
- Mayer 1693 = Johann Friedrich Mayer, „Das Responsum“, in: *Vier Bedencken Füh-*

- nehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P. P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genannten Operen zu halten*, [kein Herausgeber] Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1693, keine Paginierung.
- McClary 1993 = Susan McClary, „Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony“, in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1993, S. 326–344.
- McClary 2000 = Susan McClary, „Temporality and Ideology: Qualities of Motion in Seventeenth-Century French Music“, in: *ECHO*, 2:2 (2000), www.echo.ucla.edu/Volume2-Issue2/mcclary/mcclary.html.
- McKendrick, Brewer und Plumb 1985 = Neil McKendrick, John Brewer und John Harold Plumb, *The birth of a consumer society – the commercialization of eighteenth-century England*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Meier 1744 = Georg Friedrich Meier, *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle: Carl Hermann Hemmerde, 1744.
- Meier 1755 = Georg Friedrich Meier, *Metaphysik*, Bd. 1, Halle: Johann Justinus Gebauer, 1755.
- Meier 1906 = John Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle an der Saale: Niemeyer, 1906.
- Melesander 1684 = Johann Melesander, *Schau-Platz Pohnischer Tapferkeit: oder Der Tapffermütigen Pohnischen Könige und Fürsten/ Leben/ Regierung/ Thaten und Absterben*, Nürnberg: bey Johann Hoffmann, 1684.
- Ménestrier 1681 (1685) = Claude-François Ménestrier, *Des representations en musique anciennes et modernes*, Paris: chez Robert Pepie, 1685.
- Méré 1667a (1690) = Antoine Gombauld, Chevalier de Méré, *Discours des Agrémens* (1667), in: ders., *De L’Esprit*, Lyon: chez Jean-Baptiste Girin, 1690, S. 1-92.
- Méré 1667b (1690) = Antoine Gombauld, Chevalier de Méré, *Discours de la Conversation* (1667), in: ders., *De L’Esprit*, Lyon: chez Jean-Baptiste Girin, 1690, S. 129-196.
- Mermet 1746 = Louis Bollioud de Mermet, *De la corruption du goust dans la musique française* (1746), Geneva: Minkoff, 1991.
- Merry Musician 1716 = *THE Merry Musician; OR, A CURE for the SPLEEN: BEING A COLLECTION of the most diverting SONGS and pleasant BALLADS, set to Musick [...]*, Part I., London: J. Walsh, J. Hare and J. Brown, 1716.
- Merry Musician o.D., vielleicht 1728 = *THE Merry Musician; OR, A CURE for the SPLEEN: BEING A COLLECTION of the most diverting SONGS & pleasant BALLADS, set to Musick [...]*, Vol II., London: J. Walsh, Jos. Hare and J. Brown.
- Mersenne 1636 = Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), Bd. 2, Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- Mersenne 1640 = Brief Mersennes an Huygens, 14 November 1640, in: *Correspondance du père Marin Mersenne, religieux minime, 6 August 1640 – end of 1641*,

- Bd. 10, hrsg. von Cornélis de Vaard, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1967, S. 236-238.
- Meyer 2003 = Torsten Meyer, „Zwischen sozialer Restriktion und ökonomischer Notwendigkeit. ‚Konsum‘ in ökonomischen Texten der Frühen Neuzeit“, in: *„Luxus und Konsum“ – eine historische Annäherung*, hrsg. von Reinhold Reith und Torsten Meyer, Münster et al.: Waxmann, 2003, S. 61-82.
- Mieg 2001 = Harald A. Mieg, Art.: „Verantwortungsethik“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, hrsg. von Joachim Ritter, Basel: Schwabe, 2001, Sp. 575-576.
- Minato 1665 = Nicolò Minato, *Mvtio Scevola* (Libretto für die Oper desselben Titels, in Musik gesetzt von Francesco Cavalli), Venedig: Giuliani, 1665.
- Minato 1692 = Nicolò Minato, *Il Muzio Scevola* (Libretto), Wolfenbüttel: Gasparo Giovanni Bismarck, 1692.
- Mizler 1740-1743 = Lorenz Christoph Mizler, *Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers*, Bd. 1 (Leipzig, 1740), Bd. 2 (Leipzig, 1741), Bd. 3 (Leipzig, 1743), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.
- Mizler 1754 = Lorenz Christoph Mizler, „Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften“, in: *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Bd. 4, 1754, S. 129-140.
- Montenault 1748 = Charles Philippe Montenault, *Essais sur les Passions, et sur leurs Caracteres*, Bd. 1, La Haye: Chez Neaulme, 1748.
- Moore 1903 (1988) = Gerald E. Moore, *Principia Ethica*, Buffalo, NY: Prometheus, 1988, <http://fair-use.org/g-e-moore/principia-ethica/chapter-vi>.
- Müller 1636 = Benedict Müller, *Sermo Ad Exequiales Praeparatorius, Das ist/ S tationPredigt/ Vom Geistlich-Edlen/ Helden und RitterKampff/ über der Kronel der Himlischen Gerechtigkeit der Gläubigen getauften Christen ...: Bey Christlich-Adelicher Leich-Begängnüss*, Frankfurt, Oder: Michael Koch, 1636.
- Müller 1830 = Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1830.
- Munro 1986 = James S. Munro, *Mademoiselle de Scudéry and the Carte de Tendre*, without place: University of Durham, 1986.
- Musical Miscellany* 1729 = *The Musical Miscellany*, Bd. 1, ohne Herausgeber, London: Printed by and for John Watts, 1729.
- Musical Miscellany* 1731 = *The Musical Miscellany*, Bd. 6, ohne Herausgeber, London: Printed by and for John Watts, 1731.
- Nettleton und Case 1939 (1969) = *British Dramatists from Dryden to Sheridan* (1939), hrsg. von George H. Nettleton und Arthur E. Case, Carbondale: Southern Illinois University, 1969.
- Newcomb 1984 = Anthony Newcomb, „Once More ‚Between Absolute and Program Music‘: Schumann’s Second Symphony“, in: *19th-Century Music*, 7:3 (April 1984), S. 233-250.

- Newton 1672 = Isaac Newton, „Mr. Newton’s Answer to the foregoing Letter [of Ignace Pardies]“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, No. 85 (15. Juli 1672), S. 5014-5018, www.newtonproject.sussex.ac.uk/view/texts/normalized/NATP00029, letzter Zugang am 8.2.2013.
- Nokes 1995 = David Nokes, *John Gay: A Profession of Friendship*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Noordam 1983 = Dirk Jaap Noordam, „Liebe und Verbürgerlichung in der holländischen Landfamilie“, in: *Ehe, Liebe, Tod*, hrsg. von Peter Borscheid und Hans J. Teuteberg, Münster: Cöppenrath, 1983, S. 276-292.
- Norman 1983 = Buford Norman, „The Agréments – Méré, Morality, and Music“, in: *The French Review*, 4 (1983), S. 554-562.
- North 1691 = [Sir Dudley North], *Discourses upon Trade*, London: Printed for Tho. Basset, 1691.
- North 1728 (2006) = Roger North, *The Musickall Grammarian*. 1728, hrsg. von Mary Chan und Jamie C. Kassler, Cambridge: Cambridge University, 2006.
- O. A. 1684 = ohne Autor, *Ehrl-Spiegel/ Der Tugendtsammen und Rühmwürdigen Fürsten/ Und andern Fürtrefflichen Helden*, Ynßprugg: Benedict Carl Reisacher, 1684.
- O. A. 1698 = *Glorwürdiges Marter-Fest Oder Herrliche Solennitet der Translation Des heiligen Römischen Marter-Helden Asterii: Gehalten in der Churfürstlichen Under-Bayrischen Hauptstatt Straubingen Den 24. Augusti Anno 1697*, Regensburg: Raith, 1698.
- O. A. 1701 = ohne Autor, *Hanging, not punishment enough, for murtherers, high-way men, and house-breakers. Offered to the consideration of the two Houses of Parliament*, London: A. Baldwin, 1701.
- O. A. 1710 = ohne Autor, *Mannßfeldische Ehren=Pforte über dem Sarge des Weyland Hochgebohrnen Graffen und Herrn/ Johann Georgs, Eißleben*: [o. V.], 1710.
- O. A. 1713 = ohne Autor, *Lob= und Ziehr=reicher Ehren=Crantz dem Glorwürdigen Heiligen Andreae Avellino*, München: bey Johann Lucas Straub, 1713.
- O. A. 1719 = ohne Autor (alias Pausanias), „Dialogue sur la volupté“, in: *Nouveau Mercure*, Sept. 1719, S. 3-11.
- O. A. 1729 = ohne Autor, *A Satyirical Poem. Or: The Beggar’s Opera dissected*, London: Printed by E. Berington for J. Wilford, 1729.
- O. A. 1771 = ohne Autor, *Der Deutsche, Dritter Theil*, Magdeburg und Frankfurth an der Oder. Bey dem Commerzien=Rath Hechtel, 1771, S. 44.
- O. A. 1819 = *Volksthümliches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 2, hrsg. von Theodor Heinsius, Hannover: [o. V.], 1819.
- O. A. 1834 = ohne Autor, Lemma „Held“, in: *Wörterbuch der Sittenlehre*, hrsg. von Johann Christian Karl Werbig, Quedlinburg und Leipzig: Gottfried Basse, 1834, S. 127.
- O. A. 1854 = ohne Autor, Lemma: „Treue“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854), <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=-Vernetzung&lemid=GT10210>, letzter Zugang am 14.2.2013.

- O. A. 1990 = ohne Autor, Art.: „Castrucci“, in: *Companion to Baroque music*, hrsg. von Julie A. Sadie, London: J. M. Dent & Sons, 1990, S. 277.
- O. A. 2012 oder früher = ohne Autor, Art.: „Gewissheit“, in: *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Gewissheit>, letzter Zugang am 1.11.2012.
- O. A. 2013a (oder früher) = ohne Autor, Art.: „Newtonsche Gesetze“, in: *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Newtonsche_Gesetze, letzter Zugang am 15.2.2013.
- O. A. 2013b (oder früher) = ohne Autor, Art.: „Jean de La Bruyère“, in: *World Biographical Information System Online*, <http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/474383180/db.saur.de/WBIS/biographicTextDocument.jsf>, letzter Zugriff am 27.2.2013.
- O. A. 2014 (oder früher) = ohne Autor, Art.: „Persona“, in: *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Persona>, letzter Zugang am 8.2.2014.
- O. Hrsg. 1693 = *Vier Bedencken Fürnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P. P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genandten Operen zu halten*, [o. Hrsg.] Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1693.
- Over 2014 = Berthold Over, „E le passioni colla ragione si temperino“. The cantata da camera as a Means to Control the Passions“, in: *Revisiting Baroque* (Report of the ENBaCH congress, Rom, 2014), hrsg. von Renata Ago, <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/over.aspx>, DOI 10.14615/enbach30.
- Over [2016] = Berthold Over, „The Cantata and Aristocratic Ethos“, in: *Die italienische Kantate im Kontext aristokratischer Musikpatronage*, hrsg. von Berthold Over, Kassel: Merseburger [2016] (im Druck).
- Over [2017] = Berthold Over, „*Virtù eroica* – Heroic Music: Social Norms and Musical Reflections in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy“, in: *The Heroic in Music*, hrsg. von Beate Kutschke und Katherine Butler (in Vorbereitung).
- Parsons 2001 = James Parsons, Art.: „Volkstümliches Lied“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 26, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001, Sp. 885.
- Pascal 1657 = Blaise Pascal, *Les Provinciales ou Les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial e ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères* (1657), Paris: Gallimard, 1987.
- Pederson 2009 = Sanna Pederson, „On the musically beautiful and ‚absolute music‘“, Vortrag beim Annual Meeting der American Musicological Society, Philadelphia, 2009 (nicht veröffentlicht).
- Pepusch [1706 bis 1710] (1991) = Johann Christoph Pepusch, *Sonates à un Violon Seul & une Basse Continue, Livre Premier und Livre Second* [1706 bis 1710], in: *Corelli and his contemporaries*, hrsg. von Jane Adas, New York: Garland, 1991, S. 73-114.
- Pepusch 1731 = [Johann Christoph Pepusch], *A Treatise on Harmony*, London: W. Pearson, 1731.
- Pepusch und Booth 1716 = Johann Christoph Pepusch (Musik) und Barton Booth (Libretto), *The Death of Dido*, London: Printed for Bernard Lintott, 1716.

- Piéjus 2003 = Anne Piéjus, „Les visages de Médée sur la scène française classique“, in: *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, hrsg. von Frédéric Dasas, Paris: Cité de la musique, 2003, S. 38-48.
- Pieper 2003 = Annemarie Pieper, *Einführung in die Ethik*, Tübingen und Basel: A. Francke, 2003.
- Pierre 1899 = *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française*, hrsg. von Constant Pierre, Paris: Imprimerie Nationale, 1899.
- Pierre 1904 = *Les Hymnes et Chansons de la Révolution*, hrsg. von Constant Pierre, Paris: Imprimerie Nationale, 1904.
- Pirrotta 1969 (1982) = Nino Pirrotta, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi* (ital. Originaltitel: *Li due Orfei* (1969)), Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Plato 4. Jh. v. Chr. (2000) = Plato, *Der Staat* (4. Jh. v. Chr.), hrsg. von Rüdiger Rufener und Thomas Alexander Szlezák, Düsseldorf et al.: Artemis & Winkler, 2000.
- Playford 1703 = *The Dancing=Master: Or, Directions for Dancing COUNTRY DANCES, with the Tunes to each Dance for the Treble-Violin*, 12th Edition, [London:] Printed by J. Heptinstall for H. Playford, 1703.
- Pluche 1735 = Noël Antoine Pluche, *Le spectacle de la nature*, Bd. 3, Paris: Chez la Veuve Estienne & Jean Desaint, 1735.
- Pollarolo und David 1693 = Carlo Francesco Pollarolo und Domenico David, *La forza della virtù*, Venedig, 1693 (Partitur, unveröffentlicht, Bibliothèque royale de Belgique (B-Br), Ms II 3971 Mus Fétis 2529 ; RISM ID no.: 701000021).
- Popkin 1961 = Richard Henry Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, Assen: Royal Van Gorcum, 1961.
- Probst-Effah 2009 = Gisela Probst-Effah, „Volksmusik im 20. Jahrhundert“, Skript zum Seminar, Universität Köln, Sommersemester 2009, <http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.hf.uni-koeln.de%2Ffile%2F7492&ei=XNNcVc6eGsrSUYyxoGc&usg=AFQjCNESe06hNVeFBsKN-mb1WlubO2qjLQ>, letzter Zugang am 20.5. 2015.
- Pufendorf 1672 (1694) = Samuel Pufendorf, *De iure naturae et gentium libri octo* (1672), Francfort: Sumptibus Friderici Knochii, 1694.
- Pufendorf 1672 (1711) = Samuel Pufendorf, *Acht Bücher vom Natur= und Völcker Rechte*, Franckfurt am Mayn: Friedrich Knochen, 1711.
- Pufendorf 1672 (1967) = Samuel Pufendorf, *De iure naturae et gentium libri octo* (1672), unveränderter Nachdruck von Frankfurt und Leipzig, 1759, Frankfurt am Main, 1967.
- Puppel 2004 = Pauline Puppel, *Die Regentin: vormundschaftliche Herrschaft in Hessen 1500-1700*, Frankfurt am Main und New York: Campus, 2004.
- Purcell 1692 = Henry Purcell, *SOME SELECT SONGS As they are Sung in the FAIRY QUEEN*, London: Printed by J. Heptinstall, 1692.
- Purcell 1699 = Daniel Purcell, *A New Scotch Song*, London: William Pearson, 1699.

- Purkiss 2001 = Diane Purkiss, „Medea in the English Renaissance“, in: *Medea in Performance*, hrsg. von Edith Hall et al., Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2001, S. 32-48.
- Quante 2007 = Michael Quante, *Person*, Berlin et al.: de Gruyter, 2007.
- Raguenet 1702 = François Raguenet, *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris: Jean Moreau, 1702.
- Rameau 1726 = Jean-Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique*, Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726.
- Rameau 1754 = Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*, Paris: Chez Prault Fils, Lambert, Duchesne, 1754.
- Ramelovius et al. 1655 = Jonas Ramelovius, Michael Höpfner, Clara Lucia von Zastrow, *Signaculum Fidelium, Das ist/ Die Gewißheit der Seligkeit aller Rechtgläubigen/ Aus der 2. Epistel S. Pauli an Timotheum am 2. Cap. V. 19*. Alten Stettin: gedruckt bey Michael Höpfnern, 1655.
- Ramsay 1725 = Allan Ramsay, *The Gentle Shepherd*, Edinburgh: Printed by Mr. Tho. Ruddiman, 1725.
- Ratner 1980 = Leonard C. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer, 1980.
- Rauch 1682 = Christoph Rauch, *Theatrophania. Entgegen gesetzt der so genannten Schrifft Theatromania*, Hannover: bey Wolffg. Schwendimann, 1682.
- Raulff 1987 = Ulrich Raulff, „Vorwort. Mentalitäten-Geschichte“, in: *Mentalitäten-Geschichte*, hrsg. von Ulrich Raulff, Berlin: Klaus Wagenbach, 1987, S. 7-17.
- Reckow 1984 = Fritz Reckow, „Cacher l'Art par l'Art même: Lullys Armide-Monolog und die Kunst des Verbergens“, in: *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Wiesbaden: Steiner, 1984, S. 128-157.
- Reed 2011 = Baron Reed, „Certainty“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), hrsg. von Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/certainty/>.
- Reinhard 1733 = Lorenz Reinhard, *Überzeugender Beweis von der Gewißheit und Unvollkommenheit der natürlichen Religion*, Jena: Cröker, 1733.
- Reiser 1681 = Anton Reiser, *THEATROMANIA oder die Wercke der Finsterniß In denen öffentlichen Schau=Spiele von den alten Kirchen=Vätern verdammet*, Ratzeburg: gedruckt bey Niclas Nissen, 1681.
- Reiser 1682 = Anton Reiser, *Der Gewissen=lose Advocat mit seiner Theatrophonia kürztlich abgefertiget*, Hamburg: bey Arnold Lichtenstein, 1682.
- Reynolds 2003 = Christopher A. Reynolds, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, <http://books.google.de/books?id=XfVtUj5LEdsC&printsec=frontcover&dq=christopher+reynolds+music&hl=de&sa=X&ei=jtEdUt-3E6707AaVnYAQ&ved=0CDgQ6wEwAA>.

- Riehl 1849 = Wilhelm Heinrich Riehl, „Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesamte Entwicklung der modernen Musik“, in: *Die Gegenwart: Eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte*, Bd. 3, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1849.
- Riemann 1887 (1921) = Hugo Riemann, *Grundlinien der Musikästhetik* (1887), Berlin: Hesse, 1921.
- Riemann 1967 = *Riemann-Musik-Lexikon*, Bd. 3, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz: Schott, 1967.
- Riepel 1752 = Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, De Rhythmopoeia*, Frankfurt und Leipzig: [o. V.], 1752.
- Riepel 1776 = Joseph Riepel, *Harmonisches Syllbenmaß: Dichtern melodischer Werke gewidmet*, Teil 1, Regensburg: [o. V.], 1776.
- Rinderle 2007 = Peter Rinderle, *Werte im Widerstreit*, Freiburg und München: Alber, 2007.
- Rinderle 2008 = Peter Rinderle, „Die Persona-Theorie der musikalischen Expressivität“, Abstract, Vortrag beim XXI. *Deutschen Kongress für Philosophie*, Essen, 2008, www.dgphil2008.de/programm/sektionen/abstract/rinderle.html, letzter Zugang am 28.8.2013.
- Rinderle 2010 = Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: Mentis, 2010.
- Robinson 2005 = Jenefer Robinson, *Deeper than reason*, Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Röd 1970 = Wolfgang Röd, *Geometrischer Geist und Naturrecht*, München: Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1970.
- Rohls 1991 = Jan Rohls, *Geschichte der Ethik*, Tübingen: Mohr, 1991.
- Rosen 1971 = Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: Vicking Press, 1971.
- Rosen 1971 (1983) = Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), Kassel: Bärenreiter, 1983.
- Rosow 2000 = Lois Rosow, „The articulation of Lully’s dramatic dialogue“, in: *Lully Studies*, hrsg. von John Hajdu Heyer, Cambridge und New York: Cambridge University Press, 2000, S. 72-99.
- Ross 2007 = Alex Ross, *The rest is noise. Listening to the twentieth century*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Roth 1728 = Andreas Roth, *Wunderwürdiges Leben und Heiligsprechung der gloriwürdigen Braut Christi und Heiligen Jungfrauen Prediger Ordens S. Agnetis*, Augsburg: gedruckt bey Joseph Gruber Catho, 1728.
- Rousseau 1768 = Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.
- Rückleben 1970 = Hermann Rückleben, *Die Niederwerfung der hamburgischen Ratsgewalt*, Hamburg: Hans Christians Verlag, 1970.
- Rumph 2004 = Stephen C. Rumph, *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

- Russo und Smart 1994 = Paolo Russo und Mary Ann Smart, „Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth“, in: *Cambridge Opera Journal*, 1994, S. 113-124.
- Ryan 1729 (1974) = Lacy Ryan, *The Cobbler's Opera* (1729), in: *Topical and Nautical Operas* (= *Ballad Operas*, Bd. 14), hrsg. von Walter H. Rubsamen, New York und London: Garland, 1974, Teil 1.
- Saint-Évremond 1680 = Charles de Saint-Évremond, „Pensées sur l'honnesteté“, in: M[onsieur] De S[aint]-E[vremond], *Œuvres Meslées*, sixiesme partie, Paris: Chez Claude Barbin, 1680, S. 8-12.
- Saint-Évremond 1684 = Charles de Saint-Évremond, „Quelques Reflexions sur nos Traducteurs“, in: *Œuvres Meslées*, Paris: Chez Claude Barbin, 1684, S. 66-107.
- Saint-Évremond 1705 = Charles de Saint-Évremond, „De la Tragédie ancienne et moderne“ (1705), in: ders., *Œuvres en prose*, Bd. 4, Paris: Didier, 1969, S. 170-184.
- Saint-Simon 1691-1723 (1967) = Louis de Rouvroy de Saint-Simon, *Memoiren* (1691-1723), Gernsbach: Schoeller & Hoesch, 1967.
- Salomon und Pellegrin 1713 (1991) = François-Joseph Salomon (Musik) und Abbé Simon-Joseph Pellegrin (Libretto), *Médée & Jason* (1713), Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1991, http://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_et_Jason_%28Salomon,_Joseph-Fran%C3%A7ois%29.
- Samuels 1995 = Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony. A study in musical semiotics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Sanden 1697 = Bernhard von Sanden, *Wolgekämpffter Glaubens-Kampff/ Der Weiland Erlauchten Hoch- und Wolgebohrnen Frauen Fr. Helena Elisabeth/ gebohrnen Baronessin von Eylenburg*, Königsberg: Reusnerische Erben, 1697.
- Sauder 1974 = Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 1974.
- Saurin 1748 = Jacques Saurin, *Fortgesetzte Predigen über verschiedene Texte der heiligen Schrift*, Teil 8, aus dem Französischen übersetzt von Johann David Müller, Leipzig: David Siegers, 1748.
- Says 2003 = Elizabeth Says, „Narrative, metaphor, and conceptual blending in *The hanging tree*“, in: *Music theory online*, 9:1 (2003), www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.says.html.
- Scheibe 1738 = Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musicus*, Hamburg: Thomas von Wierings Erben, 1738.
- Schering 1934 = Arnold Schering, „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16:2 (1934), S. 65-83.
- Schiedermaier 1925 = Ludwig Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1925.
- Schmalzriedt 1981 = Siegfried Schmalzriedt, „Reprise/ripresa (nach 1600)“ (1981), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner 1972-2005, S. 1-16.
- Schmidt 2002 = Stephan Sebastian Schmidt, *Opera impura*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

- Schmierer 2005 = Britta Schmierer, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Scholze 1742 = Johann Sigismund Scholze, *Sperontes Singende Muse an der Pleisse*, Leipzig: [o. V.], 1742.
- Schönberg posthum 1967 (1979) = Arnold Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* (posthum 1967), hrsg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition, 1979.
- Schramm 1943 = Percy Ernst Schramm, *Hamburg, Deutschland und die Welt*, München: G. D. W. Callwey, 1943.
- Schulz 1785 = Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston*, Berlin: George Decker, 1785.
- Schütt 2001 = Hans-Peter Schütt, „Spinoza über Natur, Gesetz und Erfahrung – Beobachtungen zur Rhetorik eines mutmaßlichen Rationalisten“, in: *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Hüttemann, Stuttgart: Franz Steiner, 2001, S. 99-114.
- Schwab 1965 = Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770-1814*, Regensburg: Gustav Bosse, 1965.
- Scudéry 1654 (1656) = Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine* (1654), Bd. 1, Paris: Chez Augustin Courbé, 1656.
- Seel 1996 = Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Senault 1641 = Jean-François Senault, *De l'Usage des Passions*, Paris: Jean Camusat, 1641.
- Serré de Rieux 1734 = Jean de Serré de Rieux, *Les Dons des enfans de Latone: la Musique et la Chasse du cerf*, Paris: Chés Pierre Prault, Jean Desaint und Jacques Guerin, 1734.
- Shaftesbury 1699 (1711) = Shaftesbury, *An Inquiry concerning Virtue and Merit* (1699), in: ders., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Bd. 2, [o. O.: o. V.], 1711.
- Shaftesbury 1707 (1727) = Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury, „A letter concerning enthusiasm“ (1707), in: ders., *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times In Three Volumes*, [o. O.: o. V.], 1727.
- Simpson 1659 = Christopher Simpson, *The Division-Violist*, London: printed by William Godbit, 1659.
- Simpson 1667 = Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Musick*, London: Printed by William Godbid, 1676.
- Sinn 2005 = Valérie Sinn, *Medea und Médée. Senecas Drama im Vergleich mit dem Opernlibretto Thomas Corneilles*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Amt des Studienrats, Berlin: [o. V.], 2005, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2007/41/pdf/Sinn_2005.pdf.
- Slobin 2011 = Mark Slobin, *Folk Music: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2011.

- Solomon 1988 = Maynard Solomon, *Beethoven Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Spangenberg 1598 (1861) = Cyriacus Spangenberg, *Von der Musica und der Meistersängern* (1598), hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart: [o. V.], 1861.
- Specht 2001 = Rainer Specht, „Regulae quaedam sive leges naturae“, in: *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Hüttemann, Stuttgart: Franz Steiner, 2001, S. 65-75.
- Spinoza vor 1677 = Baruch de Spinoza, „Tractatus de Intellectus Emendatione“ (vor 1677), in: *Opera Posthuma Quorum series post Praefationem exhibetur*, [o. O.: o. V.], 1677, S. 357-392.
- Spitta 1885 = Philipp Spitta, „Sperontes ‚Singende Muse an der Pleiße‘. Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 35-124.
- Stanihursten 1738 = Wilhelm Stanihursten, *Losungs-Worte guter Streiter Jesu Christi: Das ist: Erbauliche Betrachtungen auf alle Tage des gantzen Jahrs*, Bd. 2, Wien: zu finden bey Peter Conr. Monath, 1738.
- Starke 1735 = Christoph Starke, *Synopsis Bibliothecae exegeticae in Novum Testamentum: Kurzgefasster Auszug Der gründlichsten und nutzbarsten Auslegungen über alle Bücher Neues Testaments*, Bd. 2, Leipzig: Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, 1735.
- Starke und Starke 1747 = Christoph Starke und Johann Georg Starke, *Synopsis Bibliothecae Exegeticae In Novum Testamentum: Kurzgefasster Auszug Der gründlichsten und nutzbarsten Auslegungen über alle Bücher Neues Testaments*, Bd. 2, Biel: druckts und verlegts Joh. Christoph Heilmann, 1747.
- Steinbeck 1997 = Wolfram Steinbeck, Art.: „Menuett“, in: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 1997, Sp. 121-133.
- Steinfath 2002 = Holmer Steinfath, „Emotionen, Werte und Moral“, in: *Die Moralität der Gefühle*, hrsg. von Sabine A. Döring und Verena Mayer, Berlin: Akademie-Verlag, 2002, S. 105-122.
- Steinle 2001 = Friedrich Steinle, „Von a-priori-Einsichten zu empirischen Regularitäten: Der Gesetzesbegriff und seine Alternativen in der frühen Royal Society“, in: *Kausalität und Naturgesetz in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Hüttemann, Stuttgart: Franz Steiner, 2001, S. 77-98.
- Stevenson 1937 (1974) = Charles L. Stevenson, „Die emotive Bedeutung ethischer Ausdrücke“ (1937), in: *Seminar: Sprache und Ethik*, hrsg. von Günther Grewendorf und Georg Meggle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 116-140.
- Stoll 1977 = Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt*, Tutzing: Hans Schneider, 1977.
- Sulzer 1770 (1971) = Johann Georg Sulzer: *Unterredungen über die Schönheit der Natur nebst desselben moralischen Betrachtungen über besondere Gegenstände der Naturlehre* (1770), Faksimile, Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.
- Suppan 1973 = Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing: Schneider, 1973.

- Swift 1729 = Jonathan Swift, „A Vindication of Mr. Gay, and the Beggars Opera“, in: *The Intelligencer*, London: Reprinted, and sold by A. Moor, 1729, S. 15-25.
- Talbot 2001 = Michael Talbot, *The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford: Oxford University, 2001.
- Taylor 1992 = Charles Taylor, *Multiculturalism and ‚The Politics of Recognition‘*, hrsg. von Amy Gutmann, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Telemann und Wend 1728 (2000) = Georg Philipp Telemann und Christoph Gottlieb Wend, *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (Partitur) (= *Telemann Auswahlgabe*, Bd. 37), hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Kassel: Bärenreiter, 2000.
- The Compleat Country Dancing-Master* um 1740 = *THE Compleat Country Dancing-Master. Being a Collection of all the Celebrated Country Dances now in Vogue*, Band 4, ohne Herausgeber, London: Printed for I. Walsh [ca. 1740?].
- Theologische Facultät zu Wittenberg 1693 = Theologischen Facultät zu Wittenberg, „Responsum der Hoch=Löbl. Theologischen Facultät zu Wittenberg“, in: *Vier Bedencken Führrnehmen Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P.P. und Königl. Schwedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genandten Operen zu halten*, [ohne Herausgeber] Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1693, keine Paginierung.
- Thesaurus Musicus* 1693 = *THESAURUS MUSICUS: BEING, A COLLECTION of the Newest SONGS, THE FIRST BOOK*, London: Printed by J. Heptinstall for John Hudgebut, 1693.
- Thomas von Aquin 1265-1273 (1940) = Thomas von Aquin, *Grundlagen der menschlichen Handlung* (= *Summa theologica*, Bd. 11), Buch II, Teil 1, lateinisch-deutsch, eingeleitet von Heinrich M. Christmann, übersetzt von Heinrich M. Christmann und Fridolin Utz, mit Anmerkungen und Kommentar von Fridolin Utz, Salzburg und Leipzig: Anton Pustet, 1940.
- Thomas von Aquin 1265-1273 (1955) = Thomas von Aquin, *Grundlagen der menschlichen Handlung* (= *Summa theologica*, Bd. 10), Buch II, Teil 1, lateinisch-deutsch, hrsg. von der Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln unter der Schriftleitung von von Heinrich M. Christmann, übersetzt von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, Heidelberg et al.: F. H. Kerle und Styria, 1955.
- Thomasius 1699 (2004) = Christian Thomasius, *Versuch Von Wesen des Geistes Oder Grund-Lehren/ So wohl zur natürlichen Wissenschaft als der Sitten-Lehre* (1699) (= *Ausgewählte Werke*, Bd. 12), hrsg. von Kay Zenker, Hildesheim: Olms, 2004.
- Tieck 1798 (1843) = Ludwig Tieck, *Franz Sternbald's Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte* (1798), Berlin: G. Reimer, 1843.
- Tilesius 1723 = *Renati Cartesee Tractat von den Leidenschafften der Seele*, Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt Und mit Anmerckungen versehen von Balthasar Heinrich Tilesio, Franckfurth und Leipzig: Ernst Gottlieb Krugen, 1723.

- Todd 1986 = Janet Todd, *Sensibility*, London und New York: Methuen, 1986.
- Triller 1725-1755 = Daniel Wilhelm Triller, *Poetischen Betrachtungen, über verschiedene, aus der Natur- und Sitten-Lehre hergenommene Materien*, Hamburg: bey Johann Christoph Kissner, Bey Christian Herold, In Verlag Christian Herold, 1725-1755.
- Trivedi 2011a = Saam Trivedi, „Music and imagination“, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, New York: Routledge, 2011, S. 113-122.
- Trivedi 2011b = Saam Trivedi, „Resemblance Theories“, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, New York: Routledge, 2011, S. 223-232.
- Tunley 1974 = David Tunley, *The French Cantata*, London: Dennis Dobson, 1974.
- Tunley 1982 = David Tunley, *Couperin*, London: British Broadcasting Corporation, 1982.
- Uhlig 1973 = Claus Uhlig, *Hofkritik im England des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin: De Gruyter, 1973.
- Vermigli [1580?] = Pietro Martire Vermigli, *A brieftreatise, concerning the vse and abuse of dauncing*, London: John Iugge [1580?].
- Vinzent 1999 = Markus Vinzent, „Von der Moralität des Nichtmoralischen. Die ethische Grundlage für die Ermöglichung der Hamburger Oper“, in: *Von Luther zu Bach*, hrsg. von Renate Steiger, Sinzig: Studio, 1999, S. 197-231.
- Vockerodt 1697 = Gottfried Vockerodt, *Mißbrauch der freyen Künstel insonderheit Der Music/ nebenst abgenöthigter Erörterung der Frage: Was nach D. Luthers und anderer Evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comödien zu halten sey?: gegen Hn. D. Wentzels/ Hn. Joh. Christian Lorbers/ und eines Weissenfelsischen Hof-Musicantens Schmäh-Schriefften gründlich und deutlich vorgestellt*, Franckfurt: Johann David Zunner, 1697.
- Vockerodt 1699 = Gottfried Vockerodt, *Erleuterte Auffdeckung des Betrugs und Ärgernisses durch M. Rothens höchstnöthigen Unterricht von Mitteldingen*, Halle: Waysenhaus, 1699.
- Volkman 2003 = Laurenz Volkman, *Homo oeconomicus. Studien zur Modellierung eines neuen Menschenbilds in der englischen Literatur vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.
- Wackenroder 1799 (1984) = Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799), hrsg. von Ludwig Tieck, München und Wien: Carl Hanser, 1984.
- Wagner 1852 = Richard Wagner, „Ein Brief an den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik, Franz Brendel“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 36:6 (1852), S. 53-65.
- Walker 1728 = Thomas Walker, *The Quaker's Opera*, London: printed for J. W[.] and sold by J. Roberts; A. Dodd; and E. Nutt and E. Smith, 1728.
- Weber 1922 = Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr, 1922.
- Weber 2001 = Arndt Weber, *Affektive Liebe als rechte eheliche Liebe in der ehe-*

- didaktischen Literatur der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2001.
- Webern 1933 (1960) = Anton Webern, „Der Weg zur Neuen Musik“ (1933), in: ders., *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien: Universal Edition, 1960, S. 9-44.
- Wend 1728 (1998) = Christoph Gottlieb Wend, Libretto zu Georg Philipp Telemanns *Die Last tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (1728), Oscherleben: Dr. Ziethen Verlag, 1998.
- Wiesenfeldt 2002 = Gerhard Wiesenfeldt, *Leerer Raum in Minervas Haus. Experimentelle Naturlehre an der Universität Leiden, 1675–1715*, Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akad. van Wetenschappen, 2002.
- Wiora 1957 = Walter Wiora, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel: Johann Philipp Hinrichthal, 1957.
- Wit and Mirth* 1699 = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New. [...]*, London, Printed by Will. Pearson, for Henry Playford, 1699.
- Wit and Mirth* 1705 = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New. [...]*, The 2d. Edition, London: John Cullen, 1705.
- Wit and Mirth* 1706 = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Choice Collection of the best Merry BALLADS, and above a Hundred of the best SONGS, Old and New. [...]*, Vol. IV, *Being carefully Corrected by Mr. J. Lenton*, London: W[illiam] Pearson, 1706.
- Wit and Mirth* 1707a = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS, and SONGS, Old and New. [...]*, The Third Edition, Vol. I, London: Printed by William Pearson, 1707.
- Wit and Mirth* 1707b = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS, and SONGS, Old and New. [...]*, The Second Edition, Vol. II, London: Printed by William Pearson, and sold by John Young, 1707.
- Wit and Mirth* 1707c = *Wit and Mirth: OR PILLS To Purge Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS, and above a Hundred of the best SONGS, Old and New. [...]*, Vol. IV, London: Printed by William Pearson, and sold by John Young, 1707.
- Wit and Mirth* 1714a = *Wit and Mirth: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Choice Collection of the best Merry BALLADS, and above a Hundred of the best SONGS, Old and New. [...]*, Vol. V, London: W[illiam] Pearson, 1714.
- Wit and Mirth* 1714b = *Wit and Mirth: OR PILLS to Purge Melancholy; BEING A Choice Collection of the best Merry Ballads, and above a Hundred of the best Songs, Old and New. [...]*, The 4th. Edition, Vol. 1, London: Printed by William Pearson, and Sold by John Young, 1714.
- Wit and Mirth* 1719a = *WIT and MIRTH: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New, [...]*

- In Five Volumes, Fourth Edition, Two which is added all Mr. D'Urfeys's SONGS* [Bd. 1], London: W. Pearson, for J. Tonson, 1719.
- Wit and Mirth 1719b = *WIT and MIRTH: or Pills to Purge Melancholy; being A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New*, Vol. III, London: W. Pearson, for J. Tonson, 1719.
- Wit and Mirth 1719c = *WIT and MIRTH: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New*, Vol. IV, London: W. Pearson, for J. Tonson, 1719.
- Wit and Mirth 1720 = *WIT and MIRTH: OR PILLS TO PURGE Melancholy; BEING A Collection of the best Merry BALLADS and SONGS, Old and New*, Vol. VI, London: W. Pearson, for J. Tonson, 1720.
- Wolff 1740 = Christian Wolff, „Von dem Vergnügen welches man von der Tugend zu gewarten hat“, in: ders., *Gesammelte kleine philosophische Schriften*, 5. Theil, Halle: [o. V.], 1740, S. 395-570.
- Wolff 1957 = Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel: Karl Heinrich Möser, 1957.
- Wood 1996 = Caroline Wood, *Music and Drama in the Tragédie en Musique, 1673-1715: Jean-Baptiste Lully and His Successors*, New York et al.: Garland, 1996.
- Wörner 1969 = Karl Heinrich Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1969.
- Wrigley 1988 = Edward Anthony Wrigley, *Continuity, Chance and Change: The Character of the Industrial Revolution in England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Young 1710 (1728) = *The Dancing=Master. Vol. the Second. Or, Directions for Dancing Country-Dances, The 1st Edition* [1710], London: Printed by W. Pearson, and sold by John Young, 1728.
- Zbikowski 1997a = Lawrence M. Zbikowski, „Conceptual models and cross-domain mapping: New perspectives on theories of music and hierarchy“, in: *Journal of music theory*, 41:2 (1997), S. 193-225, www.jstor.org/stable/843958, letzter Zugang am 15.3.2012.
- Zbikowski 1997b = Lawrence M. Zbikowski, „Des Herzraums Abschied: Mark Johnson's theory of embodied knowledge and music theory“, in: *Theory and practice*, 22-23 (1997), S. 1-16.
- Zbikowski 2002 = Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, analysis*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Zbikowski 2012 = Lawrence Zbikowski, „Design Principles for the Musical Heroic“, Vortrag bei der internationalen Konferenz *The Heroic in Music*, Universität Leipzig, 13.-15. Sept. 2012.
- Zedler 1733 = Johann Heinrich Zedler, Art.: „Adler“, in: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 1, Halle und Leipzig: verlegt Johann Heinrich Zedler, 1733, S. 517-523.
- Zedler 1740 = Johann Heinrich Zedler, Art.: „Natur-Gesetz“, in: ders., *Grosses voll-*

- ständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 23, Halle und Leipzig: verlegt Johann Heinrich Zedler, 1740, S. 1086.
- Zedler 1744 = Johann Heinrich Zedler, Art.: „Straffe“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 40, Halle und Leipzig: verlegt Johann Heinrich Zedler, 1744, Sp. 499-517.
- Zedler 1750 = Johann Heinrich Zedler, Art.: „Zustand eines Menschen“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 64, Halle und Leipzig: verlegt Johann Heinrich Zedler, 1750, Sp. 797-845.
- Zeiller 1640 = Martin Zeiller, *Ein Hundert Episteln/ oder Sendschreiben/ Von unterschiedlichen Politischen/ Historischen und andern Materien und Sachen*, Ulm: Johann Görlius, 1640.
- Zimmermann 2003 = Hans Zimmermann, „Einleitung“, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, „Entwürfe zu den *Elementen des Naturrechts*“ (1669-1671), in: ders., *Frühe Schriften zum Naturrecht*, hrsg. von Hans Zimmermann, Hamburg: Felix Meiner, 2003, S. I-CXII.

PERSONENREGISTER

- Abbate, Carolyn 251, 252
 Abraham, Pr. Fr. 42, 108, 271
 Adler, Guido 108, 264
 Aland, Kurt 174, 177, 178
 Ambros, August Wilhelm 262, 263
 Ambrosius, Gerold 242
 Amelot De La Houssaie, Abraham
 Nicolas 42, 43
 Andreas von Sancta Theresia 108
 Appleby, Joyce 198, 199
 Aristoteles 27, 28, 34, 158, 172
 Artusi, Giovanni 49
 Avellinus, Andreas 108
 Ayer, Alfred Jules 24, 25, 47, 174,
 183-186, 190
 Baasner, Frank 59, 60

 Bacilly, Bénigne de 48, 54, 55, 95
 Bacon, Francis 41, 129, 130
 Baker, Anne 35
 Baker, John 156
 Baker, Michael 20
 Bannius, Johannes Albertus 56, 57
 Barbon, Nicholas 199, 200, 204-206,
 208
 Barkhausen, Jochen 59
 Bartel, Dietrich 122
 Batteux, Charles 254
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 144,
 145, 191
 Bauval, Basnage de 36
 Beeks, Graydon 222
 Beer, Johann 174, 183, 187, 189, 190
 Beethoven, Ludwig van 18, 165, 250,
 253, 257, 259, 260, 264-266, 268
 Bekker, Paul 253
 Bell, John L. 133
 Bentham, Jeremy 201, 207, 208

 Bentley, Eric 80
 Berckmar, R.P. Reginbaldus 108
 Bergmann, Carl Christoff 109
 Bermbach, Udo 15
 Bernadotte, Jean Baptiste 257
 Bernhard, Christoph 149
 Bernhard von Clairvaux 189
 Bernier, Nicolas 70
 Berrone, Carlo 67
 Best, Otto F. 107
 Bireley, Robert 41
 Birnbacher, Dieter 25
 Blainville, Charles Henri de 64, 65
 Boësset, Antoine 56, 57
 Bohlman, Philip Vilas 267
 Böhme, Franz Magnus 222, 270
 Böker, Uwe 15
 Bolte, Annette 25
 Bonds, Mark Evan 261-263
 Bonnet, Jacques und Pierre 63
 Booth, Barton 218
 Bostel, Lucas 113, 116, 155, 162, 163,
 274
 Bourdieu, Pierre 12
 Bouvard, François 70
 Boyd, Malcolm 222
 Boyer, Abel 63
 Boyle, Robert 129, 131
 Brahms, Johannes 253
 Brasche, Heinrich und Georg 129
 Bräuer, Holm 139
 Breckling, Friedrich 129
 Bressand, Friedrich Christian 113, 114,
 116, 117, 119, 122, 126-129, 137,
 146, 147, 168, 273, 274
 Brewer, John 198, 201
 Brockes, Barthold Heinrich 138, 139
 Brower, Candace 20

- Brown, A. Peter 257
 Brown, Bruce Alan 264, 268
 Broyles, Michael 257
 Buhr, Heiko 146
 Bumpus, Julie 217, 218
 Burke, Peter 12
 Burnham, Scott 257-259, 261
 Busch, Gudrun 174
 Büsching, Johann Gustav Gottlieb 270
 Buxtehude, Dieterich 18

 Caccini, Giulio 48
 Caesar, Gaius Iulius 108
 Caldara, Antonio 257
 Campra, André 13, 73, 81, 96, 97, 99,
 101-103, 170, 251, 255, 274
 Caplin, William E. 219, 220, 268, 269,
 271
 Case, Arthur E. 209
 Castiglione, Baldassare 12, 43, 45, 46,
 52, 57, 81
 Castrucci, Pietro 151
 Cats, Jacob 158
 Cavalli, Francesco 117, 119-122
 Cessac, Catherine 67
 Chancel de la Grange, François-Joseph
 de 70
 Charpentier, Marc-Antoine 5, 13, 67,
 69, 72-75, 77, 78, 80-82, 94, 96,
 101-103, 169, 251, 255, 257, 274
 Charron, Pierre 33, 36, 38, 43, 129
 Chastellux, François-Jean de 64
 Châteauneuf, François de 64
 Châtelet, Émilie du 139-141
 Cherubini, Luigi 257
 Chetwood, William Rufus 210, 212,
 213
 Chladni, Johann Martin 131
 Chrysostomos, Johannes 180
 Cibber, Theophilus 202, 203, 218
 Clay-Warner, Jody 26
 Clérambault, Louis-Nicolas 70

 Cochrane, Tom 23, 26
 Coeffeteau, Nicolas 33, 35, 36, 38, 39
 Coffey, Charles 211
 Collinson, Francis 218, 223, 224
 Cone, Edward T. 252
 Conradi, Johann Georg 170
 Cook, D. F. 203
 Cook, Nicholas 266
 Cooper, Barry 221, 246
 Corneille, Pierre 68, 69, 153
 Corneille, Thomas 67-69, 72-75, 82,
 94, 103, 169, 273
 Cornelius, Peter 263
 Courbeville, Joseph de 42, 43
 Courbois, Philippe 70
 Cowart, Georgia 34, 35, 55, 58, 64
 Cox, Arnie W. 20
 Croll, Oswald 16
 Crousaz, Jean-Pierre de 63
 Cureau de la Chambre, Marin 33, 36,
 39, 42, 43

 D'Alembert, Jean Baptiste le Rond 37,
 63
 Danchet, Antoine 73, 97, 101, 170, 273
 D'Angleberts, Jean-Henry 50
 Dassas, Frédéric 34, 58
 D'Avenant, William 209
 David, Domenico 113, 147, 155
 Deane, Herbert A. 205
 Dehrmann, Mark-Georg 60
 Dennis, John 199
 Dens, Jean-Pierre 46
 Dent, Edward J. 222
 Descartes, René 35, 36, 39, 43, 55-57,
 125, 129, 130
 Desmarests, Henry 69
 Destouches, André Cardinal 169
 Diderot, Denis 37, 63
 Diebel, Monika 174
 Dill, Charles 35
 Ditfurth, Franz Wilhelm von 270

- Döhring, Sieghart 50, 174
 Dorival, Jérôme 35
 Dorneval, Jacques-Philippe 202
 Drexel, Jeremias 108
 Dryden, John 209
 Dubos, Abbé Jean-Baptiste 33, 62
 Duesenberry, Peggy 218, 223, 224
 D'Urfey, Thomas 211, 225, 234, 243
 Dusch, Johann Jacob 138
- Edison, Thomas Alva 265
 Eitan, Zohar 20
 Elerdt, Nicolaus 110
 Elmenhorst, Heinrich 154, 174, 177, 183, 187-189
 Erk, Ludwig 270
 Espagne, Michel 275
- Fabian, Thomas 211
 Fader, Don 34, 35, 47, 48
 Faret, Nicolas 12, 43, 46, 47
 Fauconnier, Gilles 20, 21
 Feige, Johann Constantin 108
 Feind, Barthold 113, 126, 190
 Fichte, Johann Gottlieb 156, 157, 168, 256
 Fielding, Henry 212
 Fischer, Michael 107, 153
 Fitzmaurice, Susan 260
 Flacius, Matthias 180
 Fontijn, Claire Anne 35
 Foucault, Michel 16, 21
 Franck, Johann Wolfgang 154
 Freud, Anna 40
 Frisch, Johann Leonhard 156
 Furetière, Antoine 36, 37, 53, 54, 61
 Fux, Johann Joseph 257
 Fuzelier, Louis 70, 81, 202, 221
- Galle, Philippe 117
 Gamaches, Étienne-Simon de 33, 61, 62
- Garen, Andrea 117
 Gassendi, Pierre 129
 Gataker, Thomas 195
 Gauthier, Laure 174, 180
 Gay, John 15, 202-204, 208-212, 214, 215, 217, 218, 221-223, 231, 239, 274
 Geffcken, Johannes 183, 184
 Geissler, Carl 271
 Gent, B. E. 245
 Gentillet, Innocent 41
 Gerber, Ernst Ludwig 272
 Gloyna, Tanja 144
 Gluck, Christoph Willibald 257
 Gödeke, Karl 145
 Goldsmith, Maurice Marks 205, 209, 212
 Goodman, Nelson 17, 243
 Gordon-Seifert, Catherine 55
 Goschke, Thomas 25
 Gossec, François-Joseph 257
 Goussault, L'Abbé 44
 Gracián, Baltasar 12, 40, 42, 43, 45, 57, 63, 71
 Granot, Roni Y. 20
 Grimm, Jacob und Wilhelm 152
 Grotius, Hugo 127, 129, 135
 Grubbs, Henry A. 60
 Gryphius, Andreas 154
 Guerinot, Joseph V. 202, 215, 217
 Gülke, Peter 257
 Gustav Adolph von Schweden 110
- Haan, Heiner 215
 Hagen, Friedrich Heinrich von der 270
 Händel, Georg Friedrich 170, 202, 203, 217, 218, 233
 Hanslick, Eduard 17
 Harris-Warrick, Rebecca 51
 Harsdörffer, Georg Philipp 124
 Harth, Erica 59

Hartlieb, Bernd 242
 Harvey, Paul 44
 Hasse, Johann Adolph 264
 Haydn, Joseph 258, 264-266, 268, 272
 Hazart, Cornelius 109
 Heartz, Daniel 264, 268
 Heinse, Wilhelm 254
 Helmholtz, Hermann 139, 140
 Helms, Dietrich 27, 171
 Helwing, Christian F. 158
 Herder, Johann Gottfried von 268
 Herissone, Rebecca 221, 244
 Hermes, Johann Timotheus 144
 Herr, Corinna 67
 Herring, Thomas 213
 Hertius, Johann Nicolai 132, 136
 Heyer, John Hajdu 35
 Hill, John Walter 47
 Hiller, Ferdinand von 266
 Hirschman, Albert O. 198
 Hirschmann, Wolfgang 7, 34, 158
 Hoë, Johann Joachim 81
 Hoffmann, E. T. A. 250, 253, 255, 262, 263
 Holtzhey, Johann Gottfried 110
 Hörmonseider, Anselm 108
 Houghton, John 199, 200, 204-206, 208
 Hövel, Ernst 174
 Hudson, Richard 103
 Hume, David 25, 45, 129, 156, 207, 208
 Hüttemann, Andreas 130
 Innes, Alexander 59, 162, 198, 199, 206
 Jackendoff, Ray 248
 Jacquot, Jean 246
 Jaffee, Kay 67
 Jahn, Bernhard 7, 111

James, Susan 37
 Janowka, Thomas Balthasar 22
 Jilg, Rodney D. 202, 215, 217
 Johnson, Charles 20, 210, 211
 Kahrel, Hermann Friederich 138, 141
 Kania, Andrew 56
 Kant, Immanuel 18-20, 116, 133, 154-157, 168, 256, 259, 260
 Keiser, Reinhard 14, 81, 113, 114, 116, 119, 128, 143, 147-151, 158, 162-165, 274, 275
 Kerman, Joseph 257, 265, 268
 Kessel, Nicephor 110
 Kidson, Frank 202, 217, 222
 Kiehl, Peter 242
 Kircher, Athanasius 22, 164, 188
 Kirnberger, Johann Philipp 82
 Kittsteiner, Heinz D. 161, 260
 Kivy, Peter 23, 252
 Knellinger, Balthasar 108
 Knigge, Adolph Freiherr 145
 Koch, Peter 142
 Kohnen, Thomas 261
 Kopitzsch, Franklin 14
 Kory, Odile A. 60
 Koselleck, Reinhart 9
 Krause, Gisela 242
 Krauß, Henning 68
 Kretzschmar, Hermann 253
 Kreutzer, Rodolphe 257
 Krohn, Wolfgang 130
 Kropfinger, Klaus 257
 Krummel, Donald William 223-225, 243
 Kuhnau, Johann 262
 Kutschke, Beate 18, 21, 44, 73, 138, 250, 251, 255, 262
 La Bruyère, Jean de 12, 44, 45, 57, 63, 68, 71, 72
 La Croix, Phérotée de 54

- La Gorce, Jérôme de 35
 Lakoff, George 20
 Lambert, Anne Thérèse de 33, 60, 61
 La Mothe Le Vayer, François de 129
 La Motte, Antoine Houdar de 169
 Lamy, Bernard 55, 56
 La Rochefoucauld, François 12, 36, 43-45, 57, 63, 68, 71, 72
 Le Clerc, Jean 60, 61
 Leeuwen, Henry G. Van 129
 Lefèvre, Eckard 68
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 133, 139-142, 182, 183
 Leisinger, Ulrich 183
 Lenk, Hans 189
 Leopold, Silke 47, 48, 67
 Lerdahl, Fred 248
 Lesage, Alain-René 202, 221
 Lessing, Gotthold Ephraim 124, 125
 Lesueur, Jean-François 257
 Levinson, Jerrold 23, 252
 Lévi-Strauss, Claude 21
 Lies, Jan Martin 180
 Link, Jürgen 242
 Liscow, Christian Ludwig 141
 Liszt, Franz 261, 262
 Livius, Titus 115, 117, 155
 Locke, John 57, 66, 83, 129, 195-198, 204, 274
 Longepierre, Hilaire Bernard de Requeleyne de 70
 Lorraine, Marie de 67
 Louis XIV 12, 13, 71, 170, 250
 L. T. 51, 52
 Ludovici, Carl Günther 142
 Lugger, Johann Jacob 108
 Luhmann, Niklas 10, 210
 Lully, Jean-Baptiste 13, 35, 48-50, 51, 53, 56, 66-78, 80, 82, 83, 96, 97, 99, 101-103, 170, 250, 252
 Lüstner, Gabriel Ferdinand 110
 Luther, Martin 110, 178
 Mace, Thomas 221, 244-246
 Machiavelli, Niccolò 12, 40-43, 45, 71
 Mackensen, Karsten 244, 267
 Mahrenholz, Simone 17
 Mair, Christian 261
 Malcolm, Alexander 220, 222
 Malebranche, Nicholas 37, 59
 Malin, Yonatan 20
 Mandeville, Bernard 204-209, 212, 216, 274
 Mantzel, Ernst Johann Friedrich 141
 Marais, Marin 169
 Marigold, W. Gordon 174
 Maring, Matthias 189
 Marmontel, Jean-François 64
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 122
 Marshall, Robert L. 269
 Marshall, Traute M. 265
 Marx, Adolph Bernhard 220
 Marx, Hans Joachim 14
 Masson, Paul-Marie 35
 Massow, Albrecht von 255
 Mattheson, Johann 7, 14, 111, 113, 114, 117, 119, 121, 122, 124, 129, 137, 138, 167, 168, 171-173, 191, 236, 246, 267, 274
 Maurach, Gregor 174, 177, 178
 Maurer, Michael 242
 Mayer, Johann Friedrich 183, 185, 186
 McClary, Susan 50
 McKendrick, Neil 198, 201
 McMullen, Dianne M. 269
 Meier, Georg Friedrich 123, 125
 Meier, John 266
 Melesander, Johann 108
 Ménéstrier, Claude-François 53-55, 58, 254
 Méré, Antoine Gombauld, Chevalier de 12, 46-49, 59, 60
 Mermet, Louis Bollioud de 49
 Mersenne, Marin 52-54, 56, 57, 129
 Meyer, Torsten 198, 214

- Mieg, Harald A. 189
Mills, John Stuart 201
Minato, Nicolò 119-121, 128, 129
Mitton, Damien 60
Mizler, Lorenz Christoph 191, 192, 269
Montenault, Charles Philippe 62, 63
Monteverdi, Claudio 49
Moore, Gerald E. 24
Morabin, Jacques 64
Mozart, Wolfgang Amadeus 73, 253, 264-266, 268
Müller, Benedict 109
Müller, Norbert 242
Müller, Wilhelm Christian 242
Munro, James S. 59
- Nettleton, George H. 209
Newcomb, Anthony 261
Newton, Isaac 129, 130, 133
Niedhart, Gottfried 215
Noordam, Dirk Jaap 210
Norman, Buford 34, 47, 48
North, Roger 199, 220, 221, 247, 248
North, Sir Dudley 199, 200, 205, 206, 208
- Ornoy, Eitan 20
Over, Berthold 12
Ovid 69
- Papst Paul IV 41
Parsons, James 267
Pascal, Blaise 44, 69
Pederson, Sanna 255
Peirce, Charles Sander 13, 19
Pellegriin, Abbé Simon-Joseph 69, 70
Pepusch, Johann Christoph 15, 202-204, 210, 211, 214, 215, 217-219, 221-223, 227, 228, 231, 232, 235, 236, 239, 241, 275
- Peri, Jacopo 49
Piéjus, Anne 67
Pieper, Annemarie 10
Pierre, Constant 257
Pirrotta, Nino 48
Plato 27, 34, 172
Plautus, Titus Maccius 43
Playford, Henry 217, 225, 226, 239, 240, 243
Pluche, Noël Antoine 254
Plumb, John Harold 198, 201
Pollarolo, Carlo Francesco 113, 143, 147, 149-151, 155
Popkin, Richard Henry 129
Porsenna, Lars 117
Postel, Christian Heinrich 113, 170
Probst-Effah, Gisela 268
Pufendorf, Samuel 131-137
Puppel, Pauline 127
Purcell, Henry 202, 203, 217, 218, 233-239
Purkiss, Diane 67
- Quante, Michael 157
Quinault, Philippe 70, 71, 73-75, 77, 97
- Raguenet, François 65, 66
Rameau, Jean-Philippe 35, 63, 81
Ramelovius, Jonas 129
Ramsay, Allan 202
Ratner, Leonard C. 219
Rauch, Christoph 174, 177, 182, 183, 185-187, 190
Raulff, Ulrich 10
Reckow, Fritz 48-50, 52, 56, 57, 96
Reed, Baron 128, 203
Reinhard, Lorenz 129
Reiser, Anton 174, 177, 179, 180, 182, 184, 185, 189, 191
Reynolds, Christopher A. 18
Riehl, Wilhelm Heinrich 264

- Riepel, Joseph 121, 246
 Rinderle, Peter 23, 27, 56, 115, 252
 Robinson, Jenefer 252
 Röd, Wolfgang 131
 Roger, Estienne 228
 Rohls, Jan 197
 Rolli, Paolo Antonio 170
 Rosen, Charles 265, 268
 Rosow, Lois 50
 Ross, Alex 18
 Roth, Andreas 108, 180, 203
 Rousseau, Jean-Jacques 50, 64, 69
 Rubens, Peter Paul 117
 Rückleben, Hermann 174
 Rumph, Stephen C. 260
 Russo, Paolo 67
 Ryan, Lacy 211
- Saint-Évremond, Charles de 51, 60, 124, 125
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy de 71
 Samuels, Robert 262, 263
 Sanden, Bernhard von 108
 Sauder, Gerhard 59
 Saurin, Jacques 158
 Saussure, Ferdinand de 13
 Sayrs, Elizabeth 20
 Scheibe, Johann Adolf 138
 Schenker, Heinrich 263
 Schering, Arnold 253
 Schiedermair, Ludwig 260
 Schmalzriedt, Siegfried 22
 Schmidt, Stephan Sebastian 15, 217, 218, 237-239
 Schmierer, Britta 67
 Scholze, Johann Sigismund 266, 269
 Schönberg, Arnold 219, 220
 Schott, Gerhard 177, 183, 184
 Schramm, Percy Ernst 14
 Schulz, Johann Abraham Peter 270-272
 Schütt, Hans-Peter 130
 Schwab, Heinrich W. 266
- Scudéry, Madeleine de 59, 60
 Seel, Martin 12
 Senault, Jean-François 36-38, 43
 Seneca, Lucius Annaeus 67, 68, 178
 Serré de Rieux, Jean de 39, 64
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper
 Earl of 60, 61, 123, 139
 Sheppard, Jack 215
 Simpson, Christopher 241, 244, 246
 Sinn, Valérie 68
 Slobin, Mark 267
 Smart, Mary Ann 67
 Smith, Adam 170
 Smith, Jeremy 260
 Solomon, Maynard 257
 Souris, André 246
 Spangenberg, Cyriacus 179
 Specht, Rainer 130
 Spinoza, Baruch de 33, 130
 Spitta, Philipp 266, 269
 Stanihursten, Wilhelm 156
 Starke, Christoph 144
 Starke, Johann Georg 144
 Steinbeck, Wolfram 239
 Steinfath, Holmer 170
 Steinle, Friedrich 130
 Steinwehr, Wolf Balthasar Adolph von
 139, 140
 Stevenson, Charles L. 24
 Stoll, Albrecht D. 56, 57
 Sulzer, Johann Georg 18, 138, 139
 Suppan, Wolfgang 266
 Swift, Jonathan 215, 216
- Talbot, Michael 168
 Taylor, Charles 157
 Telemann, Georg Philipp 14, 113, 158, 161, 167, 169, 274
 Thomasius, Christian 138
 Thomas von Aquin 39, 40
 Tieck, Ludwig 253
 Tilesius, Balthasar Heinrich 125

PERSONENREGISTER

- Timmers, Renee 20
Todd, Janet 59
Triller, Daniel Wilhelm 138, 139
Trivedi, Saam 23, 252, 253, 255
Tunley, David 35
Turner, Mark 20, 21

Uhlig, Claus 44, 216

Vermigli, Pietro Martire 195
Veron, François 129
Vinzent, Markus 174, 178, 183
Viotti, Giovanni Battista 257
Vockerodt, Gottfried 174, 177,
180-182, 189, 191
Volkmann, Laurenz 211

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 254,
255
Wagenseil, Georg Christoph 257
Wagner, Richard 165, 262
Walker, Thomas 213

Walpole, Sir Robert 215
Weber, Arndt 210
Weber, Max 201
Webern, Anton 247, 248
Wend, Christoph Gottlieb 113, 116,
151, 152, 158, 161, 162, 167, 169,
274
Werner, Michael 275
Wiesenfeldt, Gerhard 16
Wild, John 215
Winckler, Johann 179
Wiora, Walter 264, 265, 270
Wolff, Hellmuth Christian 11, 142
Wood, Caroline 50, 102
Wörner, Karl Heinrich 256, 257
Wrigley, Edward Anthony 198

Zbikowski, Lawrence M. 20
Zedler, Johann Heinrich 127, 133,
138, 142, 156
Zeiller, Martin 115
Zimmermann, Hans 141