

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	23 (1999)
Artikel:	Über die Inszenierung durch Musik : einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper
Autor:	Leopold, Silke
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868976

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ÜBER DIE INSZENIERUNG DURCH MUSIK
 Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen
 und Personendarstellung in der Barockoper

von SILKE LEOPOLD

Die Opernforschung unserer Tage leidet unter anderem daran, daß sie sich in gut akademischer Manier in Teildisziplinen aufgespalten hat, die jede für sich um Erkenntnis auch noch im spitzfindigsten Detail ringen, ohne sich um die Anregungen zu kümmern, die von den anderen Teilbereichen ausgehen. Musikforscher konzentrieren sich auf die Analyse des Tonsatzes, Kunsthistoriker arbeiten die Bildquellen zur Opernaufführung auf, und neuerdings zeigt sich in den Literaturwissenschaften eine Tendenz, das Opernlibretto als eine eigenständige, vormusikalische und deshalb auch ohne Blick auf die Vertonung tragfähige literarische Gattung zu begreifen.¹ Am wenigsten nehmen sich Musikforscher und Theaterwissenschaftler gegenseitig wahr: Wo über die Komposition gesprochen wird, ist der Verweis auf die Inszenierung in der Regel fern; und in den Schriften zur Operninszenierung hat man bisweilen den Eindruck, als existiere die Musik überhaupt nicht.

Daß diese Spezialisierung gerade für die Opernforschung kontraproduktiv ist, muß hier nicht eigens betont werden. Keiner der Teilbereiche, die sich zu der Gattung Oper fügen – Musik und Text, Ausstattung und Inszenierung, Gesang und Tanz –, ist ohne den anderen lebensfähig; jeder von ihnen wäre in anderen Kontexten anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Erschwert wird der Brückenschlag zwischen musikalischer Analyse und Inszenierungsforschung auch dadurch, daß letztere vor allem auf Quellen zur Theaterarchitektur, zu Bühnenbild und Maschinerie, zu den Kostümen basiert, während die Musikhistoriker sich vornehmlich mit den Äußerungen der Protagonisten beschäftigen – daß die einen also die bewegten oder unbewegten Gegenstände, die anderen die dynamische Entwicklung der Musik zum Thema haben.

Tatsächlich scheint die Musik zur Inszenierung einer Oper wenig beizutragen – oder doch? Am Beispiel der Personendarstellung in der Barockoper soll diese Frage hier diskutiert werden. Denn Personenregie war in der Oper bis in das 19. Jahrhundert hinein ein untergeordneter, ja unbekannter Faktor. Es blieb den Darstellern selbst überlassen, ihrer Rolle Statur zu geben, und die Ergebnisse waren bisweilen, glaubt man Satiren wie Benedetto Marcellos *Teatro alla moda*,² eher kümmerlich. Auch die zahlreichen Lehrbücher der Gestik – allen

¹ Albrecht Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

² Benedetto Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Venedig ca. 1720; hrsg. Von Andrea d'Angeli, Mailand 1956.

voran die Schriften Franciscus Langs³ – mit ihrer Übersetzung der (inneren) Affekte in (äußere) Posen trugen zur Frage der Darstellung auf der Opernbühne zunächst wenig bei, denn kein Sänger konnte ein und dieselbe Pose so lange einnehmen, wie die Musik einer Arie es vielleicht verlangte. Es war vielmehr die Musik selbst, die die Personenregie, die Darstellung individueller Charaktere übernahm, indem sie ein jeweils anderes Bild von menschlichen Verhaltensweisen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen entwarf.

Daß die Musik zwischen Monteverdi und Bach die Affekte, die Leidenschaften der Seele abbilde, gehört seit Herrmann Kretzschmars Aufsatz „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“⁴ zu den Grundüberzeugungen der Musikwissenschaft. Tatsächlich ist der Gedanke vom „affectus exprimere“, wie er sich in den theoretischen Schriften zur Musik seit Zarlino findet, vor allem aber in Zusammenhang mit der systematischen Klassifikation der Leidenschaften, wie sie René Descartes in seiner Schrift über die *Passions de l'âme* (1649) vornahm, ein so festgefügter Topos der Musikgeschichtsschreibung, daß das *Wie* der einzelnen Komposition, der individuelle Augenblick über diesen Regelsystemen allzu leicht aus dem Blickfeld gerät. Rolf Dammann, dessen Buch *Der Musikbegriff im deutschen Barock* zu den Standardwerken der Barockmusikforschung gehört, verstieg sich sogar zu der Behauptung, daß dieser individuelle Augenblick keine Rolle spiele und die musikalische Darstellung der Affekte typenhaft sei:

„Nicht ein individuell geprägtes Seelenleben kommt zum Ausdruck, kein organisches Wachstum im Innenraum der Einzelpersönlichkeit spiegelt sich im Gang der musikalischen Vorgänge. Was die in der Arie dargestellten Menschen treibt und bewegt, ist die heftige Leidenschaft, die plötzlich und unverhohlen hervorbricht. Es herrscht übergangslose Grellheit, die darauf abzielt, den Hörer aufzuregen. Das jäh Umschlagen der Affekte, dem gerade in der Oper durch einen zugrundeliegenden Intrigenplan genügend Vorschub geleistet wird, hält die Handlung in Gang.“⁵

Die traditionelle Vorstellung von der Musik als Affektträger, wie sie sich auch bei Dammann äußert, ignoriert einen zentralen Aspekt jener Erkenntnis, daß der Mensch den Leidenschaften unterworfen sei – die Konsequenzen nämlich, die daraus für den zwischenmenschlichen Umgang resultieren. Diese Konsequenzen aber waren – jenseits aller philosophischen oder theologischen Erörterungen über die Natur der menschlichen Seele – von Anbeginn an das eigentliche Thema eines musikalischen Theaters, das sich zu allen Zeiten Rollen nach dem Bilde der jeweils eigenen gesellschaftlichen Regeln schuf. Denn

³ Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus ...*, München 1727. Siehe hierzu auch Dene Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg 1987.

⁴ Hermann Kretzschmar, „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“, in: *Jahrbuch Peters* 1911, 63–77 und 1912, 65–78.

⁵ Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1984, 264 f.

das Menschenbild einer jeden Epoche setzt sich, vereinfachend gesprochen, aus einer Vorstellung davon zusammen, wie der Mensch ist, und davon, wie er sein sollte. Aus diesem Gegensatz speist sich jede Art von Erziehung, und Bücher über die rechte Art gesellschaftlichen Verhaltens gehörten, seit Baldassare Castiglione mit seinem 1528 erstmals veröffentlichten *Libro del Cortigiano*⁶ die neue literarische Gattung der Hofmanns-Traktatistik geschaffen hatte, zu den einflussreichsten und auflagenstärksten Schriften des internationalen Buchmarktes. Dem *Cortigiano*, der noch im 18. Jahrhundert mehrfach aufgelegt wurde, folgten in ganz Europa unzählige Schriften ähnlicher Faktur, in denen die Autoren hofgerechtes, später allgemein gesellschaftskonformes Verhalten beschrieben; unter ihnen ragen Giovanni Della Casas sprichwörtlich gewordener *Galateo* aus dem Jahre 1558⁷ und Stefano Guazzos *La civil conversazione* (1574) hinaus,⁸ die ihren Einfluß bis weit in das 17. Jahrhundert hinein behielten. Erst 1647 folgte dem *Galateo* ein ähnlich maßgebendes Benimmbuch, Baltasar Graciáns *Oraculo manual*,⁹ dessen Thesen in Zeiten der Aufklärung zum Inbegriff jener verabscheungswürdigen Höflingskultur stilisiert wurden, gegen die sich der neue Geist der Empfindsamkeit so heftig wehrte. Im Gegensatz zu den philosophischen Schriften dieser Jahre, die bestenfalls in Intellektuellenkreisen gelesen und rezipiert wurden, erreichten die Verhaltenslehren weitaus breitere Schichten der europäischen Bevölkerung – den Adel ebenso wie das aufstrebende und nach einer eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Identität suchende Bürgertum. Schon 1576 etwa wurde der *Galateo* ins Englische übersetzt, 1597 ins Deutsche.

Angesichts dieser beherrschenden Stellung auf dem europäischen Buchmarkt ist es erstaunlich, daß die Musikwissenschaft diesen Verhaltenslehren bisher kaum Beachtung geschenkt hat. Dabei könnten sie eine Brücke zwischen einem sozialgeschichtlichen Ansatz, der sich in der Regel weniger auf die Machart der Werke selbst bezieht als vielmehr auf das Umfeld und die Bedingungen, unter denen sie produziert und rezipiert wurden, und einem geistesgeschichtlichen schlagen, der die musikalischen Werke im Kontext der zeitgenössischen Philosophie, Kunst- oder Literaturtheorie zu verstehen sucht. Auf dem Wege

⁶ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, hrsg. von Ettore Bonora, Mailand 1972. In deutscher Übersetzung als *Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann*, übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart, München 1986 sowie *Baldesar Castiglione, Der Hofmann*, übersetzt von Albert Wesselski, Berlin 1996.

⁷ Giovanni Della Casa, *Galateo*, in: *Giovanni Della Casa, Se si debba prendere moglie. Galateo*, hrsg. von Arnaldo di Benedetto, Turin 1991, 121–198. *Der Galateo*, übersetzt von Michael Rumpf, Heidelberg 1988.

⁸ Stefano Guazzo, *La civil conversazione ...*, Brescia 1574. Von diesem Werk existiert weder eine Neuausgabe noch eine moderne Übersetzung ins Deutsche.

⁹ Baltasar Gracián, *Oraculo manual y arte de prudencia*, Huesca 1647. Im Folgenden zitiert nach: Balthasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, in der Übersetzung von Arthur Schopenhauer hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart 1980.

der Verhaltenslehren, die die Veränderungen des Weltbildes – zumeist eine Generation später – in gesellschaftliche Regeln umsetzten, könnten Komponisten geringeren Bildungsgrades von den geistesgeschichtlichen Entwicklungen überhaupt Kenntnis erhalten haben. In einer Zeit, die die gesellschaftliche Konversation gleichrangig neben die wissenschaftliche Erörterung stellte, in der Begriffe der Literaturtheorie wie etwa *acutezza* oder *concetto* zu Modellen gesellschaftlichen Verhaltens umgedeutet wurden,¹⁰ liegt es nahe, auch in den musikalischen Formen nach kollektiven Mustern des Verhaltens zu suchen. Daß keiner der drei Begriffe in den zeitgenössischen Überlegungen zur Musik eine mehr als marginale Rolle spielt, darf nicht verwundern; es ist das Merkmal gesellschaftlichen Verhaltens, daß es weitgehend mechanisch antrainiert und unbewußt und gedankenlos angewandt wird.

Über den Aspekt der Sozialdisziplinierung¹¹ und die Frage, welche Rolle die Musik dabei spielte, wurde freilich in der musikwissenschaftlichen Literatur zur Affektenlehre bisher wenig nachgedacht. Dabei hat gerade die Musik – insbesondere wenn sie, wie in der Oper, der Menschendarstellung diente – das ihre dazu beigetragen, Modelle nicht nur dafür zu liefern, wie die Leidenschaften hervorbrechen, sondern auch, wie sie wieder unter Kontrolle zu bringen sind. Und es ist auffällig, wie die Musik die Verhaltenslehre der jeweils aktuellen Benimmbücher reflektiert, wie sie gleichsam musikalische Problemlösungsbeispiele für das Leben selbst liefert. In dieser Funktion, als künstlerische Ausformung gesellschaftlicher Verhaltensnormen, übernimmt die Musik – im Großen der Form wie im Kleinen des jeweils individuellen Umgangs damit – die Rolle der Personenregie; sie macht deutlich, wie sich der Komponist die Aktion auf der Bühne vorstellt.

*Höfische Verhaltensnormen im Wandel (und wie die Musik darauf reagiert)*¹²

Sprezzatura

Offenkundig wird die Beziehung zwischen Verhaltenslehre und musikalischer Form besonders bei dem Begriff der *sprezzatura*, der, wenn auch mit der Verspätung von zwei Generationen, Eingang in den musikalischen Diskurs fand. In seinem *Libro del Cortigiano* hatte Baldassare Castiglione diesen Neologismus geprägt und an exponierter Stelle als ein notwendiges Verhaltensmuster des Hofmannes definiert:

¹⁰ Vgl. hierzu das Kapitel „Die acutezza in der Hofsprache“ in: Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 428–444.

¹¹ Grundlegend hierzu Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bern 1969.

¹² Eine frühere Fassung dieses Abschnitts wurde 1996 bei der Biennial Conference of Baroque Music in Birmingham vorgetragen. Der British Academy sei für finanzielle Unterstützung herzlich gedankt.

Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e cioè fuggir quanto si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.¹³

Mit *sprezzatura* bezeichnete Castiglione die Nonchalance, die dafür sorgt, daß alles, was der Hofmann sagt oder tut, mühelos und anmutig wirkt. Diese scheinbare Mühelosigkeit ist jedoch, wie jede Zirkusnummer am Trapez, hart erarbeitet; und wie dort muß der Hofmann des drohenden Absturzes ständig gewärtig sein. *Sprezzatura* – das hat Eduardo Saccone gezeigt¹⁴ –, funktionierte als gesellschaftliches Verhalten freilich nur vor der Folie eines allgemein akzeptierten Regelsystems, nur unter Gleichen und als Mittel zur Distanzierung gegenüber jeglicher echten Natürlichkeit und gegenüber allen, die das Spiel und die Kunst der *sprezzatura* nicht durchschauten. *Sprezzatura* war eine hochexklusive Form der Verstellungskunst – und ein Paradox: Die Kunst, natürlich zu wirken.

Bereits Castiglione hatte die vom Hofmann geforderte Verhaltensnorm der *sprezzatura* nicht nur in Zusammenhang mit Reiten und Waffenträgen, mit Sprechen und Schreiben, mit Kleidung und Tischmanieren beschrieben, sondern auch auf das Tanzen und Singen, ja sogar auf die Kompositon von Musik ausgedehnt und damit als erster die Beziehung zwischen den gesellschaftlichen Verhaltensidealen und den Künsten betont. Der Graf Lodovico Canossa, der das Thema der Anmut und Lässigkeit aufbringt, hatte in seinen Erörterungen selbst ein Beispiel dafür gebracht:

Qual di voi è che non rida quando il nostro messer Pierpaolo danza alla foggia sua, con que' saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi? Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione? E la grazia in molti omini e donne che sono qui presenti, di quella sprezzata desinvoltura (ché nei movimenti del corpo molti così la chiamano), con un parlar o ridere o

¹³ Bonora (wie Anm. 6) 61 f. Siehe hierzu auch das Kapitel über Die Ausstattung des Hofmannes: „grazia“ und „sprezzatura“ bei Hinz (wie Anm. 10), 110–138. „Ich habe nun des öfteren bei mir darüber nachgedacht, woher die Anmut mit Ausnahme der durch die Gestirne erhaltenen eigentlich stamme, und eine Regel gefunden, die mir allgemein gültig zu sein scheint bei allen menschlichen Taten und Reden: man muß jede Ziererei gleich einer spitzigen und gefährlichen Klippe vermeiden und, um eine neue Wendung zu gebrauchen, eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen läßt.“ (Wesselski 35).

¹⁴ Eduardo Saccone, „Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier“, in: Robert W. Hanning und David Rosand, *Castiglione. The ideal and the real in Renaissance culture*, New Haven und London 1983, 45–67.

adattarsi, mostrando non estimar e pensar più ad ogni altra cosa che a quello, per far credere quasi di non saper né poter errare?¹⁵

Und später, nach einer Erörterung der Nachteile allzu großer Lässigkeit, hatte er noch einmal zusammengefaßt:

Medesimamente nel danzare un passo solo, un sol movimento della persona grazioso e non sforzato, subito manifesta il sapere de chi danza. Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa.¹⁶

Giuliano de' Medici dagegen, Castigliones „Signor Magnifico“ hatte die Überlegungen des Grafen zur Aufführung auf die Musik selbst übertragen und ein ausgewogenes Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen als Merkmal musikalischer *sprezzatura* bezeichnet:

Allora disse il signor Magnifico, – Questo ancor, – disse, – si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonantie perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audio nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanzia aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazietà e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno sussepe e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettansi talor di quella dissonanzia della seconda o settima, come di cosa sprezzata.¹⁷

Es war Giulio Caccini, der Castigliones Bemerkung über die scheinbar unbeabsichtigt in den musikalischen Satz eingestreuten Dissonanzen („come di cosa

¹⁵ Bonora (wie Anm. 6), 62: „Wer von Euch lacht nicht, wenn er unseren Messer Pierpaolo tanzen sieht, wie er springt und die Beinchen streckt, ohne den Kopf zu bewegen, als ob er von Holz wäre, alles mit einer derartigen Aufmerksamkeit, als ob er seine Schritte zählte? Welches Auge ist so blind, daß es hier nicht die Unbeholfenheit und Ziererei erkennte, ebenso wie im Gegenteil die Anmut vieler hier gegenwärtiger Herren und Damen, die durch eine zwanglose Lässigkeit in Reden, Lachen und Gebärden die Meinung hervorrufen, als dächten sie an etwas ganz anderes, ohne sich trotzdem je irren zu können.“ (Wesselski 36).

¹⁶ Bonora (wie Anm. 6), 65: „Ebenso spricht im Tanz ein einziger Schritt, eine einzige Bewegung, die graziös und unverkrampft ausgeführt wird, vom Können des Tänzers. Ein Musiker, der beim Singen einen Schlusston mit sanftem Akzent und einer verdoppelten Verzierung ausführt und das mit solcher Leichtigkeit tut, daß es beinahe zufällig erscheint, läßt dadurch erkennen, daß er viel mehr kann als er zeigt.“

¹⁷ Bonora (wie Anm. 6), 63: „Das wird auch – fiel der Signor Magnifico ein – durch die Musik bekräftigt, wo es ein großer Fehler ist, zwei perfekte Konsonanzen aufeinander folgen zu lassen. Unser Ohr selbst verabscheut es und hört oft eher eine Sekunde und eine Septime, die an sich hart und unerträglich klingt. Und dies geht so, daß jenes Aneinanderreihen von perfekten Konsonanzen Überdruß hervorruft und eine allzu gezierte Harmonie zeigt, was man vermeidet, indem man sie, gleichsam zum Vergleich, mit imperfekten Zusammenklängen mischt, wodurch unsere Ohren gespannter bleiben und die perfekten begieriger erwarten und genießen und sich bisweilen an jener Dissonanz der Sekunde oder Septime erfreuen, als wäre sie etwas Sorglos-Nachlässiges.“

sprezzata“) und seine Gedanken über die musikalische Interpretation erneut aufgriff und das Ideal der *sprezzatura* auf seine eigenen Ideen von musikalischer Textdeklamation zu übertragen suchte. Im Vorwort der Partitur seiner Oper *L'Euridice* (1600) beschrieb er den neuen musikalischen Dialog als eine Kompositionsweise, bei der die Gesangsmelodie um eines natürlichen Sprachtonfalls willen satztechnische Fehler, d.h. vor allem verbotene Dissonanzen zum Baß in Kauf nahm, und benannte Castigliones *sprezzatura* als gesellschaftliches Modell dieser musikalischen Schreibart:

Nella qual maniera di canto ho io usata una certa spazzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella.¹⁸

Im Vorwort seiner *Nuove Musiche* (1602) beschrieb Caccini die satztechnischen Lizzenzen, das gezielte Mißachten der Kontrapunktregeln im Verhältnis von Gesang und Instrumentalstimme noch einmal als „una certa nobile spazzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma...“¹⁹ Im Vorwort zu den *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) schließlich übertrug er die *sprezzatura* dann auch auf den Rhythmus der musikalischen Deklamation:

La spazzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co' quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella.²⁰

Caccinis zitierte Bemerkungen sind – neben je einer weiteren im Vorwort der *Nuove musiche* von 1602 und im Vorwort von Marco da Gaglianos *Dafne* (1608) – die meines Wissens einzigen, in der das Wort *sprezzatura* in Zusammenhang mit Musik erscheint. Nachdem er die Lässigkeit zunächst nur auf die Dissonanzbehandlung im instrumentalbegleiteten Sologesang bezogen hatte,

¹⁸ Giulio Caccini, Vorwort zu *L'Euridice*, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1969), 51: „In dieser Manier des Singens habe ich eine gewisse ‚sprezzatura‘ (Art der Verzierung) gebraucht, die ich für edel halte, weil sie, wie mir scheint, dem natürlichen Sprechen am nächsten kommt.“

¹⁹ Giulio Caccini, Vorwort zu *Le Nuove Musiche*, in: Solerti (wie Anm. 14), 57.

²⁰ Giulio Caccini, *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, Florenz 1614, hrsg. von Piero Mioli (Archivium Musicum – La cantata barocca 13), Florenz 1983: „Die ‚sprezzatura‘ ist jene Verzierung, die man dem Gesang hinzufügt durch einen Lauf von mehreren Achteln und Sechzehnteln über einzelnen Tönen, wodurch man, sofern sie zur rechten Zeit angebracht wird, den Gesang angenehm gestaltet und ihm eine gewisse Kargheit und Dürre nimmt. Er wird frei und arios, so wie beim gewöhnlichen Sprechen Eloquenz und Redegewandtheit die besprochenen Dinge angenehmer und lieblicher machen.“

erweiterte er den Begriff später auf Lizenzen im Umgang mit dem Rhythmus des musikalischen Vortrages.²¹ Nino Pirrotta hat außerdem darauf hingewiesen, daß in dem Begriff der *sprezzatura* auch die Vorstellung einer im Vergleich zu den Soggetti der Vokalpolyphonie gelösteren Melodik steckt.²² Unter dem Aspekt der künstlichen Natürlichkeit könnte der dramatische Sologesang generell als eine musikalische Form der *sprezzatura* verstanden werden – als ein Versuch, das natürliche Sprechen durch das Kunstmittel der Musik in die exklusive Sphäre eines musikalischen Theaters zu übertragen, dessen Sinngehalt nur von denen erfaßt werden kann, die sich auf der Höhe der Diskussion um den antiken Theatergesang befinden. Etwas von diesem Verständnis der *sprezzatura* ist sogar noch in Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* eine Generation später zu spüren. Die musikalische Kunst des scheinbar natürlichen Sprechens beherrschen diejenigen am besten, die in der gesellschaftlichen Hierarchie am höchsten stehen: allen voran Penelope und ihr Sohn Telemach, daneben auch Ulisse und sein treuer, königlichem Geschlecht entstammender Diener Eumeo.

Caccinis Bemerkung macht aber auch deutlich, daß die *sprezzatura* als höfisches Verhaltensmuster zu Beginn des 17. Jahrhundert keineswegs mehr selbstverständlich war. Denn er sah sich gezwungen, zur Erklärung das Wort „nobile“ hinzuzufügen, das bei Castiglione selbstverständliche Voraussetzung und Bedingung für dieses Verhaltensmuster gewesen war. Caccinis Verwendung des Begriffes ignorierte einen wichtigen Faktor der *sprezzatura* – die Exklusivität. Indem er die *nobile sprezzatura* durch die gedruckte Verbreitung seiner *Nuove musiche* der musikalischen Öffentlichkeit anheimgab, schuf er ein neues Paradox: Ein ursprünglich als Ausschlußkriterium der happy few gegenüber den von der Weltordnung weniger Begünstigten definiertes Verhaltensmuster wurde bei ihm zu einem musikalischen Zitat adligen Verhaltens, das nun nicht mehr Mittelpunkt, sondern selbst erkläруngsbedürftige gesellschaftliche Peripherie war.

Cirimonie

Anders als die *sprezzatura* fanden die *cirimonie*, die Verhaltensmaxime einer neuen Generation in der Mitte des 16. Jahrhunderts, keinen unmittelbar begrifflichen Eingang in den musikalischen Diskurs, wohl aber in die musikalische Komposition. Giovanni Della Casa hatte sie in seinem *Galateo* erstmals ausführlich beschrieben. *Cirimonie* – das waren in Della Casas Definition formalisierte, standardisierte Höflichkeitsbezeugungen im zwischenmensch-

²¹ Weder die alte noch die neue *MGG* enthält einen Eintrag „*sprezzatura*.“ Ein solcher, verfaßt von Nigel Fortune, findet sich lediglich in *The New Grove* (1980), Bd. 18, 27 f. Siehe auch Zygmunt M. Szwejkowski, „*Sprezzatura i gracia: Klucz do estetyki liryki wokalnej wczesnego baroku*“, in: *Musyka* 32/1 (1987), 3–20.

²² Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Turin 1975, 288.

lichen Umgang, die den hierarchischen Abstand zwischen zwei Personen klar festschrieben, nicht aber das ritualisierte öffentliche Zeremoniell, das auch Della Casa als gegeben akzeptierte. Seine Haltung gegenüber den *cirimonie* war durchaus ambivalent: Einerseits kritisierte er sie heftig; sie seien von den Barbaren – und das hieß hier: von den Spaniern – in das zivilisierte Italien eingeschleppt worden, sie seien überflüssige Zeitverschwendungen und beförderten ein gesellschaftliches Übel, die eitle Schmeichelei.²³ Andererseits aber konnten sie helfen, den gesellschaftlichen Umgang jenseits individueller Konstellationen zu organisieren und das gesellschaftliche Miteinander zu einer für alle lehr- und lernbaren Kunst zu machen, die nach festen Regeln ablief. Gegenüber der *sprezzatura*, die unkonventionelles Verhalten vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Konventionen verlangte, lag das Wesen der *cirimonie* umgekehrt darin, Konventionen etwa der Anrede streng zu beachten und gleichzeitig so zu tun, als sei dieses Verhalten spontan und unkonventionell. Ihr Merkmal waren gleichsam vorgefertigte sprachliche Formeln, die zu größeren Komplimenten zusammengesetzt wurden; diese fungierten ihrerseits nicht als offene Kommunikation mit unerwartetem Ausgang, sondern als in sich geschlossene, von dem inhaltlichen Fortgang eines Gesprächs unabhängige Darbietungen; Komplimente waren gleichsam Inseln im Strom einer dahinfließenden Konversation, Poesie inmitten der Prosa mitgeteilter Informationen, textliches Schmuckwerk, das von Wiederholungen, Assonanzen, Alliterationen und anderen Sprachspielereien lebte.²⁴ Hatte Della Casa in der Mitte des 16. Jahrhunderts diese *cirimonie* noch als künstlich und uehrlich verurteilt,²⁵ so stürzte sich die europäische Gesellschaft seit der Wende zum 17. Jahrhundert geradezu auf diese Art der formalisierten Konversation. Allenthalben erschienen Komplimentierbücher im Druck, in denen kürzere und längere vorfabrizierte Komplimente auf Abruf bereitstanden. In der Legitimation der *cirimonie* artikulierte sich eine gesellschaftliche Zeitenwende, die nicht nur die hierarchischen Unterschiede festschrieb, sondern auch einen Formelkanon heraußbildete, mit dem diese Unterschiede jederzeit und in angemessener Weise zum Ausdruck gebracht werden konnten. Die Freude an sprachlicher Auszierung, an einer den Inhalt überwuchernden Form bestimmte fortan das gesellschaftliche Miteinander, und nicht mehr jenes understatement, das sich in der *sprezzatura* manifestiert hatte.

Ein erstes Indiz für die neuerliche Verbindung zwischen Verhaltensnorm und Musik stellen die Verzierungslehren des 16. Jahrhunderts dar, die etwa gleichzeitig mit Della Casas Auseinandersetzung mit den *cirimonie* den Musikmarkt zu überschwemmen begannen. Hatte Castiglione das Besondere der

²³ Di Benedetto (wie Anm. 8), 148 ff. Rumpf (wie Anm. 8), 44 ff.

²⁴ Vgl. hierzu Michael Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990.

²⁵ Della Casa, 44 ff.

musikalischen Aufführung noch in einer scheinbar unbeabsichtigten Auszierung des Notentextes gesehen, so kamen jetzt standardisierte Übungsformeln in Mode, bei denen der ausgezierte Schritt von einem zum anderen Ton gleichsam mechanisch vorbereitet und auf jeden beliebigen Tonsatz übertragen werden konnte. Ein zweites ist die Vorliebe des 17. Jahrhunderts für Ostinatokompositionen, die wie ein musikalisches Modell jener Komplimentierkunst aus kleinen, durch vielfältige Variation des immer Gleichen zu großen Gesten zusammengesetzten Formeln wirken. Und schließlich ist es auch nicht schwer, in dem Eindringen der *cirimonie* in das gesellschaftliche Miteinander – also jene erwähnten poetischen Inseln im Strom eines rezitativischen Dialogs – eine Parallele zu dem Eindringen geschlossener Formen in die Oper zu sehen. Die Arien in ihrer Verbindung von geschlossener Form und dem Schmuck der vokalen Virtuosität übernahmen die Rolle der Komplimente im gesellschaftlichen Diskurs – auch sie Inseln im Fluß der Handlung. Das wachsende Interesse an den *cirimonie* im zwischenmenschlichen Umgang bereitete zudem den Boden für jene Veränderung im Verhältnis von Rezitativ und Arie, die in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts von Giovanni Battista Doni in seinem *Trattato della musica scenica* so heftig beklagt wurde, ohne daß er den Lauf der Dinge hätte aufhalten können.²⁶ Daß die Rezitative zum bloßen Transporteur von Informationen, von Handlung verkamen, während die Arien immer größeren Raum einnahmen, daß darüber hinaus die ursprünglich verpönten, später wenigstens für Dienerrollen akzeptierten geschlossenen Formen alsbald zum Träger der großen Gefühle, zur Ausdrucksform der hochgestellten Personen wurden, ist eine Folge jener neuen Kultur der *cirimonie*, die von Spanien aus das europäische Gesellschaftsleben erobert hatten. In der Komplimentierkunst fanden die Komponisten Modelle für eine kunstvolle Redundanz auch in der Musik, für formelhaftes und dennoch variables musikalisches Material, für sequenzierende Wiederholungen, für Periodizität der Form.

Wie bei der *sprezzatura* folgte auch diesmal die musikalische Entwicklung der gesellschaftlichen mit einem gewissen zeitlichen Abstand. In den Opern Claudio Monteverdis (um bekannte Beispiele zu wählen) finden sich zahlreiche Hinweise auf das Verhaltensmuster der *cirimonie* – und der deutliche Fingerzeig darauf, daß Monteverdi ihnen ebenso skeptisch gegenüberstand wie Della Casa selbst. Deutlicher als irgend sonst zeigte Monteverdi in *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, wie wenig er dieser neuen Art des Umgangs abgewinnen konnte. In der Bogenprobe der Freier zeichnete er ein musikalisches Bild jener *cirimonie*, die er im Geiste des *Galateo* ganz offensichtlich für überflüssig und schädlich hielt. Jeder der drei Freier stellt sich als Sieger mit einem nach Art der *cirimonie* formal geschlossenen Gesang vor; nach dem Moment der Wahrheit, dem vergeblichen Versuch, Odysseus' Bogen zu spannen, ist von dem musikalischen Zierat nichts mehr übrig.

²⁶ Vgl. hierzu Susanne Schaal, *Musica scenica: Die Operntheorie Giovanni Battista Donis*, Frankfurt 1993.

Monteverdis Skepsis gegenüber den *cirimonie* hatte sich freilich bereits im *Orfeo* an einem Punkt gezeigt, an dem dies am wenigsten zu erwarten gewesen wäre: Orfeos Bittgesang vor Caronte ist ein Musterbeispiel kunstvoller musikalischer *cirimonie*, eingebunden in einen dramatischen Kontext, der die Kunstfertigkeit der Musik über die gesellschaftliche Funktion hinaus legitimiert. Aber Caronte schläft erst ein, als Orfeo in einem Akt äußerster Verzweiflung und in einem Rezitativ sein wahres Ich hinter aller Virtuosität zu erkennen gibt. Erst als Orfeo alle Kunst vergißt und sich, eine Dezime abwärts durchmessend, flehend und klagend verzehrt – „pregando e piangendo io mi consumi“ – gelingt es ihm, Caronte zu bezwingen. Es bedarf – so lautet Monteverdis Botschaft an dieser Stelle – neben der Kunst vor allem der Wahrhaftigkeit, um die volle Wirkung der Persönlichkeit entfalten zu können.

Vierzig Jahre später dokumentierte Luigi Rossi in seiner Version des Orpheus-Mythos, in welchem Maße sich die Vorstellung davon gewandelt hatte, was das Charisma eines Menschen ausmachte. Rossis Oper ist auch deshalb so aufschlußreich, weil sein kompositorisches Format hinter dem Monteverdis kaum zurücksteht, weil er außerdem Monteverdis Musik kannte und bewunderte. Möglicherweise stand Striggios Libretto als Modell hinter der parallelen Szene in Rossis Oper; denn auch hier spricht Orfeo in gereimten Endecasillabi, dem Versmaß des „Possente spirto“, das sonst in der gesamten Oper Rossis nicht vorkommt. Und doch ist das musikalische Ergebnis ein prinzipiell anderes. Orfeo, für den Rossi zwei ergreifende und außerordentlich umfangreiche Lamenti komponierte – eines nach Euridices Tod, ein weiteres am Ende der Oper, nach dem endgültigen Verlust – derselbe Orfeo, der, wenn er allein ist und gleichsam ungeschminkt seinen Gefühlen freien Lauf lässt, Musik von abgründigster Emotionalität schafft, bringt vor Pluto nur eine relativ unspezifische, nur mäßig virtuose, aber formal wohlgeordnete Arie zustande: Drei Strophen syllabischen Gesangs, nach Art der französischen Air de Cour jedesmal ein wenig anders verziert, über einem „gehenden“ Baß venezianischen Musters braucht es lediglich, um Pluto zu rühren.

Es wäre leicht, Rossi mangelndes Verständnis der dramatischen Situation oder fehlende kompositorische Meisterschaft vorzuwerfen. Allzu leicht: Denn gerade die restliche Partie des *Orfeo* straft eine solche Behauptung Lügen. Was also könnte Rossi veranlaßt haben, ausgerechnet hier, am Wendepunkt von Orfeos Schicksal, auf all das zu verzichten, was Orfeo musikalisch sonst auszeichnet? Eine mögliche Antwort auf diese Frage könnte das Verhaltensmuster der *cirimonie* geben. Dem Herrscher der Unterwelt gegenüber verhält Orfeo sich, wie es von einem Hofmann seiner Zeit erwartet wird. Statt seine Gefühle preiszugeben und die Unterwelt mit seiner Verzweiflung zu beeindrucken, tut Orfeo alles, was einem Bittsteller geziemt: er verhält sich vorsichtig und klug; er findet den Mittelweg zwischen Stolz und Unterwürfigkeit, er spricht in wohlgeordneten Sentenzen, deren klare musikalische Periodenbildung und

Bsp. 1: Luigi Rossi, Arie des Orfeo „lo che lasciato fui senz' alma in vita“ aus: *L'orfeo* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi, Q.V. 58).

Handwritten musical score for 'Orfeo'. The vocal line starts with 'Io che lascia- ro fui' and continues with 'senz' alma in vita non uengo per ueder Reg-'. The piano accompaniment provides harmonic support throughout the vocal line.

235

Handwritten musical score for 'Amor m'è scorta c'dia'ci'. The vocal line includes 'da troppo acerbo fatto a me' rapita', 'Amor m'è scorta c'dia'ci', 'mici lamen- ti che destaran pietà n'uo-', and 'arsi co -- ri porche de suoi qui giù ben'. The score is marked with 'Aria' above the vocal line.

nostri ardori ammirano in me solo i
 più cari ammirano in me solo i più cari
 Deh rendetemi o
 Dei l'amato bene che voi tanto auerra

236

ma j'ouchi giorni chi fu qui deo per sempre
 a voi ritorni douce al fin pure
 ignimortal se'n viene douce al fin pure ignimortal
 se'n viene Deh rendetemi o Dei l'amato Bene

Variabilität des einfachen thematischen Materials von seinem Sinn für Ausgewogenheit, für formelle Konversation, für kunstvolles, aber schnörkelarmes Präsentieren künden. Wiederum gibt die Musik einen Hinweis darauf, wie die Rolle des Orpheus zu spielen sei. Es ist nicht die Seele des göttlichen Sängers, die Pluto beeindruckt, sondern die perfekten Manieren, die Gewandtheit in den *cirimonie*, ein makelloser Hofmann, der selbst im Zustand höchster Erregung das decorum zu wahren vermag – kurzum: das genaue Gegenteil von Monteverdis Orfeo.

Dissimulazione

Was Della Casa an den *cirimonie* besonders verabscheute, war die Unehrllichkeit, die hinter jedem Kompliment lauerte. Indem Rossis Orfeo sein eingeübtes Wohlverhalten zur Schau stellte, verheimlichte er ja auch seine wahre Gemütslage – in den Augen Della Casas ein unverzeihlicher Fehler. In dieser Ablehnung der Verstellung konnte er sich mit den Gelehrten seiner Zeit einig wissen. *Simulatio* und *dissimulatio*, zwei von Tacitus geprägte Begriffe, waren seit der Antike Gegenstand moralischer und politischer Erörterungen gewesen und hatten in Mittelalter und Renaissance mehrmals einen grundlegenden Bedeutungswandel erlebt, bis sie durch Machiavellis nahezu gleichzeitig mit Castigliones *Cortigiano* entstandenen *Il Principe* eindeutig negativ konnotiert waren. Um 1600 setzte dann eine apologetische Rehabilitierung ein, die 1624 in Matteo Peregrinis Schrift über den *Savio di corte*, einer in Bologna veröffentlichten Schrift, die innerhalb von zehn Jahren mehrmals wieder aufgelegt wurde, ihren ersten Höhepunkt fand.²⁷ Und Torquato Accettos kleine Schrift *Della dissimulazione onesta* aus dem Jahre 1641²⁸ dokumentiert, wenn sie auch keine vergleichbare Verbreitung wie *Il savio di corte* erlebte, doch das anhaltende Interesse an dem Problem der Verstellungskunst; sie gibt gleichsam den Stand der Diskussion um die *dissimulazione* in Italien zwei Generationen nach Della Casa wieder.

Peregrini fand einen Kompromiß, der es dem Hofmann zwar nicht erlaubte zu lügen, wohl aber, die Wahrheit zu verschweigen:

Non è il medesmo il procurare credenza al falso, e'l nascondere il vero. [...] Questa è una lode del Sauio soura lo stolto: che lo stolto parla fuori cioche frà se hà concetto: ma'l Sauio ne palesa quanto conviene.²⁹

²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel „Der ‚Weise‘ am Hof bei Matteo Peregrini“ in: Hinz (wie Anm. 10), S. 387–457.

²⁸ Torquato Accetto, *Von der ehrenwerten Verhehlung*, übs. von Marianne Schneider, Berlin 1995.

²⁹ Zitiert nach Hinz, (wie Anm. 10) 424 f.: „Es ist nicht dasselbe, dem Falschen Glauben zu schenken oder die Wahrheit zu verborgen [...]. Das erhebt den Weisen über den Dummkopf, daß der Dumme das ausspricht, was er bei sich gedacht hat, während der Weise nur das offenbart, was schicklich ist.“

Giacomo Badoaros Libretto für Claudio Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* wirkt streckenweise wie eine dramatische Einlösung dieser Maxime – im Ernst wie im Komischen. Kurz vor Schluß der Oper etwa tritt Odysseus' alte Amme Ericlea in einer Soloszene auf, die scheinbar wie ein retardierendes Moment zwischen dem Ratschluß der Götter über das Ende von Odysseus' Leiden und dem Happy Ending wirkt. Ericlea überlegt, ob sie Penelope verraten soll, was sie gesehen hat, und was das Publikum ohnedies schon lange weiß: Daß der alte Bettler, der die Bogenprobe bestanden hat, in Wahrheit Odysseus ist.

Ericlea, che vuoi far?
 Vuoi tacer o palar?
 Se parli, tu consoli;
 obbedisci, se taci.
 Sei tenuta a servir,
 obbligata ad amar:
 vuoi tacer o parlar?
 Ma ceda all'obbedienza la pietà:
 non si dee sempre dir ciò che si sa.
 Medicar chi languisce, oh che diletto!
 Ma che ingiurie e dispetto
 Scoprir l'atrui pensier!

Bella cosa talvolta è un bel tacer.
 È ferità, è crudele
 Il poter con parole
 Consolari chi si duole e non lo far;
 ma del pentirsi alfin
 assai lunge è il piacer più che il parlar.
 Del segreto taciuto
 Tosto scoprir si può;
 una sol volta detto
 celarlo non potrò.
 Ericlea che farai? Tacerai tu?
 Insomma, un bel tacer mai scritto fu.³⁰

Bei Homer hatte die Amme Eurykleia weniger Skrupel gehabt und Penelope vor ihrem Zusammentreffen mit ihrem noch unerkannten Gemahl über dessen wahre Identität aufgeklärt. Bei Badoaro aber schwankt Ericlea zwischen Schweigen und Sprechen, und mit einer Reihe von Argumenten überzeugt sie sich schließlich selbst, daß das Sprechen möglicherweise sinnvoller sei.

Warum wirkt diese Szene im Libretto, wenn auch in Maßen, komisch, obwohl Ericleas Überlegungen doch eigentlich durchaus ernster Natur sind? Es ist vor allem die Diskrepanz zwischen der Person und der an das Publikum gerichteten Botschaft ihrer Worte, die dieser Szene ihren unernsten Beigeschmack verleihen. Als Amme gehörte Ericlea zum niedriggeborenen Personal der venezianischen Librettistik; ihre Gedanken aber sind die eines höfischen Menschen, der mit dem Verhaltenskodex seiner Zeit in Konflikt gerät. Ihr Monolog spiegelt, in der Sprache der niedereren Schichten, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker werdende Forderung nach der *dissimilatione*, der Verstellungskunst

³⁰ V-8: „Ericlea, was sollst du tun? / Sollst du schweigen oder reden? / Redest du, bringst du Trost, / doch wenn du schweigst, gehorchst du. / Ich bin verpflichtet zu dienen, / doch auch zu lieben gehalten. / Sollst du schweigen oder reden? Doch dem Gehorsam soll das Mitleid weichen; / man darf nicht immer sagen, was man weiß. / Schmachtende heilen – welche Freude! / Doch wie beleidigend, wie respektlos, / eines anderen Geheimnis zu verraten! Manchmal ist gut zu schweigen ein gut Ding. / Ein verschwiegenes Geheimnis / kann bald enthüllt werden; / einmal verraten aber / kann ich's nicht mehr verbergen. / Ericlea, was wirst du tun? Wirst du schweigen? / Eigentlich war strenges Schweigen nie vorgeschrieben.“

wider, die in ihrer harmlosesten und deshalb moralisch vertretbaren Form im Verschweigen von Wissen besteht. Schweigen – davon geht Ericlea aus – wäre das gesellschaftlich angemessenere Verhalten. Sprechen aber – das ist das Ergebnis ihrer Überlegungen – ist der Sieg der Menschlichkeit über die Sozialdisziplin.

Ericleas Überlegungen kommen nicht von ungefähr. Das gesamte Libretto des *Ritorno d'Ulisse* handelt vom Sinngehalt höfischen Verhaltens, das in dieser Geschichte aus mythischer Vorzeit gänzlich durcheinandergeraten scheint: Da benimmt sich Eumete, der Schweinehirt, so edel wie seine königlichen Vorfahren, während Iro, der Begleiter der Freier, durch sein schlechtes Benehmen sich selbst als der ungehobelte Bettler entlarvt, als der er in Ithaka bekannt ist; und die Freier, obwohl hochgeboren, machen durch ihr arrogantes und verräterisches Verhalten deutlich, daß Blutsadel nicht unbedingt mit Herzensadel einhergehen muß. Auch Monteverdi ließ in seiner Vertonung wenig Zweifel daran, worin sich wahrer und falscher Adel unterschied, was die Stimme des Herzens und was die Stimme der Verstellung war. Nirgends werden diese Unterschiede so deutlich wie in dem musikalischen Kontrast zwischen Penelope und den Freiern.

Die Verstellungskunst sollte freilich nicht bei dem von Peregrini ersonnenen Kompromiß zwischen Moral und Politik haltmachen. Es war der spanische Jesuit Baldesar Gracián, der der Diskussion um die *dissimulatione* eine neue Richtung gab, indem er gleichsam den Spieß umdrehte und aus der Defensivwaffe des Verschweigens im Überlebenskampf gegen eine feindliche Umwelt voller Heuchelei und Arglist eine offensive, wohldosierte Taktik zur Beförderung der eigenen Karriere machte. In seiner 1647 erstmals veröffentlichten Aphorismensammlung *Oraculo manual* erklärte er die *dissimulación* zu einer Art Gesellschaftsspiel, bei dem es darum ging, wer der bessere Heuchler und wer der geschicktere *desengaño*, d.h. Enthüller von Heuchelei war. „Mit offenen Karten spielen ist weder nützlich noch angenehm“³¹ – dieser im *Oraculo manual* formulierten Maxime entsprechend entwickelte Gracián eine Reihe von Spielregeln der *dissimulación*, die offenbar so sehr den Nerv seiner Zeit trafen, daß sie für mehr als zwei Generationen die höfischen Verhaltensmuster festschrieben. Der Umgang mit der Wahrheit – Ericleas Problem – gehörte an zentraler Stelle dazu: „Nichts erfordert mehr Behutsamkeit als die Wahrheit: Sie ist ein Aderlaß des Herzens. Es gehört gleichviel dazu, sie zu sagen und sie zu verschweigen zu verstehn [...] Nicht alle Wahrheiten kann man sagen, die einen nicht unser selbst wegen, die andern nicht des andern wegen.“³²

Doch der Umgang mit der Wahrheit war nicht das Hauptthema des *Handorakels*. Vielmehr ging es Gracián darum, neue Möglichkeiten der Sozialdisziplinierung zu diskutieren, die nun weniger das Gemeinwohl, sondern eher

³¹ Gracian, *Handorakel*, § 3, 5.

³² Gracian, *Handorakel*, § 181, 91.

das Fortkommen des Einzelnen betrafen. Bevor sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Gesellschaft bildete, die spontane Gefühlsäußerungen in aller Öffentlichkeit als die Essenz sozialen Verhaltens ansah, hatte die höfische Gesellschaftsstruktur die Affektkontrolle, die für den höfischen Menschen im Intrigendschungel eines absolutistischen Hofes das entscheidende Überlebenstraining bedeutete, zu höchster Perfektion gebracht. Norbert Elias hat dargelegt, daß nur ein permanentes Augenmerk auf das eigene Verhalten in dem labilen, den Launen des Souveräns unterworfenen Gefüge aus Gunst und Konkurrenz einen halbwegs sicheren Standort ermöglichte, daß die Durchnuancierung des eigenen Verhaltens – eine mehr oder weniger deutliche Wendung des Kopfes, ein unmerkliches Senken der Lider – diese Position ebenso bestimmen und festigen half wie die den Konkurrenten gegenüber konsequent gewahrte Distanz.³³ Denn für den Menschen in der höfischen Gesellschaft gab es nichts Heikleres, als die Kontrolle über seine Affekte zu verlieren. Ein Verlust der Contenance hätte ihn aus dem feinabgestuften System der gesellschaftlichen Beziehungen geworfen, hätte seinen Konkurrenten Angriffsflächen geboten. Graciáns Ratschläge für ein kontrolliertes Verhalten finden sich z.B. in § 155 des *Handorakels*:

Wenn es möglich ist, trete vernünftige Überlegung dem gemeinen Aufbrausen in den Weg: und dem Vernünftigen wird dies nicht schwer sein. Gerät man aber in Zorn, so sei der erste Schritt, zu bemerken, daß man sich erzürnt: dadurch tritt man gleich mit Herrschaft über den Affekt auf: jetzt messe man die Notwendigkeit ab, bis zu welchem Punkt des Zorns man zu gehn hat, und dann nicht weiter: mit dieser überlegenen Schlauheit gerate man wieder aus dem Zorn. Man verstehe gut und zur rechten Zeit einzuhalten: denn das Schwierigste beim Laufen ist das Stillestehn. Ein großer Beweis von Verstand ist es, klug zu bleiben bei den Anwandlungen der Narrheit. Jede übermäßige Leidenschaft ist eine Abweichung von unsrer vernünftigen Natur. Allein bei jener meisterhaften Aufmerksamkeit wird die Vernunft nie zu Falle kommen und nicht die Schranken der großen Obhut seiner selbst überschreiten. Um eine Leidenschaft zu bemeistern, muß man stets den Zaum der Aufmerksamkeit in der Hand behalten; dann wird man der erste ‚Kluge zu Pferde‘ sein, wo nicht gar auch noch der letzte‘.³⁴

Und in § 287 heißt es noch einmal, wie zur Bestätigung:

Nie handle man im leidenschaftlichen Zustande: sonst wird man alles verderben. Der kann nicht für sich handeln, der nicht bei sich ist: stets aber verbannt die Leidenschaft die Vernunft. In solchen Fällen lasse man für sich einen vernünftigen Vermittler eintreten, und das wird jeder sein, der ohne Leidenschaft ist. Stets sehn die Zuschauer mehr als die Spieler, weil sie leidenschaftslos sind. Sobald man merkt, daß man außer Fassung gerät, blase die Klugheit zum Rückzuge: denn kaum wird das Blut sich vollends erhitzt haben, so wird man blutig zu Werke gehn und in wenig

³³ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied 1969.

³⁴ Gracian, § 155, 78.

Augenblicken auf lange Zeit sich zur Beschämung und andern zur Verleumündung Stoff gegeben haben.³⁵

Daß ein neues Gesellschaftsbild, wie Gracián es entwarf und beförderte, nicht ohne Einfluß auf kulturelle Entwicklungen bleiben konnte, liegt auf der Hand. Die Da-capo-Form der Arie stellt, so meine ich, eine mittelbare musikalische Konsequenz aus den neuen Verhaltensmaximen dar. Erst in der Verbindung der alten Affektidee mit der *dissimulatione* entschlüsselt sich ihr musikalischer Sinn. Die Da-capo-Arie ist eine janusköpfige Form; sie handelt einerseits von den Affekten, andererseits aber von den Möglichkeiten, diese Affekte, wenn sie denn unkontrolliert hervorbrechen, wieder unter Kontrolle zu bringen. Denn nichts – darüber waren sich die Autoren des 17. Jahrhunderts einig – war so gefährlich wie eine gerade und offene Linie des eigenen Verhaltens, nichts so tödlich wie eine spontane Gefühlsregung, weil all dies dem Gegner erlaubte, gezielt zuzustechen. „Die Affekte“ – so schrieb Gracián – „sind die krankhaften Säfte der Seele, und an jedem Übermaße derselben erkrankt die Klugheit: steigt gar das Übel bis zum Munde hinaus, so läuft die Ehre Gefahr.“³⁶

Michael Robinson hat in seinem Aufsatz über „The da-capo-aria seria as a symbol of rationality“³⁷ festgestellt, daß die Da-capo-Form in einer Zeit entsteht, in der dramaturgisch in der Oper das größte denkbare Durcheinander herrscht, und die Da-capo-Form als einen Versuch betrachtet, der Vernunft in dem Chaos eine Stimme zu geben. Robinson verglich die regelmäßige Abfolge von Rezitativ und Arie mit dem geometrischen Plan italienischer Barockgärten, in dem die Da-capo-Arie ihrerseits die Funktion jener kleineren geometrischen Einheiten innerhalb des großen regelmäßigen Plans einnahmen und als zyklische Form ein Symbol von Ordnung und für die Fähigkeit des Menschen darstellte, die Natur zu verbessern. Die Da-capo-Form symbolisierte die Möglichkeit, den Menschen als vernünftiges, logisch handelndes, denkendes Wesen zu zeigen. Wie aber verträgt sich diese These mit der allgemein akzeptierten Idee, daß die Arie in der Musik der Barockzeit die Affekte darstelle?

Versteht man die Da-capo-Form dagegen eher als einen musikalischen Spiegel der *dissimulatione*, so bemerkt man die erstaunlichen Parallelen zwischen Verhaltensmaxime und musikalischer Form. Denn diese gibt in allen ihren Merkmalen jene Forderungen wieder, die Gracián und seine Zeitgenossen für ein Überleben im Intrigendschungel der Gesellschaft, speziell der Höfe, für notwendig erachteten und die Norbert Elias als Grundregeln höfischen Verhaltens beschrieb: Distanzierung, um dem potentiellen Konkurrenten keine direkten Einblicke in die eigene Persönlichkeit zu geben; Affektkontrolle, um sich keine emotionalen Blößen zu geben; Durchnuancierung des Verhaltens,

³⁵ Gracian, § 287, 140 f.

³⁶ Gracian, § 52, S. 29.

³⁷ Michael F. Robinson, „The da capo aria seria as a symbol of rationality“, in: R. Pozzi (Hrg.), *La musica come linguaggio universale*, Florenz 1990, 51–63.

um die Hierarchien zu jedem Zeitpunkt abzustecken; und schließlich *versatilitas* – d.h. Anpassungsfähigkeit, Geschmeidigkeit im Umgang. Für diese Verhaltensnormen aber liefert die Da-capo-Arie gleichsam ein Schulbeispiel. Was sich nämlich im Verlauf der Arie abspielte, war – entgegen der gängigen Meinung über die vermeintlich starre Form – alles andere als undramatisch: Gerade die zyklische Form, gerade der feinabgestufte Nuancenreichtum des immer gleichen melodischen Materials, zu dem auch die Veränderungen und Verzierungen im Da-capo gehörten, gerade die Herauslösung der Arie aus dem Handlungszusammenhang, die der handelnden Person zu einer segensreichen Distanz verhalf, waren das Dramatische an der Musik.

Graciáns § 155 über „Die Kunst, in Zorn zu geraten“ liest sich in diesem Zusammenhang wie eine Beschreibung des Da-capo-Prinzips. Das Aufbrausen steht am Anfang – das musikalische Material, das die emotionale Grundsituation beschreibt. Es wird generell in einem Instrumentalritornell exponiert, das der dargestellten Person Gelegenheit zur Distanzierung und – nach Gracián – dazu gibt, „den eigenen Zorn zu bemerken.“ Bei dem ersten Einsatz der Singstimme tritt die Person also „gleich mit Herrschaft über den Affekt auf;“ und die weiteren Abschnitte des A-Teils sowie der Mittelteil messen die „Notwendigkeit ab, bis zu welchem Punkt des Zorns man zu gehn hat“. Das Da-capo steht für Graciáns Forderung „wieder aus dem Zorn zu geraten“. Die zehnmalige Wiederholung des Anfangsthemas in jeweils unterschiedlicher Ausprägung, wie sie für die Da-capo-Arie charakteristisch ist, kann als musikalische Chiffre für die Durchnuancierung des Verhaltens verstanden werden, für die Geschmeidigkeit, die *versatilitas*, mit der ein Höfling sich den Fallgruben seiner höfischen Umwelt stellt und gleichzeitig entzieht; sie machen eine der gefährlichsten Situationen des höfischen Lebens musikalisch sinnfällig – wie man die Beherrschung verliert und sie in einem dramatischen inneren Kampf schließlich wiedererlangt, so daß die Situation am Ende der Arie beinahe dieselbe ist wie vor Ausbruch der Affekte. Trotz der zyklischen Form stellt die Da-capo-Arie nicht einen Zustand, d.h. etwas Statisches, sondern etwas Dynamisches, einen Prozeß dar, dessen Endergebnis ein schwer erkämpfter Sieg ist. „Das Schwierigste beim Laufen ist das Stillestehen“ – dies könnte fast das Motto für die Da-capo-Form sein.

In den Opern Georg Friedrich Händels finden sich unzählige Beispiele derartiger musikalischer Affektkontrolle, und zumeist dient ihm ein Tanzrhythmus als Chiffre für den Kampf um die Beherrschung. Als ein Muster derartiger höfischer Selbstkontrolle darf wohl Carilda gelten, die kretische Prinzessin, die in Händels Oper *Arianna in Creta* (1734) heimlich denselben Theseus liebt, dem Ariadne sein Herz geschenkt hat. Carilda ist eine der sieben Jungfrauen, die Athen dem kretischen König Minos nach einem alten Vertrag als Fraß für den Minotaurus zur Verfügung stellen muß. Teseo hat die athenischen Geiseln nach Kreta begleitet und versucht, die verzweifelte Carilda zu trösten, bevor sie von den Kretern ins Labyrinth geführt werden soll. In einer Situation höchster Seelenpein, den Tod vor Augen, gelingt es Carilda in bewundernswerter

Weise, ihre Contenance zu bewahren und ihre beiden Gesprächspartner Arianna und Teseo über ihre wahren Gefühle restlos im Unklaren zu lassen.

Dille che nel mio seno
serbo quest' alma forte
e da sì fiera morte
dille ch'ho libertà, non ho catene.

Io lieta moro o almeno
vile non morirò,
dille che a morir vo
e non chiedo pietà delle mie pene.³⁸

Daß Händel diese tragischen Worte des Abschieds im Rhythmus des Menuetts mit einigen zierlichen Trillern im Orchesterritornell, eleganten kleinen Koloraturen in der Singstimme und in einer so harmlosen Tonart wie a-moll vertont, wird erst verständlich, wenn man bedenkt, daß Carilda hier alle ihre Kraft zusammennimmt, um das Liebespaar eben gerade nicht merken zu lassen, wie ihr ums Herz ist. Der Menuettrhythmus leistete dabei besondere Dienste. Zum einen war der Tanz generell das traditionelle Metier der Sozialdisziplinierung und ein Modell für Affektkontrolle. Zum anderen aber kam dem Menuettrhythmus eine besondere Bedeutung zu. Denn dieser Tanz, in den Carilda ihre Gefühle zwingt, galt als die „regulirteste“ Art des Tanzens, als der höfische Gesellschaftstanz schlechthin, seit Ludwig XIV. ihn an seinem Hof eingeführt hatte. Noch in der Tanzszene in Mozarts *Don Giovanni* diente das Menuett als Tanz des adeligen Paars, und Giuseppe Verdi verwendete es in *Un Ballo in Maschera* aus der historischen Distanz heraus ein letztes Mal als Klangkulisse eines Hofballs, vor dessen Hintergrund sich die Eifersuchtstragödie anbahnt. Wenn Carilda es fertigbrachte, in einer ausweglosen Situation sich derart „moderat und regulirt“ zu betragen, so offenbarte sie damit ihre wahre Seelenstärke – und, was in diesem Zusammenhang vielleicht noch wichtiger ist – ihre gute Erziehung. In der Musik, d.h. im Grundrhythmus der Arie, ist ein Hinweis auf die Personenregie verborgen – auf einen inneren Kampf der Protagonistin, den diese gegen sich selbst gewinnt.

Auch in Händels *Scipione* von 1726 findet sich ein vergleichbares Beispiel. Scipione, der römische Eroberer Hispaniens, liebt Berenice, die schöne Gefangene, und macht ihr vergeblich den Hof. Als er ihr, immerhin erst in der Mitte des II. Aktes, seine Liebe gesteht, weist sie ihn mit der Bemerkung zurück, sie liebe einen anderen. Außer sich vor Schmerz vergißt Scipione seine guten Manieren, erkennbar daran, daß er Berenice ins Wort fällt, und seine rezitativischen Worte künden von äußerster Bestürzung: „Spietato mio destin, misero core / scoprirai di tormento e di furore.“ Dieser Zweizeiler scheint aus nichts anderem zu bestehen als aus lauter Schlüsselwörtern der Seelenqual, und man würde an dieser Stelle eine „aria di agitazione“ mit wilden Koloraturen oder einen extrem langsamen, stockenden Ausbruch des Schmerzes erwarten.

³⁸ Sage ihr, daß ich in meiner Brust / diese starke Seele bewahre und / sage ihr, daß ich die Freiheit dieses stolzen Todes habe; ich trage keine Ketten.
Ich sterbe heiter, / zumindest werde ich nicht feige sterben. / Sage ihr, daß ich bereit bin zu sterben / und kein Mitleid für mein Leiden erbitte.

Statt dessen ruft sich Scipione mit einer Arie gleichsam selbst zur Ordnung, die beherrschter kaum sein könnte. „Pensa o bella“ ist nicht etwa ein Affektausbruch, sondern ein Musterbeispiel der *dissimulazione*. Hinter dem Menuettrhythmus und einer schulmäßig durchgehaltenen Viertaktperiodik verbirgt Scipione seine wahren Gefühle, denen er sozusagen unbemerkt und beiseite in seinem Rezitativ Ausdruck gegeben hatte, und zeigt sich vor Berenice als vollendet Hofmann. Die nichtssagende Glattheit gibt ihm die Contenance zurück, die er zuvor zu seinem eigenen Schaden verloren hatte.

Zwischen Affektdarstellung und Charakterzeichnung

Äußere und innere Bewegung

Die besondere Eignung des Tanzes für die künstlerische Ausformung der Affektkontrolle kam nicht von ungefähr. Daß zwischen innerer und äußerer Bewegung ein Zusammenhang bestand, gehörte zu den Grundüberzeugungen nicht nur der Philosophie und der Medizin, sondern auch der allgemeinen Verhaltenslehre, seit René Descartes die Zirbeldrüse als Sitz der Seele und jene „esprits animaux“ in den Hirnkammern ausgemacht hatte, die, angeregt durch äußere Eindrücke, auf dem Weg durch die Nervenbahnen erst die Seele und von dort ausgehend dann über den Blutkreislauf die Muskeln in Wallung brachten.³⁹ Außerhalb der akademischen Diskussionen um die cartesianische Lehre waren es vor allem die Tanzmeister, denen dieser Zusammenhang wohl unmittelbar einleuchtete, half er doch, das von der Kirche immer beargwöhnte Tanzen als natürliche, gleichsam von der Zirbeldrüse gesteuerte Lebensäußerung zu rechtfertigen. In seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* aus dem Jahre 1707 bezog sich der Tanzlehrer der Leipziger Universität Johann Pasch explizit auf Descartes, als er das Tanzen als einen körperlichen Ausdruck seelischer Befindlichkeiten definierte:

§ 4. Diese in dem Gradu vor anderen Thieren vernünfftige Seele nun [...] hat nunmehr als eine lebende und bewegliche Sache ihre unterschiedliche passiones und affectus, darunter dasjenige / so wir Traurigkeit und Freude nennen / nicht die geringsten sind. ... (Hiervon ist zu besehen Cartes. de passiones, sive affect. animae, it. les Characteres des passiones de Mons. de la Chambre.) Gleichwie nun die Traurigkeit alles zusammen schliesset / und also die Operationes derer spirituum animalium hemmet / also extendiret die Freude alles / und instigiret die spiritus animales zu einer heftigern Bewegung. Diese Bewegung nun/ nachdem sie eine complexion antrifft / wird proportionabiliter so heftig / daß sie auch den äusserlichen Leib in eine stärkere Bewegung bringet / und ihn zu einem schnellern Lauffen / Hüpfen und Springen zwinget / als sonst die höchste Nothdurfft erfordert / wie ein solches an Menschen und Thieren klarlich zu sehen ist / und allen Nationen gemein (ohne Obrigkeitslichen Zwang) obschon einer weniger oder mehr als der andere / und ist

³⁹ Siehe hierzu die Einleitung des Herausgebers zu René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. und übersetzt von Klaus Hammacher, Hamburg 1984, besonders XXXI–XXXIX.

dieses also ein effectus naturae. § 5. Hieraus nun entstehet der Grund und Ursprung des Tantzens / dann wäre diese Krafft nicht in den Cörpern / und dieser affect nicht in dem Leben oder Seelen / so würde gewißlich alles Tantzen in der gantzen Welt nachbleiben. Und also hoffe ich / daß / wo jemand mit Weisheit oder nur Vernunfft begabet ist / so wird er gestehen müssen / daß der Ursprung zum Tantzen natürlich ist / und per consequens die bessere Regulierung dieses Triebes der Natur nicht kan unnatürlich sein.⁴⁰

Neben dieser grundsätzlichen Rechtfertigung des Tanzens auf der Basis der zeitgenössischen Philosophie machte Pasch sodann auf die besondere Eignung des Tanzens für die Sozialdisziplinierung aufmerksam:

So ist dieses der Trieb der Natur mit seinen daraus unformlichen motionibus und gestibus des Leibes / welche durch gute Disciplinirung sollen reguliret und vernünfftig exequieret werden.⁴¹

Und schließlich betonte er die Rolle des Tanzes für das Einüben von Verhaltensnormen:

Auch ist nicht zu tadeln, / wenn die Schritte und Gestus in Mensur, Tempo und pondere regel-recht gemacht werden. Eine sehr schöne Decoration aber ist es / wenn diese Dinge durch Schärfre und Sänftigung dermassen moderiret / und gleichsam abgewürzt sind / daß sie zierlich und angenehm in die Augen fallen / und zeigen allemal einen moderaten und regulirten Menschen an / indem nicht zu vermutthen ist / daß ein Mensch / welcher auch in seinen geringsten motionibus regulair ist / in importanten Dingen nachlässiger seyn sollte.⁴²

Wenn aber das Tanzen Ausdruck innerer Bewegungen war, wenn die verschiedenen Tanzrhythmen in der Lage waren, Trauer oder Freude zu symbolisieren, dann konnten diese Tanzrhythmen auch in der Vokalmusik die Rolle von Affekt-Chiffren annehmen und der Beschreibung seelischer Zustände dienen. Johann Matthesons 1739, gleichsam im Nachhinein formulierte musikalische Affektenlehre⁴³ stellte nichts anderes dar als den Versuch, den unterschiedlichen Tanzrhythmen unterschiedliche emotionale Bedeutung zuzuschreiben. Und lange vor Matthesons Versuch einer rhythmischen Systematik der Affekte hatte Händel den Tanzrhythmen als Affektträger in seiner Vokalmusik wachsende Bedeutung beigemessen.⁴⁴ Klagende Sarabanden wie in „Lascia ch'io pianga“ –

⁴⁰ Johann Pasch, *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst ...*, Frankfurt 1707 (Fotomechanischer Nachdruck hrsg. von Kurt Petermann, Documenta Choreologica XVI, München 1978) 8 ff.

⁴¹ Pasch, 19.

⁴² Pasch, 21.

⁴³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Teil II, Kapitel 13, § 81–127 Siehe hierzu auch George J. Buelow, „Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre“, in: *New Mattheson Studies*, hsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, 403 ff.

⁴⁴ Siehe hierzu Karina Telle, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels* (Beiträge zur Musikforschung 3), München 1977.

jenem Tanz, der von der Hamburger *Almira* (1705) über das römische Oratorium *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) in seine erste Londoner Oper *Rinaldo* (1711) wanderte – oder Bourrées wie „Ho un non so che nel cor“, die im Munde der Maria Magdalena aus dem Auferstehungsoratorium *La resurrezione* (1708) ebenso glückselig klang wie im Munde der verderbten Kaiserin Agrippina in Händels gleichnamiger Oper (1709) – sie alle dienten als rhythmisches Mittel zum Zweck der Affektdarstellung.

Wie Händel über die typisierenden Tanzrhythmen hinaus den individuellen Augenblick eines Menschen in Musik fassen konnte, der seinen Leidenschaften unterworfen ist, sie aber in einem mutigen inneren Kampf unter Kontrolle zu bringen vermag, sei an dem Beispiel der berühmten Arie „Piangerò la sorte mia“ der Cleopatra aus *Giulio Cesare* gezeigt. In dieser Arie, die Winton Dean mit vollem Recht einen „stroke of genius“⁴⁵ nannte, gelang Händel ein Meisterwerk der Verbindung aller jener scheinbar gegensätzlichen Forderungen zu einer schlüssigen Menschendarstellung – der Technik der eher statischen Affekt-Chiffren mit der einfühlsame Darstellung einer individuellen psychologischen Entwicklung, und jene Mischung aus Kontrollverlust und Haltung, in der das adlige Opernpublikum sich selbst wiederfinden konnte. „Piangerò la sorte mia“ ist ein einziger innerer Kampf um Selbstbeherrschung; alle Affekt-Chiffren, die Händel hier verarbeitet, dienen der Darstellung dieses Ringens um Würde und Identität in einer Situation, in der beides gleichgültig geworden scheint. Das beginnt bei der Tonart E-Dur, die Händel in dieser Oper generell der Person der Cleopatra zuweist. Traditionell würde eine solche Verzweiflungsarie in einer Molltonart, bevorzugt in c-moll stehen; daß Cleopatra in „ihrer“ Tonart singt, ist ein erster Hinweis auf ihre Contenance. Andere musikalische Merkmale verraten dagegen gleich von Anfang an ihren Schmerz: Mit ihrem „Piangerò“, dem zentralen Wort dieses A-Teils schneidet Cleopatra dem erwarteten Ritornell, das ihr eine Distanzierung ermöglichen würde, gleichsam das Wort ab; der Sarabandenrhythmus verrät ebenso wie das absteigende Tetrachord im Baß – der altehrwürdige Lamentobaß, auf dem der gesamte A-Teil basiert –, wie es um Cleopatras Gemütsverfassung bestellt ist. Über diesen typisierenden Affekt-Chiffren aber, die die Grundstimmung der Situation beschreiben, wächst ihre private Seelenpein zusehends; von der harmlosen Terz zu Beginn weiten sich die Intervalle der melodischen Floskel über die Quint und die Oktave schließlich gar zu einer unkontrollierten None in T. 13, bis sich Cleopatra in der anschließenden Kadenz wieder fängt. Doch ist diese Beruhigung nur von kurzer Dauer; dem Aufbüumen folgt ein Moment hoffnungsloser Schwäche, die sich in den in die Lamentoquart im Baß eingeschobenen chromatischen Töne (T. 15–24) und den ebenfalls chromatisch absinkenden Tonschritten der Melodie (T. 17–19) artikuliert. Danach zieht Cleopatra sich gleichsam am eigenen Schopf aus ihrem Elend: Nachdem sich ihr Selbstmitleid noch einmal in melodischen Sequenzen mit fallender Tendenz geäußert hat, erreicht sie bei den eher kämpferischen

⁴⁵ Winton Dean und John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford 1987, 492.

Worten „finchè vita in petto avrò („so lange ich Leben in der Brust habe“) – den Worten, bei denen sie zu Beginn der Arie nur eine unordentliche None zustandebrachte – nicht nur den höchsten Ton der Arie, sondern es gelingt ihr auch endlich die Kadenz in der Grundtonart, die sie wie zur Beruhigung noch ein paarmal, nun auch ein Schlußritornell zulassend, wiederholt.

Bsp. 2: A-Teil (nach: Georg F. Händel, *Giulio Cesare*, Klavierauszug, Kassel etc. 1962, 207 ff. [Hallische Händelausgabe II]).

Cleopatra

Pian - ge - rò, pian - ge - rò la _sor - te mi - a,

Fl. trav., Vl. I, II

Continuo (Cemb., Vc., Violone)

7

si cru - de - le_ e tan - to ri - a, fin - chè vi -

14

ta in pet - to a - vrò, pian - ge - rò _ pian - ge - rò la

21

sor - te mi - a, si cru - de - le e tan - to ri - a, pian - ge-

The musical score consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The piano accompaniment is on the bottom staff. The vocal parts have lyrics in Italian. Measure 27: "rò la sor - te mi - a, si cru - de - le ____ e tan - to ri - a, ____ fin - chè". Measure 34: "vi - ta in pet - to a - vrò, fin - chè vi - ta, fin - chè vi -". Measure 41: "ta in pet - to a - vrò. [1.] [2.] c Fine". The score is in common time, with a key signature of four sharps.

Dem musikalischen Psychogramm des A-Teils folgt ein unvorhergesehener Wutausbruch, der an emotionaler Feinzeichnung dem A-Teil kaum nachsteht. Denn die Erregung bricht sich schrittweise ihre Bahn, und diese Entwicklung wirkt wie ein musikalisches Exempel jenes Regelkreises, den die cartesianischen „Lebensgeister“ in Gang setzen. Die zunächst noch relativ gefaßte Vorstellung davon, wie sich Cleopatra als Geist an ihrem tyrannischen Bruder rächen wird, weckt die Lebensgeister, die zunächst, wie die plötzlich einsetzenden Sechzehntelbrechungen in den Violoncelli verraten, Cleopatras Blut in Wallung bringen, bis sie selbst mit gleicher Erregung – und ebensolchen Sechzehntelkoloraturen – darauf reagiert. Daß aber dieser Ausbruch auch ein Zeichen von Schwäche ist, macht Händel wiederum mit der Tonart deutlich; zwar wahrt das parallele cis-moll die Regeln der Da-capo-Komposition, doch wird an diesem Tonartenplan noch einmal deutlich, was schon die Haupttonart E-Dur signalisiert hatte – daß Cleopatras Kraft in ihrer Fähigkeit zur Selbstkontrolle auch noch in ausweglosen Situationen liegt. Und zur Darstellung

dieser Seelenstärke erhält auch das Da-capo seine dramatische Funktion. Hätte Händel, wie es durch die Tradition gerechtfertigt gewesen wäre, die Folge der Tongeschlechter umgekehrt, hätte er also den klagenden A-Teil in Moll und den kämpferischen Mittelteil in Dur vertont – er hätte sich eines subtilen Mittels der Charakterzeichnung begeben.

Bsp. 3: B-Teil T. 1–8.

48 **Allegro**

Mà poi mor - ta d'o - gn'in tor - no il ti - ra - no

e not - te e gior - no fat - ta spet - tro

a - gi - te - rò,

Öffentliches und privates Handeln

Der Zusammenhang zwischen Verhaltensnorm, Komposition und Personen-darstellung in der Oper ist auch in einem weiteren Punkt von Bedeutung, der eng mit der Affektkontrolle zusammenhängt – dem Unterschied zwischen öffentlichem und privatem Handeln. Cleopatra etwa verhält sich in Händels *Giulio Cesare*, je nachdem, ob sie allein auf der Bühne steht oder sich in Gesellschaft anderer befindet, verschieden. Die Contenance verliert sie jedenfalls nur, wenn sie allein ist und niemand Zeuge dieses gesellschaftlichen Fehlverhaltens werden kann – im Mittelteil von „*Piangerò la sorte mia*“ und in ihrer einzigen Moll-Arie „*Se pietà di me non senti*“. Diesen Unterschied zwischen „öffentlichen“ und „privaten“ Menschen haben sensible Opernkomponisten zu allen Zeiten sehr genau beachtet, und gerade in einer Situation, in der die Diskrepanz zwischen der Natur des Menschen und seiner gesellschaftlichen Rolle so groß war wie in der höfischen Gesellschaft, barg eine feine musikalische Unterscheidung des privaten und des offiziellen Verhaltens ein großes darstellerisches Potential in sich, das darüber hinaus sogar einen eigenen, dem zugrundeliegenden Libretto widersprechenden Kommentar abzugeben in der Lage war und damit auch die szenische Präsentation einer Figur beeinflußte. Monteverdis *Orfeo* ist in seiner großen, auf keinerlei musikalisches decorum Rücksicht nehmenden Klageszene im V. Akt allein mit sich und dem körperlosen Echo; Rossis *Orfeo* lässt seinen unkontrollierten Emotionen nur dann freien Lauf, wenn er sich allein wähnt, und auch Lullys *Cybèle* schlägt einen völlig anderen Ton an, je nachdem, ob sie als Göttin oder als Liebende auftritt.

Ein besonders deutliches Beispiel für eine derartige Personenregie durch die Musik, für die Unterschiede zwischen öffentlichem und privatem Verhalten, stellt die Zauberin Alcina aus Händels gleichnamiger Oper (1735) dar. Entgegen den Intentionen des Librettos entwirft Händel hier ein Charakterbild, das alle bösartigen Handlungsdetails der Hexe – und auch die szenisch wie musikalisch opulente Ausgestaltung der Zauberinsel – vergessen läßt und lediglich von dem Schicksal einer alternden Frau kündet, die, nachdem sie ihr Leben lang mit den Männern nur spielte, nun zum ersten Mal wirklich liebt, die mit allen Mitteln um diese Liebe kämpft und doch weiß, daß sie ihren jüngeren Geliebten trotz aller kosmetischen und sonstigen Zauberkünste nicht halten kann. Darüber hinaus macht Händel in der musikalischen Darstellung der Alcina einen deutlichen Unterschied zwischen der Herrscherin über die Insel und der verzweifelten Frau.

Das Verhängnis kommt auf leisen Sohlen. Zu Beginn der Oper ist sich Alcina ihrer Macht noch völlig sicher. An der Seite ihres Geliebten, inmitten all ihrer Pracht empfängt sie die beiden Fremden Melisso und Bradamante und läßt sie in ihrer ersten Arie „*Dì cor mio quanto t'amai*“ wissen, daß Ruggiero der Mann ihres Herzens ist. Die Dur-Tonart, das gemäßigte Tempo und eine ausgeglichene, aber dennoch elegant bewegte Melodie zeugen von der Selbst-verständlichkeit ihres Glücks. Doch schon in ihrer nächsten Arie scheint

sich das Blatt zu wenden. Ruggiero glaubt einer Einflüsterung, daß Alcina ein Auge auf den jungen Fremden geworfen habe und wirft ihr Untreue vor. Eine andere Zauberin als Alcina könnte Ruggiero für seine Ungerechtigkeit bestrafen; Alcina aber erschrickt vor dem Streit; ihre nächste Arie „*Sì son quella*“ ist eine Mischung aus trotzigem Sarkasmus und unterwürfigem Flehen. Der rhythmische Gestus changiert zwischen „*stolzem*“ Menuett und „*klagender*“ Sarabande; die Molltonart und der stockende, fast schluchzende Beginn verraten jedoch ihre wahren Gefühle: Das ist die Musik einer unglücklichen Frau, die ihre Contenance zu wahren versucht, nicht die einer Königin, die ihre Macht ausspielen könnte.

Obwohl Händel für Alcinas Arien die Schere der Tonarten nicht weiter als bis zu drei Vorzeichen öffnete, trug er doch gerade durch die Verteilung der Tonarten, die den Gepflogenheiten der *Opera seria* gemäß jeweils nur einmal verwendet wurden, zur Charakterzeichnung bei. Die Dur-Tonarten gehören der Herrscherin, die Molltonarten der privaten Frau, und auch die Taktarten unterstützen diese Unterscheidung: Immer wenn Alcina als Herrscherin auftritt, singt sie im geraden Takt, in den Arien, die ihre Gefühle zum Thema haben, im ungeraden bzw. im Zwölftakteltakt.

„Di, cor mio quanto t'amai“	B	C	Andante larghetto
„Sì, son quella“	a	3/4	—
„Ah mio cor! Schernito sei“	c	3/4	Andante larghetto
„Ombre pallide“	e	C	Andante
„Ma quando tornerai“	F	C	Allegro
„Mi restano le lagrime“	fis	12/8	Larghetto

Nach dem vergleichsweise noch harmlosen a-moll von „*Sì, son quella*“ als Reaktion auf ein Scheinproblem folgt die Erkenntnis, daß Ruggiero sich tatsächlich von ihr abgewandt hat – und ihr erster Verzweiflungsausbruch: „*Ah mio cor! Schernito sei*“ in c-moll, der klassischen Trauertonart. Über einem Teppich aus Dreiklangsbrechungen im Baß und zerrissenen Streicherakkorden darüber schreit Alcina gleichsam ihr Unglück heraus, in kurzen Melodiebruchstücken, die nur durch den neuerlichen Anklang an den Sarabandenrhythmus zusammengehalten werden. Noch aber gibt Alcina sich nicht geschlagen; im Mittelteil der Arie ruft sie sich mit den Worten „*Ma che fa gemendo Alcina?*“ gleichsam selbst zur Ordnung; Tempo und Taktart wechseln, und die Tonart B-Dur des Mittelteils paßt zwar überhaupt nicht zum c-moll des A-Teils, dafür aber greift sie die Tonart von Alcinas erster Arie wieder auf und macht auf diese Weise deutlich, daß Alcina sich an ihre „offizielle“ Seite erinnert – umsonst: Selten hat die Da-capo-Form so vernichtende Auswirkungen gezeigt wie bei der Rückkehr des unbegleiteten Aufschreis „*Ah mio cor!*“

„*Ombre pallide*“, nach Ruggieros Abschiedsarie in E-Dur nun darauf Bezug nehmend im geraden Takt und in e-moll, widerspricht der Sicht einer „offiziellen“ und einer „privaten“ Ebene keineswegs – es bestätigt sie eher: Alcina

tritt hier als Herrscherin über die Zaubergeister auf, die ihr aber aus „privaten“ Gründen die Gefolgschaft verweigern. Ein letztes Mal rafft Alcina sich zu herrscherlicher Attitüde auf, als sie unvermutet auf Ruggiero trifft und ihn beschwört, bei ihr zu bleiben. Als er sich weigert, droht sie ihm mit höhnischer Arroganz Rache an; das F-Dur im geraden Takt sowie ein sorglos-virtuoser melodischer Gestus lassen Ruggiero spüren, daß sie sich ihm überlegen glaubt. Doch wie es in ihrem Innern aussieht, verrät der Mittelteil: die unvermittelte Wendung nach As-Dur und schließlich zur Mollvariante der Haupttonart gehört zwar zu den möglichen Tonartenkombinationen der Da-capo-Form, ist jedoch ein drastisches Mittel, den plötzlichen Stimmungsumschwung, unterstützt von dem Taktwechsel zum ungeraden Takt und vom schnellen zum langsamem Tempo, deutlich zu machen. Doch die Herrscherin gestattet sich diese privaten Gefühle nicht lange; einmal mehr dient die Da-capo-Form zur Darstellung einer dramatischen Situation.

Die endgültige Demontage der Herrscherin aber findet in Alcinas letzter Arie statt, nachdem sie die Schlacht gegen Ruggieros Getreue verloren hat. Im Rhythmus des Siciliano und in der Tonart fis-moll, beides Händelsche Affekt-Chiffren für hoffnungslose Schwermut jenseits aller Auflehnung gegen das Schicksal, läßt Alcina ihren Tränen der Verzweiflung freien Lauf. In „Mi restano le lagrime“ macht Händel ein letztes Mal deutlich, daß Alcina, die zu sehr liebte, nicht Verachtung, sondern unser Mitleid verdient.

An der Schwelle zu einem neuen Menschenbild

Cleopatras Art, mit ihren Leidenschaften umzugehen, sie in einem disziplinarischen Kraftakt unter Kontrolle zu bringen, war ebenso von Verhaltensnormen geprägt, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten, wie Alcinas Bemühungen, ihre Verzweiflung mit dem Mantel höfischen Verhaltens zuzudecken. Beide repräsentieren damit auch jenen Typus des Menschen, der, als Opfer von außen auf ihn einwirkender Kräfte, zum Spielball unterschiedlichster Leidenschaften wird, der zum Reagieren, nicht aber zum Agieren berufen ist. Die Oper hatte dieses Menschenbild auf ihre Weise fruchtbar gemacht, indem sie das Geworfensein des Menschen durch eine große Vielfalt musikalischer Tonfälle dargestellt und damit nicht zuletzt den Sängern eine Möglichkeit geschaffen hatte, die ganze Bandbreite ihres Könnens innerhalb einer einzigen Rolle vorzuführen. Neue Ideen von der Natur der menschlichen Wahrnehmung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts finden auch in der Oper ihren Niederschlag, und Cleopatra ist eine jener Rollen, in denen sich dieser Wandel manifestiert.

Cleopatras Seelenstärke, ihr klarer Charakter, der zwar weiter mit den Leidenschaften zu kämpfen hat, ihnen aber nicht mehr gleichsam schutzlos ausgeliefert ist, nimmt, auf künstlerischer Ebene, eine Veränderung des Menschenbildes mit epochalen Konsequenzen vorweg, die erst einige Jahre später wissenschaftlich

beschrieben werden sollte. Gegenüber der früheren Überzeugung, Leib und Seele seien durch die „esprits animaux“ in einem Regelkreis verbunden, setzte sich nun die Überzeugung durch, daß Seele und Leib voneinander unabhängig waren, und daß die Seele nicht von außen, sondern aus sich selbst heraus gesteuert wurde. In seiner *Psychologia Nova* (1732) hatte der Leipziger Gelehrte Christian Wolff diese neue Lehre von der Seele erstmals beschrieben:

§765. Da nun die Seele ihre eigene Krafft hat, wodurch sie sich die Welt vorstellet (§. 753): hingegen auch alle natürliche Veränderungen des Leibes in seinem Wesen und seiner Natur gegründet sind (§. 630.); so siehet man leicht, daß die Seele das ihre für sich thut, und der Körper gleichfalls seine Veränderungen für sich hat, ohne daß entweder die Seele in den Leib, und der Leib in die Seele würcket, oder auch GOtt durch seine unmittelbare Würkung solches verrichtet, nur stimmen die Empfindungen und Begierden der Seele mit den Veränderungen und Bewegungen des Leibes überein.⁴⁶

§784. Wir treffen in der Seele weiter nichts an als eine Krafft sich die Welt vorzustellen (§. 753.754.), und diese ist dasjenige, was in ihr fortdauert, und sie zu einem für sich bestehenden Wesen machet (§ 743.). Alle Veränderungen demnach, die man in ihr wahrnimmet, sind nichts denn verschiedene Einschränkungen derselben Krafft wodurch sie determiniret wird, da sie für und an sich selbst auf die gantze Welt nach allem ihrem Raume und ihrer Zeit gehet.⁴⁷

Wenn die Seele aber eine eigene Kraft besaß, sich die Welt vorzustellen und nicht wie ein Schifflein im Sturm der Leidenschaften hin und her geworfen wurde, so mußte sich daraus auch ein neues Menschenbild formen, das seinerseits auch für die Personengestaltung in der Oper nicht ohne Folgen bleiben konnte. An die Stelle eines Mosaiks aus unterschiedlichen Affekt-Bausteinen trat nun der musikalische Entwurf eines Menschen mit eindeutiger charakterlicher Disposition, dessen seelische Regungen „Einschränkungen derselben Krafft“ darstellten. Diese Entwicklung eines neuen musikalischen Menschenbildes vollzog sich allmählich; als die Opernreformer um Algarotti und Gluck es nach der Jahrhundertmitte einforderten, hatte Händel, wie Cleopatras Beispiel zeigt, bereits lange zuvor neue Möglichkeiten einer musikalischen Darstellung von Menschen erprobt, deren Handlungen von ihrem Wesen und nicht von den Affekten gesteuert wurden.

Von der Erkenntnis, daß sich ein charakterlicher Kern durch die Wahl der Tonarten darstellen ließ, hat Händel in seinen Opern verschiedentlich, nirgends aber so konsequent wie im Falle Cleopatras Gebrauch gemacht. Ohne das Gebot der Tonartenvielfalt für eine Hauptrolle zu mißachten, verlieh Händel ihr in *Giulio Cesare* nicht nur einen eigenen, unverwechselbaren „Ton“, sondern machte darüber hinaus auch deutlich, daß Cleopatra eine höchst

⁴⁶ Zitiert nach folgender Ausgabe: Christian Wolff, *Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, Magdeburg 1751, regraphischer Nachdruck hrsg. von Charles A. Corr, Hildesheim u.a. 1983, 478 f.

⁴⁷ Wolff wie Anm. 44, 488f.

außergewöhnliche Persönlichkeit besaß. Denn normalerweise gruppierte ein Komponist die Reihe der Arien einer Rolle um einfache Tonarten mit wenigen Vorzeichen und behielt sich die entfernteren Tonarten für Situationen gesteigerter Spannung vor; traditionell dienten dabei B-Tonarten wie c-Moll oder gar f-moll für Szenen der Trauer, der Klage, der Beschwörung Verstorbener. Cleopatras Grundtonart aber ist E-Dur; drei ihrer acht Arien, darunter – gleichsam als Stützpfiler ihres Charakters – die erste und die letzte, sind in dieser mit ihren vier Kreuzen durchaus „exzentrischen“ Tonart komponiert:

„Non disperar chi sa“	E	C	Allegro ma non troppo
„Tutto può donna vezzosa“	A	3/8	Allegro
„Tu la mia stella sei“	B	6/8	Allegro ma non troppo
„V'adoro pupille“	F	3/4	Largo
„Venere bella“	A	3/8	Allegro
„Se pietà in me non senti“	fis	C	Largo
„Piangerò la sorte mia“	E	3/8	— (langsam)
„Da tempeste il legno infranto“	E	C	Allegro

Drei weitere Arien sind tonartlich auf dieses E-Dur bezogen: zwei Arien stehen in A-Dur, eine in fis-moll; daß Cleopatra sich durch eiserne Charakterstärke auszeichnet, macht Händel auch dadurch deutlich, daß sie trotz ihrer Verzweiflung nur eine einzige Arie in einer Molltonart singt. Die beiden B-Tonarten F-Dur und B-Dur, die zu diesem Charakterbild nicht passen wollen, erweisen sich bei einem Blick auf die Arien Giulio Cesares als eine Hommage an den Geliebten. Auch wenn Caesar sich in der Wahl seiner Tonarten als bei weitem nicht so geradlinig präsentiert und sich sein charakterlicher Kern eher in den Tempi und den Taktarten manifestiert, haben die B-Tonarten doch ein leichtes Übergewicht.

„Presti homai l'Egizia terra“	D	C	Allegro
„Empio, dirò, tu sei“	c	C	Allegro
„Non è sì vago e bello“	E	C	Allegro
„Va tacito e nascosto“	F	C	Andante
„Se in fiorito ameno prato“	G	C	Allegro
„Al lampo dell'armi“	B	C	Allegro
„Aure deh per pietà“	F	3/8	Andante

Cleopatras Arien in B-Dur und F-Dur richten sich an Caesar und ihre zu diesem Zeitpunkt durchaus noch nicht von Liebe, sondern von Berechnung geprägte Absicht, ihn für ihre Machtpolitik einzuspannen. Bei beiden Arien ist Cleopatra gewissermaßen nicht ganz „bei sich“. Dafür aber bringt Caesar nur Cleopatras Tonart E-Dur heraus, als er ihr zum ersten Mal begegnet und sich in sie verliebt. Und für ihr Duett am Ende der Oper treffen sie sich am Ende der Oper gleichsam auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner – in G-Dur.

Schluß

Bedenkt man, daß zu allen Zeiten die Musik der Oper – die Arien ebenso wie der Tanz – nicht so sehr Ausdruck einer ungebändigten emotionalen Natur des Menschen war, als daß sie vor allem die Form darstellte, in die diese Natur gezwängt werden mußte, so wird deutlich, welche Bedeutung die sich wandelnden Verhaltensnormen – von der *sprezzatura*, d.h. der nonchalanten Lässigkeit, über die *cirimonie*, d.h. das Ideal eines zeremoniellen Verhaltens mit gleichsam vorfabrizierten, abrufbaren Floskeln der verbalen und nonverbalen Kommunikation, zum Gebot der *dissimulazione*, d.h. der Verstellungskunst – für das Verständnis der Rollencharaktere in einer Oper besitzen. In einer Zeit, die Personenregie in der Oper nicht kennt, liefert allein die Musik Hinweise darauf, wie eine Rolle darstellerisch zu gestalten sei. Denn nur in der Musik lassen sich jene Entwicklungsprozesse erkennen, die eine Person im Laufe der Handlung durchläuft. Die Inszenierungshandbücher – ohnedies mit wenigen Ausnahmen eher ein Genre des späteren 18. Jahrhunderts – taugen für das Verständnis der Personenregie in der Oper nur bedingt, denn sie beschreiben vornehmlich Affekt-Posen, die sich, in der Tradition der weltlichen oder geistlichen Rhetorik, von Begriff zu Begriff ändern; deshalb können sie für die Opernarie nur wenig Bedeutung haben, verläuft diese doch in anderen Zeiträumen als eine Rede. Auch wenn der sogenannte barocke Einheitsaffekt eine (wohl leider unausrottbare) Fiktion darstellt, so dürfte doch die Zeit, die ein Sänger in einer Pose zu verharren und dabei noch zu singen hatte, auch einem noch so blutleeren Opernsänger inadäquat vorgekommen sein. Sicher – die Verhaltenslehren geben keine konkreten Anweisungen, wie etwa der Kopf zu drehen oder die Füße zu stellen seien. Aber sie bieten die Möglichkeit, sich in Mentalität, Motivation und Gebaren einer Rolle hineinzudenken – dasselbe mithin, was der Komponist bei ihrer Erschaffung unternahm. Erst die Kenntnis dieser jeweils geltenden Verhaltensnormen in Verbindung mit einer genauen Lektüre des jeweils individuellen musikalischen Prozesses innerhalb einer Arie, nicht aber der Verweis auf ihre stereotype Grundform, gibt den Blick auf den Nuancenreichtum im Verhalten frei, den auch die szenische Darstellung wohl kaum ignorieren konnte.