

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 50 (2004)

Artikel: Seneca in der Musik der Neuzeit
Autor: Schubert, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660885>

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: 16.01.2026

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

VIII

WERNER SCHUBERT

SENECA IN DER MUSIK DER NEUZEIT

Quid illi, <qui> in componendis audiendis descendis canticis operati sunt, dum vocem, cuius rectum cursum natura et optimum et simplicissimum fecit, in flexus modulationis ineptissimae torquent, quorum digitus aliquod intra se carmen metientes semper sonant, quorum, cum ad res serias, etiam saepe tristes exhibiti sunt, exauditur tacita modulatio? non habent isti otium sed iners negotium. (SEN. *brev.* 12, 4)

Wenn sich jemand so abfällig über Musik und Musikausübende äußert, wie es Seneca in seiner Schrift *De brevitate vitae* tut, braucht man sich eigentlich nicht zu wundern, dass dem Themenkreis "Seneca in der Musik der Neuzeit" bislang wenig bis gar keine Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Zwar bietet immerhin ausgerechnet Seneca vielleicht den ersten Beleg für die Verwendung des Begriffs *instrumentum* in musikalischem Sinn,¹ und das Gewandhausorchester Leipzig hatte keinerlei Bedenken, ein senecanisches Wort zu seinem Motto zu wählen;² ja sogar ikonographisch findet sich Seneca in der Musikwelt wieder: Die bekannte antike Doppelherme, die Sokrates und

¹ *Ad effectum pertinent instrumenta, tibiae et organa et chordae, ad artem ipsam non pertinent* (SEN. *epist.* 87,14). Vgl. hierzu E. HICKMANN, "Instrumentum musicum, Begrifflichkeit und Funktionalität", in *Musica instrumentalis. Zeitschrift für Organologie* 1 (1998), 16–23, hier 16 mit Verweis auf G. WILLE, *Musica Romana* (Amsterdam 1967), 428. Zur abweichenden Interpretation von J. LUQUE MORENO siehe Diskussion.

² Vgl. W. SEIDEL, "'Res severa verum gaudium': Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig", in *Die Musikforschung* 50 (1997), 1–9.

Seneca zeigt und beispielsweise Marion Giebels kleine Seneca-Monographie ziert,³ hat auf die Bruckner-Büsten von Victor Tilgner eingewirkt.⁴ Dennoch: Wenn wir nach Seneca im Bereich der neuzeitlichen Musikgeschichte fragen, erhalten wir nur spärliche Antworten. Für die Antike hat J. Luque Moreno ein unübertreffliches Kompendium mit seiner Studie "Seneca musicus" zusammengestellt.⁵ Ich versuche hier einen Beitrag zu Seneca in der Musik der Neuzeit zu leisten. Das Thema soll von zwei Seiten her erschlossen werden. Zunächst geht es darum, inwieweit Senecas Wirken generell in der Musikgeschichte und von der Musikwissenschaft zur Kenntnis genommen wurde und wird. Dabei wird vor allem — aber nicht nur — das generische Segment 'Musiktheater' als Teilmenge der Gattung Drama insgesamt ins Blickfeld rücken.⁶

Der zweite Aspekt verfolgt von der spezifischen Warte des Klassischen Philologen aus komplementär dazu, inwieweit konkrete antike Texte, die sich entweder mit Seneca beschäftigen oder ihn selbst zum Verfasser haben, in der Musik der Neuzeit eine Rolle spielen.⁷

³ M. GIEBEL, *Seneca* (Reinbek bei Hamburg 1997).

⁴ L. SCHULTES, "Ein zweiter Seneca: Die Bruckner-Büste Victor Tilgners im Rahmen des neuzeitlichen Geniekults", in *Bruckner-Symposion* (1990 [1993]), 47–56. Tilgner modellierte eine Bruckner-Büste anlässlich der Ehrenpromotion des Komponisten — deshalb wohl die Anlehnung an den Philosophen Seneca; Tilgner und F. Zerritsch schufen auf dieser Büste fußend zwei weitere Werke für Steyr (1898) und Wien (1899).

⁵ J. LUQUE MORENO, "Seneca Musicus", in *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento, Córdoba 1996* (Cordoba 1997), 77–115.

⁶ Man müsste, obwohl diese Musiksorte sich terminologisch vom Musiktheater explizit abgrenzt, auch das "Oratorium" heranziehen, weil sich in der Anlage eines oratorientypischen textlichen Vorwurfs eine wichtige Schnittstelle zur Oper in der Textsorte "Libretto" findet. Diesen speziellen Blickwinkel habe ich hier ausgeblendet, da sich das, was über das Oratoriumlibretto zu sagen ist, bereits am Opernlibretto exemplifizieren lässt.

⁷ J. DRAHEIM hat vor rund 25 Jahren ein umfangreiches Kompendium zusammengestellt: J. DRAHEIM, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart* (Amsterdam 1981). Unter der Rubrik "Lateinische Autoren" ist auch Seneca

1. Trotz des erstaunlichen Phänomens, dass Seneca immerhin in der frühen Operngeschichte, in *L'incoronazione di Poppea* (1642) von Claudio Monteverdi auf einen Text von Gian Francesco Busenello, eine in doppeltem Sinne tragende Rolle spielt — einerseits gehört er zu den *dramatis personae*, andererseits ist das Libretto von Busenello ohne die Seneca zugeschriebene Tragödie *Octavia* nicht denkbar⁸ — scheint Seneca wenig Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen zu haben, wenn man nach den Lemmata und Indizes der einschlägigen Handbücher geht.⁹

Da die Beschäftigung mit dem antiken Drama insgesamt als eines der wirkungsreichsten Phänomene in der Musikgeschichte der Neuzeit zu gelten hat, könnte man vermuten, dass Seneca beispielsweise im Zusammenhang mit der Librettologie eine

erfasst. Man muss mittlerweile davon ausgehen, dass dieses verdienstvolle Buch dringend der Ergänzung bedarf. Denn gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jh. hat die Verwendung antiker Texte, Stoffe und Motive im Vergleich zu früher eher zugenumommen.

⁸ Das wurde allerdings recht spät konstatiert; vgl. K. VON FISCHER, "Eine wenig beachtete Quelle zu Busenellos 'L'incoronazione di Poppea'", in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (Milano 1969), 75–80. VON FISCHER schließt nicht aus, "daß Busenello durch die Lektüre des älteren Werkes erst zu seiner *Incoronazione* angeregt worden ist" (80).

⁹ In der alten Ausgabe von *Musik in Geschichte und Gegenwart* (= *MGG*) ist Seneca kein eigener Artikel gewidmet. Der Personenteil der neuen *MGG* ist noch nicht bis zum Buchstaben S gediehen, kann also hier noch nicht überprüft werden. Im Index der alten *MGG* findet sich Seneca gelegentlich; aber die Verweise führen zumeist nur zu pauschalen Namenketten, in denen auch Seneca erwähnt wird. Eine individuellere Rolle spielt Seneca in den Artikeln "Nero" (*MGG* 1. Ausg. 9,1376) und "Rom" (*MGG* 1. Ausg. 11,681), beide bezeichnenderweise besorgt von dem Klassischen Philologen G. WILLE. Als instrumentenkundliche Quelle taucht Seneca im Artikel "Klarinette" von H. HICKMANN auf (*MGG* 1. Ausg. 7,1003), wo Seneca neben Sueton als Zeuge herangezogen wird, dass man in der römischen Kaiserzeit bereits den Dudelsack (*tibia utricularis*) gekannt habe. Allerdings findet sich weder bei Seneca noch bei Sueton ein solcher Nachweis. In SUET. *Nero* 54 wird Nero als *utricularius* bezeichnet. Die Form *tibia utricularis*, die auch sonst in Instrumentengeschichten zitiert wird, scheint nicht antik zu sein. Im englischen Standardwerk *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von S. SADIE (London 2001), sucht man vergeblich ein Lemma "Seneca". Im *Dizionario de la Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi* (1985ff.) wird immerhin zum Argonautenstoff und zur Herculessage auf Seneca verwiesen.

Rolle spielt, zumal Seneca als einer der wichtigsten Vertreter des antiken Dramas zugleich der einzige Repräsentant vollständiger antiker lateinischer Tragödien ist und damit für ein wichtiges Segment der antiken Literatur allein zuständig ist.

Als 'Libretti' wurden seit ihrem Aufkommen entweder eigens verfasste Dichtungen oder bereits bestehende Originaltexte ebenso wie deren Übersetzungen oder Paraphrasen, Nachdichtungen oder Umdichtungen herangezogen. Auch wenn ein Libretto nicht fundamental neu ist, sondern von einem Prätext mehr oder weniger stark abhängt, bildet es eine Textsorte *sui generis*, für deren Eigentümlichkeiten die spezifische Bindung an die Musik so konstitutiv ist, dass sie bei einer literaturkritischen Betrachtung nicht vernachlässigt werden darf.

Im Selbstverständnis der Oper¹⁰ hat sich — wenn auch unbedingt — die mittlerweile unausrottbare Ansicht gefestigt, sie sei aus den Bemühungen entstanden, das antike Drama in seiner ursprünglichen Verbindung von Wort und Musik wieder für die Bühne zu beleben.¹¹ Hier werden zwei unterschiedliche, allerdings zeitgleiche Tendenzen im Nachhinein vermengt: Es existierten in der Renaissance und im Frühbarock vier Hauptformen dramatischer Gattungen: Tragödie und Komödie, wie in der Antike, dazu kamen noch die 'Historie' und die 'Pastorale'. Die Oper in ihrer frühesten Form war nichts anderes als eine musikalische Ausgestaltung der Pastorale. Dies lässt sich an den Stoffen der frühesten Opern erkennen: Keine antiken Tragödiengeldi, geschweige denn der Wortlaut einer antiken Tragödie, sondern Gestalten aus der Welt der Hirten und Sänger beherrschten die Bühne des sich entwickelnden

¹⁰ Die beiden folgenden Abschnitte orientieren sich an meiner Studie "Das antike Drama im Musikschaften des 19. und 20. Jh.", in *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, hrsg. von G. BINDER, B. EFFE, Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 33 (Trier 1998), 385–422.

¹¹ Gegen diese Vorstellung wendet sich vor allem C. DAHLHAUS, "Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte", in DERS., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarb. Neuausgabe (München 1989), 228–266.

Musiktheaters. Orpheus und Daphne etwa sind als die Hauptexponenten zu nennen: Gestalten, von denen man zugeben wird, dass sie in der antiken Tragödie keine prominente Rolle gespielt haben.

Die mit dem Aufkommen der Oper als Gattung zeitgleich sich vollziehende Wiederaufführung antiker Dramen hat hingegen seit dem Ende des 16. Jh. zur Komposition von Schauspielmusiken geführt. Dieses fast unüberschaubare und schlecht dokumentierte, weil oft nur ephemer bestellte Feld der Schauspielmusiken, die mit einem Dramentext mehr oder weniger verflochten sind, ohne dass es zu einer grundsätzlichen und unauflöslichen Verbindung von Wort und Musik kommt, ist im Gegensatz zur Oper von Anfang an mit den Wiederaufführungen antiker Dramen verbunden. Erhalten sind Vertonungen der Chorlieder aus dem *Oidipus Tyrannos* des Sophokles durch Andrea Gabrieli anlässlich der ersten neuzeitlichen Aufführung eines antiken Dramas am 3.3.1585 im Teatro Olimpico zu Vicenza. Insofern muss man vor allem dieses Genre und nicht die Oper als bewusstes Anknüpfen an die Aufführungspraxis antiker Dramen betrachten. In der Folgezeit etablierte sich ein typischer Formenkanon für Schauspielmusiken, der im Bereich antiker Dramen in der Regel die Vertonung der Chorlieder vorsieht, daneben instrumentale Vor- und Zwischenstücke enthält, wozu noch die Sonderform der musikalischen Unterlegung gesprochener Texte tritt: das Melodram.

Beide Formen — Oper und Schauspielmusik — konvergierten allerdings im Laufe der Musikgeschichte immer stärker, vor allem nach dem Aufschwung, den die sogenannte Literaturoper seit der Mitte des 19. Jh. nahm, so dass man in einer Rückprojektion die Konvergenz dieser beiden Wege immer weiter in die Vergangenheit verlegte, bis ihre ursprüngliche Zweigleisigkeit ganz verdunkelt wurde, was verständlich ist, zumal man sich zumindest phasenweise — Stichwort: ‘Reformoper’ des 18. Jh. — sowohl in der Stoffwahl als auch in der formalen und literarischen Gestaltung eines Operntextes gerne an antiken und zeitgenössisch-klassizistischen Dramen orientierte. Insofern ist, ob

wir das wollen oder nicht, das antike Drama einschließlich Seneca bei dieser Thematik zumindest latent präsent. Fragen wir uns im folgenden, ob wir diese latente Präsenz sichtbar machen können.

Nach nicht sehr wirkungsmächtigen Ansätzen zu Beginn des 20. Jh.¹² hat man erst in den letzten 25 Jahren innerhalb der Literaturwissenschaft begonnen, das Libretto als eigenes Genus wahrzunehmen.¹³ Eine ‘Librettologie’ existierte bis vor wenigen Jahren nur in Ansätzen. 1998 erschien A. Giers grundlegendes Buch zum Libretto.¹⁴ Wichtig und bezeichnend ist auch, dass in der noch nicht abgeschlossenen Neuausgabe des Standardwerkes *Musik in Geschichte und Gegenwart* der Artikel ‘Libretto’ im Vergleich zur ersten Ausgabe (*MGG*, 1. Ausg. 8, 708–732) auf das Sechsfache (!) erweitert ist (*MGG*, 2. Ausg. 5, 1116–1259).¹⁵ Bei der Vorbereitung dieser Studie hoffte ich, in Giers Werk Informationen über einen möglichen Einfluss Senecas auf das Musiktheater der Neuzeit zu erhalten, was Gehalt und Gestalt zumindest derjenigen Opern betrifft, die sich an der Antike orientieren und in einer Zeit entstanden sind, in der man die Kenntnis Senecas im Bildungswesen der Zeit voraussetzen kann. Das betrifft vor allem die Zeit vom Entstehen der

¹² E. ISTEL, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von “Figaros Hochzeit”* (Berlin/Leipzig 1914).

¹³ Vgl. K. HONOLKA, *Kulturgeschichte des Librettos*. Erw. u. ergänzte Neuauflage (Wilhelmshaven 1979); *Oper und Operntext*, hrsg. von J.M. FISCHER (Heidelberg 1985); *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von A. GIER (Heidelberg 1986). Eine Pioniertat leistete die Dissertation von K. ACHBERGER, *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945* (Heidelberg 1980). Anregend ist die bereits erwähnte Aufsatzsammlung von C. DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturopfer* (1989).

¹⁴ A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung* (Darmstadt 1998).

¹⁵ Verwiesen sei vor allem auf die Beiträge zur Textform von D. BORCHMEYER (1116–1123) und zum italienischen Libretto der Anfangszeit von S. LEOPOLD (1123–1131); vgl. ferner D. ALTBURG zur Schauspielmusik in *MGG*, 2. Ausg. 8, 1040.

Oper zumindest bis zur sogenannten ‘Reformoper’ Glucks (seit *Orfeo ed Euridice* 1762) und dem allmählichen Verschwinden der *Opera seria*. Erstaunlicherweise wird Seneca in Giers Buch jedoch weder in seiner Eigenschaft als Dichter noch als Prosaschriftsteller erwähnt, obwohl zahlreiche von Giers Ausführungen zum Libretto von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jh., als die lange Zeit tonangebende *Opera seria*¹⁶ immer mehr durch andere Opernformen abgelöst wurde, der Gedankenwelt Senechas in seiner Eigenschaft als Philosoph und Dichter gleichermaßen nahekommen. Ganz unabhängig von einzelnen Stoffen, die in jener Zeit in der Regel eher von zeitgenössischen bzw. noch nicht allzu weit zurückliegenden Prätexten abhingen, die indes selbst wieder z.T. massiv von Seneca beeinflusst sind, betrifft dies vor allem die zentrale Rolle der Affekte auf der Bühne des Musiktheaters. Vieles, was Seneca beispielsweise in *De ira* zu den Affekten sagt oder was er seine Dramengestalten in ihren Affekten und über ihre Affekte sagen lässt, ließe sich ohne große Schwierigkeiten mit der prominenten Rolle in Verbindung bringen, die die Affekte auf der Opernbühne spielen: eine Rolle, die gewissermaßen neben der Musik die Oper vom Schauspiel bis heute am deutlichsten unterscheidet.

¹⁶ Zur Begrifflichkeit: *Opera* ist als Sammelbezeichnung seit 1639 belegt; am treffendsten für den generischen Sachverhalt ist die Bezeichnung *Dramma per musica*. In der französischen Operngeschichte entstand zunächst die sog. *Tragédie lyrique*, die unter dem Einfluss der klassischen französischen Tragödie stand. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. sah man hier einen Reformbedarf, für den stoffgeschichtlich die Rückkehr zu Antik-Mythischem kennzeichnend werden sollte. Vor allem wurde hier auch die Rolle des Chores wieder aufgewertet. Im Italienischen entwickelten sich *Opera seria* (und *Opera buffa*) mit normativem dramatischen Aufbau. Im 19. Jh. lösten sich die Grenzen auf; es entstanden neue Operntypen, die z.T. formal (italienische Oper mit ihrer bis Verdi reichenden Orientierung an *Opera seria* und *buffa* vs. “durchkomponierte” Opern des Wagnerschen Typus), z.T. inhaltlich (Revolution-, Schreckens- oder Rettungsoper) charakterisiert werden können. In Frankreich war die aufwendige *Grand Opéra* von der Mitte des 19. Jh. an beliebt. Vgl. hierzu den kurzen Abriss von S. KUNZE und C. DAHLHAUS in *Das große Lexikon der Musik*, hrsg. von M. HONEGGER, G. MASSENKEIL (Freiburg/Basel/Wien 1987), VI 105–119.

Die Dominanz der *Opera seria* in der italienischen und italienisch beeinflussten internationalen Musikszene über Jahrzehnte hinweg ist einer überragenden Librettistenpersönlichkeit zu verdanken: Pietro Trapassi (1698–1782), Mitglied der römischen Dichtergruppe „Arcadia“, der seinen Namen zu Metastasio gräzisierte. Seine fundamentale klassische Bildung bedingte eine Orientierung an moralischen und ästhetischen Werten, die die moderne Aufklärung mit antiken Elementen der Menschenbildung verbinden. Bei Metastasio wird als Gegensteuerung zu dem bunten Operntyp, der sich während des 17. Jh. entwickelte, wieder Wert gelegt auf eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Er ist es, der den Chören eine neue Rolle zuweist und bei dem es keine prinzipielle Trennung gibt zwischen dem Ethos mythischer und historischer Gestalten. Handlungen und Personenkonstellationen sind vergleichsweise schematisch. Die Handlung kommt immer wieder in sogenannten ‚*Abgangsarien*‘ zum Stillstand, in denen Affekte oder zumindest Emotionen, gelegentlich auch kommentierende Reflexionen dominieren. Tugenden und Laster werden einander scharf gegenübergestellt. Ein *lieto fine* ist die Regel. Seine Libretti wurden z.T. Dutzende Male vertont. Metastasios Kenntnis der Anforderungen der Musik an den Text und des Textes an die Musik wurde über die Maßen geschätzt; Kurt Honolka schreibt in seiner *Kulturgeschichte des Librettos*:

“Calsabigi, Glucks Reform-Librettist, stellte Metastasio über Corneille und Racine, der deutsche Singspielkomponist Joh. Ad. Hiller gar über Sophokles und Euripides.”¹⁷

Inwieweit es formale Konvergenzen des senecanischen Dramas zu den Opernlibretti vor allem des 18. Jh. gibt, werde ich noch ausführlich thematisieren. Bleiben wir zunächst bei den philosophisch-weltanschaulichen Analogien: Ein paar Zitate aus Giers Buch sollen diese implizite Nähe verdeutlichen: Im Zusammenhang mit Monteverdis *L’Orfeo* auf einen Text von Alessandro Striggio schreibt Gier:

¹⁷ K. HONOLKA, *Kulturgeschichte des Librettos* (1979), 24.

“Striggios *Orfeo* zeigt besonders deutlich, daß die Affektdarstellung nur Mittel zum übergeordneten Zweck der Affektkontrolle ist.” (S. 48)

Dass dies eine Absicht für Seneca bei seiner Abfassung der Tragödien gewesen sein könnte — ohne dass man diese Tragödien deshalb gleich als Lehrstücke bezeichnen müsste —, liegt nahe, wenn man dies als Pendant zu den dezidiert als Abschreckung verstandenen Schilderungen des verheerenden Einflusses von Affekten in Senecas *De ira* versteht. Das muss wohlgemerkt nicht der Intention des Autors entsprechen; es gibt ja auch das Phänomen des produktiven Missverständnisses. Ein gravierender Unterschied zu Senecas Dramen besteht allerdings darin, dass in *L'Orfeo* und anderen Opern diejenigen, die ihre eigenen Affekte darstellen, auch diejenigen sind, die ihre Affekte letztlich wieder unter Kontrolle bekommen, während bei Seneca diese beiden Ebenen zumeist aufgeteilt sind auf die Dramenpersonen, die sich zuweilen in ihren Affekten förmlich verlieren, und die Zuschauer, die an diesen negativen Beispielen lernen sollen; aber auch bei den Dramenpersonen selbst kommt es manchmal zu einem vernunftreflektierten Abwagen der Affekte, auch wenn man sich dann für ein *deteriora sequi* entscheidet. Was bei Seneca eher explizit, in *L'Orfeo* implizit zum Ausdruck kommt, ist der Gedanke, dass alle Affekte, auch die scheinbar guten wie die Liebe etc., schädlich sind, wenn man sich ihnen überlässt.

An anderer Stelle heißt es bei Gier:

“Während [...] der Primat der Vernunft in Florenz und Venedig karnevalisierend aufgehoben, in Paris und Versailles problematisiert wurde, propagiert die *Opera seria* die rationale Kontrolle der Affekte und bestätigt damit die Norm. Bilder und Vergleiche veranschaulichen abstrakte Sachverhalte und tragen so dazu bei, den Gesprächspartner auf der Bühne oder das Publikum zu überzeugen. Viele Arien können durchaus als Lebensregeln gelesen (oder gehört) werden.” (70f.)

Zum einen ist es das sozusagen ‘stoische’ Anliegen, das die *Opera seria* mit Senecas eigenen Vorstellungen und Vorschlägen zur Affektkontrolle verbindet; zum anderen ist es die teils

bildkräftige, teils sentenziöse Diktion, die in der Oper vor allem den Arien die Möglichkeit kräftiger Reliefierung mittels verbaler und musikalischer Rhetorik verleiht.

Ein weiteres Zitat bei Gier könnte mit Senecas Gedankenwelt in Verbindung gebracht werden:

“Die Arie ist der Ort der Affekt-*Darstellung*, während das Rezitativ der Affekt-*Begründung* dient.” (42)

Hier gibt es m.E. Verbindungen zum senecanischen Drama sogar in formaler Hinsicht, dessen Eigentümlichkeit im Vergleich zur griechischen Tragödie darin liegt, dass Monologe und in sich geschlossene Einzelszenen sowie selbständige und zugleich metrisch recht einfach strukturierte Chorlieder mehr Raum einnehmen als ‘echte’ Dialoge bzw. die Verschränkung von Chor- und Einzelrolle sowie formal kunstvoll ausbalancierte Chorlieder, wie dies für die attische Tragödie kennzeichnend ist. In Senecas Monologen wird der Darstellung von bereits bestehenden und sich sozusagen in konzentrischen Kreisen intensivierenden Affekten weiter Raum gewidmet, während in den Dialogpartien, die gerne zu einem verbalen Schlagabtausch geraten, die Weichen für die Entwicklung sowohl des Geschehens als auch der Affekte gestellt werden, die dort oft von zwei unterschiedlichen Seiten beleuchtet werden und wo die Gestalt, die von Affekten befallen wird, die Gründe dafür erklärt.

Was die Frage nach formalen Analogien betrifft, finden sich weitere Berührungen vor allem zwischen der *Opera seria* und Senecas Dramen:

“Das zentrale Thema der *Opera seria*, der Antagonismus von Vernunft und Affekt, spiegelt sich in der Struktur des Librettos. Moralische Lehren werden nicht begrifflich, sondern über eine Reihe von Affektäußerungen vermittelt.” (72)

Hier entspricht die sog. *Opera seria* mit der Reihe von Affektäußerungen der typischen Anlage eines senecanischen Dramas. Es bleibt allerdings dann dem Zuschauer überlassen, aus der Bühnenhandlung die Lehre zu destillieren. Die Vermittlung von moralischen Lehren über eine Reihe von Affektäußerungen hat

sogar Parallelen zu Senecas diatribennahen philosophischen Schriften, wo das theoretische Element hinter die Kumulation wirkungsvoller Beispiele, die in Reihe geschaltet werden, oft zurücktritt.

Was Senecas Prosaschriften in diesem Kontext betrifft, so gibt es weitere Verbindungen mit dem Opernschaffen bis zum Ende des 18. Jh., die mit der Rolle der Affekte und der Affektbekämpfung zusammenhängen: Eine Unzahl musikalischer Bühnenwerke, deren Aufführung oft dem Auftrag eines adligen Hofes verpflichtet war, wurde mit der Zielsetzung geschrieben, die Bedeutung der Herrschertugenden herauszustellen, sei es in adulatorischer Absicht (vor allem in oft von der Handlung abgesetzten Prologen und Vorspielen), sei es in einer vorsichtig verbrämten paränetischen Zielsetzung der Gesamtkonzeption: eine Sparte oft 'kommandierter' Werke, deren Wirkungsmacht mindestens bis zu Mozarts Spätwerk *La clemenza di Tito*¹⁸ zu verfolgen ist. Die dort vertretenen Maximen sind, teils direkt, teils auf Umwegen, letztlich alle Senecas Fürstenspiegelschriften verpflichtet. Zu denken ist an *De clementia principis* ebenso wie an entsprechende Passagen aus der *Consolatio ad Polybium* oder aus *De constantia sapientis*. Diese Verbindung zwischen Seneca und diesem Charakteristikum wird nur selten wahrgenommen.¹⁹

¹⁸ Vgl. W. SEIDEL, "Seneca–Corneille–Mozart: Ideen- und Gattungsgeschichtliches zu *La clemenza di Tito*", in *Musik in Antike und Neuzeit*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1987), 109–128; dort wird vor allem herausgearbeitet, wie Metastasios Libretto in seinem Fürstenspiegelcharakter direkt auf Seneca zurückgeht. Vgl. ferner D. BORCHMEYER, "Herrschergüte versus Staatsraison: Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La clemenza di Tito*", in *FS Bernbach* (Baden-Baden 1998), 345–366, der auf die geänderte Konzeption verweist, die Mozarts Version des Librettos von Metastasio darstellt. Vgl. ferner C. QUESTA, "Roma nell'immaginario operistico", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, hrsg. von G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, IV: *L'attualizzazione del testo* (Roma 1991), 307–358, hier 325–337 (freundlicher Hinweis von E. Malaspina).

¹⁹ "Selbstbeherrschung — das ist ein antiker Gedanke, dem Seneca seinen klassischen Ausdruck gegeben hat — das Zeichen und die Tugend des Monarchen." G. SEIDEL — W. SEIDEL, "'Alceste' und 'Alkestis': Lullys Oper und das Drama des Euripides", in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge*, Viktor

Widmen wir uns nun dem formalen Aspekt! Wir wissen zumindest von der griechischen Tragödie, dass sie aus musikalischen Formen entstanden ist und in der Folge stets mit Musik verbunden war.²⁰ Zwar lässt sich zur Frage nach der Rolle der Musik für die Tragödien bzw. in den Tragödien Senecas G. Willes monumentales Buch *Musica Romana* kaum befragen (Wille 167f.). Aber aus allem, was Wille ansonsten für die Musikpraxis bei der Aufführung römischer Tragödien generell erschließt, müssen wir davon ausgehen, dass die Aufführung einer senecanischen Tragödie, gleich, in welchem Rahmen sie stattfand — wenn sie denn stattfand²¹ — mit Instrumentalteilen (“Tibia-Ouvertüre” vor dem Prolog, Zwischenaktmusiken) ausgestattet war und für die Darbietung zumindest eines Teils des Gesamttextes eine musikalisierte Form mit und ohne Instrumentenbegleitung einfach erwartet wurde.²²

Wie sieht es mit den anderen Dramenteilen aus? Kann man beispielsweise einzelne Monologe oder Dialoge — sei es der griechischen, sei es der römischen Tragödie — mit neuzeitlichen

Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 273–288, hier 288.

²⁰ Diesem Umstand ist bekanntlich der Titel von Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verpflichtet. Zur griechischen Tragödie bietet bequem Informationen J. LATAcz, *Einführung in die griechische Tragödie* (Göttingen 1993).

²¹ Kürzlich hat N. THURN einen überzeugenden Kompromiss gefunden: “Im Unterschied zu Euripides, der für die Aufführung geschrieben hatte und dennoch danach auch gelesen werden wollte, war man es in Senecas Zeit wohl umgekehrt gewöhnt, etwas zu schreiben, was auch aufgeführt werden konnte.” N. THURN, “Die Medea Senecas und die Medea Euripides: Kein Wechsel des Mediums?”, in *Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt*, hrsg. von H.J. WENDEL, W. BERNARD, S. MÜLLER, Rostocker Studien zur Kulturwissenschaft 5 (Rostock 2001), 87–115, hier 114.

²² Dabei konnten spezifisch musikalische Gegebenheiten einen produktiven Umschlag in poetischer Hinsicht bewirken. Vgl. hierzu W.-L. LIEBERMANN, “Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung”, in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 63–86; speziell zu SEN. *Phaedr.* 1–84 *ibid.* 81–86.

Arien bzw. musikalischen Ensembles vergleichen? Offensichtlich ja; zumindest verwendet A. Lesky ganz unbefangen den Begriff "Schauspielerarie" im Zusammenhang mit Euripides;²³ ähnlich verfährt M. Giebel bei der Charakterisierung der Aufführungspraxis in der Kaiserzeit, wenn sie von "Opernszenen" spricht.²⁴ Was die Chorlieder betrifft, hat jüngst Jacqueline Dangel folgende Charakterisierung vorgenommen: "Leur place est à vrai dire moins encore sur une scène de théâtre que sur celle de l'un de nos plus beaux opéras".²⁵ Und es ist in der Tat erwähnenswert, den Analogien zwischen der antiken Tragödie und der neuzeitlichen Oper etwas intensiver nachzugehen. Es scheint mir naheliegend, die senecanischen Dramen als grundsätzlich für Musik gedacht zu betrachten, zumal in der Kaiserzeit darauf offensichtlich ein noch größerer Wert gelegt wurde als in der klassischen Zeit. Daraus ergibt sich umgekehrt, dass die gretypische Musikalisierung Einfluss auf die Genese der Form des spezifischen senecanischen Dramas gehabt hat: einen Einfluss, der dafür verantwortlich ist, dass sich Analogien zum neuzeitlichen Musikdrama erkennen lassen — ganz unabhängig davon, ob das Opernlibretto als literarische Gattung von Seneca geprägt worden ist oder nicht. Ein paar dieser Analogien möchte ich am Beispiel der *Medea* zumindest skizzieren, die sich als 'Referenztext' insofern anbietet, als sie 1) in Aufbau und Stil repräsentativ für die anderen Dramen Senecas steht, 2) zu denjenigen Dramen Senecas gehört, die einen direkten Vergleich mit einer attischen Tragödie erlauben, 3) ihr Sujet von allen senecanischen Dramenstoffen das lebhafteste Interesse auf der Musikbühne der Neuzeit — Oper, Ballett und Melodram — gefunden hat.

²³ A. LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, 3., neu bearb. u. erw. Aufl. (München 1999), 555.

²⁴ M. GIEBEL (1997), 82f.

²⁵ J. DANGEL, "Sénèque, *poeta fabricator*: Lyrique chorale et évidence tragique"; in *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, hrsg. von J. DANGEL (Louvain, Paris, Sterling, Virginia 2001), 185–292, hier 290f.

Was antike Tragödie und Oper über die Jahrtausende miteinander verbindet, ist ein relativ unbekümmter Umgang mit ihren schriftlich fixierten Fassungen in der Aufführungspraxis. Neben den integralen Aufführung einer Oper etc. als Bühnenwerk stehen im heutigen Kulturbetrieb auch musikalische Veranstaltungen, die nicht von den darzubietenden Werken, sondern von einzelnen Künstlern bestimmt sind, die dann in der Regel konzertant, also ohne Bühnenapparat, Highlights aus Opern etc. darbieten. Was für die Konzertpraxis zu konstatieren ist, gilt ebenso für die medial vermittelte Musikpraxis per Radio und Fernsehen. Derlei eklektische Darbietungen gab es im Rezitations-, Musizier- und Bühnenwesen vor allem der Kaiserzeit ebenfalls. Bereits zu Euripides' Zeit kannte man das, was man heute unter Starwesen versteht; und die Zuschauer warteten sowohl auf die Präsentation bekannter Ausschnitte aus Dramen als auch auf Schnitzer bei den Darbietungen genauso, wie heute mancher auf den Glanz oder die Patina eines hohen C bei einem Startenor lauert.

Unter dem Aspekt, dass das Publikum solche Einzelnummern bevorzugte, laden Senecas Dramen aufgrund ihrer Struktur förmlich dazu ein, einzelne Szenen herauszugreifen und für sich zu präsentieren, ohne dass dies gegen eine integrale Aufführungsmöglichkeit spricht; es spricht aber dafür, dass eine Einzelpräsentation solcher Szenen von vornherein intendiert war.²⁶

Der Chor spielt in Senecas Dramen zwar von der Handlung her eine weniger wichtige Rolle als in der attischen Tragödie; oft ist gar nicht klar, welche Personengruppe durch ihn repräsentiert wird — was notabene eine Parallele weniger in der Oper als im Oratorium hat. Dafür dienen Chöre deutlicher als dort zur Gliederung bzw. Rhythmisierung des gesamten Dramas und zur gedanklichen Abrundung; sie selbst sind formal vergleichsweise

²⁶ Vgl. hierzu A. DIHLE, "Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie", in *A&A* 29 (1983), 162–171.

einfacher und — wegen des fast ständigen Fehlens der Chorführerrolle — kompakter sowie mit der Handlung loser verbunden als ihre griechischen Pendants. Dass diese Chöre für den Gesang gedacht waren, zeigt sich vor allem dort, wo in einem Chorlied selbst auf Gesang verwiesen wird. Das gilt beispielsweise für das erste Chorlied und den Beginn der zweiten Szene in Senecas *Medea* ebenso wie für das erste Chorlied der *Troades*. Beide sind als Anlassgesänge gestaltet: im einen Fall als Hochzeitslied, im anderen Fall als Klagegesang.

Neben den Chorliedern gibt es aber auch sonst Partien, in denen kein typischer Sprechvers verwendet wird und wir zumindest formal gesehen Lyrisches vor uns haben. Auch dort kann man davon ausgehen, dass eine musikalische Darbietung zumindest intendiert ist. Das betrifft etwa die große Zauberszene der Medea, die metrisch vergleichsweise komplex ist. Diese fünf Abschnitte wurden bei einer Aufführung sicherlich nicht nur sprachrhythmischi, sondern auch musikalisch differenziert gestaltet.

Ein weiteres Beispiel für lyrische Partien außerhalb chorischen Kontexts ist mindestens genauso exponiert: die Eröffnungspartie der *Phaedra*, in der Hippolytus mit einem Lied in anapästischen Dimetern auftritt, das in der Sekundärliteratur bezeichnenderweise — entweder unbefangen oder provokativ — als “Arie” bezeichnet wird.²⁷

Insgesamt lässt sich bei den unter dem Namen Seneca überlieferten Dramen feststellen, dass neben dem Chor auch immer wieder Einzelpersonen in exponierten Situationen (vor allem in Visionen, bei Beschwörungen oder der Einbindung in Chorgesänge) lyrische Partien in den Mund gelegt werden. Wenn wir einmal diejenigen Sprechpartien abziehen, die im iambischen Trimeter verfasst sind, kommen wir auf folgende gerundete Prozentsätze lyrischer Metren:²⁸ *Herc.f.*: 22 %; *Tro.*: 22 %; *Med.*:

²⁷ M.M. STAELI-PETER (Hrsg.), *Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca* (Zürich 1974); vgl. ferner W.-L. LIEBERMANN (1990), 81–86.

²⁸ Die *Phoen.* stellen einen Sonderfall dar und bleiben deshalb hier ausgeklammert.

34 %; *Phaedr.*: 25 %; *Oed.*: 31 %; *Ag.*: 30 %; *Thy.*: 31 %; *Herc.O.*: 29 %; *Oct.*: 29 %.²⁹ Bei den reinen Sprechpartien ist zusätzlich zu unterscheiden zwischen einem ausgeprägten Monologstil, der nach formaler Geschlossenheit bei einem sehr hohen Einsatz rhetorischer Klangfiguren strebt und dadurch von einer inneren Musikalität bzw. klanglicher Intensität geprägt ist, und einem dem griechischen Streitgespräch entwachsenen Dialogstil, in dem rhetorische Mittel verwendet werden, die einer antithetischen Zuspitzung dienen. Hier wird, wenn nicht die Handlung, so doch der Gedankengang vorangetrieben; solche Partien könnte man am ehesten mit Rezitativen in einer Oper oder einem Oratorium vergleichen. Zwar gibt es all das auch in den attischen Tragödien. Doch wenn man allein die Verhältnisse von lyrischen zu Sprechpartien in den *Medea*-Dramen von Euripides und Seneca überprüft und davon ausgeht, dass zumindest die lyrischen Partien mit Musik versehen waren, müssen wir bei Seneca einen höheren Musikanteil vermuten als bei Euripides. Wenn man zusätzlich die monologischen Partien gegeneinander hält, die vielleicht auch musikalisch unterlegt wurden bzw. sich durch besonders pointierte poetische Gestaltung auszeichnen, ist auch hierin ein ähnliches Verhältnis zumindest hinsichtlich Euripides und Seneca festzustellen.

Bei Euripides (z.B. *Alkestis*, *Hippolytos*, *Hekabe*, *Troades*, *Ion* und *Bakchen*), und bei Seneca finden wir die Praxis des von der Handlung mehr oder weniger isolierten Prologs als besonderes Charakteristikum. Die Prologe sind bei Seneca in der Regel in der Form des Monologs einer Dramenfigur gehalten und von einer ausgesprochen konzentrierten Geschlossenheit.³⁰ Der vergleichsweise isolierte Charakter der senecanischen Prologe, in denen die Handlung — natürlich vor dem Hintergrund, dass der Leser/Zuschauer den Plot ohnehin kennt — angedeutet

²⁹ Vgl. hierzu auch die Übersicht bei J. DANGEL, "Sénèque, *poeta fabricator*" (2001), 292.

³⁰ Gelegentlich tritt diese Figur dann nicht weiter als handelnde Person auf; vgl. Juno im *Herc.f.*, den Schatten des Thyest im *Ag.* oder die Furie im *Thy.*

wird bzw. Anspielungen fallen, von denen nicht klar ist, wie sie sich auf die Handlung beziehen lassen und dadurch eine neue Spannung erzeugen, hat im dramatischen Schaffen der Neuzeit an Attraktivität zunehmend verloren; er findet sich jedoch gelegentlich in verwandelter Form im Musiktheater: in der Ouvertüre bzw. zumindest in einem spezifischen Ouvertürentyp, in dem sowohl die musikalischen als auch die dramatischen Motive vorweggenommen werden und in ein noch offenes Wechselverhältnis zueinander treten (können), das dann im Verlaufe der Oper geklärt wird.³¹

³¹ Eine Ouvertüre ist in der Regel zunächst ein *hors-d'œuvre*, das mehrere Funktionen haben kann. Rein pragmatisch hat die Ouvertüre Signalwirkung: Das Stück beginnt! Es gibt einen Ouvertürentyp, der sich gleichsam auf diese Funktion beschränkt, mit der sich anschließenden Musik der Oper thematisch nichts zu tun hat und allenfalls von seinem musikalischen Charakter demjenigen des ganzen Werkes nahesteht. Eine solche Ouvertüre ist in gewissem Sinne austauschbar. Die Toccata, die Monteverdis *L'Orfeo* einleitet — und die er selbst später bei der Eröffnung seiner *Marienvesper* wiederverwendet —, ist ebenso hierzu zu zählen wie der Beginn von Strawinskys *The Rake's Progress*. Viele Rossini-Ouvertüren zählen dazu; aber auch die Ouvertüre zu Glucks *Orfeo ed Euridice* wäre hier zu nennen.

Thematisch-musikalisch kann sie mit der Handlung verknüpft sein. Ein solcher zweiter Ouvertürentyp kann gleichsam ein Potpourri aus verschiedenen Melodien des sich anschließenden Werkes darstellen; als Beispiel hierfür ist die Ouvertüre zu Verdis *La forza del destino* zu nennen; ferner huldigen viele Operettenouvertüren diesem Typ. Sie kann auch in die Handlung integriert sein, wie wir das ansatzweise in Wagners *Ring des Nibelungen*, vor allem aber bei R. Strauss öfter finden: Das Vorspiel zum *Rosenkavalier* ist zugleich eine (unsichtbare) Bettszene, die an musikalischem Realismus einschließlich *ejaculatio praecox* des unerfahrenen Octavian nichts zu wünschen übrig lässt. Das Vorspiel zu seiner Oper *Capriccio* ist zugleich dasjenige Streichsextett, mit dem der Komponist Flamand um die Gunst der angebeteten Gräfin wirbt und mit dessen konzertanter Darbietung die Handlung der Oper auch beginnt.

Schließlich kann eine Ouvertüre in Form einer Tondichtung die Handlung des folgenden im Kleinen schon vorwegnehmen. Hier einzuordnen wären die *Freischütz*-Ouvertüre von Carl Maria von Weber, die sich allerdings auch mit dem Potpourri-Typ berührt, oder die Dritte *Leonoren*-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven, die so autonom wurde, dass sie konsequenterweise aus der Gesamtkomposition der Oper *Fidelio* ausgesteuert und durch die jetzige *Fidelio*-Ouvertüre ersetzt wurde. Vollendet erscheint dieser Typus z.B. in Wagners *Fliegendem Holländer* und dem *Tannhäuser*.

Die Eröffnung von Senecas *Medea* wie auch mancher seiner anderen Werke lässt sich mit dem Typ der Ouvertüre vergleichen, die mit der Handlung verknüpft ist, zugleich aber auch insofern autonomen Charakter hat, als in ihr viele Motive angetönt werden, die für das eigentliche Drama konstitutiv sind. Die Handlung wird, wie bereits erwähnt, in den Prologen zu Senecas Dramen oft andeutungsweise vorweggenommen, wobei die Integration des Prologs in die Handlung selbst unterschiedlich stark ist. In Medeas Prolog werden bereits regelrechte 'Leitmotive' des Dramas präsentiert: zunächst 'Ehebruch', 'Kinder' und 'Rache'; sie münden nach einer Anrufung helfender und rächender Gottheiten sowie einer Verfluchung Jasons in den Satz *parta, iam parta ultio est: / peperi* (25f.), worin für den Eingeweihten eine Anspielung auf den Kindermord liegt. Das Motiv des Sonnenwagens verklammert den Prolog direkt mit dem Dramenende. Doch nicht nur in die Zukunft verweisen die Andeutungen dieses Prologs, sondern auch die Vorgeschichte wird mit verarbeitet, was thematisch nicht in einer Sackgasse endet, sondern am Ende des Dramas in der Vision von Medeas zentraler Schuld der Vorgeschichte, der Ermordung ihres Bruders Absyrtus, ein wirkungsvolles Pendant hat.

Senecas ausgefeilte Sprachkunst ist überall in seinen Tragödien auf einem hohen Niveau. Aber gerade in seinen Prologen legt er besonderen Wert auf die klangliche Gestaltung, die von vornherein die Aufmerksamkeit fesseln soll, d.h. eine Signalwirkung hat, die mit der Intention einer musikalischen Ouvertüre vergleichbar ist, wobei es gleichgültig ist, ob man sich Medeas Eröffnungsmonolog gesungen, instrumental begleitet oder frei von externer Musikalisierung vorstellen muss. Der Monolog — und damit das Gesamtwerk — beginnt mit den Worten *Di coniugales*. Hier sind in fünf Silben die fünf lateinischen Vokale *a-e-i-o-u* enthalten. Die 'Ouvertüre' beginnt also gleich mit einem vollen 'Akkord', und sie endet mit einem ebensolchen Vokalfünfklang: *linquenda est domus* (55). Sogar rhythmisch scheint zumindest der Beginn des Prologs auf eine akustische Signalwirkung zu zielen: Die ersten vier Verse weisen eine identische metrische Struktur auf.

Wenn man also mit dem Instrumentarium der Klanganalyse sowohl unter philologischen als auch unter musikalischen Aspekten an die Makro- und Mikrostruktur dieses und anderer senecanischer Dramen herangeht, wird man bei allem zugeschauten Anachronismus zumindest auf interessante Analogien gestoßen, die ich nicht weiter strapazieren möchte; immerhin ist es meine Absicht zu zeigen, dass eine solche Methode, „deren Sprache sich metaphorisch an Musikanalysen orientiert, an der Dichtung Stimmigkeit, Reichtum und Kunst sichtbar und hörbar zu machen vermag“, wie sie E.A. Schmidt seinerzeit für die Erhellung von Ovids Kunst der Themenführung in den *Metamorphosen* fruchtbar gemacht hat.³²

Versuchen wir, mit dieser Methode noch ein Stückchen weiter zu kommen: Sowohl in der für Seneca typischen Dramenform als auch in denjenigen Opernformen, für die eine Gliederung in einzelne Nummern kennzeichnend ist, staut sich die Handlung gerne in einzelnen Szenen, in denen die Personen ihre (affektive) Befindlichkeit demonstrieren, sei es in Form einer Solo-‘Arie’, sei es in Form von Ensemblesätzen. Dieser Praxis zuliebe kann die Stringenz der Handlung gelegentlich zurücktreten hinter eine dramaturgische Kohärenz, die nicht so sehr von Exposition, Peripetie und Katastrophe geprägt ist, sondern von der Art und Weise, wie sich spannungs- und wirkungsvolle Passagen platzieren lassen. Wenn Senecas Dramen dennoch keine Opern *avant la lettre* sind, liegt dies daran, dass die Möglichkeit der Komplementarität von Wort und Musik ebenso fehlt wie die Möglichkeit zur simultanen Darstellung unterschiedlicher Befindlichkeiten, die in der Oper nicht nur durch die Zweigleisigkeit von Wort und Musik, sondern auch durch die Mehrgleisigkeit des vielstimmigen Satzes und der Instrumentierung ermöglicht wird.

³² E.A. SCHMIDT, „Ovids Kunst der Themenführung in den ‘Metamorphosen’“, in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 195–208.

2. Ich versuche ein Zwischenresümee des Bisherigen: Dass Seneca im Kontext der theoretischen Beschäftigung mit dem Libretto als Textsorte keine Erwähnung findet, scheint mir die Konsequenz eines Rezeptionsprozesses zu sein, der sich sozusagen gegen sein Objekt gerichtet hat und von dem eine ganze Reihe vor allem römischer Autoren seit dem 18. Jh. betroffen war. Im Gegensatz zu Vergil, Ovid, Horaz etc. hat sich Seneca von diesem Pejorationsprozess nie so richtig erholt. Im Bereich der abendländischen Bildung war Seneca indes bis zum 18. Jh. stets präsent. Sein selbstverständlicher Sitz in der Allgemeinbildung ließ es offensichtlich nicht notwendig erscheinen, auf ihn als Quelle oder *spiritus rector* dort zu verweisen, wo sein Einfluss den Gebildeten ohnehin fühlbar war.³³ Als Monteverdi in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts *L'incoronazione di Poppea* schrieb — die dritte seiner großen Opern und zugleich die dritte epochale Oper der frühen Geschichte dieses Genres —, hatte das gebildete Publikum ein solches Werk auf jeden Fall vor dem Hintergrund von Senecas Tragödie *Octavia* — die damals noch für ein Werk dieses Autors gehalten wurde — und von Tacitus' *Annales* rezipiert; gerade die Existenz dieser Oper ist ein Indikator für den Sitz Senecas im Leben des Gebildeten; sonst wäre die spezifische Gestaltung von Senecas Rolle in dieser Oper dem Betrachter unverständlich geblieben.³⁴ Zwar wurden seine Tragödien bis zum Ende des 16. Jh. genauso selten aufgeführt wie

³³ Wie umfassend Senecas impliziter Einfluss bis ins 18. Jh. war, bezeugt der von E. LEFÈVRE besorgte Sammelband *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama* (Darmstadt 1978), wo in vielen Fällen die dramatische Vorgabe durch die Muster Senecas so selbstverständlich ist, dass sie nicht eigens erwähnt wird. Auch als Seneca aus dem Dramendiskurs zu schwinden begann, orientierten sich die Dramenschreiber weiter an ihm; vgl. S. TRENTIN, "Seneca fonte di 'Médée' di Luigi Cherubini", in *Rivista Italiana di Musicologia* 36 (2001), 25–63: "Anche se nel corso del XVII secolo l'influenza di Seneca sul teatro in generale diminuì, gli autori del tempo continuaron a mostrare una notevole cultura senechista" (28).

³⁴ Zum Bildungshintergrund der Zeit siehe auch W. HELLER, "Tacitus incognito: Opera as history in *L'incoronazione di Poppea*", in *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999), 39–96. Zu philosophisch-politischen Implikationen vgl. I. FENLON, P.N. MILLER, *The Song of the Soul. Understanding Poppea* (London 1992).

andere antike Dramen, aber wir begegnen seinem Einfluss seit Beginn der Neuzeit auf der Bühne des Jesuiten- bzw. später generell des Schuldramas auf Schritt und Tritt;³⁵ allerdings las man ihn eher, als dass man ihn spielte. Dennoch scheint mir die Seneca-Rezeption auf der Bühne des Musiktheaters neben der Stoffwahl auch im Hinblick auf Formales gegeben, ebenso in der Seneca zugeschriebenen oder zugetrauten Absicht, die er mit seinen Dramen verfolgte: die Schädlichkeit der Affekte zu dokumentieren, um damit im- oder explizit den rechten Einsatz der Vernunft zu fordern. Was Analogien zwischen den typischen Merkmalen der senecanischen Tragödien und zumindest einem Teilbereich der Gattung Oper betrifft, so gehört hierzu der musiknummernartige Charakter der senecanischen Dramen, der hier am Beispiel der *Medea* exemplifiziert wurde, mit einer 'Ouvertüre', mit 'Arien' und 'Ensembles' und mit der im Vergleich zur attischen Tragödie zu konstatierenden Entflechtung von Chor- und Solopartien; ebenso gehört hierzu der Nachdruck, der auf genau plazierte Klangwirkungen, seien sie lautlicher, seien sie rhythmischer Natur, gelegt wird. Selbst wenn man davon ausgeht, dass es keinen unmittelbaren Einfluss Senecas auf die Librettoform gegeben hat, sondern sich diese historisch aus dem Wechselspiel der Hierarchie von *parole* einerseits, *musica* andererseits entwickelt hat, lassen jedoch die Analogien vermuten, dass die Eigentümlichkeiten der senecanischen Dramenform auch der Musikpraxis im Theater seiner eigenen Zeit verpflichtet sind.

Senecas Dramen erfordern gleichsam ein Hören mit gespitzten Ohren. Ihre vielen Klangwirkungen sprechen dafür, dass man die Tragödien insgesamt als zumindest auf akustische Realisierung zielende Werke sehen muss; pure Lesedramen, gar in neuzeitlichem Sinne stumm zu lesen, waren sie wohl nicht. Bei Seneca drängen die Musikalität seiner Sprache und deren rhetorische Mittel geradezu danach, den *dramatis personae* Raum zu

³⁵ Vgl. hierzu K.-G. HARTMANN, "Schuldrama", in *MGG*, 1. Ausg. 12, 229.

geben zur klanglich wirkungsvollen Entfaltung, für die wiederum ein je einheitlicher Ton der einzelnen Sektionen kennzeichnend ist. Zwar gibt es auch hier wieder einen entscheidenden Unterschied zur Oper, der in der doch eher beschränkten Art und Weise der Musikalisierungsmöglichkeiten von der Antike bis ins Mittelalter hinein beruht: Ein Opernlibretto erfüllte lange Zeit dann seinen Zweck am besten, wenn es zugleich defizitär war und eine externe Musikalisierung von vornherein mitberücksichtigt wurde. Dennoch scheint es mir legitim, Senecas Tragödien *cum grano salis* mit einer neuzeitlichen Oper zumindest im Hinblick auf einzelne Parameter zu vergleichen, das Charakteristikum eingeschlossen, dass die Kohärenz der Handlung der Ausgestaltung wirkungsvoller Einzelszenen geopfert werden konnte.

Auch die Art und Weise, wie sich die einzelnen Personen auf der Bühne präsentieren, hat bei Seneca und zumindest in der *Opera seria* Parallelen, wenn diese Gestalten hier wie dort, um mit E. Lefevre zu reden, „aus sich heraustretend, von einem geradezu ‘objektiven’ Standpunkt aus mit ihrem *dolor* oder ihrer *ira* Gespräche führen und dem Hörer in alle Stadien der Entwicklung ihrer Affekte Einblick gewähren, ihm sozusagen ihre Seele offenlegen“.³⁶ Auf der Opernbühne vollzog sich ein solches ‘Heraustreten’ in der Tradition der *Opera seria* bis zum Beginn des 19. Jh. ganz buchstäblich, indem der Sänger oder die Sängerin an die Rampe trat, wenn er/sie — die eigentliche Handlung gleichsam zum Stillstand bringend — seine/ihrе Arie sang, dann allerdings zunächst einmal von der Bühne abtrat, was für Senecas Dramengestalten nicht gilt. Eine weitere Eigentümlichkeit verbindet Senecas Bühnengestalten mit denen der Oper — wobei sich Einflüsse der *commedia dell’arte* und des Singspiels ebenfalls bemerkbar machen. Lefevre schreibt: „Senecas Figuren [...] haftet unbeschadet der Durchformung ihres

³⁶ *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 7.

Seelenlebens etwas Gleichförmiges, Typenhaftes an".³⁷ Auch das hat massive Entsprechungen in der *Opera seria* und setzt sich — unabhängig von ethischen Aspekten — im Grunde bis heute in den Bezeichnungen wie 'Heldentenor' oder 'hochdramatischer Sopran' fort; Analoges gibt es allerdings auch im Sprechtheater. Weiter schreibt Lefèvre: "Eine dramatische Entwicklung fand nicht mehr statt: es dominierte die einzelne Szene und in dieser wieder der einzelne Ausspruch oder die einzelne Sentenz".³⁸ Auch das findet sich in der *Opera seria* gelegentlich, wenn eine Maxime zum Text einer Arie umgearbeitet wird.

Freilich ist nicht ausgeschlossen, dass diejenigen Dinge, die ich hier angeführt habe und die zumindest für einen Teil der Operngeschichte — einen gewichtigen allerdings — für genretypisch gelten, sich nur zufällig mit den Eigentümlichkeiten des senecanischen Dramas berühren. Die Absenz Senecas in den theoretischen Schriften zur Librettologie könnte dafür sprechen. Doch möchte ich zu bedenken geben, dass wir hinsichtlich der Frühphase der Opern- und damit der Librettogeschichte, in der es im übrigen keine Trennung zwischen Theaterstück und Libretto gab, unbedingt davon auszugehen haben, dass die dramatischen Werke Senecas und deren Faktur den Theaterdichtern bekannt waren und insofern implizit die Stoffwahl ebenso wie die Form bestimmten. Eine Trennung von Libretto und Theaterstück vollzog sich, als die Musik die dominierende künstlerische Rolle beanspruchte, auch wenn sie diese nicht immer erhielt: eine Rolle, die kein geringerer als Mozart für seine Zeit definierte: "Bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der musick gehorsame Tochter seyn".³⁹ Die spezifischen Merkmale eines Librettos, für welches nicht zuletzt auch eine gewisse Umfangsbeschränkung kennzeichnend ist, haben sich sicherlich erst im Lauf der Operngeschichte aus den Bedingungen des

³⁷ E. LEFÈVRE (1978), 8.

³⁸ E. LEFÈVRE (1978), 10.

³⁹ Zitiert nach A. GIER (1998), 116.

Genres heraus entwickelt. Aber interessant bleibt dennoch, dass es zahlreiche formale Analogien gibt, zu denen beispielsweise auch die im Vergleich zumindest zu Sophokles und Euripides relative Kürze der senecanischen Dramen zu zählen ist; solche Analogien können immerhin einen Umkehrschluss auf den musikalischen Charakter der senecanischen Dramen zulassen, wenn man davon ausgeht, dass eine Musikalisierung einen Einfluss auf das Sprech- und Gesangstempo hat und damit die Aufführungsduer bestimmt. Wichtiger noch als all dies sind die zahlreichen inhaltlichen, ja: weltanschaulichen Elemente, die nicht notwendigerweise mit antiken Stoffen transportiert werden müssen und die zumindest einen Teil der Opern des 17./18. Jh. mit ihren oft fürstenspiegeltypischen Maximen und der immens wichtigen Rolle der Affekte samt deren Überwindung mit den möglichen Zielsetzungen des senecanischen Dramas verbinden.

3. Nach diesem Versuch, Senecas Präsenz in der früheren Operngeschichte bis zum Beginn des 19. Jh. im Hinblick auf Homologien hinsichtlich der Struktur, der Stoffe und auch der möglichen Botschaft seiner Dramen nachzuspüren, möchte ich im zweiten Teil, der sich selbst nochmals in zwei Sektionen gliedert, der Person Seneca als Opernfigur und der Verwendung senecanischer Texte in der Musik der Neuzeit nachgehen.

Senecas vielschichtige Persönlichkeit war und ist dazu angetan, zu polarisieren: sowohl da, wo er dichtet, als auch da, wo er philosophisch tätig ist. Die Ambivalenz seiner Persönlichkeit war offensichtlich auch zu Beginn des 17. Jh. allgemeines Bildungsgut. Nur so ist es verständlich, dass bereits in der frühen Operngeschichte die Gestalt Senecas, die Monteverdi und Busenello in *L'incoronazione di Poppea* zeichnen, als sehr zwiespältig erscheint — was natürlich unter anderem der Art und Weise verpflichtet ist, in der hier eine heikle, ja blutige Phase der römischen Geschichte auf die Bühne des venezianischen Karnevals gebracht wurde und man komische Akzente auch dort

setzte, wo es der Ernst der Situation eigentlich nicht zulassen sollte.

L'incoronazione di Poppea basiert — wie bereits erwähnt — auf zwei Prätexten: auf der nach zeitgenössischem Wissen als von Seneca stammend betrachteten *fabula praetexta* namens *Octavia* einerseits, auf den *Annales* des Tacitus andererseits.⁴⁰ An der Tragödie *Octavia* orientiert sich das Personeninventar der Oper mit ihrer markanten Doppelung der Ammenrolle.⁴¹ Nerone und Seneca sind hier wie dort die beiden männlichen Protagonisten, dem Praefectus bei Seneca entspricht ein Capitano bei Monteverdi. Was in der Oper hinzukommt, ist der abgewiesene Liebhaber der Poppea: Ottone. Aus Tacitus und Seneca stammt der historische Hintergrund; die Darstellung von Senecas Tod, der die wirkungsvolle Mitte der Oper bildet, ist eindeutig Tacitus' *Annales* verpflichtet.

Was den Text betrifft, folgt er allerdings weder Seneca noch Tacitus in wörtlichem Sinne — wie das eben schon für ein Libretto dieser Zeit typisch ist.⁴² Davon abgesehen, dass sich die Verknüpfung von Seneca und Poppea bei Tacitus so nicht findet und somit eindeutig durch die *Octavia* angeregt ist, scheinen auch andere senecanische Dramen dem Librettisten Busenello präsent gewesen zu sein.

In Monteverdis Oper ist Seneca das Haupthindernis für Poppeas Ehe- und Karrierepläne; folgerichtig ist es Poppea, die die

⁴⁰ Des weiteren sind Sueton und Dio Cassius wohl ebenfalls als Quellen nicht auszuschließen. Vgl. hierzu I. FENLON, P.N. MILLER, *The Song of the Soul. Understanding Poppea* (London 1992), 6-10.

⁴¹ Vgl. hierzu auch C. QUESTA, "Roma nell'immaginario operistico", 308–314.

⁴² V. KAPP hat hierzu folgendes festgestellt: "Es hat sich gezeigt, daß Busenello in der Schuldfrage eindeutig Tacitus folgt, daß er Seneca zum Tacitisten macht, daß er aber in der Deutung von Nerones Liebe sich dem Dichter der *Octavia* verpflichtet fühlt. Die Umdichtung der *Octavia* in ein *exemplum* für die Macht Amors bringt zwar eine Veränderung der lateinischen Vorlage mit sich, doch ist eine solche Umgestaltung des Stoffes in den Poetiken des Cinquecento als Eingriff verstanden, der mit der historischen Wahrheit zu vereinbaren ist." V. KAPP, "Liebeswahn und Staatsräson in der Oper *L'incoronazione di Poppea*. Zur Verarbeitung von Seneca und Tacitus durch Monteverdis Text-Dichter Giovanni Francesco Busenello", in *Festschrift H.-L. Scheel* (Tübingen 1983), 213–224, hier 218.

Initiative ergreift, Seneca aus dem Weg zu räumen. Seneca ist hier — wie das ja auch historisch verbürgt ist — Nerones Ratgeber. Poppea schwärzt nach einer Liebesnacht mit Nerone Seneca an, er streue überall aus, die Herrschaft Nerones hänge einzig und allein von ihm, Seneca, ab, der ja in der Tat zusammen mit Afranius Burrus die Geschicke des römischen Reiches lenkte, solange der junge Prinz noch unmündig war. Das ist der Punkt, an dem Nerone keinen Spaß versteht. Er verhängt das Todesurteil über Seneca — hier werden die historischen Fakten geändert, dass Seneca im Zusammenhang mit der Pisonischen Verschwörung zum Selbstmord gezwungen wurde — und schickt einen seiner Leibgarde zu ihm, das Urteil zu übermitteln.

Seneca ist allerdings in dieser Oper auf sein Schicksal vorbereitet. Die *praemeditatio mortis*, die er in seinen Schriften mehrfach vollzieht, wird hier in allegorische Szenen gekleidet. Bereits vor Poppeas Intrige erscheint Seneca die Göttin Pallas, die ihm den nahen Tod prophezeit; unmittelbar bevor der Gardeoffizier bei Seneca vorstellig wird, erscheint dem Philosophen der Psychagoge Merkur und wappnet ihn für die bevorstehende letzte Prüfung seines Lebens: den erzwungenen Selbstmord. Dieses Sterben wird in enger Anlehnung an Tacitus' Beschreibung dargestellt; besonders eindrucksvoll ist das harmonisch kühne Terzett der Schüler Senecas, die ihn vom Sterben abhalten wollen.

Ich hatte schon angedeutet, dass Seneca, bevor er in würdevoller Pose auf der Bühne sein Leben beendet, sehr ambivalent gezeichnet wird, sowohl durch die Äußerungen anderer als auch durch die Art, wie Monteverdi Senecas Worte vertont. So unterhalten sich in der zweiten Szene des ersten Aktes zwei Soldaten über Seneca, der hier zugleich Ratgeber der Nach-Kaiserin Ottavia ist:

- 2. Soldat: *Sol del pedante Seneca si fida.*
- 1. Soldat: *Di quel vecchion rapace.*
- 2. S.: *Di quel volpon sagace.*
- 1. S.: *Di quel reo cortigian,
che fonda il suo guadagno,
sul tradire il compagno.*

2. S.: *Di quell'empio architetto,
che si fa casa sul sepolcro altrui.*

Hier werden in durchaus genialer Kürze einzelne Punkte zusammengestellt, die man Seneca immer wieder zum Vorwurf gemacht hat: Er sei nichts anderes als ein reicher Höfling, der sich sein großes Vermögen zum Teil durch dunkle Machenschaften, einschließlich Beihilfe zum Mord — vermutlich ist hier an das Komplott gegen Agrippina zu denken —, erworben habe.

Notwendigerweise ähnlich abfällig spricht Poppea in 1,10 über Seneca Nerone gegenüber, wobei immerhin sein Metier als Philosoph in den Vordergrund tritt. Gerade diese entscheidende Szene wird zum Scharnier, die andere Seite von Senecas Charakter sichtbar werden zu lassen, auch wenn das Ganze hier nur ironisch gemeint ist:

Poppea: *Seneca il tuo maestro,
quello stoico sagace,
quel filosofo astuto,
che sempre tenta persuader altrui,
che il tuo scettro dipenda sol da lui.*

Diese negativen Charakterisierungen vor allem des Philosophenstandes korrespondieren mit der Art und Weise, in der Monteverdi Seneca musikalisch ausstattet. Am auffälligsten ist dies in derjenigen Szene zu beobachten, in der Seneca versucht, der Noch-Kaiserin Ottavia die negativen Seiten ihrer Herrscherexistenz klarzumachen, um sie zum 'Loslassen' zu bewegen; kaiserliche Würde sei nicht alles. Als Philosoph ist er gewohnt, die Dinge dialektisch zu betrachten. Aber noch ist er selbst durchaus ein Karrierist, ein Machtmensch, wenn auch auf dem absteigenden Ast. Die Art, wie Monteverdi diesen Passus vertont, stellt nichts anderes als eine Interpretation von Senecas Worten als Heuchelei dar: eine Interpretation, in der die Musik den Charakter eines metasprachlichen Kommentars erhält, der die tatsächlichen Worte Lügen strafft. Das vollzieht sich mit dem nachmals operntypischen Mittel der Koloratur. Mit Koloraturen werden in der Regel besonders wichtige

Worte musikalisch unterstrichen. In dieser paränetischen Passage, die Seneca an Ottavia richtet, ergeht sich Seneca in Koloraturen, allerdings auf einem ganz und gar unwichtigen Wort: auf dem Artikel *la*, wodurch der eigentliche Text, mit dem er Ottavia eine stoische Distanzgewinnung nahelegen will, vor lauter 'Tralala' ganz in den Hintergrund tritt. Das ist ebenso singulär wie eindeutig humoristisch und wird von der Forschung zur Senecagestalt in der *Poppea* denn auch entsprechend gewürdigt.⁴³

Aber von der nächsten Szene an fehlen derlei burleske Elemente, wenn Seneca die Göttin Pallas erscheint. Daran schließt sich die große Szene an, in der Seneca Nerone von seinem Plan, Poppea zu ehelichen, abbringen will. Mehr noch als in der antiken *Octavia* erscheint hier Nerone als purer Machtmensch mit ziemlich infantilen Zügen. Wie auch bei Seneca üblich, entwickelt sich in Monteverdis Oper ein stichomythischer Schlagabtausch aus einem allmählich sich verdichtenden Dialog.

Nach dem Erscheinen Merkurs preist Seneca seinen bevorstehenden Tod als glückliches Los, da er ihm die Pforte zum ewigen Leben aufstoße. Zugleich gibt er zu erkennen, dass dies die Gelegenheit sein werde, durch sein Sterben das zu bekämpfen, was er in seinen philosophischen Traktaten vertrete: *Hor confermo i miei scritti, / autentico i miei studi*. Nach der Übermittlung des Todesurteils durch den Kapitän der Prätorianergarde nimmt Seneca Abschied von den Freunden und verweist nochmals darauf, dass jetzt die Stunde gekommen sei, die stoische Theorie in die Praxis umzusetzen: *Amici, è giunta l'ora / di praticare in fatti / quella virtù che tanto celebrai*.

Die *famigliari* haben diese Einstellung noch nicht gelernt und teilen sie nicht, bringen aber auf Wunsch Senecas alles herbei, um ihm das Bad, das er wünscht und in dem er sich die Pulssadern aufschneiden wird, zu rüsten.

⁴³ Vgl. W. OSTHOFF, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (Tutzing 1960), 132.

Danach wird Seneca kaum noch erwähnt; es sei noch darauf verwiesen, dass diese Todesszene unmittelbar von dem Liebesgeplänkel eines Buffopärchens konterkariert wird.⁴⁴ Ein solcher Wechsel von ernsten und heiteren Szenen wird für den Typus der venezianischen Oper im 17. Jh. konstitutiv. Nerone feiert den Tod des Seneca — ausgerechnet — zusammen mit dessen Neffen Lucano, der realiter ja recht bald nach Seneca ebenfalls von Nerone in den Tod geschickt wurde.

4. Von weiteren Versuchen, Seneca als Person auf die Opernbühne zu bringen, ist mir nichts bekannt. Fragen wir nun, inwieweit Seneca in der Musikgeschichte sonst eine Rolle spielt.

In der frühen Oper haben sich typische Szenen entwickelt, die einerseits von ursprünglich autonom-musikalischen Formen (z.B. Tänzen) geprägt waren, die zu Balletten führten, die aber auch im Sprechtheater zu Hause waren. Zumindest in einem Fall können wir durch Kombination davon ausgehen, dass Seneca für eine solche typische Szene Pate gestanden hat: Es handelt sich um die musikalisch stets dankbare Geisterbeschwörungsszene, ohne die seit der Mitte des 17. Jh. für längere Zeit bald keine Oper mehr auskommen sollte.⁴⁵ Eine solche

⁴⁴ Zur möglichen Ambivalenz der Seneca-Gestalt bei Busenello sogar bis in den Tod hinein — was Monteverdi modifiziert hat — vgl. E. ROSAND, "Seneca and the Interpretation of *L'incoronazione di Poppea*", in *Journal of the American Musicological Society* 38 (1989), 34–71, 52 und 71. Senecas Tod ist in Busenellos Text als Voraussetzung für den moralischen 'Verfall' zu verstehen, dem die Dramenpersonen in der zweiten Werkhälfte unterliegen. Ferner macht ROSAND darauf aufmerksam, dass Busenello zwar Tacitus als Quelle erwähnt, die *Octavia* als Prätext jedoch verschweigt (41f.). Allgemeines zu Busenello bei F. DEGRADA, "Gian Francesco Busenello e il libretto dell' *Incoronazione di Poppea*", in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (Milano 1969), 81–102, vor allem 81–90; zur Zusammenarbeit zwischen Busenello und Monteverdi *ibid.*, 91–102.

⁴⁵ Vgl. hierzu L. BIANCONI, *Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien* (Diss. masch. Heidelberg 1974), 142. Vgl. auch S. LEOPOLD, "Herrin der Geister — tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper", in *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von A. KÄMMERER, M. SCHUCHARD, A. SPECK, Heidelberger Frauenstudien 5 (Heidelberg 1998), 129–142, hier 130.

Szene könnte natürlich auch durch andere Theaterdichter, z.B. Shakespeare, angeregt sein; da diese Szene aber in Verbindung mit einer ganz bestimmten Gestalt, Medea nämlich, erstmals auf die Opernbühne gebracht wird, scheint mir hierin ein unmittelbarer Rekurs auf Senecas *Medea* gegeben. Es handelt sich dabei um die Oper *Giasone* von Francesco Cavalli auf ein Libretto von Giacinto Cicognini.⁴⁶ Wie viele der frühen Opern, lehnt sie sich nicht an einen eindeutig bestimmbaren Prätex-
t an, auch nicht an ein bestimmtes ‘Prä-Genus’, wenn ich das so nennen darf. Der Stoff löst sich sowohl von den antiken epi-
schen Argonautenerzählungen als auch von den dramatischen Gestaltungen des Schicksals von Jason und Medea. Nichtsde-
stoweniger war Cicognini in erster Linie Theaterdichter und als solcher über die europäische Theaterszene seiner Zeit ebenso informiert, wie er über die Kenntnis der antiken Literatur ver-
fügte. Pierre Corneilles *Médée* war wenige Jahre vor dieser Oper uraufgeführt worden. Zwar enthält auch jenes französische Drama eine Zauberszene; aber die Art und Weise, wie Cicognini und Cavalli ihre Geisterbeschwörung in der Oper *Giasone* gestalten, gemahnt viel stärker an Seneca als an Corneille. Schon die knappen italienischen Verse — sog. Sdrucciolo-Verse —, die man ‘antik’ betrachtet als daktylische Dimeter verstehen kann, erinnern, auch wenn sie in der Operngeschichte bereits vor Cicognini/Cavalli eine Tradition im Kontext von Hirten und Geistern hatten, an Senecas anapästische Dimeter, von denen das Zentrum der Zauberszene seiner *Medea* geprägt ist.

Seitdem gehören Beschwörungsszenen zum Szenenfundus der Gattung. So findet sich eine solche Szene denn auch in der *Médée* M.-A. Charpentiers, die rund fünfzig Jahre später entstand. Deren Libretto ist in weiten Teilen Pierre Corneilles *Médée* verpflichtet, was nicht verwundert, da es sich bei dem Librettisten um dessen Bruder Thomas Corneille handelt. Aber

⁴⁶ Hierzu erscheint in Kürze: W. SCHUBERT, “‘Oh bell’ imbroglio!’ — Medea und Hypsipyle als Rivalinnen in Ovids ‘Heroides’ und Francesco Cavallis/Giacinto Cicogninis Oper ‘Giasone’”, in *Festschrift A. Setaioli*, hrsg. von C. SANTINI (Perugia 2005).

die hier zu findende Zauberszene lässt in ihrer auch textlichen Farbigkeit die eher spröden Verse Pierre Corneilles hinter sich und gemahnt ebenfalls unmittelbar an Seneca. Die Form des Librettos von Charpentiers Oper ist allerdings noch weit entfernt von der sich im 18. Jahrhundert auch in Frankreich durchsetzenden Form der *Opera seria*. Wir finden hier — im Gegensatz zur italienischen Praxis, die gerne mit Kurzversen arbeitet — einen ausgedehnten Einsatz des im französischen Drama insgesamt außerordentlich beliebten Alexandriner: typisch für die sog. *Tragédie lyrique*, deren Texte sich viel stärker als eigenständige Dichtung verstanden als die gleichzeitig entstehenden Libretti zu italienischen Opern. Das Verhältnis zu den antiken Vorlagen ist zwar von Euripides und Seneca geprägt (wie auch Pierre Corneilles *Médée* Seneca gelegentlich so stark verpflichtet ist, dass man meinen könnte, es handle sich um eine direkte Übersetzung); doch ist die Zeichnung von Thomas Corneilles Medea-Gestalt selbstständig und nimmt Züge vorweg, die wir im ‘*Sturm und Drang*’ in Maximilian Kingers *Medea*-Dramen wiederfinden werden. Lediglich der Schluss, wenn Médée, die durch ihre Umwelt gegen ihren Willen zum Einsatz ihrer Zaubermittel gezwungen wird, nicht mehr nur in einem von Drachen gezogenen Wagen, sondern auf einem Drachen reitend verschwindet, ist als Konzession an die antiken Versionen zu verstehen, die mit den neuzeitlichen Modifikationen der Medea-Gestalt und ihrer Affekte nicht mehr kongruieren, die indes dem Bühnenmeister die Möglichkeit geben, das Ganze mit einem grässlichen Spektakel enden zu lassen.⁴⁷

Bevor ich zu einer dritten *Medea*-Oper komme, muss aus Gründen der Chronologie ein anderes Werk kurz betrachtet werden. Es stammt aus dem Jahr 1775; es handelt sich dabei um die zu jener Zeit experimentell gehandhabte Form des Melodramas, das im Musiktheater eher unselbständigen Charakter

⁴⁷ Vgl. hierzu S. LEOPOLD, “Herrin der Geister — tragische Heroine. *Medea* in der Geschichte der Oper” (1998), 138.

hatte und vornehmlich im Bereich der Schauspielmusik Verwendung fand. Unter 'Melodram' versteht man die Unterlegung von gesprochenen Passagen mit Musik — eine Form, die heutzutage beliebter ist denn je, auch wenn man sie gar nicht als solche erkennt; sie findet sich in modifizierter Form auf Schritt und Tritt in der Gattung 'Filmmusik'. Der Hofarchivar Friedrich Wilhelm Gotter verfasste das Libretto zu einem Melodram Medea, zu der Jirí Antonín Benda die Musik schuf.⁴⁸ Gotter hatte den Stoff *Medea in Korinth* in eine acht-aktige — besser wäre angesichts des knappen Umfangs die Bezeichnung: acht-szenige — Bühnenhandlung gebracht, die relativ wenig Text umfasst und bei der auch wortlose, pantomimenartige Handlungsteile eine wichtige Rolle spielen, wie wir sie im Musiktheater in Form von Aufzugsmärschen und Balletten öfter vorfinden. Der Komponist hat Gotters Text wörtlich übernommen, also nicht nochmals zu einem Libretto umgearbeitet. In dieser Szenenfolge treten zwar mehrere Personen auf; der Schwerpunkt ruht jedoch eindeutig auf Medea, der 90 % des Textes zufallen. Medea taucht hier bereits zu Anfang auf ihrem Drachenwagen auf in Drohgebärde — vielleicht eine Reminiszenz an Ovids Behandlung dieses Mythologems in den *Metamorphosen*, wo Medea den Drachenwagen schnell zur Hand hat, wann immer sie ihn braucht.⁴⁹ Die Sprache entspricht dem 'Sturm und Drang', dessen Diktion ohnehin von Senecas Pathos beeinflusst ist.⁵⁰ Gotter orientiert sich in seiner Szenenfolge an Seneca, wobei es allerdings zu gelegentlichen Text- bzw. sonstigen Transpositionen kommt, wie sie ja auch Medeas Auftritt auf dem Drachenwagen von Anfang an darstellt. Aber der senecanische Prätext schimmert durch einzelne Passagen deutlich hindurch. Ich habe hier ein paar Beispiele zusammengestellt:

⁴⁸ Vgl. hierzu W.-L. LIEBERMANN, "Die deutsche Literatur", in *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 371–449, hier 436.

⁴⁹ Vgl. W. SCHUBERT, "Medeas Gespann. Fährten von Euripides bis H.H. Jahnn", in *AAntHung* 37 (1996/97), 331–346.

⁵⁰ Vgl. W.-L. LIEBERMANN (1978), 432.

- Götter: "O du, des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineids Rächerin, verlassner Waisen Mutter, allmächtige Juno."
- Seneca: *Di coniugales tuque genialis tori, / Lucina, custos [...] / nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae.* (Med. 1f.; 13)
- Götter: "Leben soll er, aber sich zur Qual, Göttern und Menschen verhasst, ein bleiches zitterndes Gespenst, von Land zu Land fliehend."
- Seneca: *Vivat; per urbes erret ignotas egens / exul pavens invisus incerti laris, / iam notus hospes limen alienum expetat.* (Med. 20–23 ed. Zwierlein)
- Götter: "Dass er schon Kinder von Kreusa hätte!"
- Seneca: *Ex paelice utinam liberos hostis meus / aliquos haberet.* (Med. 920f.)
- Götter: "Höre mich, Chaos der ewigen Nacht! Und ihr, des Orkus fürchterliche Mächte! Ich rufe euch! Ich rufe euch! Pforten der Höllen! Öffnet euch der bekannten Stimme Medeas! Lasst sie widerhallen, unermessliche Felsenklüfte, dass das Rad des Ixions stocke, und der Geier des Prometheus zu martern vergesse."
- Seneca: *Comprecor vulgus silentum vosque ferales deos / et Chaos caecum atque opacam ditis umbrosi domum, / Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus. / supplicis, animae, remissis currite ad thalamos novos: / rota resistat membra torquens, tangat Ixion humum, / Tantalus securus undas hauriat Pirenidas, / lubricus per saxa retro Sisyphum solvat lapis.* (Med. 740–746)

Die dritte *Medea*-Oper von Rang, die ich erwähnen möchte, entstand rund hundert Jahre später. Wenn wir das Libretto von Luigi Cherubinis Oper *Médée* aus der Feder von F.B. Hoffman mit denen der Opern von Cavalli und Charpentier vergleichen, lässt sich feststellen, dass — wie in Götters Melodram — Senecas Prätext neue Relevanz gewinnt.⁵¹ Zwar ist der Einfluss der

⁵¹ Vgl. hierzu jetzt die minutiöse und überzeugende Arbeit von S. TRENTIN, "Seneca fonte di Médée di Luigi Cherubini", in *Rivista Italiana di Musicologia* 36 (2001), 25–63. Sie schreibt u.a.: "Lo studio approfondito del libretto originale e della tragedia latina ha però messo in luce una diversa economia di rapporti, assegnando a Seneca non solo il ruolo di fonte diretta, ma anche quello di modello di rilievo per quanto riguarda la concezione del libretto, la caratterizzazione dei personaggi e la resa scenica". (27)

Corneilleschen Gestaltung auf das Libretto unverkennbar, wenn wir allein das Personeninventar betrachten: Die Zofe Nerine bei den beiden Corneille-Brüdern taucht hier als Neris wieder auf; die Teilhabe der Glauce am dramatischen Geschehen ist genauso aufgewertet wie bei den beiden Corneilles die Rolle der Créuse; doch ist die bei Euripides wichtige Rolle des Aigeus, die wir bei Charpentier verfremdet in der Gestalt des Oronte wiederfinden und die *nota bene* auch bei Cavalli vertreten ist, eliminiert, wodurch sich eine markante Annäherung an die senecanische Personenkonstellation ergibt. Die Disposition der Handlung weicht indes ab von den antiken und den neuzeitlichen Versionen. So kennt Créon Médée überhaupt nicht, als sie zum ersten Mal auftritt, was seinem Verdikt über die Unbekannte zusätzlich das Odium einer Vorverurteilung verleiht; und es kommt nicht nur zu einer, sondern zu zwei wirkungsvollen Auseinandersetzungen zwischen Créon und Médée.

Eine Anlehnung an Seneca ist sowohl mittelbar als auch unmittelbar gegeben; die mittelbare ist vielleicht die bedeutendere, obwohl sie bislang offensichtlich weitgehend unerkannt blieb oder ignoriert wurde. Sie beruht in der Art und Weise, in der die Affektdarstellungen⁵² wie Liebe und Zorn in einzelnen musikalischen, rhetorisch zugespitzten Monologen vor dem Zuschauer ausgebreitet werden. Dies ist ein Brauch der Oper seit dem 18. Jahrhundert, der sich aus der Monodie der frühen Opern entwickelt hat, sich aber von ihr genauso unterscheidet, wie sich ein senecanischer Monolog von einem euripideischen durch gedankliche Zuspitzung und betonte Klangwirkung unterscheidet, die in einer Oper zu einem Teil vom Text, zum anderen Teil von der Musik getragen wird. Bei der Orientierung an Prätexten, die im Falle der Medea-Opern außer Frage steht, kommen den Erfordernissen einer solchen Praxis die Eigentümlichkeiten des senecanischen Dramas sehr stark entgegen. Bestimmte Zuspitzungen in stichomythischer Art kehren hier

⁵² Vgl. S. TRENTIN, *ibid.*, 31.

so nahe zu senecanischem Wortlaut zurück, dass es dazu kaum ohne Blick in eine Textvorlage kommen konnte. Einzelne sene-canische Passagen erscheinen — wie bei Gotter — gelegentlich von ihrem Ort versetzt, was erst recht für eine Kenntnis der Vorlage spricht. Beispielsweise tauchen Argumente des Wort-wechsels zwischen Amme und Medea bei Seneca im Disput zwi-schen Jason und Medea bei Hoffman/Cherubini auf. Keines-falls ist die Seneca-Nähe nur das Ergebnis der geschickten Kürzung bei der Adaptation der Corneilleschen *Médée*, die natürliche ebenfalls Einfluss gehabt hat. Ich möchte das durch ein paar Textvergleiche zwischen P. Corneille, F.B. Hoffman und Seneca veranschaulichen:

P. Corneille, *Médée*, 1045-1048:

Médée: *Dépêche seulement, et cours vers ma rivale
Lui porter de ma part cette robe fatale:
Mène-lui mes enfants, et fais-les, si tu peux,
Présenter par leur père à l'objet de ses voeux.*

Hoffman, *Médée*, 592-599:⁵³

Médée: *O toi! Mon esclave fidelle,
écoute mes projets, et seconde mes voeux:
ton coeur va s'effrayer, ma vengeance est cruelle,
mais il n'est plus pour moi de crime assez affreux.
Ecoute. Tu prendras cette robe brillante,
cette riche couronne, et tous ces ornemens
du soleil mon aïeul, magnifiques présens.
Mes fils les offriront à la nouvelle amante.*

Seneca, *Medea*, 568-575:

Medea: *Tu, fida nutrix, socia maeroris mei
variique casus, misera consilia adiuva.
Est palla nobis, munus aetheriae domus
decusque regni, pignus Aeetae datum
a Sole generis, est et auro textili
monile fulgens quodque gemmarum nitor
distinguit aurum, quo solent cingi comae.
Haec nostra nati dona nubenti ferant.*

⁵³ Zitate aus Hoffmans Text hier und im folgenden nach S. TRENTIN.

Manche Seneca-Stellen erscheinen bei Hoffman transponiert. Man vergleiche folgendes Beispiel, wobei auch hier wieder sichtbar wird, dass die Nähe zu Seneca enger ist als zu Corneille:

P. Corneille, *Médée*, 325-338:

- Nerine: *L'impétueuse ardeur d'un courage sensible
A vos ressentiments figure tout possible:
Mais il faut craindre un roi fort de tant de sujets.*
- Médée: *Mon père, qui l'était, rompit-il mes projets?*
- N.: *Non; mais il fut surpris, et Créon se défie.
Fuyez, qu'à ses soupçons il ne vous sacrifie.*
- M.: *Las! je n'ai que trop fui; cette infidélité
D'un juste châtiment punit ma lâcheté.
Si je n'eusse point fui pour la mort de Pélie,
Si j'eusse tenu bon dedans la Thessalie,
Il n'eût point vu Créuse, et cet objet nouveau
N'eût point de notre hymen étouffé le flambeau.*
- N.: *Fuyez encore, de grâce. —*
- M.: *Oui, je fuirai, Nérine;
Mais, avant, de Créon on verra la ruine.*

Hoffman, *Médée*, 309-312:

- Jason: *D'un roi puissant, d'un roi, redoutez la colère!*
- Médée: *Mon père aussi regnoit, et j'ai trahi mon père.*
- J.: *Vous courrez à la mort. — M.: Mais avant de mourir,
je saurai te laisser un amère souvenir.*

Seneca, *Medea*, 168-172:

- Nutrix: *Rex est timendus. — Medea: Rex meus fuerat pater.*
- N.: *Non metuis arma? — M.: Sint licet terra edita.*
- N.: *Moriere. — M.: Cupio. — N.: Profuge. — M.: Paenituit fugae.*
- N.: *Medea — M.: Fiam. — N.: Mater es. — M.: Cui sim vide.*
- N.: *Profugere dubitas? — M.: Fugiam, at ulciscar prius.*

Es gibt auch Stellen in Cherubinis Oper, die unmittelbar auf Seneca verweisen und — soweit ich sehe — kein Pendant bei Pierre Corneille haben. Man vergleiche Creos Worte bei Seneca: *Fraudibus tempus petis* (*Med.* 290), und bei Hoffman: *Vous demandez un jour pour quelque nouveau crime?* (423). Auch Medeas Worte *Parumne miserae temporis lacrimis negas?* (*Med.* 293) haben meines Wissens kein Pendant bei Pierre Corneille, wohl aber in Hoffmans Libretto zu Cherubinis Oper:

*Pouvez-vous refuser un jour à ma douleur?*⁵⁴ Soweit man das heute überblicken kann, ist Hoffmann einer der wenigen, der das ‘Opernpotential’ Senecas klar erkannte und für seine *Médée* fruchtbar machte.⁵⁵

5. Zusammengenommen mit den Analogien zwischen den typischen Elementen eines senecanischen Dramas und der Oper des 17. und 18. Jh. lässt sich für Senecas Einfluss auf das Opernlibretto bzw. auf die Opernform jener Zeit am Beispiel des *Medea*-Stoffes vielleicht folgendes festhalten:

Es gibt keine explizite theoretische Auseinandersetzung mit Senecas Tragödien im Zusammenhang mit der allmählichen Konstitution der Textsorte ‘Libretto’. Nichtsdestoweniger ist Seneca mittelbar in diesem Sektor dadurch präsent, dass die Entwicklung der neuzeitlichen Dramenformen einschließlich des Musikdramas ohne ihn als Katalysator wohl nicht denkbar wäre. Senecas Dramen gehörten zum Fundus des Allgemeinwissens der Gebildeten. Dass man ihn kannte, musste man nicht eigens dokumentieren; es lässt sich jedoch nachweisen. Für das

⁵⁴ S. TRENTIN, *ibid.*, bietet hierzu reiches Belegmaterial. Es sei betont, dass sie nicht ausschließt, dass sich direkter und indirekter Einfluss Senecas mischen (*ibid.*, 33): ein Phänomen, mit dem wir immer wieder rechnen müssen, das wir aber nicht immer überprüfen können, wenn die für den indirekten Einfluss verantwortlichen vermittelnden Werke verschollen sind oder wir deren Kenntnis bei späteren nicht nachweisen können. Dass die *Medea*-Dramen der Brüder Corneille für Hoffman eine Rolle gespielt haben, ist unverkennbar; aber dennoch meine ich, dass S. TRENTIN den direkten Rekurs auf Senecas Drama plausibel gemacht hat. Dass bislang noch niemandem diese Nähe aufgefallen war, spricht einmal mehr für die Notwendigkeit gezielten Vergleiches.

Auf mehrere senecanahe Passagen in der Oper *Medea in Corinto* von G.S. Mayr (Uraufführung Neapel 1813) auf ein Libretto von F. Romani — und zwar nicht nur auf der Basis von Senecas *Medea*, sondern auch der *Phaedra* — macht mich liebenswürdigerweise H.M. HINE aufmerksam. Dort sind diese Reminiszenzen sind zwar nicht so dicht gesät wie in Cherubinis Oper, aber auch hier wäre ein intensiver Vergleich sicher ergiebig. Auf jeden Fall ist für die spezifische Rezeptionsforschung zum *Medea*-Stoff hier einiges zu tun und zu finden.

⁵⁵ Vgl. S. TRENTIN: “Questi appaiono i parametri che guidano le scelte di Hoffman: il rigore dialettico, la verosimiglianza, la spettacolarità, lo stile e il sentimento” (*ibid.*, 63).

Sprechtheater ist dies von der Forschung häufig getan worden; für das Musiktheater hat vor allem S. Trentin einen Anfang gemacht.

Von den Stoffen, die Seneca gestaltet bzw. deren Gestaltung Seneca zugeschrieben wurde, sind vor allem zwei auf der Bühne des Musiktheaters recht früh rezipiert worden: der *Medea*-Stoff und die Geschehnisse, die der Tragödie *Octavia* zugrunde liegen. Während sich das Interesse an der Nerogestalt in Oper und Drama in dem Maße gelegt hat, wie die *in-tyrannos*-Dramen insgesamt anderen Stoffen wichen, hat der Medeastoff bis in die jüngste Zeit immer wieder zur Adaptation für das Musiktheater gereizt.⁵⁶

Am Beispiel der *Medea*-Opern bzw. -Melodramen von Cavalli bis Cherubini lässt sich feststellen, dass mit der zunehmenden Tendenz zu einem konzentrierten, knappen Libretto nicht nur eine Annäherung an Senecas typische Dramenform verbunden ist mit ihrem Wechsel von konzisen Dialog- und Monologpartien sowie davon nochmals abgesetzten Chören, die sich in einem Libretto, sei es einer Oper, sei es eines Oratoriums,⁵⁷ vielleicht in der elementaren Dreiheit der Formen Rezitativ, Arie und Chor spiegelt, wobei in den Monologen respektive den Arien vor allem die Darstellung von Affekten eine wichtige Rolle spielt, sondern dass man sich durchaus auch gelegentlich auf den Wortlaut Senecas besonnen hat, vor allem, wenn es das zu 'rekondensieren' galt, was sowohl auf dem Sprech- als auch auf dem Musiktheater zuvor vor allem in französischen Bühnenwerken — und auch da wieder vor der Folie des senecanischen Prätexthes — entfaltet worden war. Die vorhin zitierten Passagen aus Bendas und Cherubinis Werken sind insgesamt zu zahlreich,

⁵⁶ Neueren Datums sind die *Medea*-Opern von Friedhelm Döhl (1989), Rolf Liebermann (1995) und Volker Blumenthaler (1996). Wie bei den anderen von Seneca behandelten Stoffen, die den Weg auf die Musikbühne gefunden haben, bevorzugt man hier in jüngerer Zeit die Orientierung an neueren Versionen des Stoffes, etwa von H.H. Jahnn oder von U. Haas, deren Roman *Freispruch für Medea* ursprünglich der Oper von Rolf Liebermann den Titel gegeben hatte.

⁵⁷ Von der Kantate als sowohl musikalische als auch literarische Form soll hier abgesehen werden, auch wenn gerade im Bereich des Oratoriums die Affinität zur Kantate ein spannendes Thema ist.

als dass deren Seneca-Nähe zufällig oder das Ergebnis einer ‘zweiten Unmittelbarkeit’ sein könnte.

Das antike Drama hat aber musikgeschichtlich nicht nur Beziehungen zur Oper. Sehr häufig wurde und wird für die Aufführung eines Werkes im Bereich des Sprechtheaters eine Schauspielmusik eingerichtet (aus vorhandenen Werken) oder eigens komponiert. Aber viele Schauspielmusiken sind — vor allem dann, wenn sie nicht von arrivierten, verlegerinteressengestützten Komponisten stammen — ephemer geblieben und nach Absetzen des jeweiligen Stücks im Orcus des Vergessens verschwunden. So wäre es durchaus möglich, dass trotz des ‘offiziellen’ Befundes von Draheim 1981 und Flashar 1985,⁵⁸ der im Bereich der Aufführungen senecanischer Dramen zu einer ‘Fehlanzeige’ im Bereich ‘Schauspielmusik’ führt, es tatsächlich solche Kompositionen zu senecanischen Dramen gab (und gibt), die aber nicht oder nur schwer ausfindig gemacht werden können.

6. Dies führt uns zur philologischsten aller hier zu behandelnden Fragen: Wie sieht es mit der Verwendung von Originaltexten Senecas in Musikwerken aus? Der Begriff ‘Originaltext’ ist etwas heikel, sowie ein Text entweder nicht vollständig oder nicht in der Originalsprache herangezogen wird. D.h. Unschärifen in der Adaptation antiker Texte ergeben sich generell da, wo sie in sprachlicher oder inhaltlicher Hinsicht bearbeitet werden: durch Raffung oder Erweiterung, durch Paraphrasierung, durch Montage mit anderen Texten; ja, oft dienen antike Texte als Katalysatoren neuer Texte, die einen Eigenwert besitzen und sich gar nicht so häufig als eine echte Auseinandersetzung mit einem bestimmten Prätext verstehen lassen, wie es die oft verwendeten Untertitel wie “nach Sophokles”, “nach Aristophanes”

⁵⁸ “Der Anteil der antiken Dramen war relativ gering. Plautus und vor allem Terenz wurden aufgeführt, dieser auch als Sprachmuster. Seneca war eher mittelbar präsent; die griechische Tragödie wurde selten aufgeführt.” H. FLASHAR *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990* (München 1991), 35.

oder eben auch “nach Seneca” etc. suggerieren, wobei die antiken Namen — immerhin! — lediglich als Werbeträger dienen.

Was Texte Senecas betrifft, so hat Joachim Draheim (bis 1978) folgende Spuren entdeckt:

1. Willy Giefer (geb. 1930): *Eines Schattens Traum nach Epicur. epist. 3,130* (vgl. Sen. *epist. 14,17 [is maximus—]—[-indiget]*).
2. Ludwig van Beethoven (1770–1827): *Ars longa vita brevis* (Sen. *brev. 1,1*).
3. Manuel de Falla (1876–1946): *Atlàntida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti etc. Opera postuma completata da Ernesto Halffter* (darin Sen. *Med. 374–379*).
4. Iannis Xenakis (geb. 1922): *Medea Senecae* für Männerchor und Kammerorchester (1967) (darin Sen. *Med. 105; 110f.; 301–336; 339–379; 668–669*).
5. Ernst Krenek (1900–1991): *Non queror. In “Instant remembered for soprano voice and instruments”* (1967/8) (darin Sen. *Med. 422–425*).
6. Ján Novák (1921–1984): *Planctus Troadum* (1969) (darin Sen. *Troad. 1–7; 14–21; 41–48; 56–58; 63–132; 136–146; 149–163*).

Wenn wir die hier herangezogenen Texte betrachten, so ist eine Tendenz festzustellen, die wir bereits bei der Rezeption senecanischer Stoffe wahrgenommen haben: Das Drama *Medea* spielt eine herausragende Rolle. Es bietet die Textgrundlage für drei der sechs Kompositionen. Am zweitwichtigsten sind seine *Troades* — immerhin ebenfalls ein durch Aribert Reimanns *Troades* nach Franz Werfel seit 1987 prominent gewordener Opernstoff. Die anderen beiden Werke sind dagegen eher lose mit Seneca verbunden; es handelt sich dabei um die Heranziehung senecanischer Texte, die auf griechische Bezug nehmen und z.T. als deren Übersetzung erscheinen.

Am bedeutendsten sind die beiden Werke von Xenakis und Novák. In Xenakis’ *Medea Senecae* wird das Medea-Geschehen

unter dem zivilisationskritischen Aspekt von Kühnheit und Verblendung gerafft: insgesamt eine klanglich äußerst aggressive, ja verstörende Vertonung.⁵⁹ Das vom Umfang her mit Xenakis' *Medea Senecae* vergleichbare Werk von Novák hat seinerzeit eine Einspielung durch den damaligen Süddeutschen Rundfunk erfahren. Novák hat sich so gut wie ausschließlich der Vertonung lateinischer und griechischer Texte verschrieben.⁶⁰ Das Thema der Flucht durchzieht sein Werk nach seiner Emigration 1968 aus der damaligen Tschechoslowakei. In direktem zeitlichen Zusammenhang mit der Emigration steht die 1969 entstandene Komposition für Altsolo, Frauenchor, acht Celli, zwei Kontrabässe und Schlagzeug mit dem Titel *Planctus Troadum* nach Versen aus der Eröffnungsszene Sen. *Troad*. Novák ging es bei seiner Textwahl darum, ein Stück "Dichtung" im Sinne von "Verdichtung" zu finden. Er legte seiner Komposition die ersten 163 vv. des senecanischen Dramas zugrunde, aus denen er eine konzentrierende Auswahl vornahm. In diesen Versen haben wir gleichsam ein Kompendium aller Elemente vor uns, die mit Vertreibung, Niederlage etc. zu tun haben. Novák hat den senecanischen Versen sehr düstere Klänge in freier Tonalität verliehen. Das Werk beginnt mit Partien aus dem Eröffnungsmonolog der Hecuba, die sich selbst als Repräsentantin für das Phänomen der Fallhöhe sieht. Darauf folgt der eigentliche Planctus: ein Chorlied, dessen Chorführerin Hecuba selbst

⁵⁹ Einen weiteren Hinweis auf Senecas *Medea* als Grundlage einer Vertonung von Vic Hoyland, die mir nicht zugänglich war, bietet A. CLEMENTS, "Vic Hoyland. A report on progress", in *Musical Times* 128 (1987), 427–431. Ebenfalls kennzeichnend ist, dass die meisten Werke nicht älter als das 20. Jh. sind.

⁶⁰ Der am 8.4.1921 in Mähren geborene Komponist musste 1968 sein Land verlassen; er wanderte zunächst nach Dänemark aus und ließ sich dort mit seiner Familie nieder. Im folgenden Jahr zog er an den Gardasee und erhielt die italienische Staatsbürgerschaft. Dort unterrichtete er drei Jahre lang in Rovereto. 1977 zog er um, wanderte wiederum aus, diesmal nach Deutschland, und wohnte bis zu seinem frühen Tod 1984 in Neu-Ulm. Vgl. hierzu J. DRAHEIM, W. SCHUBERT, "Iano Novaco Sexagenario", in *Vox Latina* 17 (1981), 98–99; J. DRAHEIM, "Conspectus rerum omnium quae Ianus Novacus lingua Latina concinenda fecit", in *Vox Latina* 17 (1981), 99–101.

ist. Am Ende dieses Chores, der der Vorlage entsprechend zwischen Vorsängerin und Tutte wechselt, steht ein Preis der Toten, die das Schicksal nicht mehr erleben müssen, das den Troerinnen bevorsteht. Das Ganze gewinnt gegen Ende durch die Verwendung gregorianisch anmutender Melodiefloskeln, die historisch auf die Spätantike zurückgehen, einen leicht liturgischen Charakter, wodurch antike und neuzeitliche Musik sehr subtil aufeinander bezogen werden.

Einige spärliche Hinweise — der eine findet sich bei J. Draheim unter der Rubrik "Bühnenmusiken" — führen zu zwei Werken, die sich, was den Text betrifft, ausdrücklich auf Seneca berufen. Beide stammen von dem katalanischen Komponisten J. Soler, der offensichtlich auch sonst hauptsächlich literarische Vorlagen als Libretti herangezogen hat. So gibt es von ihm die Oper *Agamèmnon* (1960)⁶¹ und die Oper *Edipo y Yocasta*,⁶² die laut Internetrecherchen beide auf Senecas Text basieren; zudem ist zumindest der Text von *Edipo y Yocasta* auf lateinisch.⁶³ Diese beiden Musikdramen, von denen zumindest eines auch als Oratorium aufgeführt werden kann, waren mir bislang leider nicht zugänglich. Es geht nicht klar hervor, ob Soler Originaltexte oder Adaptationen verwendet hat.

Strawinsky/Cocteaus/Daniélous *Oedipus Rex* — in ähnlicher Weise als Opern-Oratorium bezeichnet — orientiert sich an Sophokles; an einer einzigen Stelle findet sich eine Reminiszenz

⁶¹ Vgl. A. BRUACH MENCHÉN, "Agamèmnon: Anàlisi de la primera òpera de Josep Soler", in *Recerca musicològica* 13 (1998), 269–278 (von mir nicht eingesehen).

⁶² Vgl. J. SOLER, "Notas sobre la Opera 'Edipo y Yocasta'", in *Recerca musicològica* 2 (1982), 55–80 (von mir nicht eingesehen).

⁶³ Zu *Edipo y Yocasta* findet sich zusätzlich unter <http://www.nelsonalfonso.com/sgae/autor/54/catalogo/5.asp> folgender Vermerk: "Creón, Forbas, Tiresias y Anciano de Corinto pueden ser interpretados por el mismo cantante. También se puede interpretar como oratorio. [...] Una parte de esta composición pasó posteriormente a interpretarse como obra independiente bajo el título Sinfonía de 'Edipo y Yocasta'."

an den Wortlaut von Sen. *Oed.* 131f., wobei Senecas Text selbst wieder eine Lukrez-Reminiszenz (6,1237) darstellt und es nicht auszuschließen ist, dass Daniélou, der das Libretto ins Lateinische übersetzte, unmittelbar Lukrez vor Augen hatte.⁶⁴

7. Damit hat es sich, was die Verwendung von Originaltexten Senecas in der Musik betrifft, wobei ich die Einschränkung machen muss, dass, wenn schon ein J. Draheim nicht alles überblickt, ich das als Laie noch viel weniger kann.⁶⁵ Aber wie auch immer: Selbst wenn sich noch dies und das finden ließe, würde sich der Bestand an entsprechenden Kompositionen nicht auf eine Summe belaufen, die etwa derjenigen lyrischer Autoren der Antike gleichkommen würde. Insofern ist das Ergebnis meines Vortrages absolut gesehen einigermaßen mager, aber doch nicht so mager, wie man das aufgrund bisheriger Forschungen hätte erwarten müssen, sei es, was einen unmittelbaren, sei es, was einen mittelbaren Einfluss Senecas auf die Musik der Neuzeit betrifft. Gerade im Bereich des Musiktheaters kann dies jedoch erst dann zu einer angemessenen Würdigung Senecas führen, wenn die Librettologie methodisch und literaturgeschichtlich mit der Dramentheorie insgesamt gleichgezogen hat. Vielleicht muss dann auch einiges von dem, was ich hier gleichsam ‘herausgezoomt’ habe, wieder auf ein kleineres Format zurückgeschnitten werden. Aber das gehört zu den Pendelbewegungen des wissenschaftlichen Alltags.

Am Schluss soll Seneca nochmals zu Wort kommen, damit er selbst das negative Bild, das er am Anfang meines Vortrags von seinem Verhältnis zur Musik zeichnete, in eine positive Richtung ergänze. In *ben.* 4,6,5 weist Seneca der Musik eine

⁶⁴ Näheres hierzu in W. SCHUBERT, “Prima le parole, dopo la musica? Igor Strawinsky, Sophokles und die lateinische Sprache im *Oedipus Rex*”, in *A&A* 29 (1983), 1–25.

⁶⁵ Der *Dizionario de la Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi* (1985ff.), I 320 weist noch ein Werk von Ph. Glass aus, in dem senecanische Texte verwendet werden: *The Civil Wars*.

besondere Stellung nicht nur in der *condition humaine*, sondern auch in der *condition divine* zu. Und zumindest hier lässt er erkennen, dass auch er selbst Musik nicht nur als lärmende Nebensache, sondern auch als Gottesgabe empfinden konnte:

Ille deus est [...], qui non calamo tantum cantare et agreste atque inconditum carmen ad aliquam tamen observationem modulari docuit, sed tot artes, tot vocum varietates, tot sonos alios spiritu nostro, alios externo cantus edituros commentus est.

DISCUSSION

W.-L. Liebermann: Es ist Ihnen offenbar gelungen, gewissermaßen aus dem Nichts heraus eine intensive Einwirkung Senecas auf Oper und Musiktheater der Neuzeit (oder doch eine latente Präsenz) wahrscheinlich zu machen, und zwar durch die Feststellung einer allgemeinen Affinität im inhaltlichen ('philosophisch-weltanschaulichen') Bereich (insbes. Affektdarstellung und -problematik), weiterhin von Analogien auf formalem Sektor, was natürlich jeweils ein bestimmtes Senecaverständnis voraussetzt. Um so überraschender ist es doch, dass Senecas Dramen als Bezugstexte so gut wie gar nicht dokumentierbar sind. Sie haben angedeutet, dass die Präsenz Senecas eine Bezugnahme auf ihn überflüssig gemacht haben könnte. Sind tatsächlich keine anderen Gründe für den — anders als im Falle der griechischen Tragödie etwa — anscheinend unterschlagenen Rekurs auf Seneca vorstellbar?

W. Schubert: Es gibt vielleicht noch andere Gründe; aber der Hauptgrund ist sicherlich der, dass Seneca vor allen anderen antiken Dramendichtern die Dramenproduktion der Neuzeit — in die auch die Textsorte 'Libretto' zu integrieren ist — bestimmt hatte, bevor das *Dramma per musica* ins Leben trat. Dazu kommt, dass man im theoretischen Dramendiskurs seltener direkt auf antike Dramentexte als auf theoretische Äußerungen über Dramen Bezug nahm (natürlich hauptsächlich auf Aristoteles' *Poetik* und Horaz' *Ars poetica*); wenn man darüber hinaus auf einzelne konkrete Autoren wie Sophokles, Plautus etc. verwies, dann in der Hauptsache deshalb, weil eben schon Aristoteles bzw. Horaz diese Autoren genannt hatten. Unter "Präsenz Senecas" würde ich hier nicht das Wissen um die Form und um den Gehalt der senecanischen Schriften, seien sie dramatischer, seien sie poetischer Natur, verstehen,

sondern die bereits erfolgte Adaptation durch die der Entwicklung der Oper vorausgehende zeitgenössische dramatische Produktion und die Adaptation seiner *Fürstenspiegelschriften* in den staatstheoretischen Schriften seit Beginn der Neuzeit.

J. Luque Moreno: Ante todo quiero felicitar al Prof. Schubert por su conferencia y agradecerle todo cuanto en su excelente estudio nos ha enseñado sobre una cuestión tan importante como la presencia de Séneca en la música moderna de Occidente: dado el gran peso que el mundo clásico (su historia, su literatura: formas, temas, personajes, sus doctrinas musicales etc.) tiene en dicha música, era evidente la necesidad de analizar y valorar la presencia de la obra y la figura de Séneca en dicha tradición musical; presencia que en cada momento histórico es a la vez consecuencia y exponente de la recepción de los escritos senecanos en ese momento. Ahora, gracias al trabajo del Prof. Schubert, conocemos perfectamente las líneas fundamentales de dicha presencia.

Ha abordado también el Prof. Schubert la cuestión del componente musical de las tragedias de Séneca, cosa con la que manifiesto mi total acuerdo: la forma musical de dichas tragedias, con independencia de si fueron o no concebidas para la representación o de si fueron o no representadas en su época, es innegable; así lo muestra, sin ir más lejos, la forma métrica. A pesar de ello, frente a lo que sucedió con otros poetas, sobre todo con Horacio, cuyas composiciones sabemos que no han dejado de ser cantadas desde su muerte hasta ahora, en el caso de Séneca no tenemos noticia alguna al respecto. ¿Cree el Prof. Schubert que esto puede ser indicio de que en realidad el teatro de Séneca no fue representado en vida del autor?

W. Schubert: Die Quellenlage lässt uns bei der Beantwortung dieser Frage weitgehend im Stich. Was für die Frage nach Aufführungen senecanischer Dramen gilt, betrifft die Dramenproduktion generell seit der letzten Erwähnung einer öffentlichen

Aufführung in fröhlaugusteischer Zeit. Wenn danach keine Aufführung eines römischen Dramas ausdrücklich dokumentiert ist, heißt das natürlich nicht, dass es keine Theateraufführungen mehr gab. Dass Senecas dramatische Produktion nicht gänzlich ignoriert wurde, ist zumindest der Tatsache zu entnehmen, dass wohl spätestens im 2. Jh. n.Chr. die *Octavia* entstand, deren Diktion so stark von Senecas Dramen geprägt ist, dass man sie eben lange Zeit für ein Werk dieses Autors halten konnte. Wir wissen zwar nichts über die Aufführungsgeschichte senecanischer Dramen durch die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger. Wir können aber sowohl aus der Theaterpraxis allgemein als auch aus der spezifischen Anlage der senecanischen Stücke schließen — und das ist der Punkt, wo meine Ausführungen vielleicht auch etwas für die Klassische Philologie hergeben —, dass sie für eine Musikalisierung intendiert waren. Ob sie tatsächlich zu Lebzeiten Senecas aufgeführt wurden, ist eine andere Frage.

Cl. Wick: Wie weit ging man bei der Vertonung von Chören und Sprechversen in musikalisch-metrischer Hinsicht? Die Komponisten des Humanismus und, in neuerer Zeit, Novák gingen ja so weit, dass sie auch metrische Schemata in ihre Musik übernahmen. Lässt sich Ähnliches etwa bei Gabrieli, den Sie erwähnten, auch beobachten, vielleicht in freier Form, oder hat die Metrik in der Musik der Neuzeit, abgesehen von Einzelfällen wie Novák, keine Spuren hinterlassen?

W. Schubert: Was die ersten Vertonungen von Chören und Sprechversen antiker Tragödien betrifft, so ist zu sagen, dass sie zunächst nicht auf der Basis der Originalsprache, sondern in italienischer Übersetzung vorgenommen wurden. Zweitens adaptierte man nicht die antiken Versformen, sondern verwendete zeitgenössische *versi sciolti* zu sieben bzw. elf Silben in unregelmässiger Folge. Bei Mendelssohns Schauspielmusiken zur *Antigone* und dem *Oedipus auf Kolonos* ist es anders, lag aber dort nicht im Ermessen des Komponisten, da er sich der 1839

publizierten Übersetzungen J.J.C. Donners bediente, der die metrischen Verhältnisse der griechischen Strophen im Deutschen nachahmte. Prinzipiell hatte die Orientierung unmittelbar an den metrischen Gegebenheiten antiker Texte keine Tradition; die sogenannten Humanistenoden, die Sie angesprochen haben — Vertonungen vor allem horazischer Lyrik in isorhythmischer Form, dergestalt, dass auf eine lateinische lange Silbe eine lange Note, auf eine kurze Silbe eine kurze Note zu singen war —, hatten hauptsächlich didaktische, keine künstlerische Funktion und stifteten insofern keine unmittelbare Tradition. Vertonungen lateinischer Texte orientierten sich ansonsten entweder an den Adaptationen antiker Strophenformen wie die der Sapphischen Strophe im Kirchenlied (so sind die rhythmischen Verhältnisse in F.F. Flemmings Vertonung des "Integer vitae" Hor. *carm.* 1,22 die gleichen wie in J. Heermanns Choral "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?") oder behandelten diese Texte wie Prosa. Meines Wissens ist Novák tatsächlich der erste, der ganz bewusst die antike Metrik in den Fundus rhythmischer Möglichkeiten (und Regulierungen) im Bereich der zeitgenössischen Musik aufnahm.

Um das Thema "Vertonungen senecanischer Texte" in den Bereich des antiken Dramas generell zu integrieren, ist zu sagen, dass es offensichtlich bis ins 20. Jh. hinein keine Ansätze dazu gab, Partien aus Senecas Tragödien (Chorlieder etc.) zu vertonen, wozu es im Bereich der Schauspielmusiken zu griechischen Tragödien seit dem Ende des 16. Jh. gelegentlich kam. Obwohl gerade die Anlage seiner Stücke hätte anregend sein können, ging man bei den Bestrebungen, das antike Drama für die Bühne — nicht nur die Musikbühne — der Neuzeit wiederzuentdecken, lieber *ad fontes*, d.h. zu den attischen Tragikern zurück. Vielleicht hat man Seneca einfach als zu wenig 'altertümlich' empfunden.

E. Malaspina: L'assenza di Seneca dal panorama bibliografico della librettologia dipende anche dal fatto che purtroppo questi argomenti al confine tra discipline non trovano regolarmente posto nei rispettivi repertori bibliografici, come ho

potuto sperimentare con la *Bibliografia senecana del XX secolo*. Succede cioè che i contributi dei musicologi restano spesso ignoti ai filologi e viceversa. È dunque fondamentale che ad occuparsene siano persone in grado di muoversi con altrettanta disinvoltura nei due ambiti, come Herr Schubert ha dimostrato, non da oggi, di saper fare (mi piace qui, un po' sciovinisticamente, ricordare anche il nome del nostro Cesare Questa). Quanto a Metastasio, ricordo che egli si è ormai ritagliato un posto stabile nella storia della letteratura italiana come poeta *tout court* e non come librettista, a differenza per esempio di un Da Ponte. La ragione sta nel fatto che i testi di quest'ultimo si sono legati sin da subito in modo indissolubile ad una *Vertonung* ben precisa e di livello assoluto, mentre i drammi di Metastasio sono stati messi in musica infinite volte e spesso con forti modifiche, tanto che oggi la loro circolazione (ad esempio nella scuola e nell'editoria tascabile) è indipendente dal dato musicale.

Una domanda: perché la presenza di Seneca, almeno consapevole, è così scarsa nel dramma in musica, come Lei ha mostrato, mentre è così massiccia in quello di prosa? Dall' *Ecerinide* al teatro inglese (pur con tutta la dovuta cautela sull'esistenza o meno di un influsso diretto), dal dramma gesuitico al *grand Siècle* francese ed al nostro Alfieri il teatro europeo non è neppure pensabile senza Seneca!

W. Schubert: Sie sprechen da ein wichtiges Problem an und haben klar erkannt, dass es bei einer solchen Thematik — bei deren Erschließung ich im übrigen zunächst etwas hilflos war —, darauf ankommt, synergetische Effekte zu schaffen. Die interdisziplinäre Vernetzung der Literaturwissenschaften hat die Horizontverschmelzung mit dem literarischen Feld der Musikwissenschaft noch weitgehend vor sich. Für Ihren Hinweis auf Cesare Questa bin ich ebenso dankbar wie für die Präzisierung, was die literarische Stellung Metastasios betrifft, dessen Dramen in der Musikgeschichte zu wahren Palimpsesten geworden sind, wenn man etwa Mozarts

Libretto zu *La clemenza di Tito* mit Metastasios ursprünglichem Text vergleicht.

Was Ihre Frage betrifft, so kann ich nur nochmals auf das verweisen, was ich bereits Herrn Liebermann geantwortet habe. Es liegt wahrscheinlich zum großen Teil daran, dass eben das Musikdrama in der Geschichte der dramatischen Gattungen ein sehr junges Kind ist. Seine Entstehung war stark von der griechischen Antike (Schäfer- und sonstige Lyrik, Schauspielmusiken zu griechischen Dramen) bestimmt, während das Sprechtheaterschaffen der Zeit durchaus sowohl von der griechischen als auch von der lateinischen Dramenproduktion geprägt war. D.h. im Sprechtheater bestand eine Kontinuität zwischen Seneca und der zeitgenössischen Dramenproduktion, die für das Musiktheater keine Geltung hatte. Da nun die Bedingungen der Musik die Librettoform von sich aus prägten und sich damit auch ohne direkten Einfluss Senecas Analogien zu dessen Dramenform ergaben, wage ich den Umkehrschluss, dass *mutatis mutandis* Senecas spezifische Dramenelemente von der Musikpraxis seiner Zeit geprägt sind.

J. Dangel: Passionnante est cette histoire de la réception lyrique des 'héritiers' modernes du théâtre de Sénèque. Je serais tentée de dire que ces différentes 'musicalisations' ont été possibles parce qu'elles étaient des potentialités du texte même de Sénèque. En tous les cas, l'époque de Sénèque les contenait d'une manière évidente, si bien qu'elles peuvent tenir lieu de témoignages indirects. Je rappellerai quelques faits. L'époque néronienne est théâtrale. Néron joue et chante sur scène des rôles, féminins et masculins, dans les deux registres de voix. Les instruments se complexifient en effets variés et dans une recherche des tonalités et sons extrêmes. Le verbe *canere* cède la place à l'intensif *cantare*. De fait la musique n'est plus rythmique comme elle l'était du temps d'Aristoxène de Tarente. Quintilien le rappellera (*inst.* 1,10,31), même s'il s'agit là d'un *topos* déjà évoqué par Cicéron. Cette musique 'baroque' croise enfin la dérivation des mètres d'un Caesius Bassus néronien, si bien que

l'écriture métrique semble suivre en mimésis les multiples dérivations et errances de l'émotion et de l'affect. Aussi la réception des héritiers pourrait-elle être une forme de mise au jour d'implicites sénéquiens?

W. Schubert: Ich meine auch, dass das Umfeld der Musikpraxis zu Senecas Zeit für seine Art des Dichtens konstitutiv war. Vor allem, wenn man berücksichtigt, dass sich die senecanische Chorlyrik — bis auf die Ausnahme der wenigen polymetrischen Lieder, denen Herr Luque Moreno so eindringliche Aufmerksamkeit gewidmet hat — in ihrer formalen Schlichtheit und ihrer Tendenz zu Kurzversen fundamental von den Chorliedern der attischen Tragödie unterscheidet, glaube ich, dass dies einer Tendenz entspricht — die Seneca natürlich nicht aus dem Ärmel geschüttelt oder begründet haben muss —, auf Textmusikalisierung und zugleich -verständlichkeit Rücksicht zu nehmen. Wir haben in der Entwicklung des Librettos in der Operngeschichte ein ähnliches Phänomen vor uns, dass (auch syntaktisch) komplexe Verse zugunsten von schlichteren, längere Verse zugunsten von kürzeren aufgegeben werden, wenn man etwa die Entwicklung innerhalb der französischen Tragédie lyrique betrachtet. Des weiteren ist eine Tendenz zu ausgedehnt stichischem Gebrauch festzustellen, was zur Wiederholung metrischer Muster bei allen Lizenzen von Vers zu Vers führt, die eine einheitliche Rhythmisierung bzw. Skandierung begünstigt. Ich vermute, dass dies ein Zug der Zeit der Theaterszene in Senecas Umfeld war. Was die *actio* betrifft, so kommen sicher vor allem die affektischen Szenen Senecas einer Präsentation entgegen, die mit dem Einsatz aller — gestischen und klanglichen — Mittel arbeitet.

Was die Rezeption Senecas in der Musik der Neuzeit betrifft, so ist zu sagen, dass sich eben nur sehr, sehr wenige Komponisten mit dem senecanischen Wortlaut beschäftigt haben. Eigentlich kann man erst seit Gotters Melodram, das von Benda vertont wurde, von einer mehr als nur punktuellen Orientierung an senecanischem Wortlaut reden; doch hat man diesen Text sicherlich nicht als Seneca-Adaptation in philologischer Manier

verstanden, sondern als eigenständiges literarisches Werk. Eine Orientierung am senecanischen Wortlaut, die gleichsam auf eine moderne Mimesis des antiken poetisch-musikalischen Potentials hinausläuft, mag in Jan Nováks *Planctus Troadum* eher gegeben sein als in Iannis Xenakis' *Medea Senecae*. Aber für beide ist jeweils das eigene Kunstwollen verantwortlich, und wir sollten davon absehen, hierin eine Aktualisierung oder Nichtaktualisierung senecanischer Implikationen sehen.

M. Billerbeck: Dass Senecas Tragödien als direkte Vorlage von Opernlibretti kaum nachweisbar sind, ist in der Tat auffällig. Sind die Hauptfiguren zu extrem und zu eindimensional gezeichnet und daher für eine Oper, welche *wechselnden* Gefühlen Ausdruck geben will, unbrauchbar? Corneilles *Médée* mit den Doppelbeziehungen Jason / Médée / Créuse und Égée / Créuse / Médée war für den Bruder und Librettisten Thomas Corneille wohl eine dankbarere Vorlage als die römische *Medea*, obwohl, wie Sie aufzeigen, senecanische Elemente durchaus aufgenommen wurden (z.B. Zauberszene).

W. Schubert: In der Tat scheint es mir ein wichtiges Erbe der frühen Operngeschichte zu sein, dass wechselnde Gefühle eine entscheidende Rolle spielen, die ein entsprechendes Mehr an Personen nahelegen, als dies bei Seneca der Fall ist. Wenn wir etwa Monteverdis/Busenellos *L'incoronazione di Poppea* im Vergleich mit Senecas *Octavia* betrachten — wie gesagt einer der ganz wenigen Fälle, wo wir von einer Beeinflussung durch (Ps.-) Seneca ausgehen können —, finden wir dort nicht nur die zusätzliche Figur des Ottone, des abgeblitzten Liebhabers der Poppea, den Ottavia als Werkzeug verwenden will, Poppea zu beseitigen, sondern auch noch buffoneske Gestalten. Eine ähnliche Viererkonstellation gibt es im *Giasone* des Cavalli, wo zwei sonstige Randfiguren des Geschehens, Aigeus und Hypsipyle, zu Medea und Jason gleichwertigen Hauptpersonen werden. Eine andere Sache möchte ich noch zu bedenken geben: Senecas Texte sind dermaßen auf klangliche Phänomene bezogen,

dass man offensichtlich keinen Bedarf gesehen hat, dazu in der Seneca-Rezeption der Neuzeit noch etwas hinzuzutun, zumindest bis in die Zeit, in der Komponisten ohnehin viel stärker auf antike Originaltexte zurückgegriffen haben als zuvor. Was jedoch als Tendenz festzustellen ist, ist die Wiederentdeckung Senecas als Vorbild für neuzeitliche Adaptationen beispielsweise des Medea-Stoffes für die Musikbühne, wo auf Grund der Entwicklung bestimmter Eigentümlichkeiten des Opernlibrettos prägnante Kürze gefragt war. Dies lassen die Libretti von Gotter und Hoffman erkennen, ebenso die *Medea*-Opern von Pacini und Mayr, auf die Sie und Herr Hine mich aufmerksam gemacht haben. Was den Einfluss senecanischer Szenen betrifft, so meine ich glaubhaft gemacht zu haben, dass die von Cavalli verwendete Beschwörungsszene direkt durch Seneca angeregt ist. Alles in allem muss man sich jedoch damit bescheiden, dass es keine Seneca-Rezeption in dem Sinne gibt, dass etwa ein integrales Drama zur Basis einer Komposition wurde.

E. Malaspina: Eppure, quanto al problema posto da Margarethe Billerbeck, bisogna ricordare che tragediografi, commediografi e librettisti si sentivano assai liberi di modificare, anche in modo radicale, il *plot* mitologico tradizionale. Si pensi, ad esempio, alla ‘moralizzazione’ del *tabu* dell’incesto nelle varie *Fedre* sulle scene francesi del Seicento: va nei dettagli G. Garbarino, “La *Fedra* di Seneca e alcune tragedie francesi del Seicento”, in *QCTC* 10 (1992), 277-89.

W. Schubert: Das ist richtig, gilt aber generell für Mythenadaptationen.

H. Hine: Can I add to what E. Malaspina has just said, that, rather as the incest theme is played down in modern versions of the Phaedra myth, so in some operatic versions of Medea (for example, Charpentier’s), the murder of the children is given much less prominence than the death of Creusa — murdering your rival is fine, but murdering your children is quite another matter!

W. Schubert: Immerhin wird der Kindermord auch in den Opern nicht eliminiert oder durch etwas anderes substituiert; aber es ist richtig, dass die Creusa-Gestalt in der Oper — allerdings auch im Sprechtheater — seit den Brüdern Corneille stärkeres Profil gewinnt und ihr Tod (oft auch der ihres Vaters) plastischer realisiert wird als der Kindermord. Dass man nichtsdestoweniger im Sprechtheater im Hinblick auf den Kindermord vielleicht mehr 'Mut' hatte als im Musiktheater, könnte auch daran liegen, dass der Autor eines Sprechdramas nicht unbedingt mit einer Aufführung seines Werkes rechnen konnte, während Texte zu Musikdramen zumeist anlassgebunden entstanden.

H. Hine: You show very clearly how in *L'Incoronazione di Poppea* there is tension between favourable and critical views of Seneca. That this reflects contemporary debate about Seneca is suggested by the early versions that contain additional material that seems designed to enhance the nobility of Seneca's death scene: there are further lines spoken by Seneca to his friends, and then a chorus of personified Virtues appears (see T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre* [New Haven/London 2002], 288-9).

W. Schubert: Herzlichen Dank für den Hinweis; ich nehme mit Freude zur Kenntnis, dass ich mit meinen Interessen hier in diesem Kreise nicht allein bin!

H. Hine: Can I add to Frau Billerbeck's observations, that the later the opera, the more complicated the questions of sources and influences become. In section 4 you give two striking examples of how Hoffman's libretto for Cherubini's opera is closer to Seneca than to Pierre Corneille. However, I believe that at least a dozen Medea operas had been written by the time that Hoffman's libretto appeared, so one needs to ask which, if any, of these earlier operas they knew, and whether the apparently Seneca material also appears in any of these earlier works; if so, the question obviously arises whether the Senecan influence is direct or indirect.

W. Schubert: Ich glaube, direkter und indirekter Einfluss mischen sich in der Tat. Die Arbeit von S. Trentin ist hierzu erhellend. Aber ich glaube, es ist nicht notwendig, ein Stemma der wörtlichen Seneca-Abhängigkeiten zu erstellen; es lässt sich die Tendenz erkennen, dass Senecas Texte nicht als Ganzes adaptiert wurden, sondern dann, wenn sie neben den aktuelleren Versionen seiner ‘Plots’ ins Blickfeld rückten, komplementär herangezogen und vor allem nach poetisch-griffigen Formulierungen durchsucht wurden — ein Schicksal, das Seneca ja auch heute noch erfährt, wenn man etwa die Beliebtheit von Anthologien wie “Seneca für Manager” bedenkt.

H. Hine: Finally, can I ask for information on one point? With regard to the possible role of music in ancient performances of Seneca’s plays, and its possible relevance to the development of opera, it is important to ask what people thought at the time, which may differ from what we think today. Early musical theorists were very interested in the role of music in the original performance of Greek tragedy, but did Seneca ever feature in their discussions?

W. Schubert: Soweit ich das beurteilen kann, spielt Seneca hierin keine Rolle. Herr Luque Moreno kann sicher bestätigen, dass sich vor ihm selbst niemand umfassend mit dem Thema “Seneca musicus” auch im Hinblick auf Musiktheorie beschäftigt hat.

J. Luque Moreno: Quisiera añadir además una pequeña observación marginal: el término *instrumentum* es bastante dudoso (cf. “Seneca musicus”, 81ss.) que se usara en época de Séneca con su sentido moderno; ello supondria que *organum* ya significaba entonces ‘órgano’, no ‘instrumento’.

W. Schubert: Es kommt darauf an, wann man diese Bedeutungserweiterung oder -modifikation von *organum/organa* ansetzt. Sie meinen in Ihrem Aufsatz, dass die Bedeutung von

organum im Sinne von Orgel erst seit Augustinus belegt ist, aber es spricht vieles dafür, schon bei Vitruv diese Bedeutung anzunehmen, der von *lingulae... organorum* spricht (10,8,4) und sich dabei auf die Wasserorgel bezieht; ferner ist bei Suet. *Nero* 41,2 bereits von *organa hydraulica* die Rede. Ich halte *instrumenta* bei Seneca für einen Überbegriff für *tibiae*, *organa* und *chordae* und glaube nicht, dass Seneca zwischen die konkreten musikalischen termini *technici tibiae* und *chordae* dann ein vages *organum* im Sinne von “diverse Instrumente” plaziert hat. Deshalb würde ich weiterhin der Meinung Hickmanns folgen.

E.A. Schmidt: Auch ich habe den Eindruck, dass Senecas Dramen im 16. und 17. Jh. mehr gelesen als gespielt wurden — wenn man von den Schul- und Universitätsaufführungen, an den Collèges in Frankreich, den Colleges in England absieht. Die von Thomas Newton 1581 herausgebrachten Übersetzungen aller zehn Stücke des senecanischen Dramencorpus stammen von Autoren, die alle in Oxford oder Cambridge studiert haben und Seneca also auch aus Aufführungen kennen. Diese Aufführungen waren lateinisch. Es lässt sich wohl nicht nachweisen oder auch nur vermuten, dass die Übersetzungen im englischen Fourteener für die Bühne gedacht waren und das Repertoire der öffentlichen Theater erweitern sollten; eher war wohl der Leser im Blick.

Angesichts Ihres methodischen Ansatzes, Senecarezeption im moralischen und psychologischen Gehalt, in der Struktur und in Bauformen bzw. typischen Szenen (wie Zauberszene, Geister- und Totenbeschwörung) aufzuspüren, frage ich, ob nicht auch der Auftritt einer Allegorie, wie in Monteverdis *L’Incoronazione di Poppea*, senecanischer Anregung zu verdanken ist, so wie etwa Revenge in *The Spanish Tragedy* von Thomas Kyd.

W. Schubert: Wir müssen zunächst im Auge behalten, dass Aufführungen antiker Dramen in der Neuzeit ein vergleichsweise spätes Phänomen sind und sich offensichtlich nicht allzu großer Popularität erfreut haben. Das heißt aber natürlich nicht,

wie Sie richtig sehen, dass man die antiken Dramen nicht gekannt hätte. Nur spielten sie keine Rolle im öffentlichen Theaterleben. Schule und Kollegien kümmerten sich darum, genauso wie auch heute der Output an Inszenierungen antiker Dramen an Schule und Universität denjenigen an ‘öffentlichen’ Bühnen übertreffen dürfte. Aber gerade das könnte zur Folge gehabt haben, dass die Wirkung Senecas für die eigene literarische Produktion bei denjenigen, die Seneca selbst einmal gespielt oder im Schultheater gesehen haben, nachhaltiger war als bei denen, die Seneca nur aus ihrer Lektüre kannten.

Was die Frage nach Allegorien bzw. Göttererscheinungen in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* betrifft, so ist es sicherlich möglich, hierin einen Einfluss Senecas zu sehen; vielleicht hat die *Octavia* mit ihrer Erscheinung der Agrippina sogar ganz konkret dazu angeregt, überweltliche Phänomene mit einzubeziehen. Aber das ist sicherlich nicht der Hauptgrund. Wir müssen bedenken, dass die frühe Oper von ihren Sujets her einerseits sehr stark auch von nichtdramatischen (antiken, aber auch neuzeitlichen) Textvorbildern, andererseits von nichtantiken dramatischen Textvorbildern geprägt ist. Nichtdramatisch-antike Vorbilder bietet der Bereich der Hirtendichtung und des Epos, in welchem das Wirken und das Auftreten von Göttern kennzeichnend ist. Nichtantik-dramatische Textvorbilder sind die geistlichen Spiele des Mittelalters und der Renaissance. Dazu kommt, dass allegorische Spiele oder Szenen offensichtlich grundsätzlich sehr beliebt waren. Die drei großen erhaltenen Monteverdi-Opern, um nur von ihnen zu reden, weisen allesamt Prologe auf, in denen Personifikationen abstrakter Begriffe, z.T. zusammen mit Gottheiten, auf die Bühne gebracht werden: Musica in *L'Orfeo*, L'Umana Fragilità, Tempo, Fortuna und Amore in *Il ritorno d'Ulisse in patria* und schließlich Fortuna, Virtù und Amore in *L'incoronazione di Poppea*. Dies alles lässt ein Zusammenwirken unterschiedlicher Traditionstränge erkennen, von denen derjenige der Mysterienspiele seit dem Mittelalter und der Sacre Rappresentazioni seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts sicherlich höher zu veranschlagen ist als unmittelbare Anregungen aus senecanischen bzw. ps.-senecanischen Dramen.

