



# Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2024





# Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx  
Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XXV

Redaktionelle Mitarbeit  
Christoph Jannis Arta

Vandenhoeck & Ruprecht

Gefördert von der Göttinger Händelgesellschaft e. V.

Mit 7 teils farbigen Abbildungen.

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

© 2024 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,  
ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;  
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff,  
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic,  
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Pompeo Girolamo Batoni (\* 1708 in Lucca; † 1787 in Rom):  
Herkules am Scheidewege (1748), Öl auf Leinwand, 99 × 74 cm  
(LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz/Wien; SCALA, Florenz).

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik GmbH & Co. KG, Göttingen  
Satz: textformart, Göttingen

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISSN 2197-330X  
ISBN 978-3-647-27839-1



Pompeo Girolamo Batoni (\* 1708 in Lucca; † 1787 in Rom): *Herkules am Scheidewege*, 1748, Öl auf Leinwand, 99 × 74 cm  
(LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz/Wien; SCALA, Florenz).

## Pompeo Girolamo Batoni: *Herkules am Scheidewege* (1748)

Der in Rom wirkende Maler Batoni greift in diesem Gemälde von 1748 ein zentrales Motiv der antiken Kulturgeschichte auf: Herkules am Scheidewege. Die in Xenophons *Memorabilia* überlieferte Erzählung schildert eine Episode aus dem Leben des von Zeus mit Alkmene gezeugten Herkules. Dieser war zur Strafe für die Ermordung seines Musiklehrers Linos auf den Kithairon verbannt worden. Dort erscheinen dem über den weiteren Lebensweg nachdenkenden jungen Mann zwei weibliche Gestalten: Voluptas (Lust) und Virtus (Tugend).

Batoni hat den Moment unmittelbar vor der Entscheidung festgehalten. Die Zeit scheint angehalten. Herkules ist die zentrale Figur zwischen den beiden Frauengestalten, seine nachsinnend-melancholische Pose ist der fokussierte Mittelpunkt des Bildes. Keineswegs ist der antike Held bereits entschieden. Zu seinen Füßen bezirzt ihn die anmutige Lust mit einer Rose, zu ihren weiteren Attributen gehören Würfelspiel und Musikinstrumente am Boden. Ihr gegenüber steht – für den Betrachter spiegelbildlich in Rückenansicht – die Tugend, die in ihrer kriegerischen Ausstattung mit Helm, Speer und Schild entschieden auf den ‚richtigen Pfad‘ verweist. Gerade in dieser eindeutigen Geste weicht die Darstellung von weiteren Varianten des Gemäldes ab.

Auch Georg Friedrich Händel hat den antiken Stoff aufgegriffen: *The Choice of Hercules* (HWV 69) wurde erstmals am 1. März 1751 im Covent Garden Theatre in London aufgeführt. Während vergleichbare Kompositionen von Reinhard Keiser oder Johann Sebastian Bach als Gratulationsmusiken auf pädagogisch-moralischen Motiven beruhen, dürfte Händel sich dem Stoff aus persönlichem Interesse genähert haben. Der Stoff problematisiert wie kaum ein zweiter die menschliche Natur. Wie Batoni, so hat auch Händel die Lust sehr anmutig gestaltet und mit einigem Charme ausgestattet. Die allseits bekannte Entscheidung des Herkules ist bei beiden keineswegs von vornherein klar. Händel lässt den dramaturgischen Höhepunkt („Where shall I go?“) in der offenen Dominanttonart enden. Doch erst Goethe hat die nun folgende Entscheidung quasi aufgehoben: „Wären mir die Weiber begegnet, siehst du, eine unter den Arm, eine unter den, und alle beide hätten mit fortgemußt.“

Ein Schlüsselobjekt ist der *Herkules am Scheidewege* in doppeltem Sinne für diesen Band, in dem das Symposium zur Antiken-Rezeption bei Händel im Mittelpunkt steht, eingeleitet durch den Festvortrag von Gyburg Uhlmann, die sich ebenfalls diesem Motiv widmet.

Wolfgang Sandberger

## Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich) Zwischen Mythos und Historie: Händels schwieriger Weg ins antike Griechenland Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2023 . . . . .	1
--	---

### FESTVORTRAG 2023

Gyburg Uhlmann (Berlin) Erziehung und Vernunft: Herakles am Scheideweg bei Händel und in der Antike . . . . .	7
---	---

### REFERATE DES SYMPOSIUMS 2023

Florian Mehlretter (München) Erkenntnis oder Affekt? Griechische Mythologie in Rom um 1700 . . .	27
Ina Knoth (Hamburg) Griechische Antike und englischer Sensualismus: Zur unmittelbaren Wirkung von Musik am Beispiel von Händels <i>Alexander's Feast</i> . . . . .	39
Elena Abbado (Wien) Antike im Oratorium um 1740: <i>Semele</i> und <i>Hercules</i> . . . . .	55
Panja Mücke (Mannheim) Späte Opern: <i>Arianna in Creta</i> und <i>Alceste</i> . . . . .	73
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2022/2023 . . . . .	85
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V. . . . .	91
Register . . . . .	95





## Zwischen Mythos und Historie: Händels schwieriger Weg ins antike Griechenland

Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2023

Laurenz Lütteken (Zürich)

Im *Saggio sopra l'opera in musica*, den der frühere königliche Kammerherr Friedrichs II., Francesco Algarotti, im Jahr 1755, kurz nach seiner Rückkehr nach Italien, veröffentlichte und dessen Erstdruck demonstrativ mit einem Ovid-Zitat versehen wurde, findet sich gleich zu Beginn der klare Hinweis: „Gli argomenti delle Opere erano da prima cavati della Mitologia“; in der 1769 erschienenen deutschen Übersetzung von Rudolf Erich Raspe: „Anfangs sahen die Poeten die Mythologie für die beste Quelle der Opernargumente an.“<sup>1</sup> Die Verbindung zur antiken Mythologie galt folglich als konstitutiv für die Oper, und eine wichtige Mittlerfunktion dabei spielten von Anfang an die *Metamorphosen* des Ovid, entstanden zwar in Rom, aber doch ein zentraler Fundus für die Vermittlung zur griechischen Mythologie. Diese war, neben der Attraktivität von Ovids Verwandlungen, zweifellos der Ausgangspunkt für die Gattung Oper – und sie blieb bestimmend für das Genre, das gesamte 17. und 18. Jahrhundert hindurch. Das gilt insbesondere für die französische Oper. So gehen fast alle von den 16 *Tragédies en musique*, die Jean-Baptiste Lully zwischen 1672 und 1687 komponierte (die letzte konnte er nicht mehr vollenden), auf mythologische Vorlagen zurück – davon fast die Hälfte nach einer Geschichte aus Ovids *Metamorphosen*. Aber auch ein großer Teil der Opern Agostino Steffanis orientierte sich an Vorlagen Ovids oder Vergils.

In der italienischen Oper setzten sich allerdings, vor allem in der Folge der dramaturgischen Reform Pietro Metastasios, verstärkt historische Stoffe durch. In der von ihm vorangetriebenen Rationalisierung des *Dramma per musica*, beeinflusst von der römischen *Arcadia*, ging es folglich nicht nur um die Schematisierung des Personals, um die Begründung von Handlungen aus der Affektdisposition der Akteure, um die Scheidung von Handlung und Reflexion (in Rezitativ und Arie) und um die Verbindung naturrechtlicher Herrschaftsformen mit eben der ‚Natur‘ der Protagonisten, sondern auch und vor allem

---

<sup>1</sup> [Francesco Algarotti:] *Saggio sopra l'opera in Musica*, o. O.: o. V. 1755, S. 8f.; [ders.]: *Versuch über die musicalische Opera*, in: ders.: *Versuche über die Architektur, Mablerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R[udolf] E[rich] Raspe, Hochf. Hessischen Rath und Prof. der Alterthümer*, Kassel: Hemmerde 1769, S. 217–300, hier S. 225.

um die Eliminierung des Unwahrscheinlichen und des Wunderbaren, das in Frankreich eine so große Rolle spielte.<sup>2</sup> Das war offenkundig verbunden mit dem Verzicht auf die mythologische Erzählung. Selbst in den seltenen Fällen, in denen sich Metastasio zu einem wirklich tragischen Ende eines Dramas entschloss, griff er nicht zwingend auf mythologische Vorlagen zurück.<sup>3</sup> Schon in den bürgerlichen Opern überwog ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Vorliebe für historische Stoffe, und das gilt auch für die Libretti von Christian Heinrich Feustking, Christian Heinrich Postel oder Barthold Feind für die hamburgische Oper am Gänsemarkt. Noch die berühmte Anekdote um Mattheson und Händel lässt dies erkennen. Sie wurde von Johann Friedrich Reichardt noch 1785 aufgegriffen. Johann Mattheson hatte in der Aufführung seiner Oper *Die unglückselige Cleopatra*, also eines historischen Stoffes in der Zurichtung von Feustking, den Antonius gespielt. Antonius besingt in der fünften Szene des dritten Aktes seinen Vorsatz zum Tod: „Itzt will ich bey dir sein / Bey dir / geliebte Seele [/] Und weil ich bey den Sternen [/] Erblicke deinen Schein / So will ich mich entfernen [/] Aus meines Leibes Höle [...]“<sup>4</sup> Danach ersticht er sich. Mattheson wollte, so Reichardt,

„das Publikum gerne davon benachrichtigen, daß es nur Spaß gewesen, lief ins Orchester, und wollte die letzten Szenen der Oper am Flügel dirigieren. *Händel* fühlte das Lächerliche dieser Idee, und hieß ihn fortgehen, räumte auch den Flügel nicht. Das brachte den armen Matheson-Antonius dergestalt auf, daß er Händeln nach der Oper auf dem Markte angriff.“<sup>5</sup>

Das sich anschließende Duell war am Ende auch ein Streit um Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, der zu blutigem Ernst eskalierte. Viel zu voreilig ist diese Anekdote stets zugunsten Händels gelesen worden. Denn die Frage, wer eigentlich im Recht war, lässt sich gar nicht leicht beantworten. Mattheson beharrte offensichtlich darauf, dass die Illusion des musikalischen Theaters eben nur Illusion sein und bleiben könne – geadelt zweifellos durch die Wahrhaftigkeit des historischen Stoffes, der auf der Opernbühne dargestellt wurde. Händel hingegen bestand darauf, dass allein die Macht der Musik es vermöge, aus die-

<sup>2</sup> Zum Kontext hier Michele Caella: *Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der fridrizianischen Oper*, in: Laurenz Lütteken / Gerhard Splitt (Hg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999*, Tübingen: Niemeyer 2002 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), S. 103–123.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Katharina Kost: *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Textband, Diss. masch., Heidelberg 2004.

<sup>4</sup> [Christian Friedrich Feustking:] *Die betrogene Staats-Liebe/Oder Die Unglückselige Cleopatra Königin von Egypten. In einem Singe-Spiel Auf Dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt*, Hamburg: Spieringk 1704, S. [44].

<sup>5</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Georg Friedrich Händel's Jugend*, Berlin: o. V. 1785, S. 11.

ser Illusion auf der Bühne wenigstens vorübergehend Wirklichkeit werden zu lassen, in einem geschlossenen Bühnenraum. Die von ihm dabei eingeforderte Wahrung der Grenzüberschreitung ist hingegen, ganz anders als bei Matthessons Argument, keine Charaktereigenschaft von Historie, sondern von Mythos und mythologischer Erzählung. Dieses Wesensmerkmal ist im 18. Jahrhundert immer wieder bemüht worden. So findet sich in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* 1739 der Hinweis, ein Wesen der mythologischen Erzählung bestehe darin, „dem einigen wahren GOtt die Geschöpfe an die Seite zu setzen, und die herrlichsten und nützlichsten unter ihnen zu verehren“.<sup>6</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass Händel, der in Hamburg so nachdrücklich für die Grenzüberschreitung eintrat, für eine sehr lange Zeit äußerst zurückhaltend blieb bei der Adaptation mythologischer Themen. Zumindest in einigen der römischen Kantaten finden sich Annäherungen an bukolische Stoffe (wie in *Diana cacciatrice*, HWV 79, 1707). Das ist im Umfeld der Auseinandersetzung mit Ovid in der *Arcadia*, der auch sein Mentor Benedetto Pamphilj angehörte, nicht sehr verwunderlich – zumal Händel selbst, als Lutheraner am Papsthof, ein Muster für Grenzüberschreitung und Identitätswechsel verkörperte.<sup>7</sup> Auffälliger dagegen ist der Umstand, dass diese Hinwendung zu Antike und Mythologie lediglich eine kurze Episode blieb, die nach dem Weggang aus Rom eine vollkommen untergeordnete Rolle spielte. *Apollo e Dafne* (HWV 122), vollendet 1710 nach einer Geschichte Ovids, wirkt hier eher wie ein Nachklang.<sup>8</sup> An der grundsätzlichen Zurückhaltung hat sich nach der Übersiedlung nach London nichts geändert. Sieht man vom Sonderfall des nach der französischen Vorlage Philippe Quinaults komponierten *Teseo* (HWV 9) von 1713 ab,<sup>9</sup> überwiegen im ambitionierten kommerziellen Opernprojekt der eigenen Theater eindeutig die historischen Stoffe. Für jemanden, der, wie in Hamburg sichtbar, so emphatisch für die intakte Illusion einer

<sup>6</sup> Anon.: *Mythologie*, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 22, Leipzig/Halle: Zedler 1739, Sp. 1761–1765, hier Sp. 1762.

<sup>7</sup> Dazu Lea Hinden: *Die Kantatentexte von Benedetto Pamphilj (1653–1730)*. (Mit vollständiger Edition), Kassel: Merseburger 2015 (= MARS 2), S. 69 ff.; zum Kontext auch Wolfgang Proß: *Händel im Rom der ‚Arcadia‘*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 18, 2017, S. 57–105; sowie Esma Cerkovnik: *Benedetto Pamphilj und die Konversion. ‚Il trionfo del Tempo e del Disinganno‘ in neuem Licht*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 21, 2020, S. 71–97.

<sup>8</sup> Vgl. Wendy Heller: *A Musical Metamorphosis. Ovid, Bernini, and Handel’s Apollo e Dafne*, in: *Händel-Jahrbuch* 54, 2008, S. 35–62. Der gesamte Band ist „Mythos und Allegorie bei Händel“ gewidmet.

<sup>9</sup> Zum Problem Joseph C. Ketterer: *Helpings from the Great Banquets of Epic. Handel’s Teseo and Arianna in Creta*, in: Bruno Forment (Hg.): *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives*, Leuven: Leuven University Press 2012, S. 33–61; zu *Teseo* auch Arnold Jacobshagen: *Händels Teseo und die Tradition der französischen Oper*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 14, 2012, S. 83–94.

Bühnenerzählung eintrat, ist diese Beharrlichkeit auffällig. Und der Befund erhält nochmals Gewicht dadurch, dass sich Händel wegen dieses Verzichts gerade nicht, was doch nahegelegen hätte, Metastasio zuwandte. Der kaiserliche Hofdichter blieb in London ebenfalls weitgehend abwesend – was erkennen lässt, dass es beim Verzicht auf Mythologie offenbar nicht um eine Rationalisierung der Bühnenhandlung gehen sollte.

Diese eigenwillige Problemlage setzt sich in den Oratorien durchaus fort. Dort bestimmten zunächst alttestamentliche Geschichten das Spektrum, und selbst der *Messiah* (HWV 56) blieb wesentlich eine neutestamentliche Erzählung im Spiegel des Alten Testaments. Auch hier ging es also, in welcher Form auch immer, um Historie. Und dennoch gibt es eigenartige, signifikante Spuren, die diese vermeintliche Eindeutigkeit durchkreuzen. Da ist zum einen das allegorische Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46a), das zwar, da eine christliche Konversionserzählung, keine mythologischen Figuren aufweist, aber doch, in der Verwandlungsthematik, wie eine mythologische Erzählung funktioniert – und zudem keine ‚historischen‘ Akteure kennt. Das römische Werk hat Händel sein ganzes Leben lang wie eine Konstante beschäftigt. Etwas Vergleichbares gilt für die nun tatsächlich mythologische Ovid-Geschichte *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72), die ebenfalls ein jahrzehntelanges Thema blieb – und in der sich ähnliche Grenzüberschreitungen abzeichnen.

Vor diesem Hintergrund erhält die späte, nochmalige und nun wirklich nachdrückliche Hinwendung zu Ovid besonderes Gewicht. Die kurz hintereinander entstandenen Werke *Semele* (HWV 58, 1744) und *Hercules* (HWV 60, 1745) tragen nämlich die Grenzüberschreitung demonstrativ nach außen.<sup>10</sup> So verweigern sich die Werke vorsätzlich einer eindeutigen Gattungszuordnung, sie sind weder Oratorium noch Oper. Es ging in diesen Partituren nicht mehr um eine religiöse Selbsterfahrung oder um die Beglaubigung des Individuums durch Musik vor einem christlichen Hintergrund. Es ging, viel abstrakter, um das Verhältnis von Menschlichem und Göttlichem, verbunden mit der zentralen erkenntnistheoretischen Frage nach der Stellung des Menschen. Dies war offenkundig weder in einem biblischen noch irgendwie religiösen Kontext verhandelbar, dafür bedurfte es des Rückgriffs auf die Antike – und zwar jenseits einer historischen Erzählung.

In dieser Konfiguration zeichnet sich ein eigenwilliges Verhältnis zur mythischen Erzählung ab, ein Verhältnis, das im 18. Jahrhundert isoliert zu sein scheint – und dies nicht allein in der Musikgeschichte. Historische Stoffe gewährten dem Komponisten, wie an der hamburgischen Anekdote erkennbar,

<sup>10</sup> Jon D. Solomon: *Reflections of Ovid in Semele's Mirror*, in: *Music and Letters* 63, 1982, Heft 3–4, S. 226–241, hier S. 241.

gleichsam die Geschlossenheit einer gewahrten Illusion. Im Grunde gilt dies auch für die christlichen Oratorien, deren biblische Geschichten ebenso ‚wahr‘ waren wie die Beispiele aus der Historie – nun jedoch beglaubigt durch die heilsgeschichtliche Dimension der Geschehnisse. Im Mythos hingegen scheinen sich komplizierte Grenzüberschreitungen anzukündigen, zwischen dem Wahrhaftigen und dem Wahrscheinlichen, zwischen dem Erlebten und dem Imaginierten – Grenzüberschreitungen, die ein Duell auf dem Gänsemarkt überflüssig gemacht haben. Im Grunde kündigt sich dies auch in der Konstruktion von *Alexander's Feast* (HWV 75) an, einer durch die wunderbare Erscheinung der Cäcilia geläuterten ‚heidnischen‘ Geschichte. Dass Händel diese Grenzüberschreitungen erst spät wirklich erkunden wollte und dass er zurückhaltend bei ihnen blieb, unterscheidet ihn von nahezu allen komponierenden Zeitgenossen. Dies lässt aber die grundlegende Bedeutung erahnen, die er gerade dieser Konstellation zugemessen hat – gepaart mit dem Bewusstsein der Gefährdungen, die er hierin sah. Um es nochmals mit der Gänsemarkt-Anekdote zuzuspitzen: Es war gewiss riskant, mit dem Degen für die Wahrhaftigkeit der musikalischen Darstellung einzutreten; es war aber zweifellos noch riskanter, wenn die musikalische Darstellung eine solche Parteinahme gar nicht mehr zu erfordern schien.

Händels Verhältnis zum Mythos, seine Annäherungen und Distanznahmen, sind weitgehend isoliert – und sie sind bisher nur ansatzweise Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden. Dies war der Grund für das Festspielsymposium 2023, „Zwischen Mythos und Historie“. In ihm sollte dem schwierigen (und schwierig zu entwirrenden) Problemfeld näher nachgespürt werden. Und mit diesem Symposium wollen sich die beiden bisher Verantwortlichen nach zehn Jahren aus eben dieser Verantwortung verabschieden. Die Festspiel-Symposien und mit ihnen die *Göttinger Händel-Beiträge* liegen ab 2024 in den Händen von Panja Mücke und Stefanie Acquavella-Rauch. Es sei daher an dieser Stelle nicht nur, wie üblich, allen Beiträgern gedankt dafür, dass sie sich auf diese Fragen eingelassen haben. Und es sei nicht nur Christoph Jannis Arta gedankt für die umsichtige Redaktion dieses Bandes sowie Esma Cerkovnik für die Bibliographie. Der Dank gilt vielmehr allen Verantwortlichen der letzten zehn Jahre für ihr Engagement, der Göttinger Händel-Gesellschaft und ihrem Vorstand, dem Geschäftsführenden Intendanten Jochen Schäfsmeier, dem Künstlerischen Leiter George Petrou, ihren Vorgängern Tobias Wolff und Laurence Cummings sowie dem Verlag Vandenhoeck & Ruprecht mit seinen Mitarbeitern.



# Erziehung und Vernunft: Herakles am Scheideweg bei Händel und in der Antike

Gyburg Uhlmann (Berlin)

## I. Einleitung

Händels Kantate *The Choice of Hercules* ist ein musikalisches Erziehungsstück, das für die junge zukünftige Führungselite ein Ansporn sein sollte, sich für ein Leben zu entscheiden, das mit Mühe und Anstrengung zu Tugend und Erfolg führt. Wohl abgestimmt auf den aktuellen Zeitgeschmack schleppt es dabei eine Menge an antikem Ballast mit sich, oder man könnte auch sagen: Es ist ausgestattet mit antiken Flügeln, auf denen man sich aufschwingen kann zu den Höhenflügen aufgeklärter Vernunft, Tugend und Glück.

Das Ideengut kommt für unsere modernen Ohren zum Teil altmodisch daher, trifft aber in nicht wenigen Aspekten doch ganz den Tenor auch heutiger Grundüberzeugungen über Vernunft, Lust, richtiges Handeln und Erfolg. Das ist kein Zufall, sondern Folge langer und hartnäckiger Überlieferungswege.

Worum aber geht es genau? Die Entstehungsgeschichte von Händels Kantate *The Choice of Hercules* konnte von der Forschung im Detail nachgezeichnet werden.<sup>1</sup> Händel schrieb zunächst unter dem Eindruck des großen Erfolgs, den er in den Jahren 1741–1742 in Dublin mit antiken mythischen Stoffen für Oratorien gehabt hatte, 1749–1750 ein letztes solches Projekt mit dem Titel *Alceste*. Der Stoff geht auf eine gleichnamige antike Tragödie des Euripides zurück, die von der Frau des thessalischen Königs Admet, Alkestis, handelt.<sup>2</sup> Apoll hatte Admet die Gunst geschenkt, dass ein anderer Mensch für ihn sterben könne. Nicht seine Eltern, sondern seine Frau Alkestis nimmt diese Last auf sich, wird

---

<sup>1</sup> Eine umfassende Materialsammlung findet man in Jane Davidson Reid: *Heracles*, in: dies.: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, Bd. 1, New York/Oxford 1993, S. 515–548, und in Ralph Kray/Stephan Oettermann: *Herakles/Hercules II. Medienhistorischer Aufriß. Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte*, Basel/Frankfurt 1994. Speziell zu Händels *The Choice of Hercules* auch in Anthony Hicks: [Introduction], in: Georg Friedrich Händel: *The Choice of Hercules*, Hyperion Records 2002, Begleitheft, S. 4–7, [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67298](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67298) (Zugriff am 26.09.2023).

<sup>2</sup> Zur Euripideischen Alkestis vgl. Gyburg Uhlmann: *Euripides Tragikotatos. Warum die Alkestis Literatur ist*, in: Regina Toepfer/Gyburg Radke-Uhlmann (Hg.): *Tragik vor der Moderne*, Heidelberg 2015, S. 317–342.



jedoch später von Herakles wieder aus der Unterwelt zurückgeholt und mit Admet wiedervereint.

Dieses Oratorium *Alceste* kam nun also wegen des nachlassenden Interesses des Publikums an nicht-biblischen Stoffen in dieser Form nicht mehr zur Aufführung, und das obwohl die Kompositionen Händels von hoher Qualität waren. Doch Händel, geschäftstüchtig und nachvollziehbarer Weise darauf aus, die aufwendig komponierte Musik für eine neue Textvorlage zu verwenden, arbeitete die *Alceste* 1750 um.

Es entstand *The Choice of Hercules*, eine dramatische Kantate in einem Akt in englischer Sprache, die von Händel als „Interlude“ betitelt wurde. Dabei geht es um den fast erwachsenen Herakles, der sich zwischen Tugend und Lust entscheiden soll, die ihm als Personifikationen entgegentreten.<sup>3</sup>

Unmittelbare Vorlage des Interludiums von Händel war eine Gedichtversion der Geschichte von Herakles am Scheideweg, die ursprünglich 1747 in Joseph Spences *Polymetis* veröffentlicht worden war. Händels Textgrundlage ging auf eine frühere Version des Textes von Robert Lowth zurück, einem Oxford-Professor in den 1740er Jahren, die Händels damaliger Kooperationspartner Thomas Morell dann für *The Choice of Hercules* adaptierte.

So weit, so klar. Welchen Vorteil aber brachte der Wechsel des Textes von dem Alkestis-Stoff zu Herakles am Scheideweg? Wechselte Händel damit nicht einfach von *einem* unbeliebten antiken Mythenstoff zum anderen?

## II. Herakles am Scheideweg: Antike Vorlagen und Varianten

Herakles am Scheideweg ist eigentlich kein Mythos, also keine lange mündlich tradierte Geschichte, die zum kulturellen Gedächtnis der griechischen Gesellschaft gehörte. Zwar ist Herakles als Figur in griechischen lokalen und nationalen Mythen beinahe omnipräsent und füllt dabei die unterschiedlichsten Rollen aus: vom Trunkenbold bis zum für seine Taten durch Vergöttlichung belohnten Helden und Retter der zivilisierten Welt vor den Monstern und Gefahren der Natur. Doch die Entscheidungsszene gehört nicht zum traditionellen Erzählgut.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Das ist ein Stoff, den Johann Sebastian Bach bereits als Vorlage für eine weltliche Kantate gewählt hatte mit dem Titel *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (auch bekannt als *Hercules auf dem Scheidewege*) BWV 213 – aufgeführt am 5. September 1733 in Leipzig zum Geburtstag des elfjährigen Kronprinzen von Sachsen.

<sup>4</sup> Einen umfassenden Überblick gibt die klassische Darstellung von Karl Galinsky: *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972, bes. S. 23–39 und 58–66; vgl. auch Bernd Effe: *Held und Literatur. Der Funktionswandel des Herakles-Mythos in der griechischen Literatur*, in: *Poetica* 12, 1980, S. 145–166.

Sie ist eine philosophische Fabel oder ein philosophischer Mythos, der ursprünglich von dem Sophisten Prodikos aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. stammt und durch den Sokrates-Schüler Xenophon in dessen Sokratischen Gesprächen (den *Memorabilien*) überliefert wurde.<sup>5</sup>

Die Urheberschaft durch den Sophisten Prodikos<sup>6</sup> weist darauf hin, dass der ursprüngliche Kern der Geschichte pädagogisch ist und ein Aufruf zu einem tugendhaften, vor allem aber: erfolgreichen Leben. Die Sophisten versprachen nämlich ihren Schülern ein gesellschaftlich und finanziell erfolgreiches Leben, für das sie mit ihrem Unterricht die Grundlage legten.<sup>7</sup>

Auch Xenophon hat sich mit Fragen der Bildung beschäftigt und an vieles, was sein Lehrer Sokrates lehrte, angeknüpft und weitergedacht.

Unter den Schülern des Sokrates gab es nun auch solche, die das Erbe des Sokrates in einer einfachen Entgegensetzung von Tugend und Lust sahen.<sup>8</sup> Zu diesen gehörte nicht so sehr Xenophon selbst, sondern vor allem der Philosoph Antisthenes.<sup>9</sup>

Er soll ursprünglich ein Schüler des sophistischen Rhetoriklehrers Gorgias gewesen, später aber zu Sokrates übergelaufen sein. Er gründete nach Sokrates' Tod die Schule der Kyniker, also derjenigen Sokratiker, die ihrem Lehrer in seiner Bedürfnislosigkeit und in einer konsequenten Ausrichtung auf Tugend und Vernunft nachfolgen wollten.

Der Philosophiehistoriker Diogenes Laertios sieht Antisthenes, und das ist nun für unser Thema höchst interessant, als Urvater der Philosophenschule der Stoa an.<sup>10</sup> Er sei sozusagen ein Stoiker avant la lettre. Als Grund für diese Verbindung nennt Diogenes die strenge Entgegensetzung von Tugend (Arete) und Lust (Hedone) sowie die Lehre von der Bedürfnislosigkeit. In der Forschung<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Xenophon: *Memorabilia*, 2,1,21–34.

<sup>6</sup> Ältere Darstellungen zu Prodikos' Fabel: Franz Riedl: *Der Sophist Prodikos und die Wanderung seines „Herkules am Scheideweg“ durch die römische und deutsche Literatur*, in: *Jahresbericht des Staatsgymnasiums zu Laibach 1907/08*, Laibach 1908, S. 3–46; zum Text selbst vgl. Peter Jaerisch: *Xenophon. Erinnerung an Sokrates*, München 1962, S. 90–99.

<sup>7</sup> Zur sophistischen Bildungskonzeption vgl. Gyburg Uhlmann: *Gorgias von Leontinoi oder die Begründung alternativer Fakten*, in: dies.: *Rhetorik und Wahrheit. Ein prekäres Verhältnis von Sokrates bis Trump*, Stuttgart 2019, S. 47–63.

<sup>8</sup> Zu den unterschiedlichen Sokratikern vgl. Charles Kahn: *Plato and the Socratic Dialogue*, Cambridge 1996, bes. Kap. 1: *Sokratikoi logoi: The Literary and Intellectual Background of Plato's Work*; vgl. auch Carl-Werner Müller: *Die Kurzdialoge der Appendix Platonica. Philologische Beiträge zur nachplatonischen Sokratik*, München 1975.

<sup>9</sup> Vgl. Andreas Patzer: *Antisthenes der Sokratiker. Das literarische Werk und die Philosophie, dargestellt am Katalog der Schriften*, Heidelberg 1970.

<sup>10</sup> Diogenes Laertios: *Über Leben und Lehren berühmter Philosophen*, VI,14.

<sup>11</sup> Jochen Schmidt: *Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800*, in: Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard

wurde zurecht darauf hingewiesen, dass Antisthenes nicht weniger als drei Schriften verfasst habe, in denen es zentral um Herakles gehe.<sup>12</sup>

Die spätere Stilisierung des Herakles am Scheideweg zum stoischen Weisen kann also mit recht großer Sicherheit mit Antisthenes verbunden werden. Dass dieser die Fabel des Prodikos kannte, kann ebenfalls als sehr wahrscheinlich gelten. Xenophon kann die Geschichte aus dem Gedächtnis wiedergeben. Sie erfreute sich also großer Verbreitung und Beliebtheit. Das war nicht nur im 4. Jahrhundert v. Chr. so. Es setzte sich im Hellenismus fort und gewann noch einmal an Schwung, als Cicero die Geschichte in seiner Schrift *Vom pflichtgemäßen Handeln (De officiis)* zitierte.<sup>13</sup>

Wir können also festhalten: Schon zu Zeiten der Sophisten und vor allem zu Zeiten Xenophons, der die Fabel von Herakles am Scheideweg überliefert, gab es Ideen und Konzepte, die stoische Lehren vorwegnahmen, die also Lehren vertraten, die ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. die Stoa entwickeln sollten. Und: Schon zu Zeiten der Sokratiker gab es Philosophen, die die Geschichte von Herakles am Scheideweg so interpretierten wie später die Stoiker: mit einer scharfen Entgegensetzung von Tugend/Vernunft und Gefühl/Lust.

Warum aber müssen uns diese historischen Details aus der Antike interessieren? Weil sie uns darauf hinweisen, was der Kern und die Grundlage von Inhalt und Struktur der Fabel des Prodikos war und was das Interesse Händels auf sich gezogen haben könnte, als dieser besonders für den veränderten Geschmack seines Publikums sensibilisiert war.

Dafür sind die großen Linien wichtig, die ich noch einmal zusammenfassen möchte: Da ist zum einen die Bildungs-Bewegung der Sophisten im 5. Jahrhundert, außerdem unterschiedliche Nachfolgeschulen unter den Schülern des Sokrates, wie der Bedürfnislosigkeit predigende Kynismus, und schließlich die große einflussreiche hellenistische Philosophenschule der Stoa ab ca. 300 v. Chr. Was diese drei verbindet, ist erstens das Interesse an Herakles' Wahl zwischen Tugend und Lust und zweitens, dass sie alle zu einem Vernunftkonzept tendierten, das Vernunft als Gegensatz zu Lust und Gefühl beschreibt.

Für Händel und das 18. Jahrhundert aber interessieren uns ja die langfristige Wirkung und Präsenz von Gedanken und Erzählungen. Hier können wir von Affinitäten zwischen der Aufklärung und Aspekten der geschilderten antiken

---

Zimmermann (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Berlin/New York 2008, S. 295–342, hier S. 297.

<sup>12</sup> Ausweislich der Titel geht es um Herakles als Beispiel für die Wahl zwischen Tugend und sinnlicher Lust (Laertios: *Über Leben und Lehren* (wie Anm. 10), VI,16: *Der größere Herakles oder Von der Kraft*; VI,18: *Herakles oder Midas; Herakles oder Über Einsicht und Kraft*).

<sup>13</sup> Marcus Tullius Cicero: *De officiis*, I,118.

Traditionslinie Sophistik, Kynismus, Stoa sprechen. Wir können aber noch mehr als das: Es ist vielfach belegt, dass es eine intensive Rezeption der antiken Stoa und ihrer Texte und Vermittler in Rom bereits seit der frühen Neuzeit und verstärkt im 18. Jahrhundert gab.<sup>14</sup> Die Grundideen dieser Philosophenschule waren also verbreitet und von vielen schon seit langem verinnerlicht. All das ist der Nährboden für den Erfolg der Erziehungsgeschichte von Herakles am Scheideweg, den ich nachzeichnen und analysieren werde.

### III. Xenophons Prodikos-Fabel

Dazu möchte ich jetzt aber genauer auf die Geschichte, wie sie Xenophon von Prodikos nacherzählt, schauen und zeigen, dass diese Nacherzählung gerade *nicht* den Vorgaben folgte, die später die stoische Interpretation bestimmten.

Herakles habe sich, so erzählt Xenophon die Prodikos-Fabel nach, auf der Schwelle zum Erwachsenen zurückgezogen, um zwischen den beiden (!) möglichen Lebenswegen entscheiden zu können. Ein Leben mit Entbehrungen und Tugend, das zu Ehre und Ansehen führe, stehe einem Leben mit Genuss und Unterhaltung, aber ohne gesellschaftliches Ansehen gegenüber.

Dem jungen Herakles treten dann in seiner Vorstellung zwei Frauen vor Augen, deren Auftritt die Dichotomie ins Bild setzen soll. Die eine, die Tugend, strahlend von äußerer Schönheit und Reinheit, die ihre innere Vollkommenheit spiegeln, die andere, die Schlechtigkeit (Kakia), „schön gemacht“, mehr am Schein interessiert und mehr Schein als Wirklichkeit, eitel und sich selbst bespiegelnd.

Wenig überraschend drängt sich die Schlechtigkeit vor und versucht, Herakles davon zu überzeugen, sie zu wählen. Voller Annehmlichkeiten und ohne Mühen und Sorgen sei das Leben, das sie versprechen könne. Mit ihr könne Herakles alles seiner sinnlichen Lust unterordnen und für sich benutzen.

Die Tugend macht die Alternative deutlich. Und hier lohnt es jetzt aufzuhorchen. Die Geschichte geht nämlich anders weiter, als sie begonnen hatte.

Die Tugend, die als schöne große Frau dargestellt wird, verbirgt zwar nicht, dass ihr Weg Anstrengung bedeute. Doch diese Anstrengung führe erst dazu, wirkliche Freude und wirkliches Glück zu erreichen. Tugend und Lust schlossen sich, so die personifizierte Tugend, keineswegs aus. Im Gegenteil: Nur durch sie, die Tugend, gelange man zur eigentlichen wahren Lust, zu dem, was wirklich angenehm ist.

<sup>14</sup> Einen Überblick mit vielen Stationen gibt der Sammelband von Neymeyr/Schmidt/Zimmermann (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik* (wie Anm. 11).

Das ist eine bemerkenswerte Aussage. Denn wir als moderne Leser würden erwarten, dass die Tugend einen freudlosen, aber zu ewigem Ruhm führenden Weg verspricht und dass sich Herakles zwischen einem Leben mit Lust (ohne Ruhm) und einem Leben ohne Lust (aber mit Ruhm) entscheiden müsse. Das ist in Xenophons Version aber nicht der Fall. Die Tugend verspricht stattdessen eine höhere Lust, eine Lust, die, wie wir heute sagen würden, wirklich nachhaltig ist und auf die man wirklich über den einzelnen Augenblick hinaus bauen kann. Sie begründet dieses Versprechen mit vielen erfahrungsgesättigten Argumenten. Wirklich angenehmen Schlaf finde man nur, wenn man auf die getane Arbeit des Tages zurückblicken könne, wirklichen Genuss am Essen nur dann, wenn man erst esse, wenn man hungrig sei. Wirkliche Freude im Alter empfinde man nur, wenn man mit Stolz auf sein Leben und seine Leistungen zurückblicken könne und von den Jungen geehrt und als Ratgeber gefragt sei. Das Ergebnis ist eindeutig ein Punktsieg für die Tugend, und dies nicht wegen besonders pathetischer Durchhalteparolen, sondern weil sie klarmacht, dass wirklich angenehm nicht ein Leben in Faulheit und ohne eigentlichen Lebensinhalt ist, sondern ein Leben, in dem man etwas erreicht, das ein wirkliches und nachhaltiges Gut ist.

Die Tugend dieses philosophischen Mythos ist also alles andere als lustfeindlich. Lust finde man nicht nur im Bereich des Sinnlichen. Sinnliche Lust sei meist nur kurz und könne nicht den ganzen Menschen langfristig glücklich machen. Denn der Mensch sei mehr als nur Sinneswahrnehmung. Er besitze auch ein begriffliches Denkvermögen, die Vernunft. Auch diese habe ihre spezifischen Formen der Lust und Freude und diese seien größer und relevanter für das Lebensglück.

Das heißt: Innerhalb der Erzählung des Mythos von Herakles am Scheideweg, wie der Sokratiker Xenophon sie wiedergibt, gibt es die zu Anfang des Mythos aufgemachte Dichotomie zwischen Tugend und Schlechtigkeit bzw. Tugend und Lust nicht mehr. An die Stelle tritt ein differenzierteres Entscheidungskonzept. Jeder Mensch könne sich zwischen einem bloß am Sinnlichen hängenden bequemen Leben und einem Leben, in dem auch höhere Formen der Lust erreicht werden, entscheiden. Wenn man sich entscheidet, dann müsse man nicht zwischen Tugend und Lust wählen, sondern man müsse abwägen, welches Leben mehr Glück, mehr nachhaltige Lust verspreche.

Der Verdacht liegt also nahe, dass der Sokrates-Schüler Xenophon Platonisches in die Nacherzählung des Sophisten-Mythos hineinbringt.

Bei Platon sind nämlich Vernunft und Affekt nicht entgegengesetzt wie in der Stoa, sondern es gibt bei ihm unterschiedliche Arten der Lust, und Lust und Gefühle bilden keinen Gegensatz zu Erkenntnis und Vernunft.

## IV. Ein Ausflug in den antiken Platonismus

In Xenophons Geschichte haben wir eben gehört, dass die Tugend nicht für die Pflicht und gegen die Neigung argumentiert, wie man vielleicht hätte vermuten können. Sie predigt nicht ein Leben ohne Lust und verspricht dafür den (jenseitigen) Ruhm für Tugend und Entbehrungen. Stattdessen stellt sie Herakles vor Augen, dass die Lust, die die *Kakia*, die Schlechtigkeit, verspricht, tatsächlich eine ganz schwache, wenig erstrebenswerte, schnell vergängliche und geradezu schal schmeckende sei. Denn wenn man sich allein auf die momentane sinnliche Lust konzentriert, dann könne man keine höheren Formen der Lust empfinden.

Ein solches differenzierendes Konzept unterschiedlicher Formen der Lust und entsprechend der Gefühle, die ja immer ein Lust-Moment enthalten, finden wir in den Dialogen Platons, besonders prominent aber im sogenannten Aufstieg zum Schönen im Dialog *Symposion*.<sup>15</sup> Der Aufstieg beginnt bei der Erkenntnis und Freude an der Schönheit eines einzelnen schönen Körpers. Derjenige, der diese erfahren habe, könne nun feststellen, dass es eben diese körperliche Schönheit auch in anderen Körpern gebe, so dass es großer Unverstand wäre, sich nur auf einen schönen Körper zu konzentrieren. Dann aber bemerke er, dass diese körperliche Schönheit nicht ohne eine innere seelische Ordnung denkbar sei, die sich in der charakterlichen Schönheit zeige. Und auch da blieben Erkenntnis und Freude an der Erkenntnis der höheren Stufen der Schönheit nicht stehen. So entstehe ein kontinuierlicher Aufstieg.

Wichtig ist hieran auch: Der Aufstieg zur Erkenntnis von immer differenzierteren Formen der Schönheit ist zugleich auch ein Aufstieg zu immer höherer und länger dauernder Freude an dieser Erkenntnis, die mit der vollendeten Betätigung der höheren Erkenntnisvermögen verbunden sei.

Diesen für uns ungewohnten Gedanken, dass Gefühl und Erkenntnis nicht zwei unabhängige Stämme des Gemüts sind, sondern dass die Lust und damit das Gefühl immer zusammenhängen mit einer bestimmten Erkenntnistätigkeit, entwickelt Platon prominent in der *Politeia*. Wir können den hinreichenden erkenntnistheoretischen Herleitungen und Begründungen hier nicht länger nachgehen. Was wir aber festhalten können, ist, dass diese Gedanken, die auch Xenophon in seiner Geschichte der Wahl des Herakles formuliert, eine gewisse intuitive Plausibilität an sich haben. Denn auch uns ist natürlich in der Praxis vertraut, wie viel Freude es macht, einen Text, an dem man lange gefeilt hat, mit einem zufriedenstellenden Ergebnis abgeschlossen zu haben, oder eine Knobelaufgabe nach langem Nachdenken gelöst zu haben, oder aber auch durch das eigene Engagement, z. B. durch eine musikalische Darbietung

<sup>15</sup> Bes. Platon: *Symposion*, 210a8–c6.

im Altersheim, andere Menschen glücklich gemacht zu haben. Alles das sind Formen der Freude, die sehr lange anhalten und durch Wiederholung auch dauerhaftes Glück begründen können und die viel mehr an Freude- oder Glückspotential versprechen als z. B. das Genießen einer Tafel Schokolade oder einer Wellness-Behandlung.

Xenophon verweist also eigentlich nur auf Erfahrungen, auf die jeder von uns und auch jeder zeitgenössische Leser selbst zurückgreifen kann. Deren theoretische Begründung lieferte Platon in seinen Dialogen. Daher können wir der Nacherzählung der Geschichte des Sophisten Prodikos durch Xenophon einen platonischen Tenor unterstellen.<sup>16</sup>

### V. Ein erster Blick auf Händels *The Choice of Hercules*

Ein Blick in das Libretto zu *The Choice of Hercules* verrät bereits das Grundlegende: Händels Singspiel schließt sich dieser platonischen Version der Geschichte nicht an – was freilich wenig erstaunlich ist, wenn man sich die lange Reihe an Rezeptionen und Neufassungen der Geschichte in der Neuzeit und im 18. Jahrhundert ansieht, die alle mehr oder weniger streng dem sophistischen und dem späteren stoischen Duktus folgen. So ist auch in Händels Libretto keine Rede von den Freuden durch die Herrschaft der Vernunft und das Streben nach Tugend. Keine Rede auch davon, dass die vermeintlichen Lüste der Schlechtigkeit (bei Händel: Pleasure) wenig wirkliche Freude zu bringen versprechen. Der ganze Tonfall des Textes ist adhortativ, ein einziger Appell dazu, sich trotz der Mühen und trotz der Verlockungen der sinnlichen Lust von diesen nicht zur Untugend verleiten zu lassen. Händels Interludium erzählt die Geschichte deutlich anders als Xenophon. Das liegt vor allem daran, dass die pädagogische Lehre, der gewünschte pädagogische Effekt ein ganz anderer ist als derjenige bei Xenophon.

Hier sind sie also wieder, die strenge Dichotomie von Gefühl und Verstand und die Vorstellung, Lust und Tugend müssten einander ausschließen. Das ist, wie ich eben schon in Erinnerung gerufen habe, ein stoisches Modell, das uns vertraut ist, aber in seinen wesentlichen Elementen doch der Erklärung bedarf.

<sup>16</sup> Das halte ich für stichhaltig und für ein Argument gegen die ohnehin auf tönernen Füßen stehende Annahme einer Rivalität zwischen Platon und Xenophon. Allein die Tatsache, dass beide ein *Symposion* und eine *Apologia* geschrieben haben, kann kein Argument sein. Dafür kursieren im Umfeld der Akademie zu viele Schriften mit ähnlichen Titeln und ähnlicher Thematik, was eher auf ein Übungsprogramm in der Akademie oder ihrem Umkreis schließen lässt.

## VI. Grundlagen der stoischen Entgegensetzung von Vernunft und Gefühl

Um die Dichotomie von Vernunft und Gefühl und die radikale Ablehnung jeglichen Affekts zu verstehen, muss man einige Schritte zurückgehen und darüber nachdenken, was denn eigentlich die Grundlage der Lehren der antiken Stoa<sup>17</sup> war. Das lohnt sich schon deshalb, weil die Grundelemente der Stoa einen lange anhaltenden Erfolg in der Frühen Neuzeit und in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts hatten. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass die Version und Deutung der Geschichte von Herakles am Scheideweg, die Händel bzw. sein Librettist vor Augen hatten und zugrunde legten, stoische Einflüsse aufweisen und diese Gedanken dem Publikum sehr vertraut waren: vertraut als Grundlage für die Deutung moralischer Fragestellungen und vertraut als Gedanken, die die Interpretation der Bibel und theologischer Sachverhalte bestimmten. Sie könnten also der ‚missing link‘ sein und die Antwort auf die Frage, was eigentlich den Unterschied zwischen dem Alkestis-Stoff einerseits und dem Herakles-am-Scheideweg-Stoff andererseits für das Publikum Händels ausgemacht haben konnte.

Was ist also der Ansatz der Stoa und was hat dieser mit der Entgegensetzung von Vernunft und Affekt und von Tugend und Lust zu tun?

Die Stoa ist eine in all ihren unterschiedlichen Phasen in der Antike materialistische Philosophie.<sup>18</sup> Sie bestreitet die Notwendigkeit, irgendetwas, das nicht materiell und mit den Sinnen erfassbar ist, vorauszusetzen. Sie ist zugleich eine anti-theoretische Bewegung, die die Meinung vertritt, alles Denken müsse an der Praxis orientiert und auf die konkrete Anwendung ausgerichtet sein.

Die Grundlage bildet ein bestimmtes, einfach strukturiertes Erkenntnis-konzept. Alle Inhalte würden, so die Stoa, durch passive Rezeption durch die Anschauung aufgenommen, die Vorstellungsbilder gelangten also als nicht subjektiv überformte Abbildung der äußeren Wirklichkeit in die Seele hinein. In der Seele sei also die Wirklichkeit in all ihrer Fülle immer schon und immer vollständig präsent. Das erkennende Subjekt habe daran keinen aktiven Anteil. Nur deswegen seien die Vorstellungsbilder ja absolut wahr und nicht subjektiv verfälscht. Freilich berücksichtigt die Stoa auch den Fall, dass dieser Prozess einmal durch Krankheit oder Betrunkensein gestört sein könne. Aber auch dann

<sup>17</sup> Ich konzentriere mich dabei auf das, was durch die verschiedenen Schulen und Stationen der Stoa eine Konstante darstellt oder doch nur unterschiedliche Akzentuierungen erfahren hat.

<sup>18</sup> Eine Zusammenfassung der Grundkonzeption gebe ich in Gyburg Uhlmann: *Rhetorische Machtdiskurse. Leben und Selbsterhaltung in der antiken Stoa*, in: Petra Bahr/Stephan Schaeede (Hg.): *Das Leben. Macht und Gestalt. Figurationen des Lebens. Historisch-systematische Studien zur Geschichte des Begriffs*, Bd. 1, Heidelberg/Tübingen 2009, S. 33–63.



seien die Vorstellungsbilder absolut wahr. Lediglich die aufnehmende Vorstellung sei dann – temporär – gestört. Der Grund für diese prästabilisierte Harmonie sei, dass nicht nur die Anschauungserkenntnis vollständig und vollkommen sei, sondern auch die gesamte empirische, mit den Sinnen erfassbare Welt. Sie sei ganz und gar, wie die Stoiker sagen, vom Logos, von der Vernunft durchdrungen und vollständig, ja vollkommen geordnet – eine Position, die schon in der Antike viel Gegenwind und Kritik hervorgerufen hat, zu offensichtlich scheint es doch zu sein, dass die Welt weit entfernt davon ist, vollkommen zu sein, sondern dass es Fehler und Unordnung, Abweichungen vom Guten gibt.

Nun ist es außerdem ja offensichtlich, dass wir nicht alle immer über vollständiges Wissen und Kenntnis der äußeren Welt in all ihrer Fülle verfügen. Auch unser Wissen scheint also alles andere als vollkommen zu sein. Die Erklärung der antiken Stoa dafür lautet, die Vorstellungsbilder in der Anschauung seien zunächst nur undeutlich und konfus: Erst durch die Vernunft, durch einen inneren Prozess der Zergliederung der Anschauungsdaten durch die analytisch arbeitende Vernunft gelange man zu bestimmten deutlichen Erkenntnissen. Es kämen dabei keine neuen Inhalte dazu. Diese lägen ja bereits vor. Worauf die Vernunft einwirke, sei der Modus der Repräsentation in der Vorstellung (oder: vor dem Bewusstsein).

Die Stoiker stellen sich die Seele sehr einfach vor. Sie vertreten ein monistisches Seelenmodell, in dem es nur den Logos, also die Vernunft, gibt. Die Stoiker nennen diese auch Hegemonikon, also leitendes Vermögen. Alles Denken oder Handeln, das von dem Weg der Vernunft abweicht, ist nicht Folge davon, dass ein anderes Vermögen die Herrschaft in der Seele übernimmt, wie Platon es annimmt, sondern es ist ein pervertierter Zustand der Vernunft selbst. Wenn das Subjekt unvorsichtigerweise einer undeutlichen und irreführenden Vorstellung zugestimmt (der stoische Begriff lautet: Synkatathesis) und ein Urteil gefällt habe, dann befinde es sich im Zustand des Affekts. Aus diesem Zustand gebe es kein Zurück mehr. Er stürze den Menschen unentrinnbar ins Unglück.

Alle Abweichung von der Vernunft ist also wider die Ordnung der Natur. Jedes Gefühl, jeder Affekt ist wider die Natur. Das ist eine bemerkenswerte Auffassung mit weitreichenden Konsequenzen für die Anthropologie, Ethik und Morallehre, aber auch für die Erziehung.

Es ist klar, dass die stoische Lehre alle Affekte oder Gefühle als Gegenspieler der Tugend betrachten musste. Denn die Tugend ist die Vervollkommnung der menschlichen Natur, und Gefühle werden ja als Verkehrung der eigentlichen Natur des Menschen betrachtet. Tugend gibt es nur ohne Affekte. Affekte, gleich welcher Art, schließen tugendhaftes Handeln aus.

Die Folge davon ist, dass in der Erziehung alles daran gesetzt werden musste, eine falsche Zustimmung zum Affekt zu vermeiden. Nur ohne Lust und Af-

fekt lebe der Mensch auch im Einklang mit der Natur, deren Logos ihn immer schon durchdringe. Das ist die berühmte ‚oikeiosis‘-Lehre, die Lehre von der ursprünglichen Einheit und Verbundenheit mit der Natur.

Im Ergebnis ist die Stoa daher lust- und emotionsfeindlich. Das sieht man besonders klar an Senecas Tragödien: Immer dann, wenn ein Charakter einen Affekt zulässt, gerät die gesamte Ordnung der Natur aus den Fugen.<sup>19</sup>

Diese pädagogische Lehre der Stoa hat besonders stark gewirkt. Sicher auch wegen der Prägnanz der einander so klar entgegengesetzten Lebensentwürfe: Ein Leben der Tugend und der Anstrengung steht einem Leben, das der Lust folgt, gegenüber.

Im 18. Jahrhundert hat die pädagogische Lehre der stoischen Tugendethik die Deutung vieler Mythen und antiker Bilder und Lehren (mit)geprägt. So auch in unserem Libretto von Händels *The Choice of Hercules*. Ich werde das gleich noch genauer ansehen.<sup>20</sup>

## VII. Ciceros Morallehre und Herakles am Scheideweg

Für die Erziehungsliteratur im engeren Sinne wurde Ciceros Erwähnung der Geschichte von Herakles am Scheideweg zum Vorbild und Türöffner auch für christliche Erziehungstexte.

In seiner Schrift *De officiis*<sup>21</sup> erwähnt Cicero die Fabel des Prodikos, gibt diesem Zitat aber eine andere Wendung, als das Xenophon getan hatte. Cicero

<sup>19</sup> Seneca führt dieses Aus-den-Fugen-Geraten in seiner Tragödie *Thyest* sprachlich vor Augen.

<sup>20</sup> Doch auch zuvor schon wurden Herakles und seine Taten allegorisch als Kampf der Tugend gegen die Affekte gedeutet. Besonders prominent kann man das Anfang des 15. Jahrhunderts bei dem Humanisten Coluccio Salutati nachlesen (vgl. die interessante Zusammenstellung bei Schmidt: *Herakles als Ideal stoischer Virtus* (wie Anm. 11), S. 313 f, von der ich sehr profitiert habe). Die wilden Tiere, mit denen Herakles bei seinen Taten kämpfen muss, werden von Salutati mit den Affekten identifiziert: Der Sieg gegen den Nemeischen Löwen ist der Sieg der Tugend gegen den Zorn, das Einfangen der Kerynitischen Hirschkuh wird als Bewältigung des Affekts der Angst gedeutet (Textedition: Berthold L. Ullman (Hg.): *Coluccii Salutati De laboribus Herculis* [1378–1383], 2 Bde., Zürich 1951. Vgl. auch ders.: *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua 1963; Ronald G. Witt: *Hercules at the Crossroads. The Life, Works and Thought of Coluccio Salutati*, Durham (North Carolina) 1983.

<sup>21</sup> Cicero: *De officiis*, I,xxxii,118: „Wenn nach der Erzählung des Prodikos – so steht es bei Xenophon – Herakles, sobald er in die Jugendjahre kam, eine Zeit, die von der Natur gegeben ist zu wählen, welchen Lebensweg ein jeder beschreiten will, hinausging in die Einsamkeit, dasaß, und als er zwei Wege sah, den einen des Genusses (voluptatis), den anderen der Tugend (virtutis), lange bei sich hin und her erwog, welchen Weg zu beschreiten besser sei – so konnte das vielleicht einem ‚Spross des Zeus‘ begegnen, nicht aber uns (hoc Herculi, Iovis satu edito, potuit fortasse contingere; nobis non item, qui ...), die wir jeweils die nachahmen, die nachzuzahlen uns gut scheint, und uns nach deren Zielen und Streben treiben lassen. Meistens