



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2016

V&R Academic

Göttinger Händel-Beiträge

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

Band XVII

Redaktionelle Mitarbeit
Sarah Hodgson

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit 11 Abbildungen und 3 Notenbeispielen

Umschlagabbildung: © akg-images / Erich Lessing: C.-A. Cayot, La mort de Didon

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 0177-7319

ISBN 978-3-525-27834-5

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter www.v-r.de.

© 2016, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG,
Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen / Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.
www.v-r.de

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.

Printed in Germany.

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de
Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co GmbH & Co. KG,
Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.



Claude-Augustin de Cayot (1667–1772), *La Mort de Didon* (1711; Paris, Musée du Louvre)

Claude-Augustin de Cayot (1667–1722)
La Mort de Didon (1711; Paris, Musée du Louvre)

Aeneas, der auf der Flucht aus Troja verwitwete Sohn des Prinzen Anchises und der Venus, wird, so Vergil, auf Sizilien, dem Sterbeort seines Vaters, durch einen von Juno entfachten Seesturm an der Weiterfahrt gehindert. Dort begegnet er der verwitweten Prinzessin Dido, der Gründerin Karthagos, mit der ihn ein ähnliches Schicksal verbindet. Sie verliebt sich unsterblich in Aeneas, dem jedoch durch Merkur seine wahre Bestimmung geoffenbart wird: als Ahnherr Roms nach Italien zu ziehen. Als Aeneas abreist, bezichtigt sie ihn der Untreue – und beschwört die ewige Feindschaft zwischen Karthago und Rom. Verzweifelt lässt sie ihre Schwester Anna einen Scheiterhaufen am Ufer des Meeres errichten, dort soll alles verbrannt werden, was Aeneas zurückgelassen hat und an ihn erinnert. Entschlossen besteigt Dido den Scheiterhaufen, auf dem sie sich dann ersticht. Die erschütterte Juno schickt Iris, um dem qualvollen Sterben ein Ende zu bereiten. Die Königin stirbt in den Armen ihrer Schwester, der Scheiterhaufen wird zu ihrer Feuerbestattung.

Claude-Augustin de Cayot hat den dramatischen Moment des Selbstmordes der Dido in eine virtuose Skulptur gefasst. Er erzielte mit der spektakulären Darstellung einen großen Erfolg: Er wurde zum Mitglied der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ernannt und in der Folge mit repräsentativen Aufträgen bedacht. Die in ihrer verzweifelten Entgrenzung entblößte, kniend auf dem errichteten Scheiterhaufen innehaltende Dido stößt sich mit der Rechten das Messer in den Körper, eben nicht ins Herz, ein Zeichen für den ihr bevorstehenden qualvollen Tod. Aus der offenen Wunde tritt bereits Blut hervor. Cayots Skulptur lässt in der Hinwendung zur Dido-Figur eine Akzentverschiebung erkennen, die sich erstmals in Rubens' Gemälde von der sich erstechenden Dido (1635) andeutet: Die Abkehr von der heroischen Aeneas-Geschichte und die Hinwendung zu den affektiven Verwirrungen der weiblichen Hauptfigur. Die Übertragung in eine multiperspektivische Skulptur ist daher gleichbedeutend mit der den Betrachter vorsätzlich in Bann ziehenden Ausstellung einer zum Äußersten entschlossenen, selbstvergessenen Frauengestalt. Wenige Jahre später hat Pietro Metastasio in seiner *Didone abbandonata* (1724) diese tragische Idee aufgegriffen. Auf dieses Werk bezog sich Händel mit seiner 1737 am Covent Garden Theatre (erfolglos) herausgebrachten Bearbeitung.

Laurenz Lütteken

Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich) Empfindsam – heroisch – erhaben Frauenfiguren in der Musik zur Zeit Händels. Einführung zum Symposium der Händelfestspiele 2015	1
Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig) Zauberinnen, Märtyrerinnen, Verführerinnen: Barocke Heroinen und die Ästhetik des Erhabenen	7
Berthold Over (Mainz) Zwischen Hirtendasein und Heldentum. Frauenfiguren in der italienischen Kantate um 1700	37
Albert Gier (Bamberg) Zwischen Mythos und Geschichte: Dido als Herrscherin und Liebende	57
Panja Mücke (Mannheim) (Un)entwirrbares Intrigengeflecht: Die Konkurrenz der starken Frauen in <i>Agrippina</i>	73
Klaus Pietschmann (Mainz) „Pensieri voi mi tormentate“. Wahnsinn und psychische Extremsituationen in Händels Opern	85
Hans Joachim Marx (Hamburg) Zur Echtheit des Händel-Porträts von Christoph Platzer (um 1710)	97
Ton Koopman (Bussum) Did Bach and Handel ever meet?	111
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2014/2015	122
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	127

Empfindsam – heroisch – erhaben Frauenfiguren in der Musik zur Zeit Händels. Einführung zum Symposium der Händelfestspiele 2015

Laurenz Lütteken (Zürich)

Die Zahl der titelgebenden Frauengestalten im Werk Händels ist erstaunlich: Sie reicht von der ersten Oper *Almira*, geschrieben in Hamburg 1705, bis zum letzten Melodrama *Deidamia*, geschrieben in London 1740. Hinzu kommen die Oratorien wie *Esther*, *Athalia* oder *Theodora* sowie eine stattliche Zahl von weltlichen und geistlichen Kantaten – und natürlich *Agrippina* und *Deborah*, jene beiden Werke, denen die besondere Aufmerksamkeit während der Göttinger Händel-Festspiele 2015 galt.¹ Doch die bloße Zahl allein ist noch nicht ungewöhnlich. Vielmehr spiegelt sich in den Frauenfiguren von Händels Werken ein ästhetischer Wandel, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortsetzen sollte, der aber gleichwohl seine prägenden Konturen in den Jahren zwischen 1700 und 1760 erhalten hat.² In der vom Sensualismus geprägten ästhetischen Debatte interessierte man sich besonders für jene Affektlagen, die nicht mehr eindeutig, die vermischt – und die am Ende nicht mehr ‚schön‘ in einem nachdrücklichen Sinne waren. Die Annahme, Empfindungen könnten im Menschen gemischt und diese Mischung nicht mehr eindeutig zuzuordnen sein, war gekoppelt mit der Einsicht, dass diese von Moses Mendelssohn und Lessing bezeichneten „vermischten Empfindungen“ nicht notwendig ‚uninteressant‘ oder gar verwerflich sein müssten.³

Schon Descartes hatte in seiner Annahme eines psychophysischen Zusammenhangs von Affekt und Nerven, von Seele und Körper die verwandelnde

¹ Das Phänomen fand nur vereinzelt und nicht systematisch Beachtung; so Silke Leopold: *Mannsbilder – Weibsbilder: Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten*, in: *Händel-Jahrbuch* 49, 2003, S. 263–282; Corinna Herr: *Kriegerische Frauen – friedliebende Männer: „Geschlechtspolarisierungen“ in drei Opern Georg Friedrich Händels*, in: Klaus Garber / Jutta Held (Hg.): *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*, München: Fink 2001, S. 569–583; Ellen T. Harris: *Abandoned Heroines. Women's voices in Handel's cantatas*, in: Jane A. Bernstein (Hg.): *Women's Voices Across Musical Worlds*, Boston: Northeastern University Press 2004, S. 232–256.

² Vgl. zum Zusammenhang auch Jonathan Rhodes Lee: *From Camelia to Calista and beyond. Sentimental heroines, fallen women and Handel's Oratorio Revisions for Susanna Cibber*, in: *Cambridge Opera Journal* 27, 2015, S. 1–34.

³ Zur Genese der ‚vermischten Empfindungen‘ nach wie vor Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Meiner 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10).

Kraft der Seelenbewegung behauptet. Das Vergnügen der Seele, die daraus resultierende Glückseligkeit konnte daher aus den vermeintlichen Unvereinbarkeiten von Lust und Schmerz resultieren, womit bei ihm vor allem die ‚gemischte Empfindung‘ des Mitleids gemeint war.⁴ Aus dieser Idee einer gemischten Empfindung ist, in einem langen, von Pseudo-Longin ausgehenden und vor allem auf den englischen Sensualismus konzentrierten Prozess, der Gedanke erwachsen, dass selbst schreckliche Dinge Vergnügen gewähren konnten, also große, wilde Landschaften oder furchtbare Ereignisse.⁵ Lukrez hatte zu Beginn seines dritten Buchs von *De rerum natura* ein Schiffsunglück beschrieben – und die von ihm ausgehenden Wirkungen beim Beobachter: Entsetzen über das Geschehen und Freude darüber, ihm entgangen zu sein. Daraus schließlich ist die Kategorie des Erhabenen hervorgegangen, also das ästhetische Vergnügen an eigentlich schrecklichen Gegenständen. Der „Schiffbruch mit Zuschauer“ ist von Hans Blumenberg schließlich zum Paradigma dieser Neubestimmung erhoben worden.⁶

In diesem hier nur ganz grob angedeuteten Prozess einer affektiven Neubestimmung spielten Frauengestalten stets eine besondere Rolle.⁷ Die Vorstellung, dass gerade die Frauenfigur zu gesteigerter Sensibilität befähigt sei, genügt dabei nicht einfach einem Klischee, sondern kann gleichsam als kulturelle Metapher gelten. Denn die unterstellte Fähigkeit zur affektiven Hingabe führte notwendig auch zur Annahme einer gesteigerten Sensibilität für nicht mehr kategorisierbare Empfindungen, schließlich zur daraus erwachsenen Bereitschaft zur Tat. Dieser Widerspruch, von Anett Kollmann in die schöne Metapher der „gepanzerten Empfindsamkeit“ gefasst,⁸ hat eine lange Tradition seit der Antike, die nie verschüttet gewesen ist. Die tragischen Figuren von Iphigenie und Elektra, von Ariadne und Medea deuten die besondere Konstellation dieser Denkfigur an, und sie wurde im 17. Jahrhundert, im Umfeld der sich ausdif-

⁴ Dazu neuerdings R. Darren Gobert: *The Mind-Body Stage. Passion and Interaction in the Cartesian Theatre*, Stanford: Stanford University Press 2013.

⁵ Vgl. den Überblick bei Martin Fritz: *Vom Erhabenen*, Tübingen: Mohr 2011; zum musikhistorischen Zusammenhang Franziska Müller: *Ästhetik eines Unfassbaren. Bewältigungsstrategien in der Landschaftsmalerei und in der Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Hamburg: Kovac 2015.

⁶ Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979; vgl. auch Carsten Zelle: *Erhabene Weltuntergänge im Kleinen. Über Schiffbrüche und Schlachten vor Zuschauer – Bemerkungen zur Krise der Aufklärungsästhetik im Anschluss an Lukrez’ De rerum natura*, in: Emlio Bonfatti (Hg.): *Il gesto, il bello, il sublime. Arte e letteratura in Germania tre ’700 e ’800*, Rom: Artemide 1997, S. 77–111.

⁷ Vgl. Karen O’Brien: *Women and Enlightenment in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge: Cambridge University Press 2009.

⁸ Anett Kollmann: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg: Winter 2004 (= Probleme der Dichtung 34).

ferenzierenden Debatte um die Leidenschaften und ihre Wirkung, wieder aufgenommen. Peter Paul Rubens malte 1617/18 das abgeschlagene Haupt der entsetzten Medusa, deren Haar aus Schlangen besteht, offenbar als Demonstration einer affektiven Extremlage – die den Betrachter dennoch in Bann zu ziehen vermag. Der holländische Dichter Constantijn Huygens hat eine in Amsterdam hängende Kopie des Bildes, die, wie er mitteilt, zumeist mit einem Vorhang verdeckt sei, gesehen – und in diesem Sinne beschrieben.⁹ Lorenzo Bernini nutzte seine zwischen 1645 und 1652 für S. Maria della Vittoria in Rom entstandene Monumentalskulptur der Heiligen Theresa zu einer wahrnehmungspsychologischen Studie: der Erkundung einer affektiven Extremlage, die zugleich gebannt sein sollte in den wirkungsästhetisch bestimmten Augenblick der Darstellung.¹⁰ Interessanterweise wirken die Lichtstrahlen im Hintergrund wie jener zur Seite gerissene Vorhang, den Huygens bei seiner Betrachtung des Rubens-Bildes bemerkt hat. Der Zustand äußerster affektiver Erregung ist zugleich ein Augenblick der theatralischen Inszenierung, der Vorführung – der seinerseits in den Tragödien Racines eine paradigmatische Verwirklichung erfahren hat.¹¹

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass auch die Erkundung einer neuen Affektivität in der Musik, die mit den Möglichkeiten der Monodie erreicht war, sich eben nicht einfach antiker Vorbilder versichert hat, sondern stets auf Paradigmen affektiver Extremzustände gerichtet war. Gerade deswegen sind, beginnend mit Peris *Euridice*, immer wieder Frauenfiguren in den Mittelpunkt gerückt. Die gesuchten Vorbilder dienten dabei offenbar lediglich einer legitimatorischen Absicht. Auch hier ist die Beispielreihe lang und komplex, sie umfasst die Todesszene der Clorinda in Monteverdis *Tancredi e Clorinda*, die Erkundung vermischter Empfindungen in *L'incoronazione di Poppea*, ebenfalls bei Monteverdi, das auskomponierte Ostinato in der Finalszene von *Dido and Aeneas*, in der Henry Purcell den Entschluss zum Selbstmord auf die Bühne stellt, die Verzweiflung der Titelheldin in Lullys und Quinaults folgenreicher Tragédie lyrique *Armide* oder die entschlossene *Giuditta* in Scarlattis gleichnamigem Oratorium. Auch Metastasios erstes (und weitgehend isoliertes) Drama mit tragischem Ausgang, *Didone abbandonata* von 1724, gehört in diese Reihe.

Interessanterweise ist diese Konfiguration bisher noch nicht wirklich systematisch in den Blick genommen worden. Das Symposium wollte dazu einen

⁹ Dazu Zelle: *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 3), S. 115f.

¹⁰ Vgl. Jörg Jungmayr: *Un si dolce languire. Berninis ‚Verzückung der Hl. Theresa von Avila‘ und die Entgrenzung der Künste*, in: Walter Delabar / Helga Meise (Hg.): *Liebe als Metapher. Eine Studie in elf Teilen*, Frankfurt/M.: Lang 2013 (= Inter-Lit 13), S. 11–34.

¹¹ Dazu auch Silke Segler-Messner: *Zwischen Empfindsamkeit und Rationalität. Der Dialog der Geschlechter in der italienischen Aufklärung*, Berlin: Schmidt 1998 (= Studienreihe Romania 13).

Anstoß geben. Dabei sollten eben vor allem jene extremen affektiven Situationen im Vordergrund stehen, die zunehmend Aufmerksamkeit erregt haben. Jedoch sind einige Besonderheiten zu bedenken. Die Theorie der ‚vermischten Empfindungen‘ entstand in Rom und London gewissermaßen unmittelbar unter Händels Augen, er dürfte die Debatte um affektive Entgrenzungen, um Extremlagen, schließlich um das Heroische und das Erhabene genau verfolgt haben.¹² Gerade in diesen Debatten, schließlich besonders bei Edmund Burke und Moses Mendelssohn, galt die Musik nicht einfach als eine unter mehreren Künsten. Vielmehr wurde die mimetische Unschärferelation der Musik als ihre besondere Befähigung zur Erzeugung solcher Empfindungen gedeutet. Mendelssohn beschrieb die Folge von Konsonanz und Dissonanz als Paradigma von Vermischtheit überhaupt, und Burke die wirkungsästhetische Macht, das ‚Erhabene‘ sinnlich zur Erscheinung zu bringen. In der Diskussion um das Erhabene schließlich galt Händels Musik nicht einfach nur als ein Beispiel, sondern als deren fundamentale Verwirklichung. Händel selbst war, als Sohn eines Arztes, sicher in besonderem Maße prädestiniert, die physiologischen Voraussetzungen dieser Zuspitzung des Affektbegriffs zu erkennen.¹³

Bei Händel reicht das Spektrum daher von der dramatischen Szene der reuigen Seele in *Donna, che in ciel* und von den beiden dramatischen Kantatenszenen der zum Selbstmord entschlossenen Lucrezia oder der verzweifelten Armida, alle 1707 in Rom entstanden, bis hin zum Seelendrama der Susanna im Oratorium von 1749. Die Frauenfigur im Werk des Komponisten erscheint also tatsächlich als Paradigma eines ästhetischen Wandels – und seiner musikalischen und auch kompositionstechnischen Beglaubigung. Um jedoch voreilige Schlüsse zu vermeiden, schien es bei diesem Symposium wichtig, die Perspektive von vornherein über Händel hinaus zu weiten, da sich erst im Vergleich Allgemeines und Besonderes zu trennen vermögen. Auch wenn nicht mehr als Schlaglichter entstehen konnten, so sollten diese doch die Problemlage beleuchten. Zu Beginn versuchte Cord-Friedrich Berghahn in seinem Festvortrag einen panoramaartigen Überblick über den Gesamtzusammenhang. In den einzelnen Referaten sollten dann Differenzierungen im Sinne von Fallstudien vorgenommen werden. Berthold Over hat bei den italienischen, vor allem römischen Kantaten um 1700 angesetzt, gehört doch die intellektuelle Physio-

¹² Zur Bedeutung der Frauenfigur in diesem Zusammenhang Bettina Plesch: *Die Heldin als Verrückte. Frauen und Wahnsinn im englischsprachigen Roman von der Gothic Novel bis zur Gegenwart*, Pfaffenweiler: Centaurus 1995 (= Frauen in der Literaturgeschichte 4).

¹³ Carsten Zelle: „Ey was hat der Arzt mit der Seele zu thun“? *Physiologie und Psychologie bei Albrecht von Haller und Johann Gottlob Krüger*, in: Tanja van Hoorn / Yvonne Wübben (Hg.): *„Allerhand nützliche Versuche“. Empirische Wissenskultur in Halle und Göttingen (1720–1750)*, Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2009, S. 21–40.

gnomie der Kardinalshöfe um 1700 nach wie vor zu den bemerkenswerten *Desiderata* der Forschung. Noch immer bestimmt ein höchst ungenaues Bild die Vorstellung von den intellektuellen, poetologischen, ästhetischen, künstlerischen und musikalischen Aktivitäten der oligarchischen römischen Elite. Im *Dido*-Stoff liegt eine tragische Konfiguration aus der Antike vor, die – gipfelnd in Metastasios Libretto – viele Komponisten geprägt hat. Albert Gier, der aus gesundheitlichen Gründen nicht persönlich anwesend sein konnte, hat sich dieser Konstellation angenommen. In *Agrippina*, wiederum einem italienischen, nun für Venedig bestimmten Werk, spitzt sich der Konflikt im Kontrast der beiden Frauenfiguren Agrippina und Poppea zu, Gegenstand des Referats von Panja Mücke. Kaum zufällig dürften die Verschiebungen in der Darstellung auch mit dem ganz anderen, in vielem Rom entgegengesetzten intellektuellen Umfeld in Venedig zu tun haben. Klaus Pietschmann hat sich mit der Ästhetik des Wahnsinns in Händels Opern – und ihrer Bedeutung für die Frauengestalten auseinandergesetzt. In Ergänzung zu den Referaten des Symposiums sind in dem vorliegenden Band noch zwei weitere Beiträge aufgenommen: Hans Joachim Marx untersucht die Echtheit des Händel-Porträts von Christoph Platzer (um 1710), Ton Koopman verfolgt die Idee einer möglichen Begegnung zwischen Bach und Händel im Winter 1705/06. Vervollständigt wird auch dieser Band der GHB wieder durch die von Hans Joachim Marx zusammengestellte aktuelle Bibliografie der Händel-Literatur sowie die Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.

Zauberinnen, Märtyrerinnen, Verführerinnen: Barocke Heroinnen und die Ästhetik des Erhabenen

Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)

The truth is, that the spectators are always in their senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, and that the players are only players.¹

Der französische Moralist Jean de La Bruyère schreibt 1688 in seinen *Caractères ou les mœurs de ce siècle* über die Oper, die er als „ébauche d'un grand spectacle“ zu den „ouvrages de l'esprit“ des Zeitalters rechnet: „das Eigentliche dieses Schauspiels besteht darin, die Geister, die Augen und die Ohren in einer gleichbleibenden Verzauberung zu halten.“² Wenngleich La Bruyère dies in ziemlich kritischer Absicht äußert, scheint es mir eine vielleicht noch heute, auf jeden Fall aber für das Zeitalter des Barock zutreffende Definition zu sein. Die Oper ist von ihren Anfängen an mit dem Mythos und dem Wunderbaren verbunden, ist Schauplatz atemberaubender vokaler Kunst-Stücke und ausgefeilter technischer Illusionen. Auch ihre Protagonist(inn)en sind durch die Macht der Musik, die immer auch dämonischen Ursprungs ist, von den Schauspieler(inne)n des Sprechtheaters geschieden. Für sie gelten besondere Gesetze, so wie für die junge Gattung überhaupt. Jene historischen, mythischen oder phantastischen Figuren, die es aus der Sage, dem Epos oder der Historie auf die Opernbühne geschafft haben, erfahren hier eine Verwandlung, eine Metamorphose, die ganz eigenen Gesetzen unterliegt.

Dies gilt auch für die Heroinnen der barocken Oper, denen meine folgenden Ausführungen gewidmet sind. Unter Heroinnen verstehe ich ikonische weibliche Hauptfiguren und unter der barocken Oper das Musiktheater zwischen 1600 und 1750, d. h., in dieses Zeitalter spielen *noch* der Renaissance-Humanismus und *schon* die Aufklärung hinein. Meine Überlegungen gliedern sich in fünf Abschnitte. Der erste erklärt den Begriff des Affekts und zeigt, wann er

¹ Samuel Johnson: *Preface to Shakespeare* (1768), in: *The Works of Samuel Johnson*. L. L. D. (9 Bde.), Bd. V, Oxford 1825, S. 103–154, hier S. 121.

² „Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux Bérénices et à Pénélope: il en faut aux Opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.“ Jean de La Bruyère: *Les Caractères* (1688). Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur, publiée par E. Michallet, 1696, 1/47, S. 74, http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/la_bruyere_caracteres.pdf (Zugriff am 21.9.2015).

in das Visier der Oper gerät; der zweite geht der Darstellung der Leidenschaften in der Oper nach; der dritte skizziert die Anthropologie des Weiblichen im 17. und frühen 18. Jahrhundert; der vierte versammelt eine kleine Typologie barocker Heroinnen; und der fünfte fragt abschließend nach der Kategorie des Erhabenen.

I. Monteverdi und die Leidenschaften in der Musik

Dem achten Buch seiner Madrigale – den *Madrigali guerrieri, et amorosi*, einer Sammlung, die in der Heterogenität des Gedruckten die Summe seines Schaffens repräsentiert – stellt Claudio Monteverdi 1638 ein manifestartiges Vorwort voran. Unter der lapidar-skeptischen Überschrift *Claudio Monteverdi a' chi legge* (*Claudio Monteverdi an den, der es liest*) rühmt sich der Musiker einer bahnbrechenden Er- oder doch Wieder-Findung: „Ich habe erwogen“, heißt es hier,

„daß sich unsere Leidenschaften oder Gemütsbewegungen in folgenden drei Grundaffekten ausdrücken: in Zorn, Mäßigung und Demut oder Flehen, wie dies die besten Philosophen bestätigen, ja selbst die Natur unserer Stimme, die in hohe, tiefe und mittlere Stimmlagen eingeteilt ist, und wie es die Musik mit den drei Bezeichnungen *concitato*, *molle* und *temperato* deutlich macht. Ich konnte jedoch in keinem Werk früherer Komponisten ein Beispiel für die erregte [*concitato genere*] Art finden, wohl aber für die weiche und gemäßigte Art [...]“.³

Diese drei Affekte finden sich, so Monteverdi, schon bei Platon; doch ihre Harmonie ist nach dem Ende der Antike aus dem Gleichgewicht geraten, und zwar durch das christliche Verdrängen der weltlichen dramatischen Musik. „Und weil ich weiß“, fährt Monteverdi fort,

„daß es die Gegensätze sind, die unser Gemüt heftig bewegen – das Ziel, das Gemüt zu bewegen, muß die gute Musik haben [...] – setzte ich es mir mit nicht geringem Fleiß als Ziel und wurde nicht müde darin, diese Ausdrucksweise wieder aufzuspüren. [...] So machte ich die Beschreibung des Kampfes zwischen Tankred und Clorinda ausfindig, um selbst die beiden gegensätzlichen Affekte Krieg bzw. Bitte und Tod ertönen zu können. [...] Diese Kompositionsweise war auch anderen Komponisten so willkommen, daß sie mich nicht nur mit Worten lobten, sondern mich auch in ihrem Werk zu meiner großen Freude und Ehre nachgeahmt haben. Deshalb

³ Claudio Monteverdi: *Madrigali guerrieri, et amorosi* [...]. *Libro ottavo di Claudio Monteverde* [...], Venedig 1638, o.P.; deutsche Übersetzung von Sabine Ehrmann im Begleitbuch zur CD-Einspielung der *Madrigale guerrieri, et amorosi* durch das Concerto Vocale unter René Jacobs, Arles: Harmonia Mundi 2002 (hcm 901736.37), S. 24–25, hier S. 24 (der italienische Text Monteverdis dort auf S. 8 als Faksimile).

hielt ich es für richtig, die Öffentlichkeit wissen zu lassen, daß von mir die Erfindung und die erste Anwendung dieser Kompositionsart stammt, die für die [dramatische] Musik so notwendig ist, weil ohne sie – das kann man mit Recht sagen – die Musik bis heute unvollständig gewesen ist [...]“.⁴

Mit berechtigtem Stolz rühmt sich Monteverdi seiner Entdeckung. Sein Text ist die erste Theorie der Oper, ein musikdramatisches Manifest, das für ein ganzes Zeitalter Gültigkeit hat – für das der großen ernsten Oper des Barock, der *Opera seria*. „Drohen und Flehen“, schreibt Ivan Nagel in einem der schönsten Bücher über die Oper des 18. Jahrhunderts,

„sind die beiden Gebärden, von denen aller Ausdruck der Opera seria abstammt. [...] Drohen und Flehen [...] sind der Ernsten Gattung nicht Episode oder Handlung, sondern Quelle der Form. Darum klammerte sich die Frühgeschichte der Oper, ihres Daseinsrechts noch ängstlich ungewiß, an den Orpheus-Stoff: Der Erzürnte erhört den ihn Anflehenden nur, wenn er singt. Die Oper braucht es, um in einem Weltgefüge vernichtend übermächtiger Willkür [...] eine Chance für Gnade einzufordern.“⁵

Diese Idee der Leidenschaften, der Affekte, die den Kern aller dramatischen, also Handlung zeigenden Musik ausmachen, konkretisiert Monteverdi in einem musikgeschichtlich kaum weniger bedeutenden, aber an versteckter Stelle niedergeschriebenen Text. Dem Dichter Alessandro Striggio (1573–1630), Librettist seines *Orfeo*, schreibt er aus Anlass eines vorgeschlagenen allegorischen Librettos einen programmatischen Brief; in ihm heißt es:

„ich kann die Sprache der Winde [mit meiner Musik] nicht nachahmen [also in einem höheren Sinn nachahmen, nicht lediglich tonmalerisch kopieren], weil sie nicht sprechen; wie soll ich da Mitgefühl erregen? Ariadne bewegte die Hörer, weil sie eine Frau war; ebenso ergriff Orpheus die Zuhörer, weil er ein Mensch war und kein Wind [...]“.⁶

Am Anfang der Geschichte der Oper – der jüngsten und wahrscheinlich letzten großen Gattung des europäischen Theaters – steht das Bewusstsein, dass die menschlichen Leidenschaften in ihrer ganzen Vielfalt der elementare Bestandteil eines neuen (und damit der Antike zugleich wieder nahen) Schauspiels zu sein haben. Monteverdi ist in seinen musikalischen Werken – den dramatischen Madrigalen und Opern –, aber auch in seinen theoretischen Über-

⁴ Ebd., S. 24f.

⁵ Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München 1985, S. 9.

⁶ Zit. nach Nikolaus Harnoncourt: *Orfeo – Ulisse – Poppea*. Einführung zur Aufnahme der drei Opern Monteverdis, Teldec 1988 (242739–2), Booklet, S. 11.

legungen ein genuiner Dramatiker. Im Zentrum seiner Reflexionen wie seiner musikdramatischen Praxis stehen die Affekte – also die Gemütsbewegungen oder seelischen Zustände wie Schmerz, Freude, Hass, Liebe usw.⁷ Begriffsgeschichtlich bezieht sich das lateinische *affectus* und *passio* auf das altgriechische *pathos*. Diese Begriffe „stellen von der Antike bis ins 18. Jahrhundert die üblichsten Bezeichnungen dar und werden fast durchgängig als Synonyme verstanden“.⁸ Monteverdis musikalische Reflexion der Affekte ist damit ganz auf der Höhe seiner Zeit: Kaum ein Thema beunruhigt die medizinischen, philosophischen und kunsttheoretischen Spekulationen des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts derart wie das der menschlichen Leidenschaften. Es liegt daher auf der Hand, dass die von Monteverdi praktisch geschaffene und theoretisch reflektierte Kunstform Oper sofort zum idealen Verhandlungs- und Darstellungsort der Affekte avanciert. Diese zentrale Stellung behauptet die Oper, allen ihren Wandlungen zum Trotz, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, ja vielleicht sogar bis in die Gegenwart.

II. Vom Affekt zum Ausdruck – Leidenschaften und Oper im Barock

Für das Zeitalter des musikalischen Barock ist der Affektbegriff zentral, so zentral wie die Vorstellung, dass alle Kunst, auch die Musik, rhetorisch zu begreifen ist.⁹ In der Philosophie, die den Barockbegriff meidet, gilt dies mit gleichem Recht. Das 17. Jahrhundert, also das Zeitalter des philosophischen Rationalismus, hat sich an keinem Begriff stärker abgearbeitet, und dies aus gutem Grund: Vor dem so gewaltsamen wie trostlosen Tableau der religiösen Bürgerkriege – die wir heute wieder als die schlimmste Form des Krieges überhaupt erkennen – wird die Kunst der Beherrschung der Leidenschaften zum entscheidenden Mittel für die Pazifizierung der Welt und für das Gelingen des eigenen Lebens. Denn wenn man wie Descartes, Hobbes und Spinoza – die wichtigsten Kartographen der Affekte im 17. Jahrhundert – „das menschliche Seelenleben als ein[en] Kampfplatz, auf dem Verstand und Leidenschaften um die Vorherrschaft ringen“, betrachtet, dann muss die „Tyrannei der Affekte über die

⁷ Vgl. einführend die nach wie vor lesenswerte Studie von Karl Bernecker: *Kritische Darstellung der Geschichte des Affektbegriffs (Von Descartes bis zur Gegenwart)*, Berlin 1915.

⁸ Catherine Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg 2008 (= Paradeigmata 29), S. 9; vgl. ebd. und passim zur gegenwärtigen Konjunktur der Pathos-Forschung.

⁹ Vgl. zum Zusammenhang zwischen Affektenlehre und Rhetorik Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (= Studien zur deutschen Literatur 107), S. 119–136.

Vernunft“ das eigentliche Hindernis auf dem Weg zur Selbsterkenntnis und zur „heroische[n] Überwindung gewaltig andrängender, schädlicher Leidenschaften“ sein.¹⁰ Das Darstellen, Erkennen und Beherrschen der Leidenschaften wird so erkennbar als Teil jenes zivilisatorischen Prozesses, den Norbert Elias beschrieben hat: Die zunehmende Zivilisierung verlangt eine immer perfektere Kontrolle der Affekte durch Fremd-, v. a. aber durch „Selbstzwänge“;¹¹ auf der Kehrseite wird die *Inszenierung* – und damit die Diskursivierung – der Affekte in der Kunst zum Surrogat dieses unumkehrbaren Prozesses.¹²

„Von den Leidenschaften allein hängt alles Gute und Übel in diesem Leben ab“, schreibt René Descartes am Schluss seiner Schrift *Les passions de l'âme* (*Die Leidenschaften der Seele*),¹³ und in seinem Gefolge unternimmt Spinoza fast eine Generation später die Vermessung der Affekte:

„Es geschieht nichts in der Natur, was man ihr als Fehler anrechnen könnte, denn die Natur ist immer und überall eine, und ihre Kraft und ihr Tätigkeitsvermögen ist dasselbe, d. h. die Gesetze und Regeln der Natur, nach welchen Alles geschieht und aus der einen Gestalt in die andere verwandelt sind, sind überall und immer dieselben [...]. Daher erfolgen die Affecte des Hasses, Zornes, Neides etc., an sich betrachtet, aus derselben Nothwendigkeit und Kraft der Natur [...]. Ich werde also die Natur und die Kräfte der Affecte und die Macht des Geistes in Bezug auf dieselben nach derselben Methode behandeln, mit welcher ich im Vorigen über Gott und den Geist gehandelt habe, und die menschlichen Handlungen und Triebe eben so betrachten, als wenn von Linien, Flächen oder Körpern die Frage wäre.“¹⁴

Zeitgleich arbeitet Charles Le Brun, Hofmaler Ludwigs XIV., an seinem gewaltigen Projekt einer ikonologischen Erschließung und Kartographierung der Leidenschaften in der Malerei, die er in unzähligen Zeichnungen und Gemäl-

¹⁰ Hartmut Grimm: *Affekt*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. I, Stuttgart / Weimar 2000, S. 16–49, hier S. 30.

¹¹ Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (2 Bde.). Zweite, um eine Einleitung vermehrte Auflage, Bern 1969, Bd. I: S. VIIIff., hier S. VIII, und Bd. II: S. 369–396 („Die Dämpfung der Triebe. Psychologisierung und Rationalisierung“, mit zahlreichen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert); vgl. auch Grimm: *Affekt* (wie Anm. 10), S. 17.

¹² Vgl. zur Diskursivierung der Leidenschaften als Praxis der Regulierung des unbotmäßigen Selbst im Zeitalter des Barock Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* [frz. Titel: *Histoire de la sexualité*, Bd. I: *La volonté de savoir*, Paris 1976]. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/M. 1979, S. 27–49.

¹³ René Descartes: *Über die Leidenschaften der Seele*. Übersetzt und erläutert von Artur Buchenau, Leipzig ³1911, S. 110.

¹⁴ Baruch de Spinoza: *Opera / Werke* (2 Bde.), hg. von Günter Gawlick, Friedrich Niewöhner und Konrad Blumenstock, Bd. II: *Ethica / Ethik*. Lateinisch / Deutsch. *Dritter Theil. Von dem Ursprung und der Natur der Affecte*, Darmstadt ⁴2008, S. 259.



Abb. 1: Charles Le Brun: *Les passions*; Kupferstich von Henri Testelin (1696) nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1663.¹⁵

den umsetzt und in seiner so präzisen wie lakonischen *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* zusammenfasst.¹⁶

Wir sind nun tief in das Zeitalter des Rationalismus vorgestoßen, das mit dem musikalischen Barock über fast ein Jahrhundert parallel verläuft, bevor die Aufklärung die Themen anders ordnen wird. Dieser philosophische Rationalismus stemmt sich in seiner Rigidität gegen eine der irrationalsten und grausamsten Epochen der europäischen Geschichte. Mit ordnunggebender Systematik greifen die Denker des Jahrhunderts das Thema der Leidenschaften auf – und damit auch das der Musik, die seit den antiken Theorien des Musikalischen in besonderer Art und Weise mit den Leidenschaften korrespondiert.

Monteverdis Entdeckung des Zorns als Motor des Dramatischen ist also nicht nur die Geburtsstunde des modernen Musiktheaters, sie fügt sich auch hervorragend in das ideengeschichtliche Profil des 17. und frühen 18. Jahrhun-

¹⁵ *Sentiments des Plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture, mis en Tables de Préceptes, avec Plusieurs discours académiques*, Paris 1696, Tafel VI.

¹⁶ Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions. Proposée dans une Conférence sur l'expression générale, et particulière. Par Mr. Le Brun [...]*, Amsterdam 1702 [Reprint Hildesheim 1982], vgl. insbesondere den einleitenden *Discours*, S. 1–16.

derts. Glücklicherweise geschieht sie in Italien und damit vor dem Hintergrund der Gegenreformation. Im Konzil von Trient hatte die schwer angeschlagene katholische Kirche im ausgehenden 16. Jahrhundert beschlossen, die Kunst in den Dienst der Religion zu stellen und die Heilige Messe, ja das Kirchenjahr insgesamt zu einem synästhetischen Fest zu machen. Dazu gehört wesentlich die Musik, insbesondere die Kantaten und Oratorien, aber auch jene Vorformen der Oper, die Monteverdi aufgreifen und mit der Idee des barocken Fests verbinden sollte.

Dass die Oper ihren gesamteuropäischen Siegeszug geographisch im gegenreformatorischen Italien und ideengeschichtlich im Zeitalter des Rationalismus beginnt, ist also kein Zufall. Selbst wenn sich die Philosophie der Zeit von der sinnlichen Macht der Musik, von ihrer unmittelbaren Wirkung auf die Gemüter skeptisch distanziert, ist die Musik Teil ihres Systems, und zwar als „Reservat der Gefühle und Affekte“. Im musikalischen Barock bildet, so Carl Dahlhaus, eine „irrationale Musikästhetik“ das notwendige „Korrelat einer rationalen [...] Ethik“.¹⁷ Damit avanciert die Oper zum Schauplatz der verdrängten und zu verdrängenden Leidenschaften – und à la longue auch zum Ort des Anderen der Vernunft: des Wunderbaren, des Übernatürlichen und des Erhabenen. Für diesen Schauplatz der Leidenschaften unter Beigabe von Musik, Tanz und Bühnenbild sind die Affekte in doppelter Hinsicht das Zentrum: erstens auf der Ebene der Darstellungsinhalte und zweitens im Hinblick auf das „expressive Wirkungspotential“ dieser Kunstform.¹⁸ Diese zweifache Begründung der Affekt-Dramaturgie ist auch für die Form des barocken Theaters verantwortlich. Erst wenn man diese Voraussetzung akzeptiert, kann man Schauspiel und Oper des Barock adäquat verstehen – und zugleich begreifen, warum die Aufklärung diese Dramatik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend bekämpft. Es geht den Bühnenwerken des Barock nämlich nicht um die Entwicklung eines Charakters, sondern vielmehr um die „Zuspitzung des Konflikts zwischen ungehemmter Leidenschaft und standhafter Vernunft“ und die „exzessive[] Aufwallung von Affekten, die ins Verderben führen“. Dieser Idee entspricht viel eher eine Folge plötzlicher Umschwünge als eine organische Entwicklung der Handlung. „Die dramatis personae der barocken Bühne sind versinnbildlichte Affekt-Typen, nicht individuelle Personen.“¹⁹ Von daher resultiert der emblematische Charakter barocker Bühnenfiguren überhaupt und barocker Heroinen im Speziellen; auch die Übersteigerung, ja scheinbar irratio-

¹⁷ Carl Dahlhaus: *Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 1–68, hier S. 9.

¹⁸ Grimm: *Affekt* (wie Anm. 10), S. 16.

¹⁹ Ebd., S. 32.

nale Maßlosigkeit der gezeigten Leidenschaften, die so charakteristisch für die Oper des Barock ist, findet hier ihre Begründung. „Among opera’s grand narratives“, so Suzanne Aspden, „the discourse of excess is perhaps most persistent“.²⁰

Dennoch darf man sich die Oper des Barock nicht von unseren postdramatischen Aufführungskonventionen der Entgrenzung her vorstellen. Die Bewegung der Musik und die Affekte der Sprache finden im 17. und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine Entsprechung in der theatralischen Aktion der Sänger(innen), denn diese unterliegen, wie auch die Schauspieler, den Restriktionen der klassischen Rhetorik, die Quintilian im elften Buch seiner *Institutio oratoria* aufstellt. In den Abschnitten, die sich dem Vortrag zuwenden, differenziert Quintilian zwischen dem Redner und dem Tänzer, und er tut dies im Sinne einer Hierarchie, in der dem *logos* der Rede Priorität zukommt. Neben dem Gesicht, dessen Mimik den Sinn der Worte zu unterstützen hat, sind allenfalls die Hände ein zulässiges außersprachliches Mittel zu Bedeutungsverstärkung. Ansonsten sei eine „Nachahmung“ der Rede durch Gesten und körperliche Zeichen im Interesse der rhetorischen Angemessenheit unbedingt zu vermeiden. „Denn aufs Stärkste“, so Quintilian,

„muß sich der Redner vom Ausdruckstänzer (Pantomimen) abheben, so daß das Gebärdenspiel mehr dem Sinn als den Worten dient, wie es ja auch bei den etwas anspruchsvolleren Schauspielern gebräuchlich war. Wenn ich es also auch gestatten möchte, die Hand auf sich zu richten, wenn man von sich selbst spricht, ferner auch sie auf den zu richten, den sie meint, und andere Gebärden dieser Art, so wenig doch, bestimmte Stellungen und alles, was man sagen will, darzustellen. Und das gilt nicht allein bei den Händen, sondern im ganzen Gebärdenspiel und stimmlichen Ausdruck zu beachten.“²¹

Auch diese scheinbare Diskrepanz zwischen leidenschaftlicher Rede und Musik und stoischer Haltung trägt zum ästhetischen Reiz der barocken Oper entscheidend bei; zugleich verweist sie auf die rationalistische und rhetorische Legitimation dieser Kunst. Indem sich die Oper dem stoizistischen Bühnenkonzept unterwirft, beansprucht sie, aller gezeigten Leidenschaft zum Trotz, auch die Würde des großen rationalistischen Theaters. Das aber bedeutet, dass der Sänger – als Analogon des Schauspielers, der wieder ein Analogon des Rhetors ist – die Affekte nicht einfach nachahmt, sondern diese im Moment der Äußerung auch in den Zuschauern hervorzurufen vermag. Dies sollte sich

²⁰ Suzanne Aspden: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel’s Operatic Stage*, Cambridge 2013 (= Cambridge Studies in Opera), S. 1.

²¹ Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae Libri XII | Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher* (2 Bde.), Lateinisch / Deutsch, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Bd. II, Darmstadt ³1995, S. 641 f. (XI 3, 89–90).

mit der Idee einer eben nicht mehr im Sinne der Rhetorik schaffenden ‚Natur‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundsätzlich ändern – mit gravierenden Konsequenzen für die Oper und das Ballett.²²

III. Die barocke Oper und die Anthropologie des Weiblichen

Stellt die Oper die wohl ideale Form für das Zeigen der Affekte dar, so sind es die Frauenfiguren, denen von Anfang an das Augenmerk der Librettisten und Komponisten in ganz besonderem Maße gilt. Von Monteverdis *Poppea* bis zu Mozarts *Königin der Nacht* spannt sich ein Bogen, der extreme Gefühle in weiblichen Partien auslotet und dabei große, ikonische, im emphatischen Sinne opernhafte Frauengestalten schafft. In der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sind sich die Geschlechter, zumindest was den Kunstsanspruch angeht, ebenbürtig. Dafür gibt es eine ganze Reihe von Gründen. Da ist zum einen der sehr spezifische Charakter der Oper. Sie ist eine, um mit Richard Wagner und seinem Bewunderer Charles Baudelaire zu sprechen, *künstliche Kunst*, eine Kunst, die ihre Kunsthaftigkeit wie auf einem silbernen Tablett vor sich herträgt. Alle aufklärerische Kritik an der ‚Unnatur‘ der *Opera seria* verfehlt von daher den ästhetischen Reiz, den diese internationale Kunstform für eineinhalb Jahrhunderte bereitete. Zu ihrer Kunsthaftigkeit gehört ein vertracktes Spiel mit den Geschlechterrollen, gehören Hosenrollen, aber auch Kastraten, und zwar sowohl in hohen Männer- wie in Frauenrollen. Auf der Ebene des Gesangs sind geschlechtliche Zuordnungen – und genau dies meint der Begriff *Gender* – mithin willkürlich. Sie unterliegen nicht jenen für die Aufklärung entscheidenden Gesetzen der ‚Natur‘ – die, historisch gesehen, übrigens nicht weniger konstruktiv, also künstlich sind –, sondern den Gesetzen der Kunst. Und diese bestimmen mit absolutistischer Macht über die Geschlechterverhältnisse auf der Bühne.

Neben dieses Spiel mit der Künstlichkeit und der Differenz zwischen Bühne und Realität treten die philosophischen und anthropologischen Spekulationen über das Weibliche. Seit der Antike, seit Platon, Aristoteles und Plotin, gilt das Weibliche als naturnah, als sinnlich evident und damit auch als intellektuell defizitär. Das bleibt prinzipiell auch in der Frühen Neuzeit so; allerdings wird diese Auffassung auch durch eine ganze Reihe von existenziellen und literarischen Modellen herausgefordert und in Frage gestellt. Auch daran

²² Vgl. Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), S. 286 ff.; vgl. auch Matthias Sträßner: *Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre*, Berlin 1993, insbesondere S. 29–46.

partizipiert die Oper. In *De la recherche de la vérité* schreibt der Philosoph Nicolas Malebranche den Frauen 1674 eine spezielle „délicatesse des fibres“ zu. Im Abschnitt über die „imagination des femmes“ liest man: „Cette délicatesse des fibres se rencontre ordinairement dans les femmes, et c’est ce qui leur donne cette grande intelligence pour tout qui frappe les sens.“ Diese sinnliche Gewissheit hat jedoch Grenzen, denn, so Malebranche: „Tout ce qui est abstrait leur est incompréhensible“.²³

Malebranche ist nur einer unter vielen philosophischen Gewährsmännern der Epoche zwischen Hexenverbrennung und Schillers *Glocke*, die der Frau sinnliche Kompetenz und intellektuelle Inkompetenz bescheinigen. Es gibt aber – und *das* unterscheidet das 17. und frühe 18. Jahrhundert vom späteren 18. und insbesondere vom 19. Jahrhundert – auch andere Stimmen, und es gibt *Gewährsfrauen*, die sowohl theoretisch wie durch ihre Existenzmodelle andere Wege aufgezeigt haben. So bricht im späten 17. Jahrhundert in Paris im Umfeld der berühmten *Querelle des anciens et des modernes* – jenes europaweiten Streites über die Frage, ob die Moderne die Antike kulturell einholen und überholen könne und ob die Künste normative oder nur relative Ideale kennen²⁴ – eine veritable *Querelle des femmes* aus. 1694 erscheint Charles Perraults *Apologie des Femmes*, in der die Frage der weiblichen Bildung diskutiert wird.²⁵ Dass derselbe Autor, der mit seinem Gedicht *Le siècle de Louis le Grand* sieben Jahre zuvor den bis hin zu Nietzsche schwelenden Antikenstreit auslöst, sich nun dieser Frage zuwendet, unterstreicht die Brisanz, die dem Thema im Zeitalter des Rationalismus zuerkannt wird. Damit nämlich avanciert die Auseinandersetzung über die Bildungsfähigkeit der Frau und über die Frage, ob nicht genau in der Partizipation der Frauen an Bildung und Kultur ein, ja *der* Unterschied zwischen Antike und Moderne besteht, zu einer grundsätzlichen Selbstverortung der Epoche.

Auch in der Oper hat dieser historische Moment eines gleichsam offeneren Geschlechterdiskurses seine Folgen gehabt. Wendy Heller hat in ihrer Studie über die Frauen im Opernbetrieb und in Opern des 17. Jahrhunderts auf beeindruckende Weise zeigen können, wie intensiv die Bestimmung des Weiblichen im venezianischen Musiktheater der Zeit mit den philosophischen und anthro-

²³ *Oeuvres de Malebranche*. Nouvelle édition par Jules Simon. Deuxième série: *De la recherche de la vérité*, Paris 1842, S. 141 f.

²⁴ Vgl. die Rekonstruktion der *Querelle* in Frankreich durch Hans Kortum: *Charles Perrault und Nicholas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen Französischen Literatur*, Berlin 1966 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 22); vgl. für den deutschen Bereich Peter K. Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der „Querelle des anciens et des modernes“ in Deutschland*, München 1981.

²⁵ Vgl. Dorothea Dornhof: *Weiblichkeit*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. VI, Stuttgart / Weimar 2005, S. 481–520, insbesondere S. 488–495.



Abb. 2: Der von Händel für London engagierte Kastrat Senesino (Francesco Bernardi) in einer zeitgenössischen Karikatur.²⁶

pologischen Debatten der Zeit verschaltet ist.²⁷ Ein ganz konkretes und zumindest teilweise venezianisches Beispiel dieser Wechselwirkung steht im Zentrum der Göttinger Händel-Festspiele 2015: Händels und Vincenzo Grimani's *Agrippina*, deren Titelheldin und Spielleiterin eine zutiefst ambivalente, alles riskierende und dabei zugleich auch wieder ironisch gebrochene Agrippina ist.²⁸

²⁶ Abb. nach Dahlhaus: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 17), S. 80.

²⁷ Wendy Heller: *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley / Los Angeles / London 2003, vgl. insbesondere die Einleitung S. 1–26; meine im nächsten Abschnitt skizzierte kleine Typologie barocker Heroinen ist als Supplement zu Hellers Galerie venezianischer Opernheldinnen angelegt, vgl. ebd., S. 47 ff.

²⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Panja Mücke in diesem Band.