

Sonderdruck aus

Die Kultur und die Künste

Herausgegeben von
CHRISTIAN G. ALLESCH
und
MICHAELA SCHWARZBAUER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2007

INHALT

VORWORT	7
CHRISTIAN G. ALLESCH: Die Kultur und die Künste	11
GÜNTHER SCHATZDORFER: Von Uhrmachern und Tagedieben – Über die Verhältnisse zwischen der Kultur und den Künsten	21
WILHELM SALBER: Psychologische Psychästhetik	35
HERBERT FITZEK: Freuds <i>Moses</i> -Projekt – Übertragungsprobleme in der kunstpsychologischen Forschung	51
IRIS BLOTHNER: 'Übermenschliches Aufrichten' – Eine Filmwirkungs- analyse der <i>Passion Christi</i> von Mel Gibson	61
RAINER SCHÖNHAMMER: Traum und Film – Die besondere Beziehung der 'Siebten Kunst' zu unwillkürlichen mentalen Bildern	71
MONIKA KRITZMÖLLER: Ich schau dich an – Der Körper als kulturelle Inszenierungsform	81
SALLYANN GOODALL: Humanistische Kunsttherapie – Eine afrikanische Meinung	97
MICHAELA SCHWARZBAUER: Verfremdet, entfremdet – Die Auseinandersetzung mit dem Befremdenden zeitgenössischer Kunst als pädagogisches Anliegen?	111
PETER HOLTZ: Künstlerische Konzepte Musik schaffender Künstler	119
HARTWIG FRANKENBERG: <i>Arie antiche</i> – Ausdrucksformen der Liebe im Barock als gesellschaftliches, kulturelles und künstlerisches Phänomen	131
RALPH SICHLER: Musikalisches Drama und szenisches Verstehen – Ein Versuch zur psychologischen Hermeneutik musikalischer Handlungen	141

ALEXANDER G. KEUL: Architekturpsychologie – Mehr als die Summe ihrer Bausteine	157
DIETMAR JÜRGENS: Soziokultur – „Wir sind wer!“	169

Arie antiche – Ausdrucksformen der Liebe im Barock als gesellschaftliches, kulturelles und künstlerisches Phänomen

In seinem Lebensgefühl pendelt der Mensch der Barockzeit 'gesamtseelisch' zwischen Rausch und Kalkül, praller Sinnenfreude und mystischer Einkehr – und er lebt diese Kontraste aus! So auch in der erfüllten wie nicht-erfüllten Liebe, deren Tiefe, Religiosität und Leidenschaft besonders eindrucksvoll in den italienischen Belcanto-Arien aus Oper, Oratorium und Kantate zum Ausdruck kommen – vor allem in den *Arie antiche* genannten Sammlungen mitunter vergessener Gesänge z.T. wenig bekannter Komponisten. In Gestalt unterschiedlichster emotionaler Schattierungen tritt hier der Ur-Sänger Orpheus auf, eine Figur, die für die Entstehung der Barockoper überhaupt prägend war. Dieser Sänger will und kann nur eines: die Liebe retten. Ausgangspunkt dieses Beitrags war ein Vortrag, in dem ich mich als Wissenschaftler und Sänger mit dem Thema auseinandergesetzt habe, welche Bedeutung die identitätsprägende Kraft der Liebe zwischen Mann und Frau in der Kultur der Barockzeit hat. Damit lebt in der Gegenwart das 'barocke Prinzip' wieder neu auf.

Die bekennende Liebe: Erste Anfänge der Oper in Florenz

Amarilli, mia bella,
non credi, o del mio cor dolce desio,
d'esser tu l'amor mio?
Credilo pur: e se timor t'assale,
dubitar non ti vale.
Aprimi il petto e vedrai scritto in core:
Amarilli è 'l mio amore.¹

Diese wunderschöne, lyrisch-anmutige, im Untertitel als Madrigal bezeichnete Arie *Amarilli, mia bella* wurde von dem Florentiner Komponisten Giulio Caccini (1546–1618) geschrieben und findet sich in seiner Ariensammlung *Le Nuove Musiche* von 1601.²

¹ *La flora. Arie & c. antiche italiane*, hg. von Knud Jeppesen, Bd. 1, Kopenhagen 1949, S. 12–13.

² Silke Leopold: *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde.; Bd. 1, Laaber 1995, S. 130 ff.

Eine textnahe Übersetzung ins Deutsche lautet:

Amarillis, meine Schöne,
glaubst du nicht, oh süßer Wunsch meines Herzens,
meine Liebe zu sein?
Glaube es ruhig: Und wenn Angst dich überfällt,
nützt es dir nichts, daran zu zweifeln.
Öffne mir die Brust und du wirst im Herzen geschrieben sehen:
Amarillis ist meine Liebe.³

Der liebende Sänger stellt keine Bedingungen, sondern öffnet sein Herz und bekennt offen seine Liebe, die in das wichtigste Seelen-Organ seines Körpers unauslöschlich eingeschrieben ist, zu einer verehrten Frau. Der Text und die nähere Kennzeichnung als Madrigal lenken den Blick auf die für die Renaissance typische Schäferpoesie, in der vor dem Hintergrund einer idyllischen, unverfälschten Naturlandschaft – eben das klassischen Arkadien – die Liebe zwischen Mann und Frau in einfacher, naiver Weise allegorisch besungen wird. Amarillis ist nicht nur jene schöne, rote Blume mit langem Stiel, sinnlicher Trichterblüte und auffallend langen Stempeln – sondern der Name einer von dem römischen Dichter Vergil besungenen Hirtin. Die Geliebte wird hier gleichnishaft mit einer antiken Figur identifiziert und auf den Sockel leidenschaftlicher Ansprache gestellt. Leider ist nicht bekannt, ob und wie diese Arie in Singspiel oder Oper zum Einsatz kam.

Arie antiche, zu denen diese Arie zählt, ist ein redaktioneller Begriff und bezeichnet kritische Editionen verschiedener Herausgeber, wie des Italieners Alessandro Parisotti (1835–1913) und des Dänen Knud Jeppesen (1892–1974). Es sind insgesamt etwa 200 wenig bekannte Solo-Gesänge mit Instrumentalbegleitung (Laute, Cembalo, Klavier) in italienischer Sprache z.T. unbekannter, meist italienischer Komponisten. Der Werkkontext (Oper, Oratorium, Kantate) ist oft nicht überliefert. Auf der heutigen Konzertbühne werden diese Arien von Frauen und Männern in allen Stimmlagen gesungen.

Die Arie *Amarilli, mia bella* hat für den Sänger und Komponisten Giulio Caccini einen programmatischen Hintergrund. Gehörte der Musiker doch um 1600 in Florenz – am Übergang von Renaissance zu Barock – einer interdisziplinären Arbeitsgruppe adeliger und bürgerlicher Intellektueller an, zu der Musiker, Maler, Philosophen und Literaten zählten. Diese *Camerata Fiorentina* genannte Gruppe traf sich regelmäßig zur gemeinsamen Diskussion bei dem humanistisch gebildeten Grafen Giovanni Bardi (1534–1614), später bei dem Mäzen Jacopo Corsi (1561–1604). Auch am Ende der Renaissance war man – gerade in Florenz – immer noch sehr darum bemüht, antikes Gedanken- und Kulturgut zu heben und der zeitgenössischen Kunst und Kultur anzuverwandeln.

³ Alle im Folgenden angeführten Übersetzungen stammen vom Autor dieses Beitrags.

Es muss ein Ärgernis über die Sprödigkeit des damaligen Theaters in Florenz (in Italien?) gegeben haben. (Schließlich hatten die Italiener keinen Shakespeare!) Die Mitglieder der Camerata müssen in den zeitgenössischen Theaterstücken, auch in dem Typ der *Commedia dell'arte*, einen Mangel an leidenschaftlicher Rhetorik, an unmittelbarem Affektausdruck, wahrgenommen haben. Man besann sich deshalb auf die vermeintliche, synergetische Verbindung von dramatischer, gesprochener Handlung und gesungener Musik im altgriechischen Drama. Dies war allerdings ein folgenreiches Missverständnis, wie die Musikwissenschaft später feststellte: Diese Interpretation der Antike aus dem Blickwinkel der Renaissance traf nicht zu.⁴ Die Oper als neue, moderne Bühnengattung war damit dennoch geboren.

Die Florentiner Projektgruppe war von ihrer Idee so begeistert, dass man sich auf die Komposition eines Musikdramas einigte und auch sofort einen antiken Stoff fand, den es zu bearbeiten galt: Orpheus in der Unterwelt. Es ist die bekannte, ebenfalls der Schäferpoesie zuzurechnende, mythologische Geschichte, in welcher es einem Menschen, Orpheus, gelingt, den Willen der Götter durch seinen bezirzenden Gesang zu brechen. Revolutionärer konnte – damals – eine Idee bezüglich Form und Inhalt nicht sein.

Der Musiker und Sänger Jacopo Peri (1561–1633), Mitglied der Camerata, erhielt von der Gruppe den Auftrag, ein Musikdrama unter Verwendung des Orpheus-Stoffes auf einer Textgrundlage von Ottavio Rinuccini (1562–1621) zu komponieren. Am 9. Februar 1600 kam das Werk, für das Giulio Caccini zahlreiche Arien beige-steuert hatte, unter dem Titel *Euridice* vor einem geladenen Kreis zur Aufführung. Unmittelbarer Anlass waren die Hochzeitsfeierlichkeiten zur Vermählung von Maria von Medici und König Heinrich IV. von Frankreich.⁵

Die Resonanz war sehr groß: Das exklusive Publikum war äußerst ergriffen von der emotionalen Gewalt, die durch den Gesang einzelner, handelnder Personen – singender Schauspieler – erzeugt wurde. Damit war das Musikdrama (später 'Oper' genannt) als eine völlig neue Bühnengattung geboren: Durch Gesang menschliche Rede nachahmen, Texte verständlich inszenieren und im Rahmen eines durchkomponierten leidenschaftlichen, gesungenen Werkes aus Sprache, Handlung und Musik das Gemüt der Zuhörer erschüttern.⁶ Nichts lag daher näher, als für diese neue Kunstgattung das Thema der Liebe zu verwenden. So wurde der Orpheus-Stoff von der *Camerata Fiorentina* über Claudio Monteverdi (1567–1643), der in Mantua und Venedig wirkte (der Florentiner Gruppe also nicht angehörte), bis zu Hans Werner Henze (geb. 1926) in der Gegenwart immer wieder von Opernkomponisten bearbeitet.

Da diese frühen Opern in dem Humanistenzentrum Florenz ausschließlich vor einem geladenen, rein aristokratischen Publikum aufgeführt wurden, konnte

⁴ Siehe z.B.: Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 49 ff.

⁵ Hermann Kretzschmar: *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919, S. 31.

⁶ Rodolfo Celetti: *Geschichte des Belcanto*, Kassel 1989, S. 12 f.

mit einer raschen Breitenwirkung nicht gerechnet werden. Durch die neue musikalische Form und den mythologischen Inhalt wurde hier jedoch eine Auffassung von Liebe zwischen Mann und Frau propagiert, die für das frühe Barockzeitalter – zumindest als Projektion – befreiend und typisch gewesen sein dürfte: Die Liebe wird nicht als arrangierte Verbindung von Göttern, kirchlichen Institutionen oder der jeweiligen Gesellschaft begründet, sondern frei und unbedingt zwischen den Liebenden 'verhandelt'. (Die Liebesheirat ist erst ein Begriff der Neuzeit.) Eine so verstandene, nicht selbstverständliche Beziehung will als individuelle Leistung gesehen werden, deren Erfolg den üblichen Konventionen abgerungen wird. (Eine psychologische Betrachtung inter- und intrapersonal erzeugter 'Dämonen' kannte man noch nicht.)

Passend zu diesem 'Liebeskonzept' und zum dramatischen Inhalt eines Schäferspiel-Stoffes tritt der begleitete Sologesang hinzu, der durch sein ekstatisches Moment tiefer Leidenschaft einen ungeheuren Reiz der Neuheit darstellte. 1600 ist schließlich auch der Beginn des so genannten Belcanto-Gesangs in Italien, bei dem der Sänger-Schauspieler (als Star!) nicht nur über eine schöne Stimme, gute Intonation sowie über expressiven Ausdruck verfügt, sondern – vor allem auf der Bühne – seinen Gesang auch mit Gesten und Bewegungen unterstützen muss, um die Affekte noch besser darzustellen. Es ist die Blütezeit des dramatischen Sologesangs, d.h. der Kunst, mit den Mitteln einer einzelnen menschlichen Stimme einem reichen Seelenleben und all den Leidenschaften und Regungen, aus denen es sich zusammensetzt, Ausdruck zu geben. Der Belcanto sollte neben die solistische Instrumentalmusik etwas Gleichwertiges stellen.

Man kann sagen, dass sich die neue Bühnengattung der Oper von Florenz ausgehend über ganz Italien verbreitete, wobei die Stationen Venedig und Neapel – gerade unter dem Aspekt der Liebe – besondere Erwähnung verdienen. Letzten Endes hat sich die Oper im 18. Jh. und danach wie eine 'Epidemie' über ganz Europa verbreitet.

Die bedingte Liebe: Intrige und Liebelei in der venezianischen Oper

Das Interesse an der Oper immer mehr auch aus bürgerlichen Kreisen führte in Venedig zur Errichtung eigener, öffentlicher Opernhäuser. Die 1637 eröffnete erste Spielstätte für Musikdramen war das *Teatro San Cassiano* und wurde wie die bald folgenden weiteren sechs Einrichtungen dieser Art in der Lagunenstadt über Eintrittsgelder und Logenmieten sowie Logenkauf auf Subskription finanziert.⁷ Höhepunkt der Opernsaison wurde der Karneval, der seit dem Spätmittelalter zunächst an den adligen Höfen in Florenz, Venedig und Neapel festlich begangen wurde, bevor er (nicht zuletzt dank der Oper) immer mehr von der breiten Masse, besonders in Venedig und Neapel, gefeiert wurde. Das Publikum der venezianischen Oper setzte sich im Wesentlichen aus drei Gesellschaftsklassen

⁷ Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 129 ff.

zusammen: reiche Kaufleute, ausländische Gesandte und Fürsten sowie einfache Bürger.⁸

Die Republik Venedig des 17. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch starke soziale Gegensätze zwischen Arm und Reich. Die Pest im Jahr 1630 reduzierte den Anteil der Adligen so stark, dass sich reiche Bürger und Kaufleute in die Aristokratie einkaufen konnten. Diese Möglichkeit zur sozialen Mobilität, zur Aufweichung von Prozessen der sozialen Schließung hat geschäftlichen Charakter und ist typisch für Venedig: So war es auch üblich, dass Gondolieri bei freiem Eintritt Opernvorstellungen (z.T. auch in den Logen) besuchen konnten, wenn sie nur in der Lage waren, den guten Sängerinnen lautstarken Beifall zu bezeugen.⁹

Stoffe und Themen der venezianischen Oper waren nur anfangs mythologisch orientiert. Aber schon in den musikdramatischen Bearbeitungen des *Orfeo* stirbt Euridice nicht (wie in den Florentiner Bearbeitungen) am Schlangenbiss, sondern an Eifersucht, während Orpheus zum Mädchenjäger degeneriert. Im Unterschied zur Oper in Florenz, die sich zunächst vor dem Hintergrund der damaligen humanistisch geprägten Gesellschaft, aber ohne Einbeziehung eines größeren Kreises gleichsam als Privatveranstaltung entwickelte, waren der (geschäftliche) Erfolg und die künstlerische Ausrichtung der venezianischen Oper schließlich vom zahlenden Publikum abhängig. Zu den Hauptmerkmalen dieses musikdramatischen Typs gehört deshalb auch die Einbeziehung komischer Elemente (als Vorstufen zur *Opera buffa*). Sie entspringt der zeittypischen Vorliebe für Schelme und Dienerfiguren. Andererseits werden die noch anfangs verwendeten mythologischen Stoffe schon bald durch zeitbezogene und historische Themen aus dem politischen und gesellschaftlichen Bild Italiens ersetzt. Hier galt es, große Helden aus der jüngeren oder älteren Vergangenheit (Italiens) in ihren Leidenschaften und Affekten vorzuführen. Durch Konflikte steigerte man den Affekt ins Heroische und Monumentale. Es war die Verherrlichung des Absolutismus, welche die Opernfiguren zu Helden machte und sie in einem dramatischen Pathos singen und reden ließ. Beides – komödiantischer Klamauk und heroisches Pathos – wurde so den Unterhaltungsansprüchen eines auf Verständlichkeit angewiesenen Publikums gerecht.¹⁰

Die Rolle der Liebe in einem solchen gesellschaftlich verschlungenen Opernkonzept (*Opera seria*) kann nur in instrumentalisierter (bedingter) Form zum Ausdruck kommen: Staatshochzeiten wie Intrigen der Macht. So kommt das rührende Element der Liebe zwischen Mann und Frau auch in zahlreichen Ab-

⁸ Vgl. Kretzschmar: *Geschichte der Oper*, S. 82 ff.; ferner Hellmuth Christian Wolff: *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Bologna 1975 (Erstauflage Berlin 1937), S. 17.

⁹ Hellmuth Christian Wolff: *Die Venezianische Oper*, S. 22.

¹⁰ Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 301 ff.

schiedsszenen zur Geltung.¹¹ Ein Beispiel dieser bedingten Liebe ist die folgende, rezitativisch eingeleitete Arie des venezianischen Komponisten Benedetto Marcello (1686–1739) *Il mio bel foco*.¹² Zum besseren Verständnis sei auch hier eine textnahe Übersetzung ins Deutsche angeboten:

Mein glühendes Begehren, ob ich fern
von dir bin oder in deiner Nähe,
unverändert, unablässig,
immer wird es für euch brennen, liebste Augen.
Diese Flamme, die mich entzündet,
erfreut meine Seele so sehr,
dass sie niemals erlöschen wird.
Und wenn das Schicksal euch zu mir
zurückbringen sollte,
liebliche Strahlen meiner hellen Sonne,
werde ich niemals ein anderes Licht mir wünschen,
niemals es mir wünschen können.
Diese Flamme, die mich entzündet,
erfreut meine Seele so sehr,
dass sie niemals erlöschen wird.

Il mio bel foco, o lontano o vicino
ch'esser poss'io,
senza cangiar mai tempre
per voi, care pupille, arderà sempre.
Quella fiamma che m'accende
piace tanto all'alma mia
che giammai s'estinguerà.
E se il fato a voi mi rende,
vaghi rai del mio bel sole,
altra luce ella non vuole
né voler giammai potrà.
Quella fiamma che m'accende
piace tanto all'alma mia
che giammai s'estinguerà.

Dies ist also die bedingte Liebe: Erst wenn der Held nach dem typischen Muster von seinem Auftrag – seiner Bewährung als Krieger, erfolgreicher Geschäftsmann oder Erlöser – zurückgekehrt ist, mit Auszeichnungen reich beladen, ist er der 'gemachte' Mann, der es wert ist, als erfolgreicher Held die Liebe seiner angebeteten Frau zu empfangen.

Leider sind für diese Arie keine Quellen vermerkt, so dass wir nicht wissen, welchem Werk (sicherlich ist es eine Oper) von Benedetto Marcello diese heroische und leidenschaftliche Arie entnommen ist. Der Komponist war Advokat und Ratsherr in Venedig und bezeichnete sich als *nobile dilettante*, obwohl er

¹¹ Kretzschmar: *Geschichte der Oper*, S. 86.

¹² *Arie antiche*, Bde. 1–3, hg. von Alessandro Parisotti, Mailand 2001/2002, Bd. 1, S. 63–67.

gründliche musikalische Studien betrieben hatte. Jedenfalls ist er ein bedeutender Vertreter der venezianischen Musik und schrieb Opern, Oratorien, Kantaten, Instrumentalmusik, aber auch Kirchenmusik (z.B. Vertonung von Psalmen).

Die handelnde Liebe: Zupackende Erotik in der neapolitanischen Oper

Während Liebesbeziehungen in der venezianischen Oper im Wesentlichen als eine beherrschende, bedingte Beziehung zwischen Mann und Frau zu sehen sind, die der dramatischen Steigerung und Verwicklung der Handlung unterliegen, ist die Oper in Neapel nicht nur eine direkte Weiterentwicklung des venezianischen Vorbildes (klare Unterscheidung von *Opera buffa* und *Opera serena*; eine dreiteilige *Sinfonia* als Ouvertüre; entschiedene Verwendung der Da-capo-Arie). Das die Handlung führende Rezitativ hat hier weniger Bedeutung als in Venedig. Im Vordergrund steht die Da-capo-Arie mit intensiver Zustandsschilderung und dem Ausdruck starker Affekte. Die gesangliche Virtuosität des Solisten ist sehr wichtig. Neu ist hier (statt anekdotischer Unterhaltung) die Einbeziehung volkstümlicher Elemente (Lied, Tanzlied und Dialekt) aus der umgebenden neapolitanischen Landschaft mit ihrer überwiegend bäuerlichen Bevölkerung.

Die Verwendung volkstümlicher Musik und Sprache kann auch politisch verstanden werden: Sie zeigt Anteil an der Not und Freude des niederen Volkes, dem es ja in Neapel schon 1647 (zwei Jahre vor der großen Revolution in England) gelang, die Herrschaft der Fürsten zu brechen, wenn auch nur für kurze Zeit. Sprichwörtlich ist der Stolz der Neapolitaner: ihr ungebrochener Wille, wenn schon nicht zur nationalen, dann doch zur zumindest eigenen kulturellen Identität. Auch wenn Neapel fast durchgängig ein Königreich (mal mit, mal ohne Sizilien) z.T. unter spanisch-habsburgischer Fremdherrschaft war, so gaben die Neapolitaner in vielen Bereichen ihre kommunale Selbstverwaltung nicht aus der Hand. Hinzu kamen alle Privilegien der Hauptstädter: Sie waren befreit von allen Abgaben gegenüber dem Staat und zahlten nur ihre Kommunalsteuer. Die Lebensmittelversorgung war sichergestellt durch politisch subventionierte, d.h. niedrige Mehlpreise. (Caesars Politik des *panem et circenses* feierte hier ihr neuzeitliches Fortleben.) Außerdem sicherte die Anwesenheit des Königshofes eine zuverlässige kommerzielle Lobby sehr vieler Handwerks- und Dienstleistungen.

Neben der bedrückenden Fremdherrschaft (1503–1707), dem Vulkanausbruch 1631 und der Pest 1654 führte die Landflucht zu arger Bedrängnis in Neapel: Aufgrund mittelalterlicher quasi-sklavischer Abhängigkeitsverhältnisse (Löhne waren unbekannt!) im Umland flohen die Menschen massenweise in die Stadt, so dass vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts Neapel von 100.000 auf 350.000 Einwohner anwuchs und damit zur größten Stadt Italiens wurde. Leben, überleben ließ sich nur im Rahmen der Familie (=Großfamilie) und im *vicolo* (=Gasse) der proletarischen Nachbarschaft.

Zwischen den höfisch-aristokratischen Schichten auf der einen, den plebejischen Volksmassen auf der anderen Seite entwickelte sich in Neapel – anders als in den anderen europäischen Großstädten – nur sehr langsam eine bürgerliche Mittelschicht. Dennoch sorgten aristokratische Kreise und besonders die Kirche mit ihren vielen wohltätigen Einrichtungen, welche die entwurzelten Menschen auch in wirtschaftlicher Sicht als billige Arbeitskräfte an sich binden konnten, trotz aller Katastrophen für eine blühende Kultur der Architektur, der Malerei, vor allem aber der Musik, was man leicht an der Zahl der Musikschulen und Opernhäuser der damaligen Zeit erkennen kann.

Nach Florenz (für die geistliche Oper: Rom) und Venedig war nun Neapel am Ende des 17. und am Beginn des 18. Jahrhunderts das unbestrittene Zentrum, von dem aus die italienische Oper ganz Europa beherrschte. Diese neapolitanische Richtung war temperamentvoller, urwüchsiger und bodenständiger als die venezianische. Der Komponist Alessandro Scarlatti (1660–1725) leistete einen wesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung.¹³

Ein Beispiel für eine typische neapolitanische Arie möchte ich deshalb zum Abschluss ansprechen. Im Untertitel ist es eine *Arietta* und heißt *Danza, danza*. Sie wurde von Francesco Durante (1684–1755) komponiert. Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen hat dieser Komponist keine einzige Oper geschrieben! Er hatte in Neapel Musik studiert und war dort als Kapellmeister und Kompositionslehrer tätig. Durante ist ein Hauptvertreter der neapolitanischen Schule und schrieb vor allem Kirchenmusik, Messen, Motetten und Oratorien. Eine textnahe Übersetzung der Arie lautet:

Tanze, tanze, liebes Mädchen,
während ich dazu singe.
Dreh' dich, geschwind, leicht und anmutig
wie die Wogen des Meeres.
Lausche dem lieblichen Klang,
der schmachend zu deinem Herzen spricht
und der dich auffordert,
weiter zu tanzen ohne aufzuhören.
Tanze, tanze, liebes Mädchen, während ich dazu singe.

Auch der Werkkontext dieser Arie ist nicht bekannt. Besungen wird eine Szene, in der sich ein Mann einer jungen Frau zuwendet und sie zum Tanzen animiert, während er dazu singt. Von Liebe ist explizit keine Rede; es bleibt alles dem leidenschaftlichen Ausdruck des Sängers überlassen:

Danza, danza, fanciulla gentile,
al mio cantar.
Gira, vola, leggera, sottile,
vola al suono dell'onde del mare.

¹³ Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 306 ff.

Senti, senti dell'aura scherzosa
 un vago rumore,
 che con languido suon parla al core
 e che invita a danzar senza posa.
 Danza, danza, fanciulla gentile,
 al mio cantar.¹⁴

Erst wenn man das Tanzen und Singen der beiden und die Forderung des Sängers nach Unaufhörlichkeit des Geschehens symbolisch nimmt, wird eine zupackende Erotik erkennbar. Es ist dies nicht die Form der bekennenden, sondern der unmittelbar handelnden Liebesbeziehung, die eher an den *one night stand* in einer zusammengewürfelten, aus ihren Traditionen gerissenen Gesellschaft erinnert – einer Gesellschaft, in welcher die körperliche Liebe auch in künstlerischer Hinsicht mehr 'Erlebniszutzen' bietet als die Bearbeitung gleichnishafter Sujets aus Mythologie oder Geschichte für seelische oder soziale Projektionen.

Am Beispiel dreier, historisch nacheinander gestaffelter Stadtgesellschaften – Florenz, Venedig und Neapel – wurden anhand typischer Solo-Arien aus der italienischen Barockmusik die Auswirkungen der jeweils typischen Liebesauffassung – von der bekennenden über die bedingte zur handelnden Liebe – einer urbanen Gesellschaft auf Konzept und Gestaltung der frühen italienischen Oper, speziell in der Ausdrucksform der Arie, aufgezeigt werden.

Im Frühjahr 2005 fand in Schwetzingen bei Heidelberg die deutsche Erstaufführung von Scarlattis Oper *Telemaco* (1718) unter der Leitung von Thomas Hengelbrock statt. Der engagierte Dirigent und Geiger wies in einem Interview darauf hin, dass noch rund vierzigtausend Opern in Archiven und Bibliotheken als ungehobene Schätze vor sich hinstauben. Dies sind ungeahnte Möglichkeiten für praktizierende Musiker, aber auch für sozial interessierte Zeitgenossen, da diese Werke ganz gewiss auch reichlich Aufschluss geben über den jeweiligen gesellschaftlichen Hintergrund der einzelnen Werke, insbesondere natürlich über die Wechselbeziehungen der typischen kulturellen Formen und künstlerischen Ausdrucksformen der Liebe. Denn, so Silke Leopold:

„Oper ist auch eine Gemengelage von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen, literarischen, musikalischen und anderen künstlerischen Interessen, und es ist zu kaum einem Zeitpunkt möglich, diese Interessen genau auseinanderzuhalten und etwa das Musikalische vom Wirtschaftlichen oder das Gesellschaftliche vom Literarischen zu trennen.“¹⁵

Deutlich wird, dass es eben nicht ausreicht, gerade narrative musikalische Werke wie die Oper ausschließlich aus musikwissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten. Opern sind gesellschaftliche Ausdrucksformen, Projektionsfläche individueller und kollektiver Leidenschaften, Kristallisationspunkt zeittypischer

¹⁴ Siehe dazu *Arie antiche*, Bd. 2, S. 104–107.

¹⁵ Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 9.

Themen und Problemstellungen – eingefangen und verdichtet zu Musik, Text, Handlung und Darbietung. Um sie nicht nur musikalisch zu würdigen, sondern sie in ihrer ganzen Vielschichtigkeit zu begreifen und zu erspüren, ist deshalb ein interdisziplinärer Ansatz aus Musik-, Sprach- und Kulturwissenschaften sowie Musikpraxis unabdingbar, wie er dem vorliegenden Essay zugrunde liegt.¹⁶

¹⁶ Zusätzlich verwendete Literatur: Patrick Barbier: Farinelli. *Der Kastrat der Könige. Die Biographie*, Düsseldorf 1995; ders.: *Über die Männlichkeit der Kastraten*, in: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Martin Dinges, Göttingen 1998, S. 123–152; Hugo Goldschmidt: *Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert*, Bd. 1: Leipzig 1901, Bd. 2: Leipzig 1904; Heinz Krause-Graumnitz: *Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen, Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper*, Berlin 1969; Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg und Wien 1982. Romain Rolland: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Innsbruck 1922; *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. von Bert Siegmund, Döbel 2003.