

verschiedener oder sogar heterogener Szenen, die in einem Werk wie Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* eine extreme Konsequenz aus der Simultantechnik des traditionellen Ensemblesatzes darstellt und operngeschichtlich zweifellos als Übertragung des Verfahrens von den Stimmen eines Dialogs auf die Szenen eines Aktes aufgefaßt werden muß, ein äußerster Gegensatz zur Dramaturgie des Schauspiels erreicht, die das Durcheinanderreden einzig im absurden Theater zuläßt. Die Simultanszene der modernen Oper – ein Szenentypus, der zu den frappierendsten Möglichkeiten der Neuen Musik im Musiktheater gehört – entfernt sich also gerade durch den realistischen Zug ihrer Zeitstruktur, durch die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf, sowohl vom Schauspiel als auch vom Roman, die beide gezwungen sind, gleichzeitige Vorgänge und Zustände nacheinander zu schildern (wobei manchmal der formale Zeitablauf in den inhaltlichen eingreift und den Schein entstehen läßt, das simultan sich Ereignende sei darum, weil es nacheinander erzählt oder gezeigt werden muß, auch nacheinander geschehen). Allerdings kann im Schauspiel wie im Roman durch raschen Ortswechsel und Fragmentierung der Dialoge die Simultaneität, die eigentlich gemeint ist, zumindest suggeriert werden. Der angestammte Ort des Simultankontrasts, der trotz räumlicher Paradoxie durch seine Zeitstruktur ein Stück Wirklichkeit in einem Theaterbild vermittelt, ist jedoch die Oper.

Plagiat oder Neuschöpfung? Zum Einfluß der galanten Lyrik Christian Hofmann von Hofmannswaldaus auf Libretti von Christian Heinrich Postel

von Bodo Plachta, Münster

1

Die Barockforschung hat sich in den letzten dreißig Jahren verstärkt der Barockoper zugewandt. Weiterhin dominieren aber musikwissenschaftlich ausgerichtete Abhandlungen¹, die eine Beschränkung auf den rein musikalischen Befund noch nicht überwinden. Vereinzelt lassen sich kunsthistorische Arbeiten über die Präsen-

¹ So auch die umfangreiche Arbeit von H. Chr. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde, Wolfenbüttel 1957. Obwohl diese Arbeit erste Versuche macht, auch die Libretti zur Beurteilung heranzuziehen, bleibt der Wert dieser Arbeit abgesehen von der umfassenden Information auf den musikwissenschaftlichen Bereich beschränkt. Als äußerst wichtig muß jedoch der Band mit den Musikbeispielen gelten, da eine Anzahl der dort publizierten Beispiele, die der Autor noch vor dem Krieg zusammengetragen hat, heute verschollen ist.

tationsmöglichkeiten der Barockoper (Bühnenbild, Kostüme etc.) finden. Eine detaillierte Untersuchung der Libretti und ihres Stellenwertes in der Literaturproduktion des Barock wurde bislang noch nicht geleistet. Auch liegt keine literaturwissenschaftlichen Ansprüchen genügende Arbeit über das barocke Opernlibretto vor, die über Quellen, Einflüsse und Rezeption ausreichende Auskünfte zu geben vermag. Bedenkt man jedoch, daß allein während der Blütezeit der Hamburger Oper im ausgehenden 17. Jahrhundert ungefähr 300 vorwiegend deutschsprachige Libretti zur Aufführung gelangten, erweist sich die Zahl der Libretti, die in den Arbeiten von Wolfgang Huber, Arthur Scherle und Richard Taubold herangezogen wurden², als viel zu gering, als daß daraus ein methodisch gerechtfertigtes und umfassendes Urteil abgeleitet werden könnte. Renate Brockpähler³ kommt das Verdienst zu, in einem umfassenden Handbuch erstmals das Repertoire der Barockoper bereitgestellt zu haben und Hinweise auf das musikalische wie librettistische Opernschaffen an den deutschen Residenzen gegeben zu haben. Die vorliegende Abhandlung möchte den Versuch wagen, einigen Aspekten der Einflußnahme auf das frühe deutsche Opernlibretto nachzugehen. Die Beschränkung auf zwei Operntexte des wohl bekanntesten Hamburger Librettisten Christian Heinrich Postel (1658–1705) entbehrt zwar jeglichen Anspruchs auf Repräsentativität, erlaubt aber ein punktuelleres Eingehen auf die Verschränkung mit der galanten Barocklyrik, insbesondere der Christian Hofmann von Hofmannswaldaus.

2

Die zeitgenössische Behauptung Erdmann Neumeisters: „*Eine Opera oder ein Sing=Spiel ist gewiß das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu aestimiren pfliget*“⁴ zeigt selbstbewußt die Literaturtradition auf, in die sich die Hamburger Librettisten gestellt sahen und deren Form- und Inhaltsprinzipien sie reproduzierten. Willi Flemming betont mithin zu Recht, daß die barocken Opernlibretti vor dem Hintergrund des gesamten literarischen Schaffens der Epoche als „*vollwertige poetische Leistung*“ zu betrachten seien⁵.

Obwohl die erotischen Oden und Sonette Hofmannswaldaus erst als Nachlaßpublikationen in den beiden ersten Bänden der *Neukirchschen Sammlung* (1695, 1697) erschienen sind, darf man annehmen, daß auch sie vor diesen Drucken bereits

² W. Huber, *Das Textbuch der frühdeutschen Oper Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen*, München (Diss.) 1957. A. Scherle, *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*, München (Diss.) 1954. R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege*, Erlangen–Nürnberg (Diss.) 1972.

³ R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964.

⁴ Chr. Fr. Hunold (= Menantes) [d. i. Erdmann Neumeister], *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern / Zum Vollkommenen Unterricht / Mit Ueberaus deutlichen Regeln / und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet*, Hamburg 1735, S. 394.

⁵ W. Flemming, *Die Oper*, in: ders., *Barockdrama*, Bd. 5, Hildesheim 1965, S. 6.

handschriftlich verbreitet waren⁶. Auch die Tatsache von Raubdrucken mag hier als Indiz für eine damals übliche, nicht autorisierte Verbreitung von Texten gelten. In der Vorrede zum ersten Band seiner Anthologie betont Benjamin Neukirch das Verdienst Hofmannswaldaus, „*die liebliche schreib = art / welche nunmehr in Schlesien herrschet / am ersten eingeführet*“⁷ zu haben, ein Verdienst, das nicht zuletzt auch der erfolgreichen Verbreitung der *Neukirchschen Sammlung* anzurechnen ist. Unter dem Gesichtspunkt dieser weiten Verbreitung werden neue Ansätze zur Betrachtung der Opernlibretti augenscheinlich, denn es darf davon ausgegangen werden, daß die *Neukirchsche Sammlung* als erste repräsentative Anthologie der Lyrik des galanten Genres Einflüsse auf die Hamburger Librettisten gehabt hat. Der Hamburger Opernbetrieb – die Stadt konnte seit 1678 das erste öffentlich getragene Opernhaus in Deutschland vorweisen – war nicht in der Abhängigkeit einer elitären höfischen Gesellschaft erstarrt; die Oper sollte vielmehr einer möglichst breiten Bürgerschaft zur Unterhaltung dienen. Die nachweisbare Orientierung vieler Librettisten am literarischen Zeitgeschmack, wie ihn die galante Lyrik der *Neukirchschen Sammlung* darstellte, ermöglicht eine Einordnung ihrer Opern in die literaturhistorischen Bezüge der Barockepoche.

3

Martin Opitz hatte bei der Gattungseinteilung im *Buch von der Deutschen Poeterey* dem eigentlich lyrischen Genre die Eignung der musikalischen Gestaltung zugewiesen: „*Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfodern zueföderst ein freyes lustiges gemüte / vnd wollen mit schönen sprüchen vnnnd lehren häuffig geziehret sein . . .*“⁸. Opitz stellte sich mit dieser Definition in die Tradition der Odendichtung, die noch immer als die klassische Form des Liedes galt. Trotz der Rezeption der Ronsardschen Ode und der daraus resultierenden normierenden Vorbildlichkeit blieb für ihn der inhaltliche Bezug zu den Themen des Horaz bestehen („*buhlerey / täntze / banckete / schöne Menscher / Gärte/Weinberge / lob der mässigkeit / nichtigkeit des todes*“)⁹. In Italien stand unter dem Eindruck der aufkommenden Oper die Arie zwar immer noch in der Nachbarschaft der Ode, was sich in der Beibehaltung inhaltlicher Themenbereiche und poetologischer Muster niederschlug, doch hatten die formalen Gestaltungskriterien sich einer veränderten

⁶ Vgl. etwa die Erwähnung Erdmann Neumeisters: „*In manibus etiam mihi sunt Odarum Eroticarum quatuor propemodum decuria, quarum plurimas fervor juventutis, elegantia tamen exquisita, extudit.*“ Zitiert nach E. Rotermund. *Christian Hofmann von Hofmannswaldau*, Stuttgart 1963, S. 33.

⁷ Benjamin Neukirchs Anthologie. *Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckten Gedichte*, nach einem Druck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten hrsg. von A.G. de Capua und E. A. Philippson, Bd. 1., Tübingen 1961, S. 13 (im folgenden zitiert als *NS*).

⁸ M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*, nach der Edition von W. Braune neu hrsg. von R. Alewyn, Tübingen 1963, S. 22.

⁹ Ebenda, S. 23.

Funktion innerhalb des szenischen Operngefüges und den kompositorischen Forderungen der Musik unterzuordnen. Der Einfluß der italienischen Oper ließ auch in der galanten Dichtung die Bezeichnung Lied zugunsten der der Arie verschwinden, dabei wurde gleichzeitig auch die Bezeichnung Ode oftmals aufgegeben. Eine begriffliche Trennung zwischen Lied, Ode und Arie war im 16. Jahrhundert ohnehin noch nicht genau vorgenommen worden. So lassen sich die Oden Hofmannswaldaus in der *Neukirchschen Sammlung*, als „*Verliebte Arien*“ rubriziert, wiederfinden. Nur in der strengen Form und der anspruchsvolleren Stilebene unterscheidet sich literarisch die Arie vom Lied. Die typische strophische Gliederung mit der Möglichkeit, die Reimbindung entfallen zu lassen, blieb als Formprinzip von Arie und Lied erhalten. Die Hamburger Librettistik vermag diese formalen und inhaltlichen Kriterien deutlich aufzuzeigen, obwohl sie doch eher in der Tradition des volkstümlichen Liedes und der des Kirchenliedes stand. Die zeitgenössischen Abhandlungen über Funktion und Inhalt der Opernarie sahen zwar noch deren Verwandtschaft zur Ode, betonten aber gleichzeitig ihre eigene Stellung als funktionales Glied einer dramatischen Handlung: „*Unter den Oden begreiffe ich alle Lieder, welche man in einer gewöhnlichen und leichten Melodie singen kan, und welche aus unterschiedenen Strophen bestehen Hingegen nenne ich dieses in specie eine Aria, welche auch in Scenicis bisweilen der Chor heisset, die ein künstlicher Componist unter seine Hände bekömmt, und nach Gelegenheit viele Musicalische Schnerckel hinein macht. Solche aber erfordert allerdings mehr Nachsinnen, als eine Ode. Eine so genannte Aria, kan niemahls alleine stehen, sondern sie hat entweder Recitativ, oder noch andere Arien in uno contextu, bey sich*“¹⁰. Die Abhängigkeit von der musikalischen Gestaltung und dem szenischen Stellenwert zog eine deutliche Abgrenzung von der Ode nach sich. Wenn Neumeister erklärt, daß die Arie „*die Seele einer Opera*“¹¹ sei, weist er auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Arie und Rezitativ hin. Das Rezitativ trägt die eigentliche Handlung der Oper, während sich in den Arien die poetische und musikalische Substanz zeigt. Die nachfolgenden Ausführungen belegen, daß auch hier – ganz im Sinne barocker Regelpoetik – normierende Vorstellungen zugrundeliegen, die sich als Grundlage für den anzustrebenden künstlerischen Wert der Arie und des Librettos überhaupt verstehen. „*Die Arien sind fast in der Opera die Erklärung des Recitatifs, das zierlichste und künstlichste der Poesie / und der Geist und die Seele des Schauspiels. Ich habe schon gesagt vor 2 Jahren / daß dieselbe nicht durch das blosse Metrum oder gröbern Druck vom Recitativ müssen unterschieden werden / sondern / daß dieselbe ein Morale, Allegorie, Proverbium und Gleichnis im Antecedente haben müssen / und die Application im Consequente, entweder auf das / was im Recitativ gesaget worden / oder üm eine neue Lehre / Unterricht oder Rath zu geben. Mangelt dieses / so muß sie entweder in einer Bitte bestehen / aber von tendren, und vom ordinairen Recitativ abgesonderten Expressionen seyn / oder auch eine fureur in*

¹⁰ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 216f

¹¹ Ebenda, S. 408.

sich haben“¹². Demgegenüber bleibt die metrische und strophische Gestalt frei, nur auf die Kürze der Arie wird Wert gelegt. Als nicht wünschenswert gilt die in italienischen Libretti zu beobachtende Kombination zweier Versmaße in einer Arie. Hier wirken bei den deutschen Operntheoretikern die Versnormierungen von Opitz und Buchner nach. Obwohl der Alexandriner als durchaus angemessenes Versmaß anerkannt war, findet er bei den Librettisten keine Vorliebe¹³. Die Beachtung des Grundsatzes, der Text der Arie habe sich grundsätzlich den Forderungen der musikalischen Gestaltung unterzuordnen, wird nicht mehr mit letzter Strenge gefordert, wird doch von einer gegenseitigen Ergänzung beider Künste ausgegangen. „So habe ich auch in den Versen meine Libertè; Je kürtzer sie sind, je anmuthiger kommen sie . . . Das gebe ich zu, daß sie sich wohl unter die Music schicken. Aber um derentwillen darff man doch nicht die Poesie radebrechen, zumahl, da sich beyde Schwestern in numero, ordine, mensura ac pondere wohl comportiren“¹⁴. Trotz bewußter Absetzung von den italienischen Mustern wird die deutsche Opernarie vom Da capo geprägt, dem sichtbaren Zeichen für die Befähigung des Librettisten zur Galanterie. „Sonst aber haben wir die Galanterie, ich meine die Arien, denen Italiänern abgesehen, und wie diese den ersten, oder den ersten und andern, oder auch den ersten, andern und dritten Vers der Aria, am Ende wiederholen, welches sie Capo nennen, so passet es unvergleichlich netto, wenn wirs im Teutschen nachahmen“¹⁵. Im Gegensatz zu der umfangreichen Beschreibung der formalen Gestaltung der Arien erschöpfen sich die inhaltlichen Forderungen in relativ allgemeinen Grundsätzen: „Das sind aber die schönsten Arien, welche was moralisches und affectuöses in sich halten. Und gewiß diejenigen sind des schönen Nahmens nicht einmahl werth, bey welchen man solches, als die Quint-Essentz, nicht findet“¹⁶. Eine differenzierte Bewertung der inhaltlichen Ansprüche einer Arie ist offenbar nur in Gegenüberstellung mit dem Rezitativ möglich. Immer wird entgegen der zentralen Stellung der Arie überhaupt ihre Bedeutung im gesamten Szenenkontext erörtert. Die knappe Beschränkung Neumeisters auf „Moralisches“ und „Affectuöses“ bildet zwar grundsätzlich die Intention der Opernarien, doch ergibt sich bei Barthold Feind gerade aus der Gegenüberstellung von Arie und Rezitativ ein detaillierter Katalog von inhaltlichen Forderungen und Anweisungen zu ihrer poetischen Umsetzung.

¹² B. Feind, *Deutsche Gedichte / Bestehend in Musicalischen Schau = Spielen / Lob = Glückwünschungs = Verliebten und Moralischen Gedichten / Ernst = und schertzhafften Sinn- und Grabschriften / Satyren / Cantaten und allerhand Gattungen. Sammt einer Vorrede Von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten und Gedancken von der Opera*, Erster Theil, Stade 1708, S. 95f.

¹³ Unter den bedeutenden Opernlibrettisten des Barock bildet C.F. Bressand als einziger mit seiner Bevorzugung des Alexandriners eine Ausnahme.

¹⁴ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 219.

¹⁵ Ebenda, S. 220.

¹⁶ Ebenda, S. 227f.

Verwunderlich ist, daß die Oden und „*Verliebten Arien*“ Hofmannswaldaus nie vertont wurden. Günther Müller weist daraufhin, daß nicht die dichterische Qualität daran Schuld trage, vielmehr habe es der Musik im 17. Jahrhundert noch an den Möglichkeiten gefehlt, der „konzentrierten, zu geist- und fleischerfüllten“¹⁷ Lieddichtung Hofmannswaldaus als Kompositionsgrundlage dienen zu können. Dieses Urteil, repräsentativ für die Einschätzung Hofmannswaldauscher Lyrik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, muß auch hinsichtlich der Beurteilung einer musikalischen Bearbeitung revidiert, zumindest differenziert werden. Die musikalische Gestaltung der Monodie bevorzugte eine Melodieführung, die dem poetischen Prinzip der inhaltlichen Abrundung entspricht. Die traditionelle Liedgestaltung, in der die letzte Strophe eine annähernd refrainartige inhaltliche Wiederaufnahme der ersten Strophe finden kann, wird in der Hofmannswaldauschen Ode auf „eine argute, auf den Beweisgründen der vorhergehenden Partien fußende conclusio . . . am Ende des Gedichts“ erweitert¹⁸. Die Forderung nach der Ode als einem immer sangbaren Gedicht wird durch das von der erotischen Thematik der Hofmannswaldauschen Ode bestimmte komplexe Argumentationsverfahren durchbrochen. Erst mit dem Erscheinen der Opernarie wird dieser Liedtypus als komprimierte und verkürzte Odenform wieder kompositionsfähig. So schafft die Da-capo-Arie die Voraussetzung für die „Möglichkeit sinnvoller Vertonung durch Reduktion der arguten-concettistischen Argumentationselemente“¹⁹. Auch wenn sich das Da capo in vielen Erscheinungsformen zeigt, ist es immer auf eine kurze Zusammenfassung der Thematik der Arie ausgerichtet. Der Mittelteil einer einstrophigen Da-capo-Arie steht in den meisten Fällen antithetisch zu den mottohaften Anfangszeilen und spiegelt im Da capo „in idealer Weise das dynamische Kräftespiel und die Synthese der Kräfte in der Zusammenfassung am Schluß wider“²⁰. Das Da capo als Sentenz oder sonstige allgemeingültige Aussage ist als vorrangiges Schema feststellbar. Das Argumentationsverfahren ist zumeist darauf ausgerichtet, die Verbindlichkeit des im Da capo Gesagten zu bekräftigen. Die zeitgenössische Bestimmung des Da capo bestätigt diese Auffassung: „Sondern will nur so viel gedencken, daß sie allemahl die Sententiam Generalem desjenigen, was vorher geredt ist, oder eine Morale, in sich begreifen müssen“²¹. Bereits in Strophen Hofmannswaldauscher Oden (z.B. „*Wo sind die Stunden* . . .“; NS I, 437f.) läßt sich diese Form der Argumentation wiederfinden, die in diesem Fall aber als *persuasio* die Legitimation des erotischen Affektes gegenüber einer puritanischen Norm hervorhebt.

¹⁷ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, Bad Homburg vor der Höhe (Nachdruck) 1959, S. 104.

¹⁸ E. Rotermond, *Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau*, München 1972, S. 180f.

¹⁹ Ebenda, S. 181, Anm. 1

²⁰ R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock*, a. a. O., S. 453.

²¹ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 408f.

4

Aus zwei Opernlibretti Christian Heinrich Postels sollen im folgenden ausgewählte Arien betrachtet werden: „*Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom= und Karthagens Überwinder*“ (1693) und „*Die wunderbar=errettete IPHIGENIA*“ (1699)²². Durch die Analyse dieser Arien soll den in der Sekundärliteratur verschiedentlich geäußerten vagen Vermutungen über Einflüsse der Hofmannswaldauschen Lyrik einmal am konkreten Beispiel nachgegangen werden, damit auf diese Weise Berührungspunkte, aber auch Unterschiede aufgezeigt werden können.

In seiner Arbeit über die *Geschichte des deutschen Liedes* bezeichnet Günther Müller die im folgenden vorgestellte Arie als Musterbeispiel einer einstrophigen Opernarie, „*die wohl auf Hofmannswaldauscher Stufe steht*“²³.

Achilles: Laß mich jene Liljen küssen /
 Deren deine Hände voll.
 Laß mich spüren /
 Daß ich kann dein Herze rühren.
 Süsse Lippen / lasst mich wissen
 Was ich endlich hoffen soll.
 Laß mich jene Liljen küssen /
 Deren deine Hände voll²⁴

Günther Müller verifiziert seine Vermutung nicht, sondern äußert lediglich die Beobachtung, daß diese Arie ihre Typisierung durch den Reiz „*stark gemalter Bilder und wohllautender Verse*“ bezieht²⁵. Doch zeigt sich in dieser Arie ein Phänomen, an dem Zielrichtung, Wirkung und Tradition aufzuzeigen möglich ist. Die Beschreibung der Frauenschönheit in der galanten Lyrik wird häufig von sinnlich wahrnehmbaren und zudem wertkennzeichnenden Metaphern geleistet. Das verkürzte Argumentationsverfahren der Arie läßt meistens nur die Beschränkung auf eine Auswahl dieser Metaphernpalette zu, im Gegensatz zur Odendichtung Hofmannswaldaus, die diese sprachliche Formalisierung als Ausdrucksmöglichkeit in den Mittelpunkt poetischer Gestaltung stellt (z. B. „*Flora deine rosen-wangen*“; NS I, 438 f. und „*Lob-rede an das liebenswertheste frauen-zimmer*“; NS II, 3 ff.). Die Anfangsverse, die, bezeichnend für den inhaltlichen Aussagewert dieser Arie, im Da capo wiederholt werden, sind von einer Schönheitshyperbolik geprägt, die einmal durch Farbeindrücke, dann durch Quantitätsbegriffe wirkt. Das *tertium comparationis* der Metapher Lilie ist die weiße Farbe. Weiße Hände, blasser Teint (mit Ausnahme der Wangen und Lippen) galten als Schönheitsideal. Die der Lilie traditionell zugeschriebene Bedeutung der Reinheit ist wohl nicht in erster Linie bestimmendes Merkmal, sie tritt hinter die Farbwirkung zurück, auch wenn dieses Merkmal hintergründig im erotischen Kontext erhalten bleibt. Höchstes Ziel barocker Metaphernsprache in der erotischen Lyrik ist die

²² Neudruck in W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 198–254 und S. 255–308.

²³ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, a. a. O., S. 106 f.

²⁴ Chr. H. Postel, *Die wunderbar=errettete IPHIGENIA*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 275.

²⁵ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, a. a. O., S. 107.

Verschönerung des an sich Schönen durch kunstfertig gestaltete Bildbezüge. Die dabei eintretende überdeutliche Darstellung einzelner Merkmale wird zum Prinzip. Die prunkvolle Dekoration wird noch durch Quantitätsbegriffe wie in diesem Beispiel durch die Bestimmung „voll“ gesteigert. Quantität und Qualität stehen im Dienst eines Argumentationsverfahrens, das die Frau zum Nachgeben gegenüber dem komplimentierenden Werben des Mannes bewegen soll. Daß dadurch jedoch eine zunehmende Bilddiskontinuität auftritt, ist durch das bewußt artistische Sprechen gerechtfertigt, das nur den Reiz und die beschriebene Schönheit der Frau in Betracht zieht. Allerdings setzt in der vorliegenden Arie eine Vergröberung gegenüber der Lyrik Hofmannswaldaus ein. Die barocke Vorliebe, Farbeindrücke durch die Betonung der Mengenvorstellung zu intensivieren, gerät in Postels Arie allein durch das Wort „voll“ zu plump. Die von Hofmannswaldau verwandten Quantitätsbegriffe enthalten nicht diese aufdringliche Dominanz im gesamten Bildkomplex, sondern vertreten adäquat das Prinzip der Intensivierung des bildlichen Eindrucks. Joachim Schöberl²⁶ führt u. a. folgendes Beispiel Hofmannswaldaus an, das den Kontrast verdeutlicht: „*Das haar / wo ihm das gold ein bergwerck aufgebauet*“ (NS I, 43). Wenngleich die einzelnen Bestandteile dieses Bildes nicht aufeinander beziehbar erscheinen, so entbehrt dieses Verfahren nicht einer individuellen Originalität, die ein bewußt pointiertes Sprechen ermöglicht. Die Kritiker der galanten Lyrik in der Frühaufklärung fanden in diesem Bereich barocker Bildlichkeit genug Beispiele, an denen sie ihre Bedenken ansetzen konnten. Johann Christoph Gottsched urteilte in der Abhandlung *Zufällige Gedanken von dem Pathos in den Opern* (Leipzig 1734) folgendermaßen über das zuvor zitierte Arienbeispiel: „*Wenn die Hände voller Liljen seyn sollen. So heißt das einen ganzen Busch Liljen in Händen tragen. Da wird es nun ein schlechtes Vergnügen seyn, die weissen Liljenblätter zu küssen*“²⁷. Dieses Urteil mag beim ersten Hinsehen einleuchten, doch darf nicht die Willkür übersehen werden, mit der die Intention dieser metaphorischen Sprache ignoriert oder mißverstanden wird. So vereinfacht wird die Metaphorik auf eine rationale Verständnisebene heruntergeholt, in der ihre Bildimplikationen undeutlich werden und schließlich lächerlich erscheinen müssen. Doch vermag eine Analyse dieser Arie auch zu verdeutlichen, daß metaphorische Muster, die bei Hofmannswaldau als Vorbild zu finden sind, dem Librettisten bekannt waren und von ihm rezipiert worden sind, wenngleich deren Übernahme sich auf eine eher grobe sprachliche Nachahmung beschränkte. So kann die Technik dieser Metaphorik als bekannt vorausgesetzt werden, obwohl sie nur oberflächlich und in ihrer Struktur klischeehaft umgesetzt wird. Das Vermögen Hofmannswaldaus, gerade hiermit besonders pointiert und kunstvoll das Argumentationsverfahren zu prägen, ist in der Opernarie Postels auf Kosten der Subtilität des Bildbereiches verflacht worden.

²⁶ J. Schöberl, „*liljen = milch und rosen = purpur*“ *Die Metaphorik in der galanten Lyrik des Spätbarock. Untersuchung zur Neukirchschen Sammlung*, Frankfurt/Main 1972, S. 44.

²⁷ Zitiert nach: ebenda, S. 129.

Neben Metaphern, die mit sensuell akzentuierten Bildern die Frauenschönheit überdeutlich beschreiben, gibt es in den zu behandelnden Opern Arien, die einen methodisch gegensätzlichen Vorgang in das Argumentationsverfahren einbeziehen. Eine oftmals besonders erotisierende Körperzone wird geradezu metaphorisch verhüllt, um dem Rezipienten einen Assoziationsspielraum zu belassen, in dem er die Vielschichtigkeit der Metaphern selbständig ausdeuten kann.

Anaximenes: Schön'stes Sel'chen / deine Lippen
Sind Corall'ne Rosen = Klippen /
Daran meine Freyheit strand't.
In der Augen heitern Sonnen
Hat die Flamme Kraft gewonnen /
Dadurch dieses Herz entbrannt.
Schau' ich die beblühten wangen
Grün't mein sehnliches Verlangen /
Schliesst mich Brunst und Hoffnung ein;
Aber jener Schnee der Brüste
Dräut ein blasses Sterb = Gerüste
Meiner Hoffnungs = Blüth zu seyn²⁸

Die beiden ersten Verse dieser Arie stellen zwischen Lippen und Klippen eine Beziehung her, die nicht nur in der Reimkorrespondenz begründet liegt. Die Metapher Klippe bezeichnet das Herausragen eines Körperteils. Doch erst durch die Zuordnung von präziösen Attributen („*Corall'ne Rosen = Klippen*“) und die Verbindung zu zwei für die erotische Dichtung wichtigen Topoi im dritten Vers – dem Topos der Freiheit der Liebe und dem im „Schiffbruch“ des Geliebten angedeuteten Topos der Liebe als Schifffahrt – werden die Bildbereiche Lippen/Klippen in einen erotischen Kontext gestellt. Inhaltlich lassen sich diese Verse leicht zusammenfassen: Der Liebende wird zum Sklaven der Schönheit. Er verliert seine Freiheit, die an den Lippen der Geliebten wie das Schiff an den Klippen zerschellt. Doch diese Deutlichkeit bleibt insofern vordergründig, als die Metaphorik nicht nur das Scheitern des Seefahrers thematisieren will. Der Verlust der Freiheit ist zu verschmerzen, er wird sogar durch die Hingabe der Frau versüßt. Der traditionell fatalistische Faktor der Schifffahrtmetaphorik wird gerade in der erotischen Lyrik als spielerisches Mittel zur verhüllenden Umschreibung erotischer Vorgänge eingesetzt. Dieser Arie vergleichbar sind die Anfangsstrophen einer „*Verliebten Arie*“ Hofmannswaldaus²⁹.

SO soll der purpur deiner lippen
Itzt meiner freyheit bahre seyn?
Soll an den corallinen klippen
Mein Mast nur darum lauffen ein /

²⁸ Chr. H. Postel, *Die wunderbar = errettete IPHIGENIA*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 264.

²⁹ Vgl. zu dieser Ode auch die Interpretation von P. Rusterholz, *Der Liebe und des Staates Schiff. Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus ‚Verliebte Arie‘*: „*So soll der purpur deiner Lippen*“; in: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, hrsg. von M. Bircher und A.M. Haas, Bern und München 1973, S. 265–289.

Daß er an statt dem süßen lande /
 Auff deinem schönen munde strande?
 Ja / leider! es ist gar kein wunder /
 Wenn deiner augen sternend licht /
 Das von dem himmel seinen zunder /
 Und sonnen von der sonnen bricht /
 Sich will bey meinem morschen nachen
 Zu einem schönen irrlicht machen (NS I, 449f.).

Besonders die erste Strophe weist eine Reihe von Metaphern auf, die dem zuvor angesprochenen Prinzip der erotischen Verhüllung Rechnung tragen. So erscheint in der Opernarie die Metaphernkombination Lippen/Klippen in ähnlicher Verwendung wie bei Hofmannswaldau, augenfällige Parallelen lassen sich auch in der Schifffahrtsmetaphorik und der Anführung des Freiheitstopos nachweisen. Die erotische Verhüllung erfährt ihre Funktion nicht in dem Ausweichen und der Zurücknahme der körperlichen Direktheit durch sprachliche Mittel, wie Joachim Schöberl dieses Phänomen zu ausschließlich beurteilt³⁰. Diese Meinung wäre vertretbar, würde nicht die Tatsache bestehen, daß die *Neukirchsche Sammlung* eine Reihe Gedichte enthält, die die direkte Körperlichkeit zum Thema haben. Somit muß die Annahme einer freiwilligen Tabuisierung zweifelhaft erscheinen. Als Beleg mag folgende Strophe eines Hofmannswaldau zugeschriebenen Gedichtes zitiert werden.

LAurette bleibstu ewig stein?
 Soll forthin unverknüpffet seyn
 Dein englisch = seyn und dein erbarmen?
 Komm / komm und öffne deinen schooß
 Und laß uns beyde nackt und bloß
 Umgeben seyn mit geist und armen (NS I, 407).

Näher liegt die Vermutung, daß hier ein Instrumentarium sprachlicher Verhüllung eingesetzt wird, um körperliche Direktheit zumindest an der Oberfläche diskret erscheinen zu lassen. Dennoch ist diese Diskretion, die den offensichtlich frivolen Charakter der erotischen Darstellung tarnen soll, nur ein Detail dieser Verhüllungs-technik. Sie ist bewußt auch auf den Rezipienten ausgerichtet, seine Freude, etwas in Chiffren Angedeutetes zu entwirren. Das erotisch Reizvolle bewirkt seine Sensibilisierung, die eine vorschnelle eindeutige Zielrichtung der Textinterpretation verhindert. Erwin Rotermund begreift die Funktion dieses Verfahrens insgesamt als Überwindung des literarischen Niveauunterschiedes. Der erotische Gegenstand wird durch die Techniken der sprachlichen Verhüllung literarisch legitimiert; die Absetzung gegen eine sehr niedrige Stilebene, die die erotische Thematik möglicherweise nach sich ziehen könnte, wird durch die sprachliche Kunstfertigkeit deutlich geleistet³¹.

Die nachfolgende Arie bietet ein Beispiel für die Verwendung von sensuellen Metaphern, durch die ein erotisches Verlangen in Kategorien des Geschmacks ausgedrückt wird.

³⁰ J. Schöberl, „liljen = milch und rosen = purpur“, a. a. O., S. 65.

³¹ E. Rotermund, *Affekt und Artistik*, a. a. O., S. 176f.

Pulcheria. Komm du Zucker aller Schmerzen /
 Laß im Hertzen
 Deine Stärckung kräfttig seyn.
 Laß dein Balsam mich verbinden /
 Laß mich bei dir Ruhe finden /
 Flöß mir deinen Nectar ein.
 Komm du Zucker aller Schmertzen /
 Laß im Hertzen
 Deine Stärckung kräfttig seyn³²

Diese Arie ist in eine szenische Situation gestellt, in der die Sängerin in Männerkleidern dem Frauenfeind Honoricus einen Brief übergeben hat; darin gesteht sie ihm unerkannt ihre Liebe. Darauf bittet Honoricus sie, die vermeintlich unbekannte Briefschreiberin von diesem Gefühl abzubringen. Die formale wie inhaltliche Gestaltung der Arie ist überraschend streng. Der metrischen Symmetrie der Verse steht ein geradliniges System von „*Aussage – Ergänzung – endgültige Aussage*“³³ zur Seite. Die drei Verse, die das Da capo bilden, umschreiben die thematische Situation: das erotische Verlangen, das einhergeht mit der ständigen Gewißheit der Unerfüllbarkeit. Der petrarkistische Topos der bittersüßen Liebe bestimmt den Hintergrund des Bildes „*Zucker aller Schmertzen*“, bewegt sich in einem erotischen Empfindungsbereich, ohne jedoch die Beziehung zum „*Hertzen*“, das nach den zeitgenössischen Affektenlehren Zentrum emotionaler *passiones* war, zu vernachlässigen. In ähnlicher Tendenz stehen die folgenden Verse Hofmannswaldaus als vorgegebenes Muster: „*Es quillt / ich weiß nicht was / aus meinem engen hertzen / Das alle schmerzen mir zu süßem zucker macht*“ (NS I, 37). Hier wird eine Geschmacksempfindung als Chiffre für einen Gemütszustand verwandt; die ursprüngliche Qualität des Zuckers als eines geschmacklich angenehmen – zudem wertvollen – Stoffes wird auf die Eigenschaft einer affektuellen Leidenschaft ausgeweitet. Die Argumentation in der Arie kommt danach zu einer Erklärung des Begriffes „*Stärckung*“. Diesem werden analoge Begriffe zugeordnet, in denen sich die Aussage der ersten Zeile steigert. Die Sehnsucht nach dem „*Balsam*“ des Geliebten verbindet sich mit der Hoffnung, bei ihm Ruhe und Geborgenheit zu finden. Die Metapher Balsam mag vordergründig als Bild für Linderung und Labsal der Liebesqualen stehen. In übertragenem Sinne aber wird durch die Verwendung einer Metapher des geschmacklichen Empfindungsbereiches die emotionale Situation, in der sich Pulcheria befindet, thematisiert. Schöberl weist darauf hin, daß Hofmannswaldaus Lyrik als Charakteristikum die Verwendung von Metaphern des kulinarischen Bereichs heranzieht, „*um abstrakte Sachverhalte in den konkreten Vorstellungsbereich zu überführen*“³⁴. In Hofmannswaldaus Gedicht „*Auff den mund*“ wird noch

³² Chr. H. Postel, *Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom= und Karthagens Überwinder*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 218.

³³ R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock*, a. a. O., S. 454.

³⁴ J. Schöberl, „*liljen=milch und rosen=purpur*“, a. a. O., S. 36.

eine weitere Bedeutungsnuance des Balsams angesprochen: „*Mund! dessen balsam uns kan stärcken und verletzen*“ (NS I, 74). Wenn in der Arie der Pulcheria die bedrohliche Implikation nicht genannt wird, so bleibt doch diese Bedeutungsrichtung der allgemeinen Thematik nicht fremd. Die Aufforderung zum Liebesgenuß steigert sich schließlich in dem eindeutigen erotischen Verlangen „*Flöß mir deinen Nectar ein*“. Die Darstellung des Gefühlszustandes mit seiner erotischen Sehnsucht deutet in der Aufforderung zum Kuß die Bereitschaft auch zur sexuellen Vereinigung an. Der Nektar mit dem Bedeutungshintergrund des Göttertranks steht zudem in seinem Wert als Metapher deutlich über der des Balsams. Die stetig zunehmende Verdeutlichung der Eingangsverse drückt eine Steigerung des erotischen Gefühls aus. Sie findet aber im Da capo ein jähes Ende.

Als letztes Beispiel soll eine Arie behandelt werden, die einer Person zugeordnet ist, die im Verlauf der Handlung als Frauenfeind charakterisiert worden ist.

Honoricus Laß in Augen Feuer = Blitzen /
 Dieses Hertz ist Diamant.
 Amors Zielen
 Ist nur spielen /
 Alle Pfeile dieses Schützen
 Fliegen nur von schwacher Hand.
 Laß in Augen Feuer = Blitzen /
 Dieses Hertz ist Diamant.
 Wangen die die Ros' erbleichen
 Sind von gar zu zarter Macht.
 Diese Geister
 Bleiben Meister /
 Sollten sie vor Rosen weichen?
 Rosen welcket eine Nacht
 Wangen die die Ros' erbleichen
 Sind von gar zu zarter Macht³⁵

Obwohl hier eine Person spricht, die nicht geneigt scheint, eine Liebesbeziehung einzugehen, enthält diese Arie eine Auswahl der gebräuchlichsten Motive und Vokabeln, die gewöhnlich die erotische Lyrik des Spätbarock bestimmen. Das in dieser Arie ausgedrückte Gefühl der Erhabenheit über erotische Reize läßt am Ende doch eine geheime Betroffenheit erkennen. Die Übernahme vertrauter Formeln, ihre Wandlung ins Negative, erweckt beim Rezipienten eine widersprüchliche Reaktion. Das zu beobachtende Phänomen der spielerisch veränderten Verwendung tradierter Muster erscheint nicht nur unter dem Aspekt der zeitgenössischen Rezeption der galanten Lyrik bedeutsam, sondern läßt diese Arie zum Beispiel einer Variante erotischer Dichtung werden, in der zwar die Ablehnung der erotischen Empfindsamkeit propagiert wird, in deren Tiefenstruktur aber die Schwäche dem erotischen Reiz gegenüber erhalten bleibt. Die Hofmannswaldausche Sentenz „*Denn liebe / so nicht kan die gegenlieb erwerben / Ist ärger als der tod*“ (NS I, 75) trägt diesem Prinzip

³⁵ Chr. H. Postel, *Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom = und Karthagens Überwinder*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 234.

Rechnung, sie wird zur grundlegenden Manifestation erotischer Lyrik überhaupt. Die übliche Klage über die Hartherzigkeit der Geliebten gibt nur einen momentanen Zustand wieder, in der eigentlichen Tendenz ist sie immer „*spielerisch und des guten Endes gewiß*“³⁶. In der Beschreibung des erotisierenden Körpers wird eine gegenseitige Beziehung hergestellt, die in gleicher Weise den Werbenden wie die Angesprochene umfaßt. Die dialogische Grundstruktur der erotischen Oden Hofmannswaldaus rechnet mit dieser gegenseitigen Möglichkeit der Reizeinwirkung. Wenn in dem vorgestellten Beispiel höhnend über die „*treffende*“ Wirkung des Amorpfieles gespottet wird, so bleibt doch die Unberechenbarkeit dieser Pfeile bestehen: „*Die Macht, die Gesetze der Vernunft und die Gewohnheit des alltäglichen Lebens aufzulösen und den Weg in irrationale und launische Schichten der menschlichen Seele zu eröffnen, wird dem Eros von altersher zugeschrieben*“³⁷. Diese Ambivalenz wird bereits in der mythologischen Figur Amors deutlich: er ist ein Kind und zudem blind. So wird auch der alte Topos verständlich, daß derjenige, der über die Liebe spottet, selbst bald von ihr ereilt werden kann. Gerade die verachtende Hervorhebung erotisierender Körperzonen stellt die Paradoxie von Absicht und tatsächlich eintretender Wirkung heraus. Der Körper als Quelle erotischer Reizempfindung bleibt unangefochten existent und somit als Grundlage erotischer Dichtung bestimmend. Obwohl das „*Hertz*“ den „*Feuer=Blitzen*“ der Geliebten zu widerstehen scheint, spielt die Metapher Diamant nicht nur auf die Härte, sondern zugleich auf die Kostbarkeit und die farbenreiche Lichtbrechung des geschliffenen Edelsteins an. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Bedeutungsbereiche durch die Metapher „*Feuer=Blitze*“ und „*Diamant*“, die einerseits den Beginn des Verliebtseins, andererseits die Unbezwingbarkeit und Hartherzigkeit des Frauenfeindes Honoricus beschreiben, hat eine widersprüchliche Aussageabsicht zur Folge. Dieser Metapherngebrauch bedeutet nicht eine epigonenhafte Übernahme tradierter Muster, die nun unreflektiert in falscher Verwendung übernommen würden, sondern ist ein Kunstgriff, durch den der Protagonist charakterisiert wird. Die Anwendung bekannter Liebesmetaphern läßt Zweifel an der entschiedenen Verachtung aufkommen, mit der Honoricus eine Liebesbeziehung ablehnt. Der Mittelpunkt der Arie scheint vielmehr von dem „*Spiel*“ mit Metaphernbedeutungen geprägt zu sein, so daß durch Variation und Kombination neue Möglichkeiten erschlossen werden. Der Pfeil Amors wird zwar vorerst nicht zum Auslöser für den verletzenden „*Liebesbrand*“, sondern schafft die Voraussetzung für ein „*galantes*“ Spiel von schroffer Ablehnung und sublimer Anspielung, in dem die mystifizierte „*zarte Macht*“ der Frauenschönheit – umschrieben von der vor der Rose verblassenden Wange – einen wichtigen Anteil an dem unausbleiblichen Scheitern des ursprünglich gefaßten Vorsatzes hat.

³⁶ H. Schlaffer, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971, S. 65.

³⁷ Ebenda, S. 66.

5

Keine der behandelten Arien konnte an die virtuose Bildlichkeit der erotischen Odendichtung Hofmannswaldaus so eng anknüpfen, daß man von übereinstimmenden Berührungspunkten hätte sprechen können. Trotzdem sind diese Arien als Rezeptionstexte einzuordnen, da sie eine Auswahl von gängigen Elementen des Genres der galanten Lyrik, dessen repräsentativster Vertreter neben Lohenstein unzweifelhaft Hofmannswaldau gewesen ist, enthalten und sich somit an ihnen eine unmittelbare Reaktion auf diesen Autor und sein Werk aufzeigen läßt. Die Übernahme solcher Elemente führte oft zu einer Vergrößerung, schuf allerdings in vielen Fällen ein Raster, das eine den Oden Hofmannswaldaus vergleichbare Grundstruktur ergab. Eine direkte Kopie des Vorbildes wurde am Beispiel der erotischen Verhüllung ersichtlich. Doch wurde für die dramatische Form der Oper – wie das letzte Arienbeispiel zeigte – die Verwendung des Grundbestandes der erotischen Dichtung erweitert. Der veränderte Gebrauch tradierter und anerkannter Muster schuf in der Charakterisierung einer Person eine neue Möglichkeit: Bereits zu einem frühen Zeitpunkt der dramatischen Handlung wurde der Protagonist im Hinblick auf das Handlungsende gekennzeichnet. Aufs Ganze gesehen war erstaunlich, daß die Vergrößerung im erotischen Bildbereich nicht zwangsläufig in die offene Frivolität oder Obszönität abglitt, ein Zeichen, das die literarische Qualität dieser Arien betont. Andere Nachahmer der Hofmannswaldauschen erotischen Dichtung, deren Texte ebenfalls in der *Neukirchschen Sammlung* publiziert sind, können dem Vorwurf nicht entgehen, daß sie ihre Orientierung offenbar unangemessen stark an den sogenannten „*Brunst-Gedichten*“ als einer unrepräsentativen Minderheit im lyrischen Gesamtwerk Hofmannswaldaus ausgerichtet haben. Die Frage nach den Gründen der Übernahme und somit nach der Rezeption zeitgenössischer Autoren kann für den Barock noch nicht so hinreichend beantwortet werden wie vielleicht für andere Epochen. Die galante Lyrik wurde für viele Autoren des Spätbarock als Vorbild interessant. Ob hierbei neben literarischen Aspekten auch gesellschaftliche Gründe entscheidende Bedeutung für diese Rezeption hatten, bliebe zu erörtern. Die Rezeption galanter Lyrik hatte jedoch keine Auseinandersetzung mit dem Gegenstand an sich zur Folge; vielmehr wurde eine vorgegebene Norm diskutiert und, wie es die operntheoretischen Erörterungen nahelegten, dem spezifischen Medium angepaßt. So kann der Begriff des Plagiats mit seinen negativen Implikationen noch nicht den Stellenwert und die Bedeutung wie zu späterer Zeit haben, auch vermag der Begriff der Neuschöpfung thesenhaft nicht das zu umschreiben, was gemeinhin mit ihm verbunden wird. Zusammenfassend läßt sich die Rezeption galanter Lyrik am ehesten als eine literarische Modeerscheinung werten, die in der Oper ihren publikumswirksamsten Niederschlag gefunden hat.