

Vor dreihundert Jahren, 1678, wurde in Hamburg das erste deutsche Opernhaus eröffnet. Aus Anlaß dieses Jubiläums, auf das auch das Thema der Hamburger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1978 abgestimmt ist, bringen wir im vorliegenden Heft ausschließlich Beiträge, die sich mit der Oper befassen. Die Schriftleitung

Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper

von Silke Leopold, Hamburg

Zu den frühen Erscheinungsformen der Oper gehört neben der Darstellung zahlreicher mythologischer Stoffe auch die Verarbeitung geistlicher Themen. Fast zur gleichen Zeit, als die Pastoraloper in Florenz und anderen norditalienischen Städten ihre erste große Blüte zeigte, wurden in Rom die ersten geistlichen Opern aufgeführt: 1600 die *Rappresentazione di anima, et di corpo* von Agostino Manni und Emilio de' Cavalieri, 1606 *Eumelio* von Torquato De Cupis, Tirletti und Agostino Agazzari. Erst sehr viel später sollte auch in Florenz Interesse für geistliche Opern Themen aufkommen. Hier war die Pflege dieses Genres an nur einen Namen gebunden: Andrea Salvadori, der seine Libretti *La Regina S. Orsola* und *La Giuditta* selbst als Novum am Florentiner Hof lobt¹. Die Werke wurden 1625 und 1626 mit der Musik von Marco da Gagliano aufgeführt². Giulio Rospigliosi schließlich, der spätere Papst Clemens IX., verhalf der geistlichen Oper zu ihrer höchsten Blüte; neben den Opern *Il S. Alessio* und *La vita humana*, zu denen sich auch die

1 Im *Argomento* zu *La Regina S. Orsola* schreibt Salvadori: „Prima in questo Teatro fu rinnovato l'uso degli antichi Drami di Grecia in Musica, così oggi in questo medesimo, sia stato aperto un nuovo campo, di trattare con più utile, e diletto, lasciate le vane favole de' Gentili, le vere, e sacre azzioni Cristiane“ („wie in diesem Theater der Brauch der antiken griechischen Musikdramen erneuert wurde, so wurde heute am selben Ort ein neues Feld betreten, nämlich statt der eitlen Geschichten der Heiden mit mehr Nutzen und Vergnügen die wahren und Heiligen christlichen Taten zu behandeln“). Zitiert nach U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso il tempo*, Roma 1951, S. 48.

2 *La Regina S. Orsola* wurde in Anwesenheit des polnischen Königs, *La Giuditta* zu Ehren Kardinal Francesco Barberinis aufgeführt. Vgl. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905, S. 178 f. und 186 f. Die Musik zu beiden Opern ist verloren.

Musik erhalten hat, verfaßte er mehrere weitere Libretti mit Heiligenstoffen³. Mit seinem Werk fand die geistliche Oper jedoch auch gleichzeitig ihr Ende. Um die Zeit, als das Oratorium sich als eine vollausgebildete, eigenständige Gattung im Musikleben etablierte, nahm das Interesse an geistlichen Opern wieder ab, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schließlich verschwanden geistliche Themen fast gänzlich von der Opernbühne.

Einer der Gründe für diese kurze Blüte ist sicherlich in der engen Beziehung zum Oratorium zu suchen. Denn trotz des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen Oper und Oratorium – des Fehlens der szenischen Darstellung bei letzterem – war die Einordnung dieser Gruppe von geistlichen Werken selbst für die zeitgenössischen Theoretiker immer wieder ein Problem. Giovanni Battista Doni bezeichnet in seinem *Trattato della musica scenica* sowohl die Pastorale als auch die Rappresentazione spirituale als „tragicommedia“ und rühmt Rospigliosis *S. Alessio* als gelungenes Beispiel im Gegensatz zu den plebeischen Komödien, wie sie in den Klöstern aufgeführt werden⁴. Die Einführung des Testo in die Oratorien um 1640 hätte zum zweiten prinzipiellen Unterscheidungsmerkmal werden können. Er wurde jedoch schon bald nachdem das Beispiel von Francesco Balduccis Oratorien bei den anderen Komponisten Schule gemacht hatte, wieder angegriffen. Arcangelo Spagna, Theoretiker und Reformier des Oratoriums, unterscheidet denn auch bei seiner Polemik gegen diesen „undramatischen“ Part Oper und Oratorium nur nach dem Stoff⁵. Umgekehrt hieße dies aber, daß ein geistliches Werk niemals auf der Opernbühne aufgeführt werden könnte. Tatsächlich zeigt Spagna mit seiner Bemerkung, er habe mit seinem Oratorium *Sant'Alessio* erstmalig einen Heiligenstoff verarbeitet, daß er Rospigliosis Werk ignoriert. Der Titel seiner Sammlung von Oratorien – *Oratori ovvero melodrammi sacri* – zeigt ebenfalls sehr deutlich, daß nach dem Verzicht auf den Testo eigentlich nur noch die Stoffwahl das Melodramma sacro vom Melodramma profano unterscheidet. Literarisch und musikalisch hatten sich Oper und Oratorium schließlich in der zweiten Jahrhunderthälfte so weit angeglichen, daß weder Musiktheoretiker wie Bontempi⁶ noch Literaturhistoriker

3 Zu den Werken Giulio Rospigliosis und ihren Aufführungen vgl. Irmgard Küffel, *Die Libretti Giulio Rospigliosis. Ein Kapitel frühbarocker Operngeschichte in Rom*, Diss. mschr. Wien 1968; Margaret Kimiko Murata, *Operas for the Papal Court with Texts by Giulio Rospigliosi*, Diss. mschr. Chicago 1975.

4 Giovanni Battista Doni, *Trattato della musica scenica*; in: *Lyra Barberina*. . ., hrsg. von Antonio Francesco Gori und Giovanni Battista Passeri, Florenz 1765, Bd. 2, S. 14 f.

5 „Come che solo il Testo fosse quello, che facesse differenziarle, e non più tosto la materia, che si prende per loro soggetto“ („als ob nur der Testo dasjenige wäre, was sie unterscheidet, und nicht der Stoff, den man als Thema nimmt“). Spagnas Traktat wurde veröffentlicht von Arnold Schering, *Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums*, SIMG 8 (1906/07), S. 43-70. Die zitierte Textstelle übernimmt auch Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 Bde., Milano 1739-52, Bd. 3, S. 496.

6 Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica*, Bologna 1695, S. 25: „Convengono il più delle volte insieme il Poeta e'l Musico nelle compositioni de' Drami, e degli Oratorij; alle quali s'appartengono, lo Stile Recitativo, e le canzonette“ („meistens kommen Dichter und Komponist bei der Komposition von Opern und Oratorien zusammen, zu denen Rezitative und und Arien gehören“).

wie Crescimbeni⁷, Muratori⁸ oder Quadrio⁹ noch einen Unterschied feststellen können.

In der ersten Jahrhunderthälfte hingegen, in der das literarische Genus Oratorium sich erst langsam aus der Dialoglauda herauschälte¹⁰, konnte das Interesse an handlungsreichen geistlichen Stoffen nur mit der szenischen Oper befriedigt werden. Dreierlei Arten von Stoffen fanden dabei besondere Beachtung: moralisierende Allegorien, zu denen man die *Rappresentazione di anima, et di corpo* sowie *La vita humana* zählen muß¹¹. Heiligenlegenden wie die Opern um Alessio, Teodora oder Orsola, ferner die meisten weiteren Libretti Rospigliosis, Geschichten aus dem alten Testament wie *Faraone sommerso* von Ottavio Tronsarelli oder die Libretti zum Buch Judith von Andrea Salvadori und Francesco Georgio. Im dramatischen Aufbau sind diese Typen sehr unterschiedlich. Während für die Dramatisierung von Stoffen aus der antiken Mythologie eine umfangreiche theoretische Auseinandersetzung vorausgegangen war, die ihre Dramaturgie für die erste Zeit weitgehend festlegte, hatte sich für die geistliche Oper kein Theoretiker gefunden. Sie mußte entweder auf praktische Vorbilder zurückgreifen oder sich an der Pastoraloper orientieren. Wenn man aber nun meinen könnte, im Bewußtsein der Zeitgenossen habe der Unterschied zwischen profanen und geistlichen Stoffen keine Rolle gespielt, so zeigt die Vorrede Salvadoris zu seiner *Regina S. Orsola* doch deutlich, daß die Heiligenlegende auf der Opernbühne durchaus etwas Neues, Bemerkenswertes darstellte.

An praktischen Vorbildern boten sich zum einen die *Sacra Rappresentazione*, zum anderen das Jesuitendrama an. Beobachtungen unterschiedlicher Art bestätigen diese Vermutung. Daß die Pflege der geistlichen Oper nicht nur von Rom ausging, sondern ganz speziell von den römischen Jesuiten, läßt sich an dem Personenkreis ablesen, der sich mit diesem Genre beschäftigte, ebenso aber auch an den Aufführungsstätten. *Eumelio* wurde im Seminario Romano, dem jesuitischen

7 Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma 1698, S. 313: „I loro versi sono a somiglianza di quei de' Drammi musicali, cioè rimati senza legge, e ripieni d'arie“ („ihre [der Oratorien] Verse ähneln denen der Opern, d. h. sie sind ohne Regeln gereimt und voll von Arien“).

8 Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1821, Bd. 3, S. 57: „I zelanti pastori della Chiesa di Dio, che tante volte hanno sbandito quella musica che da i teatri è arditamente penetrata ne' sacri templi, è quivi sotto il manto della divozione signoreggia, non ornando, ma infettando la gravità delle divine lodi, e specialmente alcuni sacri poemi, che si appellano oratorii“ („die eifrigen Priester der Kirche, die so oft jene Musik geächtet haben, die aus den Theatern dreist in die heiligen Stätten gedrunken ist und dort unter dem Deckmantel der Frömmigkeit herrscht, wobei sie aber die Würde des Gotteslobes nicht ziert sondern verseucht, und besonders einige geistliche Werke, welche Oratorien heißen“).

9 Quadrio, op. cit., S. 497 übernimmt hier wörtlich die Beschreibung Crescimbenis (vgl. Anm. 5).

10 Zu diesem Prozeß vgl. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 27-52.

11 *La vita humana* sowie der Typus der allegorischen Oper wurden ausführlich behandelt von W. Witzemann, *Die römische Barockoper La vita humana ovvero Il trionfo della pietà*, *Analecta Musicologica* 15 (1975), S. 158-201.

Priesterseminar in Rom, von den Studenten aufgeführt. Die beiden Librettisten De Cupis und Tirletti waren dort Lehrer¹², der Komponist Agazzari, wie aus der Dedikation hervorgeht, Kapellmeister. Komponist und Librettist der Oper *Il S. Alessio*, Stefano Landi und Rospigliosi, studierten ebenfalls am Seminario Romano. Selbst der in Florenz geborene Salvadori, der die geistliche Oper nach Florenz brachte, studierte zwar nicht am Seminario Romano, wurde jedoch im angegliederten Collegio Romano erzogen¹³. Marco Marazzoli, der Komponist von *La vita humana*, stand gleichermaßen mit dem Seminario Romano in Verbindung.

Eine Ausnahme von diesen Opern aus dem jesuitischen Kreis bildet lediglich die *Rappresentazione di anima, et di corpo*, deren direkter Vorläufer eine filippinische Laude desselben Manni aus dem Jahre 1577 war. Er übernahm sie später unverändert in die *Rappresentazione*¹⁴. Doch ließe sich auch noch ein anderes Vorbild für diese Oper nennen, das die Verbindung zur Sacra Rappresentazione beleuchtet: Denn bereits ein Jahr vor Mannis Dialoglauda war in Florenz eine *Commedia spirituale dell'anima* aufgeführt worden. Alessandro d'Ancona bezeichnet die Übernahme von Allegorien in die Sacra Rappresentazione als ein Symptom ihrer Entartung¹⁵. Indes könnte hier auch der Einfluß des Jesuitendramas auf die volkstümliche Gattung spürbar geworden sein. Moralisierende Allegorien nämlich sind ein typisches Merkmal des Jesuitendramas im 16. Jahrhundert. Die Vermischung dieser „gelehrten“, erzieherischen, für ein gebildetes Publikum bestimmten Gattung mit der derben, vordergründigen und außerordentlich handlungsreichen Sacra Rappresentazione könnte den Boden für die geistliche Oper bereitet haben.

In den Heiligenlegenden wird der Einfluß der Sacra Rappresentazione besonders deutlich. Kein Opernlibretto, das nicht auf eine thematisch gleiche Sacra Rappresentazione zurückginge. Der dramaturgische Unterschied ist in allen Fällen derselbe: statt getreuer Darstellung, Nacherzählung der gesamten Legende, in der die Schauplätze häufig wechseln und der zeitliche Verlauf sich oft über Jahre erstreckt, Komprimierung der Handlung auf einen kurzen, definierten Zeitabschnitt. Die Vorgeschichte wird dabei entweder als bekannt vorausgesetzt oder in Erzählungen und Berichten der handelnden Personen angedeutet. Dramaturgisch also richtete sich die geistliche Oper nach denselben Regeln wie die Pastoraloper. Nicht nur, daß die Opernbühne und die begrenzte Zahl der Akteure einen Szenenwechsel wie bei der Sacra Rappresentazione, die auf den Marktplätzen der Städte aufgeführt wurde, nicht erlaubte; die theoretische Auseinandersetzung um die Tragödie und besonders um die Tragicommedia fand auch hier ihren Niederschlag. Insofern

12 Daten hierzu veröffentlichen R. Casimiri in *Note d'Archivio* 15 (1939), S. 3 und Th. Culley, *A Documentary History of the Liturgical Music at the German College in Rome*, Diss. mschr. Harvard 1965, S. 208 f.

13 Siehe Bianca Boccherini, Art. *Andrea Salvadori* in: *Enciclopedia dello spettacolo* Bd. VIII (1961), Sp. 1438 f.

14 Vgl. Rolandi, S 27.

15 Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, Bd. 2, S. 546 f.

steht das Oratorium in dieser Beziehung der *Sacra Rappresentazione* viel näher als bisher angenommen. Der Part des Testo nämlich ermöglichte es, die zahlreichen Schauplätze und kleinen Episoden der Legende zusammenfassend, aber doch in der getreuen zeitlichen Abfolge zu berichten. Er übernimmt gleichsam das für die *Sacra Rappresentazione* typische Mitwandern der Zuschauer von Schauplatz zu Schauplatz. Dieses Ersetzen real dargestellter Szenen durch verbale Beschreibung ist dramaturgisch ein viel kleinerer Schritt als der Verzicht auf den größten Teil der Handlung. So ist die Kritik Donis denn auch hauptsächlich dramaturgisch zu verstehen: *Il S. Alessio* ist deshalb das Musterbeispiel einer *Rappresentazione spirituale*, weil es der antiken Tragödie besonders nahe kommt¹⁶; die *Rappresentazione di anima, et di corpo* deshalb mißlungen, weil der Text nach Regeln erstellt wurde, die allenfalls für die Komödie Geltung haben könnten, wie sie in Nonnenklöstern oder von Studenten aufgeführt werden¹⁷ – nach den Regeln der *Sacra Rappresentazione* also. Die Tragödie aber erforderte Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. Blickt man auf die Libretti der Heiligendarstellungen und alttestamentarischen Geschichten, so zeigt sich diese Forderung weitestgehend gewahrt.

In den Heiligenlegenden, wo die Handlung nicht durch eine eindeutige Quelle festgelegt war wie in den Geschichten aus dem Alten Testament, wurde indes vom Grundsatz der Einheit der Handlung bisweilen abgewichen. Der Einfluß des Jesuitendramas machte sich hier ganz besonders bemerkbar. Allegorische Darstellungen, Teufel, Furien, Engel oder gar der Gott der Hebräer¹⁸ fanden in den Opern *Salvadoris* und *Rospigliosis* reiche Verwendung. Zudem boten die Legenden selbst mit ihren Wundern besondere Gelegenheit, großen szenischen Pomp zu entfalten und die Zuschauer zu verblüffen. Regieanweisungen wie die folgenden geben davon Zeugnis:

*„Qui per l'orenda bestemmia cade un fulmine sopra il Ré, e la terra l'inghiotte, cade ancora fulminato il Tempio di Marte, e l'Idolo va in pezzi“*¹⁹.

(*Regina S. Orsola* V, 5)

*„Sotto a' piedi del Demonio manca all'improvviso la terra, ed egli trabocca in una voragine di fuoco“*²⁰.

(*S. Alessio* III, 1)

Daß die Heiligengeschichten für eine szenische Darstellung besonders geeignet waren, bemerkte auch Bontempi bei der Ankündigung seiner oratorischen Dichtung *Vita e' martirio di S. Emiliano vescovo di Trevi*: „*Benchè per la moltitudine de'*

16 Doni, S. 15.

17 Doni, S. 22.

18 „*Iddio*“ spielt eine der Hauptrollen in Ottavio Tronsarellis *Faraone sommerso* (*Drammi musicali di Ottavio Tronsarelli*, Roma 1632, S. 417-444).

19 „*Hier trifft den König ein Blitz wegen der furchtbaren Gotteslästerung, und die Erde verschlingt ihn. Auch der Tempel des Mars fällt vom Blitz getroffen zusammen, und die Götzenstatue zersplittert.*“

20 „*Unter den Füßen Demonios weicht plötzlich die Erde zurück, und er stürzt in einen Abgrund aus Feuer.*“

*miracoli sia soggetto consentaneo più ad una rappresentazione, che ad un oratorio*²¹.

Die Möglichkeit, mit Allegorien oder Höllendarstellungen die Handlung zu erweitern oder sie gar als Intermedien zu verwenden, war in den alttestamentarischen Geschichten nicht gegeben. Viel stärker war der Dichter hier an die vorliegende Quelle gebunden; größerer Respekt gegenüber der Bibel als gegenüber den Legenden mag auch einer der Gründe für diese Zurückhaltung sein. Und doch zeigen sich auch hier große Unterschiede in den Libretti bei der Auswahl der dargestellten Fakten und in der Behandlung der einzelnen Personen. Der Aufführungsort und -anlaß spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die dramaturgische Herkunft der Werke. Am Beispiel des Judith-Themas sei dies kurz erläutert.

Neben der „Azzione Sacra“ *La Giuditta*²² von Salvadori sind wir im Besitz einer „Rappresentazione spirituale“ *La Giuditta*²³, die 1621 im Konvent der Nonnen von Santa Maria Maddalena aufgeführt wurde²⁴. Der Vergleich dieser beiden etwa gleichzeitig entstandenen Werke zeigt deutlich ihre unterschiedliche Abstammung. Salvadoris Libretto beginnt mit einem Prolog der Calliope, die nicht nur das Thema ankündigt, sondern auch den moralischen Wert der Geschichte um Judith gegenüber den schamlosen oder erbarmungslosen Frauengestalten der Antike herausstreicht:

*„Magnanima Giuditta, era più giusto,
che lasciando il cantar Fedra impudica,
o spietata Medea, la scena antica
cantasse da te . . .“*²⁵.

Bereits der Prolog macht also deutlich, wer im Mittelpunkt des Dramas stehen soll: Es geht um Judith und ihre Beziehung zu den anderen Personen, nicht um die Geschichte des israelitischen Volkes, in der Judith nur eine – wenn auch hervorragende – Gestalt ist. Getreu der Dramaturgie der Tragicommedia und der frühen Opern tritt Judith jedoch erst in der zweiten Szene auf, ihre wahre Gesinnung enthüllend gar erst in der dritten. Zunächst wird das Geschehen vorbereitet: Holofernes läßt sich von seinen zwei Ratgebern Arsace und Argeo als starkem Feldherrn und unbesiegbarem Eroberer huldigen; gleichzeitig gibt er ihnen Einblick in das Leid, das die unerfüllte Liebe zu der schönen Hebräerin ihm bereitet. Seine Liebes-

21 „Obgleich sie [die Vita] wegen der Menge der Wunder viel eher ein angemessener Gegenstand für eine Rappresentazione wäre als für ein Oratorium.“

22 Die Libretti Salvadoris wurden posthum von seinem Sohn veröffentlicht: *Le poesie del Sig. Andrea Salvadori, fra le quali contengono unite insieme tutte quelle, che furono divisamente impresse in diverse stampe vivente l'autore, e l'altre non più divulgate*, Roma 1668.

23 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. 10. O. 1190 (olim 4581): *La Giuditta. Rappresentazione spirituale di Francesco Georgio Bolognese. Composta in musica dal Sig. Lorenzo Righetti. Ad istanza delle molto R.R. Monache di S. Maria Maddalena di Bologna*, Bologna 1621.

24 Die Aufführung ist belegt bei Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888, S. 324. Ricci bezeichnet das Werk als Oratorium. Szenenanweisungen im Text sowie die dramatische Anlage des Werkes zeigen aber eindeutig, daß es eine geistliche Oper ist.

25 „Hochherzige Judith, es wäre gerechter, hätte die antike Szene, statt von der schamlosen Phädra oder der erbarmungslosen Medea zu singen, von dir berichtet . . .“

klage unterscheidet sich wenig von den zahlreichen lyrischen Liebesklagen der Pastoralopern:

*„La bellissima Ebra
co'begl'occhi mi sface:
de la mia morte è rea
e chiederle non oso aita, o pace“²⁶.*

Der Beschluß, ein großes Fest zu feiern und Judith dazu einzuladen, wird dieser in der zweiten Szene von Argeo überbracht. Die dritte Szene bringt ein kurzes Zwiegespräch zwischen Judith und ihrer Magd Abra, die Judith abrät, das Fest zu besuchen. Nachdem die beiden Frauen zum Gebet abgegangen sind, beschließt ein Chor der von den Assyern unterworfenen Könige den ersten Akt mit ihrer Klage über die verlorene Herrschaft. Der zweite Akt ist gänzlich dem Fest gewidmet; den Vorbereitungen, dem Auftritt der assyrischen Fürsten, schließlich Judiths und der Versicherung der Wache, für den ungestörten Ablauf des Festes Sorge zu tragen. Doch statt nun das Fest selbst auf der Bühne darzustellen, wie es eine *Sacra Rappresentazione* unzweifelhaft getan hätte, bedient sich Salvadori eines dramaturgischen Kunstgriffes: Das Fest wird von den wachhabenden Soldaten in seinem vollständigen Ablauf kommentiert. Der Chor der Soldaten und der Hauptmann Ircano werfen sich gegenseitig immer wieder Sätze zu, die mit *„Seht, wie. . .“* oder *„Da ist. . .“* beginnen. Dabei wird auch die nahe Katastrophe schon angekündigt; der Rausch, in den Holofernes sich trinkt, wird von der Wache genau beobachtet:

Coro
*„Ferma Bacco, ferma il piè
troppo spesso, troppo spesso
baci il labro del mio Rè;
ferma Bacco, ferma il piè“²⁷.*

und später
Ircano
*„Vedete come inchina,
già gravide di sonno
Oloferne le luci . . .“²⁸.*

Die Festlichkeit, die auf der Bühne nicht stattfindet, färbt jedoch ein wenig auf diese Szene ab. Ihr symmetrischer Aufbau Chor – Rezitativ – Chor – Rezitativ – Chor sowie ihre Stellung in der Mitte des zweiten Aktes, also in der Mitte des Dramas, deutet ganz auf eine Art Intermedium hin, zumal die Chorstrophen mit ihren variablen Versmaßen musikalisch völlig anders behandelt werden mußten als die sonstige rezitativische Oper. Die letzte Szene dieses Aktes schließlich bringt die Katastrophe. Während Abra vor der Tür wachend ihr Entsetzen über

²⁶ *„Die wunderschöne Hebräerin bringt mich um mit ihren schönen Augen; schuld ist sie an meinem Tod, und ich wage sie nicht um Hilfe oder Frieden zu bitten.“*

²⁷ *„Halt ein, Bacchus, halt ein; zu oft, zu oft küßt du die Lippen meines Herrschers. Halt ein, Bacchus, halt ein!“*

²⁸ *„Seht, wie Holofernes die Lider senkt, die schon schwer von Schlaf sind . . .“*

die Tat kundtut, vollbringt Judith drinnen den Mord an Holofernes. Die Gelegenheit zur Sensation läßt sich Salvadori gleichwohl nicht entgehen. Statt eines Botenberichtes über das Geschehene wie in der Pastoraloper tritt Judith nun selbst mit dem Kopf des Feldherrn auf die Bühne. Nach einigen kurzen Betrachtungen über den menschlichen Hochmut wird dieser Gegenstand des Grauens jedoch schnell entfernt. Wie im ersten Akt beschließt der Chor der Könige kommentierend die Szene. Der dritte Akt bringt hauptsächlich den Triumph Judiths. Nach zwei kurzen Auftritten, in denen die Assyrer den Tod des Holofernes beklagen – wiederum ähnelt diese Klage stark den Lamentoszenen der Pastoraloper:

Ircano
*“O lacrimabil caso,
 o spettacol' indegno,
 afflitta Assiria, sconcolato regno“*²⁹.

– wird Judith mehrere Szenen hindurch gefeiert: von Abra und den Frauen Betuliens, von den unterworfenen Königen und schließlich von Osias und seinen Soldaten, die inzwischen die Assyrer besiegt und vertrieben haben. Während Judith in mehreren langen Rezitativen ihrem Gott für Beistand und Rettung dankt, feiert ihr Volk sie selbst in viel größerem Maße als seinen Gott. Die unterworfenen Könige, die Judith als Befreierin huldigen, müssen sogar erst von ihr darauf hingewiesen werden, nicht sie, sondern Gott habe die Tat vollbracht. Selbst das festliche Chorritornell der letzten Szene bezieht sich primär auf Judith und erst in zweiter Linie auf den Triumph Gottes. Hauptsächlich darin unterscheidet sich Salvadoris Libretto von den anderen geistlichen Dramen. Denn außer den allegorischen Opern, in denen eine Moral Hauptzweck der Darstellung ist, wird auch in den Heiligengeschichten eine moralisierende Absicht immer wieder deutlich³⁰. In diesem Libretto aber ist Salvadori letztlich nur die Fabel und die Person Judiths wichtig, wenn diese auch, wie im Prolog angekündigt, moralisch höher zu bewerten ist als andere. Das Libretto ist daher auch nur soweit geistlich, als es sich auf Grund der vorliegenden Geschichte eben nicht vermeiden läßt. Betont wird dies von Salvadori an keiner Stelle.

Die „Rappresentazione spirituale“ von Francesco Georgio unterscheidet sich gerade in diesem Punkt am deutlichsten von Salvadoris Libretto. Aufgeführt in dem Konvent der Nonnen von Santa Maria Maddalena in Bologna, bietet es ein spätes Beispiel der Sacra Rappresentazione, die, nachdem die umherziehenden Theatertruppen mehr zu weltlichen Schauspielen übergegangen waren, lediglich in den Nonnenklöstern noch weiterlebte³¹. Dramatisch ist auch dieses Libretto bereits weit entfernt von der Sacra Rappresentazione. Seine Herkunft aus dieser Gattung bleibt gleichwohl bei näherem Hinsehen unverkennbar. Insbesondere aber

²⁹ „O beklagenswerter Vorfall, o unwürdiges Schauspiel, du heimgesuchtes Assyrien, untröstliches Reich!“

³⁰ In *Il S. Alessio* beispielsweise tritt die Religion selbst im letzten Akt der Oper auf und gibt den Zuschauern den Rat, ihr Leben dem des Alessio anzugleichen.

³¹ Vgl. d'Ancona, Bd. 2, S. 157-162.

tritt hier das religiöse Moment derartig stark in den Vordergrund, daß die Persönlichkeit Judiths davor fast verblaßt. Der Prolog, gesprochen von der „*Chiesa Trionfante*“ und nicht von der Muse der Dichtkunst, gibt hierüber bereits erschöpfend Auskunft. Nicht von Judith gilt es zu handeln, sondern von ihr, der triumphierenden Kirche, wie sie sich am Beispiel Judith zeigt:

*„E fastosa di me l'alte mie glorie
a pompeggiar tra voi mortali io scendo:
ed hoggi appunto una scoprirvi intendo
de le famose mie rare vittorie“³².*

Anders als bei Salvadori, der die Handlung auf eine einzige Episode reduziert, holt der Librettist dieser *Rappresentazione spirituale* viel weiter aus; sein Libretto ist erheblich handlungsreicher und wechselt öfter den Schauplatz. Zunächst gibt Nebukadnezar mit zwei Ratgebern in einem *Anteprosencico* Aufschluß über die Vorgeschichte der Belagerung Betuliens. Sodann spielt sich dasselbe auf der Gegenseite ab: Osias berichtet den Priestern von dem Auszug Judiths in das Lager der Assyrer. Die Szene mündet in ein langes, gemeinsam und im Wechsel gesprochenes Gebet, das mehr als fünfzig Verse umfaßt. Die folgende Szene zeigt Judith im Gespräch mit Abra. Auch diese Szene geht nach kurzem Dialog in ein längeres Gebet über. Der Akt schließt mit einem ausführlichen Zwiegespräch, in dem Holofernes Judith seine Liebe offenbart, die sie mit unterwürfigen Worten noch weiter schürt.

Die erste Szene des zweiten Aktes führt eine Person ein, die bei Salvadori überhaupt nicht auftritt: Achior, der in einem großen Monolog über den Gott der Hebräer und seine eigenen Götter nachsinnt. Wiederum treten Judith und Abra auf, wiederum sprechen sie ein langes Gebet. Abgesehen davon, daß dieses Gebet leidenschaftlicher, drängender ist als das erste, ist diese Szene nahezu eine Wiederholung der ersten Auftrittsszene beider Frauen. Im letzten Auftritt des zweiten Aktes läßt Vagao, Diener des Holofernes, Judith zum Fest. Der dritte Akt beginnt wie der zweite mit einem langen Monolog. Doch statt der religiösen Zweifel Achiors stellt hier der Diener Betrachtungen über die Unbeständigkeit der Frauen an. Ganz unverkennbar ist die Absicht, buffoneske Elemente in die Handlung einzustreuen. Die Szene überbrückt zudem die Dauer des Festes. Denn als nächstes bereits tritt Judith mit dem Kopf des Holofernes auf die Bühne. Und wie um das Grauen, das Salvadori dezent in den Monolog der angstvoll vor der Tür wartenden Amme kleidete, auszukosten, berichtet Judith mit dem Kopf in der Hand Abra ausführlich von dem Verlauf des Festes und ihrer Tat. Die letzte Szene zeigt noch einmal alle Hebräer sowie Achior, der beim Anblick des Kopfes des Holofernes zunächst in Ohnmacht fällt, dann aber überwältigt von der Macht des hebräischen Gottes seinen Götzen abschwört und sich bekehrt. Mit einem gemeinsamen Lob Gottes und einem Tanz der Jungfrauen Betuliens endet die *Rappresentazione*.

³² „Und prächtig steige ich herab, meine großen Ruhmestaten mit euch, ihr Sterblichen, zu feiern; und eben heute will ich euch einen meiner berühmten, außerordentlichen Siege entdecken.“

Abgesehen davon, daß diese Rappresentazione spirituale sprachlich unbeholfener, weniger konzis ist als das Libretto Salvadoris, liegen die Differenzen aber nicht nur in der Qualität, sondern ebenso in den unterschiedlichen Vorbildern. Das Libretto Georgios ähnelt einer Sacra Rappresentazione zu diesem Thema, die bis in das 17. Jahrhundert hinein immer wieder gedruckt wurde und sicherlich dem Librettisten bekannt war³³. Natürlich ist diese Sacra Rappresentazione wie alle anderen noch wesentlich handlungsreicher, Georgios Libretto dagegen schon durchdrungen von den Forderungen der antiken Dramaturgie. Doch steht hier wie dort die Nebukadnezar-Episode an erster Stelle, Achior ist ebenfalls ein längerer Auftritt in der Sacra Rappresentazione gewidmet, jedoch ohne die Bekehrung am Ende; diese wiederum wird bei Georgio so wichtig genommen, um den Sieg der Ecclesia Triumphans, wie er im Prolog angekündigt wurde, zu vergrößern. Es ist dies eine typische Szene, wie sie in der Zeit der Gegenreformation besonders im Jesuitendrama beliebt war. Auch die zahlreichen Gebete sind ein Überbleibsel aus der Sacra Rappresentazione. Die Überbetonung dieses Teils der Handlung liegt sicherlich nicht zuletzt an dem Aufführungsort des Dramas. Im Palast des Granduca der Toscana war man an solchen Gebeten wesentlich weniger interessiert als in den Räumen eines Klosters; Salvadori beläßt es denn auch bei der Ankündigung von Gebeten vor dem Abtreten der Personen wie

„Verso l'usato fonte
Abra moviamo il piede,
ivi laviam la fronte,
e'l cor nel gran periglio armiam di fede“³⁴.

Besonders deutlich zeigt sich der Einfluß der Sacra Rappresentazione in der Person des Dieners. Die dramatisch völlig unwesentliche Szene zu Beginn des dritten Aktes, in der Betrachtungen über das Wesen der Frau angestellt werden, dient einzig zur Auflockerung der strengen Handlung und dem Zweck, die Zuschauer zwischendurch einmal zum Lachen zu bringen, wie es in der Sacra Rappresentazione häufig und meist sehr viel drastischer als hier geschah. Das komische Element aber hatte Salvadori, wie Belloni in Bezug auf die *Regina S. Orsola* bemerkt³⁵, noch nicht in die geistliche Oper zu übertragen gewagt. Erst Rospigliosi führte mit den Pagen im *S. Alessio* auch komische Personen in das geistliche Libretto ein³⁶.

Salvadoris Drama aber ist frei von all diesen Reminiscenzen an die Sacra Rappresentazione. Viel strenger beachtet er die aristotelischen Einheiten. Gleichwohl bringt er dieselben Orientierungen zur Vorgeschichte und sogar eine Bekeh-

33 Die letzte Auflage von *La Rappresentazione di Iuditta Ebraea* erschien 1610. Vgl. A. Cioni, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Firenze 1961, S. 84 f.

34 „Zur gewohnten Quelle, Abra, laß uns gehen, dort netzen wir die Stirn und wappnen das Herz mit Vertrauen in dieser großen Gefahr.“

35 A. Belloni, *Il seicento* (= Storia letteraria d'Italia), Milano 1929, S. 317.

36 Vgl. hierzu die gattungsgeschichtliche Untersuchung des *S. Alessio* in meiner Dissertation *Stefano Landi. Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburg 1976, Bd. 1, S. 286-296.

rung im Handlungsablauf unter. Dazu dient ihm der Chor der unterworfenen Könige, der wie in den Pastoralopern an den Aktschlüssen die Handlung kommentiert. In diesen Auftritten, die alle als geschlossene Chorstrophen mit variablen Metren sich deutlich von den anderen Szenen abheben, ist alles enthalten, was Nebukadnezar und Osias zu Beginn der *Rappresentazione* ausgedehnt berichten. Im dritten Akt schließlich lassen sich die Könige von Judith bekehren. Beides ist jedoch viel nebensächlicher und kürzer behandelt; für den Handlungsablauf fallen diese Episoden kaum ins Gewicht. Im Vordergrund bleibt die Person Judiths.

Offensichtlich aber bot diese ausgeglichene Handlung nicht genügend Gelegenheit zur Prachtentfaltung auf der Bühne, wie es sich für die Aufführung an einem Fürstenhof gehörte. In *La Regina S. Orsola* hatte das Drama selbst diese Möglichkeit geboten. Sowohl die Allegorien der Unterwelt, die zahlreichen Dämonen, Teufel und Furien, die sich zur Beeinflussung und Steuerung des Geschehens hier ein Stelldichein geben, als auch der Triumph der heiligen Ursula am Schluß des Dramas boten ausreichende Gelegenheit zu szenischem, literarischem und musikalischem Aufwand. Die Stellung dieser Szenen innerhalb des Dramas läßt ihre nahe Beziehung zum Intermedium erkennen. In der ersten Szene des ersten Aktes, gleich nach dem Prolog also, der in seiner szenischen Geschlossenheit schon selbst ein Intermedium darstellt³⁷, treffen sich alle bösen Mächte, die auf das Geschehen Einfluß zu nehmen gedenken, zu gemeinsamem Ratschlag: Asmodeo, der Dämon der Begierde, Lucifero persönlich, eine teuflische Furie, die sich von den Hunnen anbeten läßt, und ein Dämonenchor. Ihr zweiter Auftritt zeigt sie im verlorenen Kampf gegen den Erzengel Michael und den Chor der Engel. Die Szene steht genau in der Mitte des Dramas, nämlich in der dritten Szene des dritten Aktes. Denselben Platz im dramatischen Verlauf nimmt in *Giuditta* jene Beschreibung des Festes durch die Wachen ein – ebenfalls eine Szene mit intermedienhaftem Charakter.

Um etwas zumindest literarischen und musikalischen Glanz ist auch die Schlußszenen der *Giuditta* bemüht. Ihre Tat allerdings ist zu einer festlichen Schlußapothese weit weniger geeignet als der himmlische Triumph einer Heiligen. So fügt Salvadori der biblischen Geschichte zwei echte Intermedien hinzu, die zum Drama in keiner Beziehung stehen und lediglich die Person feiern, zu deren Ehren die Aufführung stattfindet: Kardinal Francesco Barberini³⁸. Hier nun bietet sich Gelegenheit zu üppiger Szenographie und phantasiereichen Allegorien. Während im ersten Intermedium nach dem Prolog nur Flüsse und Berge bemüht werden, tummeln

37 Die Angabe des Personenverzeichnisses lautete: *Arno, et Urania con il Coro delle Muse in una particolare prospettiva di Fiorenza fanno il Prologo*. Auch die Länge des Prologes ist außergewöhnlich: Er umfaßt 110 Verse.

38 Dies wird nicht nur im *Argomento* erwähnt, sondern auch im Prolog: „*Questo caso forma la presente Azione, che fu rappresentata, con la solita grandezza della Corte di Toscana, in musica recitativa al Signor Cardinal Barberino Nipote, e Legato della san. mem. di Urbano Ottavo*“ („Diese Geschichte bildet die vorliegende Handlung, die mit der gewohnten Großartigkeit am Hof der Toscana aufgeführt wurde für den Kardinal Barberini, Neffe und Gesandter Seiner Heiligkeit Urbans VIII.“) – „*Ora del Sol del Vaticano udita / pregio sarà de le Toscane Scene*“ („Nun sei sie [Judith], wenn sie von der Sonne des Vatikans vernommen wird, der Schatz der toscanischen Szene“).

sich im Schlußintermedium himmlische Götter, Gestirne und die Bienen aus dem Wappen der Familie Barberini. Regieanweisungen wie etwa die folgenden lassen den szenischen Prunk erahnen: „*S'apre il foro, dov'è l'Iride, che vien innanzi.*“ – „*Qui l'api spariscono dall'Iride.*“ – „*Il sole qui comincia a moversi.*“ – „*Qui ballano le Provincie d'Europa*“³⁹.

Diese beiden Intermedien stehen im dramatischen Ablauf an genau demselben Ort wie die Dämonenszene und die Verklärung in *Regina S. Orsola*. Wenn Salvadori auch offensichtlich stolz darauf ist, statt der heidnischen nun die wahren christlichen Geschichten auf der Opernbühne eingeführt zu haben, so kommt er doch an der etablierten Opernpraxis nicht vorbei, auch wenn er dieses Problem auf unterschiedliche Weise löst. Selbst die Bologneser *Rappresentazione spirituale* verzichtet nicht auf eine Art Schlußapotheose, wenn auch – dem Ort der Aufführung und den szenischen Möglichkeiten angemessen – in minimalem Ausmaß: Die Aufführung schließt mit einem Tanz Judiths und ihrer Jungfrauen. Verglichen mit der *Sacra Rappresentazione*, in der zumeist ein Engel mit der *Licenza* den Schluß macht, zeigt sich hier, wie sehr sich bereits seit der *Rappresentazione di anima, et di corpo* der Einfluß der Oper auch umgekehrt in der *Sacra Rappresentazione* geltend gemacht hat.

Fragt man nach den sozialen Hintergründen der geistlichen Oper, jenes von der zeitgenössischen Theorie ungeliebten und in der Praxis gegenüber den antiken und epischen Stoffen selten gebliebenen Phänomens, so erweist sie sich letztlich als ein von den höchsten kirchlichen Autoritäten getragenes Werkzeug der Gegenreformation. Nicht nur die Werke selbst geben davon Zeugnis, die immer wiederkehrenden Motive des Sieges über das Böse, der Bekehrung, des Sieges der Tugend über das Laster, der Herrlichkeit des Himmels. Auch die Träger der Gattung zeigen, wie eng diese an die Lehre der katholischen Kirche gebunden ist. Geistliche Opern, soweit nicht von religiösen Gruppen wie der Bruderschaft des heiligen Filippo Neri oder Klöstern gefördert, sind ausnahmslos Mäzenatenoperen, ihre Mäzene in der Mehrzahl hohe Kirchenfürsten. Die römischen Jesuitenkollegien spielen dabei als geistiger Mittelpunkt eine besondere Rolle. *Eumelio* ist nicht allein ein Anfangspunkt der Operngeschichte, sondern ebenso ein völlig in der Tradition des Jesuitentheaters eingebettetes Werk. Schließlich waren es auch die Theoretiker des Jesuitendramas, die sich als erste von der antiken Poetik lösten⁴⁰. 1617 betont Famiano Strada in seiner Schrift *Prolusiones Academicæ Oratoriarum, Historiarum, Poeticarum* den Vorrang religiöser Stoffe vor antiken. 1630 untermauert Alessandro Donati in seiner *Ars Poetica* die seit langem gepflegte Praxis, Heilige und Märtyrer zu Dramenhelden zu machen⁴¹, auch theoretisch. *La Regina S. Orsola* ist vielleicht das erste Beispiel der Übertragung der Jesuitendramatik auf das Operntheater.

39 „*Das Forum öffnet sich, und ein Regenbogen kommt hervor.*“ – „*Hier steigen die Bienen aus dem Regenbogen auf.*“ – „*Hier fängt die Sonne an, sich zu bewegen.*“ – „*Hier tanzen Europas Provinzen.*“

40 Vgl. hierzu J. Müller S. J., *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, S. 65 ff.

41 W. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin 1923, S. 243, bezeichnet beispielsweise *Il S. Alessio* als ein „echtes Jesuitenthema“.

Als Mäzene der geistlichen Oper treten besonders die Barberini, die Familie Papst Urbans VIII., hervor. Die Mehrzahl solcher Opern – das heißt nahezu alle Werke von Rospigliosi – wurden im Teatro Barberini aufgeführt. Auch die Aufführung von Salvadoris *La Giuditta* hängt eng mit der Familie Barberini zusammen. Andere Aufführungen wie etwa *S. Orsola* oder *Il S. Alessio* hatten den Besuch ausländischer Fürsten zum Anlaß. Besonders aber die Konvertierung der Königin Christine von Schweden bot den kirchlichen Mächten einen willkommenen Anlaß, der Macht der Kirche mit festlicher Überhöhung Nachdruck zu verleihen. Die Einrichtung kommerzieller Opernhäuser, durch die sich Trägerschicht und Geschmack grundlegend wandelten, beendete die Periode der geistlichen Oper. Anders als die pastoralen und epischen Stoffe, die sich neben den neuen Themen behaupten konnten, überlebten die geistlichen Libretti diesen sozialen Wandel der Oper nicht. Ihr Erbe traten die Oratorien an, deren große Blüte wenig später als die Gründung der öffentlichen Theater begann.

Voltaire und die Oper*

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Der bedeutende Philosoph, Historiker und Dichter Voltaire hatte zwar nur ein begrenztes Verständnis für Musik, erkannte aber bereits in jungen Jahren die Bedeutung, welche die Oper im Rahmen der Kultur des 18. Jahrhunderts besaß. Er bedauerte das viel geringere Interesse des Publikums für das französische Schauspiel, für dessen Erneuerung Voltaire sich einsetzte; er schrieb 27 Tragödien und elf Komödien, die zu seiner Zeit oft aufgeführt wurden. Als leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters spielte er selbst mehrfach auf der Bühne, wenn auch nur in privaten Aufführungen. So ist es verständlich, daß Voltaire auch lebhaften Anteil am Schicksal der Oper nahm, an der ihn allerdings in erster Linie die Operntexte interessierten. Quinault, der Librettist Lullys, gehört für ihn zu den besten Dichtern Frankreichs; Voltaire stellte Quinault sogar weit über Lully, dessen Erfolge er vor allem in seinen Texten begründet sah. Wenig bekannt ist, daß Voltaire selbst sieben Operntexte verfaßte und in enger Verbindung zu Komponisten stand, vor allem zu Rameau und zu Grétry. Er nahm lebhaft Stellung zu vielen Einzelheiten der

* Zum 200. Todestag Voltaires am 30. Mai 1978.