

Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik
Untersuchungen zu Überzeugungsstrategien in Oratorium, Oper
und Schauspiel mit Musik am Beispiel von Vertonungen
der Erzählung vom Salomonischen Urteil und vom Kreidekreis

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar

vorgelegt von
Juliane Hirschmann

Erstgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Heidelberg, im März 2007

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	7
GEGENSTAND DER ARBEIT	8
METHODIK	12
<i>Überzeugungsfunktion in dramatischer Rede.....</i>	<i>18</i>
<i>Überzeugungsstrategien in dramatischer Musik.....</i>	<i>21</i>
Inneres Kommunikationssystem.....	28
Äußeres Kommunikationssystem	29
WERKBESTAND UND WERKAUSWAHL.....	37
II. DAS SALOMONISCHE URTEIL IN DER BIBEL – DER STOFF	47
GRUNDMUSTER DER RICHTSVERHANDLUNG.....	52
<i>Gerichtsrede der wahren Mutter.....</i>	<i>52</i>
<i>Streit der Frauen</i>	<i>53</i>
<i>Reaktionen auf den Teilungsbefehl.....</i>	<i>54</i>
<i>Lüge der falschen Mutter.....</i>	<i>55</i>
<i>Der Teilungsbefehl: die Rolle des Königs</i>	<i>57</i>
BOTSCHAFTEN DER ERZÄHLUNG.....	58
III. DIE MUSIKDRAMATISCHE REZEPTION	59
DAS SALOMONISCHE URTEIL IM ORATORIUM	60
<i>Giacomo Carissimi: Judicium Salomonis (ca. 1660).....</i>	<i>60</i>
Überzeugungsstrategien im Werkinereren	63
Die Gerichtsverhandlung.....	63
Sprachliche Strategien: Vergleich mit der biblischen Vorlage.....	63
Musikalische Strategien.....	66
Botschaften.....	77
Tätige Anteilnahme als christliches Ideal.....	77
Handeln durch die Anbindung an Gott.....	82
Schlussbemerkungen.....	83
<i>Marc-Antoine Charpentier: Judicium Salomonis (1702)</i>	<i>85</i>
Überzeugungsstrategien im Werkinereren	88
Die Gerichtsverhandlung.....	88
Sprachliche Strategien	88
Musikalische Strategien.....	90
Die Gerichtsverhandlung und ihr Kontext	99
Salomons Traum: Überzeugungssituation vor der Gerichtsverhandlung.....	101

Schlusschor.....	106
Botschaften.....	107
Huldigung Ludwigs XIV. – Darstellung eines Herrscherideals	108
Ein Herrscher von Gottes Gnaden	111
Ein weiser Friedensstifter auf Erden	112
Mahnung an die Richter in der <i>messe rouge</i>	114
Schlussbemerkungen.....	115
<i>Marc' Antonio Ziani: Il giudizio di Salomone (1698/1701)</i>	117
Überzeugungsstrategien im Werkinneren	126
Lügenszene (Teil I) und Gerichtsverhandlung (Teil II)	126
Direkte Rede der Parteien an den König.....	126
Streit der Parteien	136
Unterbrechung des Dialogs.....	143
Die Rolle des Königs	152
Botschaften.....	153
Selbstbeherrschung als zentrale Verhaltensnorm.....	154
Tätigwerden durch Anteilnahme und Mitleid.....	156
Verwerflichkeit des Betrugs.....	157
Weiser und gerechter König.....	160
Schlussbemerkungen.....	161
<i>Georg Friedrich Händel: Solomon (1749)</i>	163
Überzeugungsstrategien im Werkinneren	166
Die Gerichtsverhandlung (II/2)	166
Strategien der wahren Mutter	168
Strategien der falschen Mutter.....	186
Die Rolle des Königs	191
Botschaften.....	193
Mitgefühl als Tugend.....	193
Die gute Herrschaft Salomos	194
Schlussbemerkungen: Händels Szene im Vergleich	197
DAS SALOMONISCHE URTEIL AUF DER WELTLICHEN BÜHNE	198
<i>Vom Boulevardmelodrama zur Oper</i>	198
<i>Louis-Charles Caigniez und Adrien Quaisin: Le jugement de Salomone / Salomons Urteil (1802/1804)</i>	205
Inhalt des Dramas.....	209
Überzeugungsstrategien im Werkinneren	210
Der Streit zwischen Sena und Tamira (II/5 – II/6)	211
Die Gerichtsszene (III/3 – III/5)	216
Das Urteil Salomons	219
Wirkungsabsichten des Boulevardmelodramas.....	225
Mutterliebe und andere weibliche Tugenden.....	226
Familie als ideale bürgerliche Lebensform	233
Der ehrenhafte Mann – Salomon.....	235
Schlussbemerkungen.....	241

<i>Peter Ritter: Salomons Urteil (1808)</i>	243
Überzeugungsstrategien im Werkinneren	250
Der Streit zwischen Sena und Tamira (II/4)	250
Sprachliche Strategien	250
Musikalische Strategien	253
Die Gerichtsszene (III/4 – III/5)	260
Sprachliche Strategien	261
Musikalische Strategien	262
Im Vergleich: Boulevardmelodrama und Oper	269
Im Kontext: die deutschsprachige Oper um 1800	270
Schlussbemerkungen	272
<i>Alexander Zemlinsky: Der Kreidekreis (1933)</i>	274
Inhalt der Oper	277
Überzeugungsstrategien im Werkinneren	280
Gerichtsszene I (III/5)	280
Sprachliche Strategien	280
Musikalische Strategien	288
Gerichtsszene II (III/7)	312
Sprachliche Strategien	312
Musikalische Strategien	315
Exkurs: Zemlinskys Oper und Li Xingdaos chinesisches Drama – Intertextuelles	322
Botschaften	324
Plädoyer für eine gerechte Welt	324
Die ideale Mutter	331
Schlussbemerkungen	335
IV. SCHLUSSFOLGERUNGEN UND ZUSAMMENFASSUNG	337
VERGLEICH DER ÜBERZEUGUNGSSZENEN	339
<i>Konstanten</i>	339
<i>Unterschiede</i>	342
BOTSCHAFTEN	346
<i>Die gute Herrschaft</i>	346
<i>Die ideale Mutter</i>	348
AUSBlick	350
ANHANG	353
ABKÜRZUNGEN	354
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	355
DANKSAGUNG	377

I. EINLEITUNG

Gegenstand der Arbeit

Was kann Musik leisten, wenn es darum geht, Menschen für bestimmte Ansichten und Ideale zu gewinnen oder zum Ausführen von Handlungen zu bewegen, wenn sie also überzeugen soll?¹ Die besondere Fähigkeit von Musik, vor allem durch emotionale Wirkungskraft auf menschliches Denken, Fühlen und Handeln Einfluss zu nehmen, wurde schon in der Antike beschrieben und von jeher in unterschiedlichsten Kontexten genutzt, sei es für propagandistische Zwecke zur Huldigung eines Regenten, für religiöse Ziele wie im Zeitalter der so genannten Gegenreformation oder auch für die Werbung in unserer heutigen Kultur. Die Mittel der Musik, mit denen sie insbesondere auf die Affekte des Menschen einwirkt, veränderten sich im Verlauf der Geschichte. Im 17. und 18. Jahrhundert etwa war die antike Rhetorik wichtiger Bezugspunkt, aus dem nicht nur Maler und Dichter, sondern auch Komponisten Gestaltungsmöglichkeiten ableiteten. Später, seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, erfolgte eine Ablösung von der Rhetorik und die Hinwendung zu eigenen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten.²

Obwohl die überzeugende Kraft von Musik immer wieder gleichermaßen von Komponisten wie Theoretikern beschrieben wurde und Musik bis heute in zahlreichen Kontexten in beeinflussender Absicht eingesetzt wird, steht eine gezielte und übergreifende wissenschaftliche Beschäftigung mit Strategien musikalischen Überzeugens noch aus: In welchen Zusammenhängen wird sie in überzeugender Intention eingesetzt? Mit welchen Mitteln arbeitet sie? Welchen Veränderungen unterliegen diese im Verlauf der Geschichte?

Bisherige Untersuchungen widmen sich vor allem Einzelaspekten: Einige Arbeiten betrachten etwa beeinflussende Zielsetzungen von Musik in einigen politischen und religiösen Zusammenhängen, wie jene von Susan Parker Shimp zu Domenico Mazzocchis Kompositionen im Umfeld der Gegenreformation in Rom³, von Fritz Reckow zur *Tragédie en musique* unter Ludwig XIV. als „Mittel offiziöser Meinungslenkung“⁴ oder Silke Leopold zur frühen Geschichte der Oper im Umfeld fürstlicher Selbstrepräsentation⁵. Arnold Perris nimmt verschiedene Zeiträume und Kon-

¹ Auf den Begriff „überzeugen“/„Überzeugung“ ist weiter unten näher einzugehen.

² Vgl. dazu etwa Fritz Reckow: Art.: „Tonsprache“, in: Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Rietmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner 6, Stuttgart 1979, S. 1-6.

³ Susan Parker Shimp: *The Art of Persuasion: Domenico Mazzocchi and the Counter-Reformation*, Diss. Yale Univ, Ann Arbor 2000. Für eine weitere Untersuchung zum Thema Musik als Mittel religiöser Beeinflussung vgl. Giuseppe Vecchi: *Didassi lirico drammatica delle arti figurative e riflessi in alcune Cantate morali e spirituali di Maurizio Cazzati*, in: Marco Capra (Hrsg.): *Una piacente estate di San Martino: Studi e ricerche per i settant'anni di Marcello Conati*, Lucca 2000, S. 1-8.

⁴ Fritz Reckow: *Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich*, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, Tutzing 1996, S. 419-444. Reckow bezieht explizit auch die Bedeutung von Textgestalt und Musik sowie die Umstände der Aufführung für die gewünschte Beeinflussung mit ein.

⁵ Silke Leopold: *Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda. Musikalisches Theater als Vehikel fürstlicher Selbstrepräsentation*, in: Michael Jeismann (Hrsg.): *Das 17. Jahrhundert: Krieg und Frieden (=Das Jahrtausend)*,

texte in den Blick für die Frage, welche Botschaften Musik in propagandistischer Funktion vermitteln kann. Seine auf eine breite Materialbasis gestützte Darstellung bietet vor allem einen Überblick über die unterschiedliche Verwendung von Musik; er betrachtet diese selbst hingegen nicht genauer.⁶ Einige musikästhetisch ausgerichtete Arbeiten beschäftigen sich mit der Wirkung von Musik unter allgemeineren Perspektiven im Sinne etwa der „Affekterregung“, ohne jedoch immer näher auf die Musik einzugehen.⁷ Interessante Perspektiven zeigt in diesem Zusammenhang Constantin Floros auf:⁸ Er bezeichnet die Musik als „ein kommunikatives Phänomen *par excellence*“, merkt jedoch an, dass sie „bisher kaum unter dem Aspekt des Kommunikationsprozesses untersucht [wurde]. Was intendieren die Komponisten [...] mit ihrer Musik? Was wollen sie aussagen und an wen wenden sie sich? Welcher Art sind die musikalischen Botschaften, die sie aussenden, und wie werden sie von den Hörern aufgenommen und dechiffriert?“⁹ Floros' Buch bietet teilweise Antworten auf diese Fragen, verzichtet jedoch auf eine systematische Herangehensweise sowie Überlegungen zu Strategien der Vermittlung. Mit eigenen (u.a. empirischen) Methoden widmen sich auch musikpsychologische und -pädagogische Forschungen der (beeinflussenden) Wirkung von Musik.¹⁰

Zahlreiche Untersuchungen liegen vor zu rhetorischen Strukturen in instrumentaler und vokaler (darunter auch dramatischer) Musik; sie beschränken sich zumeist auf die Darstellung von rhetorischen Analogien in der Musik, ohne auf Fragen nach den Wirkungsintentionen, insbesondere unter dem Aspekt des Überzeugens einzugehen.¹¹ Zwar beschreiben die Autoren mitunter den Rezeptionsprozess mit rhetorischen Metaphern – der Hörer werde etwa „überzeugt“ –, doch von

München 2000, S. 48-60. Weitere interessante, in dem genannten Artikel nur angedeutete Perspektiven, zeigt Leopold auf in ihrem Aufsatz: Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 23, 1999, S. 9-40; sie beschreibt hier, wie dem (höfischen) Opernpublikum des 17. und 18. Jahrhunderts über spezifische musikalische Strukturen bestimmte Verhaltensnormen vorgeführt wurden, und nimmt somit auch über Musik vermittelte Botschaften in den Blick.

⁶ Arnold Perris: *Music as Propaganda. Art to Persuade, Art to Control* (=Contributions to the Study of Music and Dance 8), Westport 1985.

⁷ Vgl. u.a. Wilhelm Seidel: Die Rückkehr des Orpheus zur Musik. Die Wirkungen der Musik in Monteverdis erster Oper, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 409-425; Sabine Ehrmann: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens* (=Musikwissenschaftliche Studien 2), Pfaffenweiler 1989 (Ehrmann setzt sich im Zusammenhang mit Monteverdis, im Denken des 17. Jahrhunderts fußenden Musikanschauung mit Aspekten seiner Ästhetik auseinander, für welche die Ausrichtung auf den Zuhörer und die Idee von der Bewegung der Affekte von zentraler Bedeutung ist); auch Arno Forchert: Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik, in: Hermann Danuser (Hrsg.): *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 39-50.

⁸ Constantin Floros: *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.

⁹ Ebd., S. 9.

¹⁰ So etwa Reinhard Fehling: *Manipulation und Musik. Das Beispiel „funktionelle Musik“* (=Reihe Projekte im Unterricht), Augsburg 1976; Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985; Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Hamburg 2002.

¹¹ Z.B. bei Ursula Kirkendale: *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, in: *Journal of American Musical Society* 33, 1980, S. 88-141; Hartmut Krones: *Musik, Rhetorik und Topik*, in: Thomas Schirren,

was er eingenommen werden soll und mit welchen musikalischen Mitteln das geschieht, bleibt offen oder wird, beispielweise in der Phrase „Bewegung der Affekte“, lediglich angedeutet.¹² Den Versuch, auch analytisch einen Zusammenhang zwischen einer nach rhetorischen Prinzipien konstruierten Musik und einer auf Überzeugung zielenden Wirkung herzustellen, unternimmt die Arbeit von James Parakilas.¹³ Möglichkeiten von Musik beschränken sich in dieser Hinsicht gleichwohl nicht auf die bloße Übertragung rhetorischer Strukturen, sondern sind weitaus umfassender. Die Erforschung speziell musikalischer Mittel und ihrer Veränderungen unter Berücksichtigung gattungsspezifischer, ästhetischer und gesellschaftlicher Faktoren ebenso wie der Intentionen gegenüber dem Zuhörer steht bisher aus und soll in dieser Arbeit erstmals vorgenommen werden.

Der Zusammenhang von Ausdrucksmittel und Wirkung wird unmittelbar einsichtig in Oper, Oratorium und anderen Formen dramatischer Musik, in denen die Figuren vor allem durch die Musik miteinander kommunizieren und auch versuchen, sich gegenseitig zu beeinflussen.¹⁴ Musik transportiert dabei in der Regel den nonverbalen, insbesondere den affektiven Anteil von Kommunikation. Anhand von Szenen in textgebundenen musikdramatischen Gattungen, in Oper, Oratorium ebenso wie im Schauspiel mit Musik, sollen Strukturen musikalischen Überzeugens aufgedeckt werden, und zwar sowohl im Hinblick auf die Mittel desjenigen, der überzeugt, als auch auf die Reaktion desjenigen, der überzeugt werden soll.¹⁵ Kommunikation findet aber in jeder dramatischen Gattung nicht nur zwischen den Figuren¹⁶ untereinander statt. Mit dem

Gert Ueding (Hrsg.): Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium (=Rhetorik-Forschungen 13), Tübingen 2000, S. 257-272.

¹² Vgl. unter anderem die Arbeiten von: Leslie Ellen Brown: Oratorical Thought and the Tragédie Lyrique: a Consideration of Musical-Rhetorical Figures, in: College Music Symposium 20/2 (1980), S. 99-116; David Allen Duncan: Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators, in: Georgia Cowart (Hrsg.): French Musical Thought, 1600-1800 (=Studies in Musicology 105), Ann Arbor 1989, S. 149-176; Mark Evan Bonds: Wordless Rhetoric. Musical Form und the Metaphor of the Oration, Cambridge, Massachusetts, London 1991; Elmar Budde: Musikalische Form und rhetorische *dispositio* im ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach, in: Gert Ueding (Hrsg.): Rhetorik zwischen den Wissenschaften, Tübingen 1991, S. 161-174.

¹³ James Parakilas: Mozart's Tito and the Music of Rhetorical Strategy, PhD diss., Cornell University 1979; in Ansätzen auch bei Fritz Reckow: Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hrsg.): Traditionswandel und Traditionsverhalten (=Fortuna vitrea 5), Tübingen 1991, S. 145-178.

¹⁴ Der Begriff „Musikdramatik“ bezieht sich im Kontext dieser Arbeit auf all jene Gattungen, in denen die Verbindung von dialogisch gestaltetem Text und Musik konstitutiv ist; demnach ist darunter die Oper ebenso zu fassen wie das Oratorium und das Schauspiel mit Musik.

¹⁵ Weitere interessante Perspektiven bietet die Untersuchung von Überzeugungsstrategien im Ballett, dort also, wo auf Sprache gänzlich verzichtet und die instrumentale Musik in Verbindung mit der szenischen Aktion im Mittelpunkt steht. Da sich die vorliegende Arbeit mit wortgebundener dramatischer Musik beschäftigt, muss dies einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben, die in mancher Hinsicht auch auf eine eigene Methodik angewiesen wäre.

¹⁶ Der Begriff „Figur“ wird hier verwendet im Sinn von Manfred Pfister, der zwischen „Figur“ einerseits, „Person“ und „Charakter“ andererseits differenziert. Demnach verweist der Terminus „Figur“ auf „intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles“ im Gegensatz zu „Personen oder Charakteren des realen Lebens“. Es ist also „die ontologische Differenz zwischen fiktiven Figuren und realen Charakteren zu betonen“, Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse, München 102000, S. 221. Pfister benutzt „Person“ und „Charakter“ im Wesentlichen synonym.

rezipierenden Zuschauer kommt immer auch eine weitere Instanz hinzu. Die Absichten der Figuren untereinander können sich jedoch durchaus von denen unterscheiden, die der Autor seinem Publikum gegenüber verfolgt. Daher stellt sich die Frage, welche Bedeutung der Überzeugungsprozess von Figuren innerhalb des dramatischen Geschehens (im Folgenden: im inneren Kommunikationssystem¹⁷ bzw. im Werkinernen) für das Publikum hat, welche Inhalte diesem möglicherweise vermittelt werden sollen und wie dies geschieht. Grundprämisse ist hierbei, dass ein Kunstwerk Wirkungen auf den Rezipienten hat, die dieser verstehen und deuten will. Es sind demnach auch Kriterien zu entwickeln für eine Beschäftigung mit der Überzeugung des rezipierenden Hörers.¹⁸

In einem Längsschnitt durch die Musikgeschichte werden anhand eines bekannten Stoffs, in dessen Zentrum eine Gerichtsverhandlung steht, Überzeugungsstrategien untersucht: Gegenstand sind Oratorien, Opern sowie Sprechdramen mit Musik, welche die biblische Erzählung vom Salomonischen Urteil (3 Könige 3, 16-28) aufgreifen. Zu betrachten sind unter anderem die musikalischen Überzeugungsbemühungen der beiden Mütter in Oratorien von Giacomo Carissimi (*Judicium Salomonis*, ca. 1660¹⁹), Marc' Antonio Ziani (*Il giudizio di Salomone*, 1698/1701), Marc-Antoine Charpentier (*Judicium Salomonis*, 1702), Georg Friedrich Händel (*Solomon*, 1749), in einem Schauspiel von Louis-Charles Caigniez mit Musik von Adrien Quaisin (*Le jugement de Salomone/Salomons Urteil*, 1802/1804) sowie in Opern von Peter Ritter (*Salomons Urteil*, 1808) und Alexander Zemlinsky (*Der Kreidekreis*, 1933), der eine ostasiatische Variante des Stoffes aufgreift. Im Vordergrund der Untersuchung steht neben dem Vorgehen der Frauen auch dasjenige des königlichen Richters Salomo, denn er lenkt das Verhalten der Frauen vor allem mit seinem Befehl, das Kind zu teilen, entscheidend. Analyse von Text und Musik erfolgt getrennt, um die spezifisch musikalische Sinnebene zu erfassen. Sodann geht es um die Frage, ob und welche Botschaften an den Zuhörer (der damaligen Zeit) gerichtet sind und welche Bedeutung die Überzeugungsbemühungen der Figuren untereinander für die Vermittlung dieser Botschaften haben. Welche Strategien sind für die untersuchten Werke jeweils spezifisch? Inwiefern verändert sich die Darstellung der Geschichte und wie wandeln sich damit auch die Strategien musikalischen Überzeugens im Verlauf der Jahrhunderte? Welche Bedeutung haben ästhetische sowie allgemein kulturelle und geistesgeschichtliche Voraussetzungen auf die Gestaltung ebenso wie auf die vermittelten Botschaften? Unterscheiden sich die Strukturen in szenisch (Oper, Schauspiel mit Musik) von denen in nicht-szenisch aufgeführten Werken (Oratorium) voneinander? Unter-

¹⁷ Vgl. zu diesem Terminus ebd., S. 20-22 sowie das folgende Kapitel „Überzeugungsfunktion dramatischer Rede“.

¹⁸ Hier sind Zusammenhänge relevant, die sich mit dem Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ erfassen lassen. Vgl. dazu die weiteren Ausführungen.

¹⁹ Zu den einzelnen Datierungen vgl. die jeweiligen Einzelkapitel. In der Regel wird das Uraufführungsdatum oder, bei weiteren Fassungen, das Datum der Erstaufführung angegeben

suchungen zur musikdramatischen Rezeption der Erzählung vom Salomonischen Urteil liegen bisher nicht vor, so dass mit dieser Arbeit auch die Erschließung eines zum Teil unbekanntes Repertoires möglich ist.

Den Einzelanalysen voraus geht im methodischen Teil zunächst eine Annäherung an das Thema in drei Schritten: Für eine Einordnung der Fragestellung in den Gesamtzusammenhang „Überzeugungsstrategien“ nimmt das folgende Kapitel „Methodik“ zunächst einige grundsätzliche Aspekte vorweg und stellt eine allgemeine Definition vor, die auch den Untersuchungen dieser Arbeit zugrunde liegt. Ausführlicher beschrieben wird die von Aristoteles aufgestellte Trias der Überzeugungsmittel Logos, Ethos und Pathos, da diese auch für die dramatische Musik relevant sind und als Beschreibungsmuster in den Analysen herangezogen werden können. Überlegungen zur Überzeugungsfunktion in dramatischer Rede sind Gegenstand des anschließenden Kapitels, bevor Aspekte zu Strategien in der dramatischen Musik in den Blick genommen werden; hier schließen sich auch theoretische Überlegungen an zu Kommunikationsstrukturen in dramatischer Musik, um einige Voraussetzungen für die nachfolgenden Analysen zu verdeutlichen. All diese Kapitel entwickeln weitere Fragen sowie Analysekatoren und Beschreibungsmodelle, wobei neben Ansätzen aus der Rhetorik insbesondere für den wirkungsästhetischen Teil dieser Arbeit auch literaturwissenschaftliche Ansätze einbezogen werden. Sie sind im Verlauf der Untersuchung um musikwissenschaftliche Perspektiven zu ergänzen.

Methodik

„Wherever there is ‚meaning‘, there is ‚persuasion“²⁰ – diese These von Kenneth Burke spricht jeder Bedeutung tragenden Äußerung beeinflussenden Charakter zu. Auch wenn Burkes Begriffsverständnis sicher zu umfassend ist, zeigt es doch, wie allgegenwärtig Überzeugungsbe-mühungen sind. Sie begegnen in zahlreichen lebensweltlichen Konflikt- und Konkurrenzsituationen zwischen Individuen oder Gruppen. Im Bereich der Kunst (Literatur, Musik, Malerei, Film, u.a.) gibt es sie auch zwischen dem Autor und seinem Publikum, wobei hier die künstlerische Abbildung von Konflikt- und Konkurrenzsituationen ebenso eine wichtige Rolle spielt. So vielfältig wie die Situationen sind auch die zur Überzeugung eingesetzten Mittel und Medien (Rede, Texte, Bilder, Musik, u.a.).²¹ Das Thema „Überzeugungsstrategien“ ist insofern für zahlreiche

²⁰ Kenneth Burke: *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, Los Angeles, London 1969, S. 172.

²¹ Josef Kopperschmidt bezeichnet das Medium einer Überzeugung als einen von mehreren „persuasionsrelevanten Faktoren des Kommunikationsprozesses“ (neben „Nachrichten“, „Kommunikator“, „Rezipient“) und merkt im Hinblick auf die Persuasionsforschung an: „Weiter wären [neben Rezipient und Kommunikator] die Medien in ihrer Persuasiven [!] Relevanz zu betonen, d.h. die durch ihre semiotische bzw. wahrnehmungspsychologische Struktur (optisch, akustisch usw. bzw. Interferenz der Zeichensysteme bei Doppelkodierung) wie technische Organisation bedingten spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten („Dramaturgie“) und kommunikativen Chancen (direkte/indirekte Kommunikation, offene/geschlossene Kommunikationssysteme usw.); [...]“. In: *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz ²1976, S. 160.

Disziplinen relevant, für die Sprach- und Literaturwissenschaft ebenso wie die Kunstwissenschaft, die Psychologie, Rechtswissenschaft, Politik-, Geschichtswissenschaft u.a.²² Die Frage, wie am wirkungsvollsten zu überzeugen sei, hat vor über 2000 Jahren zur Herausbildung einer der einflussreichsten Disziplinen beigetragen: der griechisch-römischen Rhetorik. Der Sophist Gorgias definierte sie etwa, nach den ihm von Platon in den Mund gelegten Worten, als eine Fähigkeit, „durch beredte Worte sowohl vor Gericht die Richter zu überreden wie in der Ratsversammlung die Ratsherren und in der Volksversammlung die versammelte Gemeinde, wie auch in jeder anderen Versammlung, die sich aus Bürgern zusammensetzt [...]“.²³ Die Rhetorik galt in der Antike auch als *ars persuadendi*.²⁴ Sie ging seit Aristoteles von drei Redegattungen aus: der beratenden oder politischen Staatsrede, der Gerichtsrede und der Gelegenheits- oder Festrede.²⁵ Einige der von der Rhetorik beschriebenen Strategien werden auch in dieser Arbeit als Beschreibungsmuster aufgegriffen, zumal fast alle der untersuchten Szenen, auch in der musikalischen Gestaltung, auf die Gerichtsrede Bezug nehmen.

„Überzeugen“ soll in dieser Arbeit verstanden werden als ein Kommunikationsakt, bei dem das handelnde Subjekt sprachliche und nicht-sprachliche Mittel bewusst, intentional und geplant einsetzt, um den Kommunikationspartner durch den Abbau von antizipiertem Widerstand zu gewissen Einstellungen zu bewegen oder dessen Zustimmung für die Ausführung konkreter

²² Für kommunikations- und sozialwissenschaftliche, psychologische und medizinische Perspektiven vgl. z.B. das von James Dillard und Michael Pfau herausgegebene interdisziplinäre Handbuch: *The Persuasion Handbook. Developments in Theory and Practice*, Thousand Oaks, London, New Delhi 2002. – Für die Sprach- und Literaturwissenschaft vgl. insbesondere Josef Kopperschmidt: *Allgemeine Rhetorik. Einführung in der Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart 1976; ders.: *Argumentationstheorie. Zur Einführung*, Hamburg 2000; Elke Mann: *Persuasive Sprechhandlungen in Alltagsdialogen des Russischen*, München 2000; Nuri Ortak: *Persuasion*, Tübingen 2004; Martin Pasbrik: *Der persuasive Charakter des Kommunikationsprozesses (=Pädagogik und Hermeneutik 6)*, Eitorf 1998; Birgit Stolt: *Rhetorikkonzeptionen in der Geschichte der deutschen Sprache*, in: Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger (Hrsg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, 3. Teilband (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 23), Berlin, New York 2003, S. 25-84; M. Weiler: *Arguments in Fiction*, in: D. C. Williams u. M. D. Hazen (Hrsg.): *Argumentation Theory and the Rhetoric of Assent*, Tuscaloosa 1990, S. 103-116. – Für weitere Bereiche u.a.: Fritjof Haft: *Juristische Rhetorik*, Freiburg 1990; Neil MacCormick: *Rhetoric and the Rule of Law: A Theory of Legal Reasoning*, Oxford 2005; Frank R. Pfetsch: *Verhandeln in Konflikten. Grundlagen, Theorie, Praxis*, Wiesbaden 2006; Jane D. Evans: *The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus*, Ann Arbor 1992; Kenneth S. Rothwell: *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae* (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava), Leiden, New York, Kopenhagen, Köln 1990.

²³ Platon: *Gorgias*, übers. und erläutert von Otto Apelt, Hamburg 1955, S. 35.

²⁴ Joachim Knappe: Art. „Persuasion“, in: *HWRh*, Bd. 6, Sp. 877. – Diesem mehr auf den Zweck ausgerichteten Rhetorik-Verständnis steht die Vorstellung gegenüber, die Rhetorik sei primär eine Kunst guten Redens (*Ars bene dicendi*); die Frage nach der Überzeugungsqualität steht hier eher im Hintergrund. Quintilian etwa, der in dieser Hinsicht eine Mittlerrolle einnimmt, schreibt zu den Aufgaben des Redners: „Dieses wird der Redner immer erreichen; denn immer wird er gut reden. Doch konnte dieser Einwand vielleicht gegen diejenigen Bestand haben, die das Überreden [*persuadere*] als Ziel betrachtet haben. Unser Redner aber und seine Kunst, wie wir sie definiert haben, ist nicht vom Erfolg abhängig; zwar strebt nach dem Sieg, wer redet, doch wenn er gut geredet hat, hat er, auch wenn ihm der Sieg nicht vergönnt ist, geleistet, was die Kunst ausmacht.“ In: Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae. Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. von Helmut Rahn, 2 Bde. (Erster Teil, Buch I-VI. Zweiter Teil, Buch VII-XII), Darmstadt 1995, II, 17/23; vgl. dazu Knappe: Art.: „Persuasion“, Sp. 877/878; ebenso Manfred Fuhrmann: *Die antike Rhetorik*, Düsseldorf, Zürich, 2003, S. 12-14.

²⁵ Diese Dreiteilung blieb seit Aristoteles in der Antike bestehen. Das etwas ältere Lehrbuch von Anaximenes kennt nur die Volks- und Gerichtsrede, vgl. Fuhrmann: *Die antike Rhetorik*, S. 81.

Handlungen zu erhalten.²⁶ Diese Definition bezieht sich für die vorliegende Arbeit gleichermaßen auf die Kommunikation der Figuren im Werkinnen als auch auf jene zwischen Autor und Publikum.²⁷

Konstitutiv für das Überzeugen im obigen Sinne ist der Wechsel von einem mentalen Zustand in einen anderen, wobei auf der Senderseite nur „vom gesellschaftlichen Konsens getragene kommunikative Mittel eingesetzt werden“²⁸ und somit Formen wie Gewalt, Drohungen usw. auszuschließen sind. Ausdrücklich einbezogen werden nonverbale Mittel; in zwischenmenschlicher Kommunikation sind dies vokale (Lautstärke der Stimme, Stimmlage, Sprechrhythmus usw.) und nicht-lautliche (motorische) Mittel (Mimik, Gestik usw.).²⁹

Der Begriff der „Strategie“ schließlich – im Allgemeinen ebenso wie im Kontext dieser Arbeit verstanden als ein Plan zur optimalen Verwirklichung eines Ziels³⁰ – nimmt das Vorgehen desjenigen in den Blick, der zu überzeugen versucht, wobei es möglich ist, dass dieser durch bestimmte Reaktionen des zu Überzeugenden seine Vorgehensweise modifiziert („Rückkopplung“³¹). Charakteristisch für die Strategie ist ein (rational) geplantes, zielgerichtetes, koordiniertes, in sich stimmiges, komplexes Bündel an Maßnahmen (im Folgenden auch: an

²⁶ Diese Definition wurde unter Einbeziehung aktueller, insbesondere rhetorischer und linguistischer Forschung zum Thema „Persuasion“ (vgl. die Literatur oben, Anm. 22, insbesondere: Kopperschmidt: Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation; ders.: Argumentationstheorie. Zur Einführung; ders.: Überzeugen. Problemskizze zu den Gesprächschancen zwischen Rhetorik und Argumentationstheorie, in: Michael Schecker (Hrsg.): Theorie der Argumentation (=Tübinger Beiträge zur Linguistik 76), Tübingen 1977, S. 203-240; Mann: Persuasive Sprechhandlungen in Alltagsdialogen des Russischen; Ortak: Persuasion) gemeinsam vom Arbeitskreis des interdisziplinären Forschungsprojekts „Überzeugungsstrategien“, Universität Heidelberg, entwickelt.

²⁷ Die im deutschen Sprachgebrauch häufig vorgenommene Differenzierung zwischen „Überzeugen“ und „Überreden“ ist in dieser Definition aufgehoben, da sie alle relevanten Aspekte umfasst: Gemeint ist ein „durch vernunftmäßige Argumentation“ vollzogenes *Überzeugen* sowie auch ein „mit Hilfe von anderen Mitteln [...] als durch das Vorbringen von Argumenten“ erfolgreiches *Überreden*, vgl. Klaus Wagner: Pragmatik der deutschen Sprache, Frankfurt 2001, S. 395. Diese – moralisch motivierte – Differenzierung wird im deutschen Sprachraum seit der Aufklärung wichtig, etwa bei Johann Christoph Gottsched (*Ausführliche Redekunst*, 1736), sowie Ende des 18. Jahrhunderts bei Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Teil 2, Bd. 2, Biel 1777, S. 1192: „Ueberredung. (Beredsamkeit) Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolgt. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntnis der Wahrheit.“), dazu auch Knappe: Art.: „Persuasion“, Sp. 895. Der griechische Ursprung kennt diese Unterscheidung nicht, das Verb *peithain* dient zur Bezeichnung von beidem (vgl. Fuhrmann: Die antike Rhetorik, S. 12), ebenso das Lateinische „persuadere“, auch im Englischen heißt es lediglich „to persuade“. – Ferner zielt „Überreden“ auf „Handlungsbereitschaft“, „Überzeugen“ hingegen auf „Zustimmungsbereitschaft“, wobei die Zustimmung zu einer Handlung erst dann erfolgt, wenn die Zielperson oder -gruppe „überzeugt ist, daß sie sinnvoll ist“; in diesem Fall geht der Überredung eine Überzeugung voran, vgl. dazu Nuri Ortak: Persuasion, S. 62/63.

²⁸ Knappe: Art.: „Persuasion“, S. 875.

²⁹ Vgl. Art.: „Nonverbale Kommunikation“, in: Hadumod Bußmann (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft (=Körners Taschenausgabe 452), Stuttgart 2002, S. 473.

³⁰ Klaus Brinker: Textfunktionale Analyse, in: Ders., Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, Bd. 1 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16.1), Berlin, New York 2000, S. 175-186.

³¹ Wagner: Pragmatik der deutschen Sprache, S. 100.

sprachlichen und nicht-sprachlichen Mitteln) sowie ein auf Langfristigkeit angelegtes Vorgehen (im Unterschied zur Kurzfristigkeit der Taktik).³²

Auf Aristoteles geht die Trias der drei Überzeugungsmittel (*lógos*, *éthos*, *páthos*) zurück, deren Zusammenwirken – so heißt es in der *Rhetorik* des Aristoteles – erst den Erfolg einer Rede gewährleistet. Er beschreibt das sachlogische Überzeugungsverfahren (*lógos*, im Folgenden Logos), die Glaubwürdigkeit des Sprechenden (*éthos*, Ethos) sowie ein Vorgehen, das die die affektive Wirkung auf den Hörenden intendiert (*páthos*, Pathos):

Sie [die Überzeugungsmittel] sind zum einen im Charakter des Redners (*éthos*) angelegt, zum anderen in der Absicht, den Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage (*páthos*) zu versetzen, zuletzt in der Rede selbst (*lógos*), indem man etwas nachweist oder zumindest den Anschein erweckt, etwas nachzuweisen. [...] Da Überzeugung nur durch diese drei Mittel erfolgt, ist augenscheinlich, daß nur der sie erreichen wird, der Schlüsse ziehen, über Charakterzüge und Vorzüge und drittens über Affekte urteilen kann [...].³³

Die sachbezogene Überzeugungsarbeit als Enthymem und Beispielargumentation stellt für Aristoteles das entscheidende Mittel für eine gelungene Überzeugung dar, das er ausführlich erläutert.³⁴ Der Erfolg des sachlogischen Überzeugens hängt aber wesentlich davon ab, ob der Sprechende dem Zuhörer glaubwürdig und aufrichtig erscheint: „[...] fast die bedeutendste Überzeugungskraft hat sozusagen der Charakter“, das Ethos (I, 2/4; 1356a). Dieses bezieht sich jedoch nicht primär auf eine Charaktereigenschaft, stellt also keine rein moralische Kategorie dar; gemeint ist eher die durch die Rede transportierte Eigendarstellung des Sprechenden, die dem Rezipienten positiv auffallen muss.³⁵ Der Redner sollte also Merkmale und Erwartungen seiner Hörergruppe mit einbeziehen:

Weil nun allen die Reden ins Ohr gehen, die ihrer Wesensart entsprechen oder ähnlich sind, ist es offensichtlich, wie Redner und Reden durch den Einsatz des Wortes einen Eindruck erwecken können, der eben dieser Wesensart entspricht.³⁶

Drei Bedingungen müssen nach Aristoteles erfüllt sein, damit der Sprechende glaubwürdig erscheint:

³² Ebd., S. 97-101.

³³ Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, I, 2/13-16; 1356a. – Dass das Zusammenspiel dieser drei Mittel Voraussetzung für eine gelungene Überzeugung sei, betont, in Anlehnung an Aristoteles, auch Ortak in seiner linguistischen Arbeit zum Thema „Persuasion“, denn der Redner „hat nicht die Auswahl zwischen drei komplementären Strategien *lógos/práigma*, *éthos* und *páthos*; der Erfolg seiner Bemühungen ergibt sich nur dann, wenn die drei Teilaspekte gelungen zusammenwirken“, Ortak: *Persuasion*, S. 22.

³⁴ Ortak betont, dass der Begriff des *lógos* bei Aristoteles keineswegs ausschließlich auf das „neuzeitlich-aufklärerische Verstandeskonzept bezogen“ sei; es ließe sich als „sprachbezogene Einheit“ auch „allgemeiner als ‚Redehandlung‘ im weitesten Sinne verstehen, als kommunikative Einheit, die zwischen zwei Sprechern eine Verbindung herstellt. In dem klassischen triadischen Kommunikationsmodell ‚Sender‘ – ‚Mitteilung‘ – ‚Empfänger‘ ließe sich *lógos* dann allgemein als Inhalt der Mitteilung verstehen“, *Persuasion*, S. 15.

³⁵ Vgl. dazu auch ebd., S. 17.

³⁶ Aristoteles: *Rhetorik*, II, 13/16; 1390a.

Daß Redner selbst glaubwürdig [*axiōpistos*] sind, dafür gibt es drei Gründe, denn so viele Ursachen gibt es, von den Beweisen abgesehen, weswegen wir Rednern Glauben schenken: Es sind dies Einsicht, Tugend und Wohlwollen. Jede Täuschung durch Worte oder Ratschläge von Rednern ist ja auf all diese Eigenschaften oder eine davon zurückzuführen. Denn entweder haben Redner aus Unvorsichtigkeit nicht die rechte Ansicht, oder sie sagen trotz ihrer rechten Ansicht aus Böswilligkeit nicht das, was sie meinen, oder sie sind zwar verständig und redlich, aber nicht wohlwollend. Daher kommt es wohl, dass Leute nicht den besten Ratschlag geben, obwohl sie ihn kennen. Außer diesen (drei Ursachen) gibt es keine weiteren Gründe mehr. Also muss jeder, der diese drei Eigenschaften zu haben scheint, bei den Zuhörern Glauben finden.³⁷

Aristoteles bezieht sich hier ebenso auf die Sachkompetenz des Redenden wie auf seine moralisch-sittliche Disposition (Vertrauenswürdigkeit), seine Toleranz und Aufgeschlossenheit.³⁸ Die überzeugende Kraft des Dargestellten ist vor allem dann von der Glaubwürdigkeit des Sprechers abhängig, wenn das Dargestellte selbst nicht unmittelbar überprüfbar ist:

Durch den Charakter geschieht dies [die Überzeugung], wenn die Rede so dargeboten wird, daß sie den Redner glaubwürdig erscheinen läßt. Den Anständigen glauben wir nämlich eher und schneller, grundsätzlich in allem, ganz besonders aber, wo es eine Gewißheit nicht gibt, sondern Zweifel (*amphidoxein*) bestehen bleiben.³⁹

Pathos schließlich meint die affektive Qualität der Rede, durch welche der Zuhörer in eine bestimmte Stimmung versetzt werden soll:

Mittels der Zuhörer überzeugt man, wenn sie durch die Rede zu Emotionen verlockt werden. Denn ganz unterschiedlich treffen wir Entscheidungen, je nachdem, ob wir traurig oder fröhlich sind, ob wir lieben oder hassen.⁴⁰

Auf der Seite des Redners handelt es sich dabei im Verständnis des Aristoteles um ein stark rationales Vorgehen. Voraussetzung ist ein umfangreiches Vorwissen über menschliche Affekte, das der Sprechende gezielt einsetzen sollte:

Bei jedem einzelnen Affekt sind drei Aspekte zu vertreten: Ich tue dies am Beispiel Zorn: In welcher Gemütsverfassung befindet sich der Zornige? Wem zürnen sie gewöhnlich? Worüber sind sie erzürnt? Wenn wir nämlich eine oder zwei dieser Fragen zu beantworten verstehen, nicht aber alle drei, so können wir wohl unmöglich jemanden in Zorn versetzen.⁴¹

Aristoteles' Betrachtungen zum Pathos stellen eine systematische Darstellung solcher menschlichen Affekte dar, die seiner Ansicht nach für den Überzeugungsprozess relevant sind; er nennt und beschreibt ausführlich: Zorn, Sanftmut, Freundschaft, Furcht, Scham, Wohlwollen, Mitleid, Entrüstung, Neid und Rivalität (II, 2-11). Schließlich betont er die Angemessenheit (*prepon*) aller eingesetzten Mittel:

³⁷ Ebd., II, 1/5-6; 1378a.

³⁸ Vgl. dazu Clemens Ottmers: Rhetorik (=Sammlung Metzler 283), Stuttgart, Weimar 1996, S. 120/121.

³⁹ Aristoteles: Rhetorik, I, 2/4; 1356.

⁴⁰ Ebd., I, 2/5; 1356b.

⁴¹ Ebd., II, 1/9; 1378a.

Angemessenheit wird der Stil haben, wenn er Pathos und Ethos vermitteln kann, und das analog dem zugrundeliegenden Sachverhalt. Diese Analogie liegt vor, wenn man weder über gewichtige Dinge beiläufig noch über Nichtigkeiten feierlich spricht und ein unbedeutendes Wort nicht mit Schmuck überhöht. Sonst wird es zur Komödie [...].⁴²

Im Verlauf der antiken Rhetorikgeschichte erfahren diese drei Termini Logos, Ethos und Pathos einen teilweise gravierenden Bedeutungswandel. In den lateinischen Rhetoriktheorien stehen sie für verschiedene Grade des Affektes wie Clemens Ottmers hervorhebt: „Das *lógos* entspricht nun der nicht-emotionalen Überzeugungsarbeit, das *éthos* wird zur sanften und milden und das *páthos* zur heftigen und leidenschaftlichen Affekterregung umgedeutet.“⁴³ Die Aristotelische Unterscheidung zwischen Ethos und Pathos, die noch zwischen der Selbstdarstellung des Redners und der Wirkungsintention auf den Hörer differenzierte, löst sich auf. „An die Stelle dieses Unterscheidungskriteriums rückt nun die Graduierung der vom Redner dargestellten und im Publikum hervorgerufenen Affekte. In der lateinischen Rhetorik werden die Aristotelischen Überzeugungsmittel dementsprechend neu gedeutet als die drei Wirkungsfunktionen der Rede [*docere, delectare/conciliare, movere/concitare*], welche seit Cicero auch als die drei Aufgaben des Redners (*officia oratoris*) in die rhetorische Terminologie eingegangen sind.“⁴⁴ Stand bei Aristoteles der Logos innerhalb der Trias an oberster Stelle, so geht diese Unterordnung von Ethos und Pathos in der lateinischen Rhetorik immer mehr verloren zugunsten einer starken Aufwertung der affektrhetorischen Mittel.⁴⁵ Quintilian etwa bezeichnet diese als etwas, was „die Beredsamkeit zur Königin macht“.⁴⁶ Auf die Affekte des Zuhörers muss, so Quintilian,

der Redner hinarbeiten; hier liegt seine Aufgabe und Anstrengung, ohne die alles andere nackt, nüchtern, schwach und verlorene Liebesmüh ist: so sehr liegt gleichsam Geist und Lebensatem seiner Aufgabe in den Gefühlswirkungen.⁴⁷

Während die emotionale Ergriffenheit des Redners selbst gemäß der Aristotelischen Rhetorik zu vermeiden war, bildet sie in der lateinischen Rhetorik die Basis für die affektive Wirkungskraft der Rede. So betont wiederum Quintilian: „Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben.“⁴⁸

Für die vorliegende Arbeit ist die Aristotelische Kategorisierung der Überzeugungsmittel bedeutend. Die Dreiteilung erfasst anschaulich auch die für Überzeugungsstrategien in dramatischer

⁴² Ebd., III, 7/1-2; 1408a.

⁴³ Ottmers: Rhetorik, S. 123.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 124.

⁴⁶ Quintilian: Ausbildung des Redners, VI, 2/4.

⁴⁷ Ebd., VI, 2/7.

⁴⁸ Ebd., VI, 2/26.

Musik relevanten Aspekte.⁴⁹ „Logos-Strategie“ bezieht sich im Folgenden demnach auf ein von der Vernunft beherrschtes Vorgehen. Dieses kann im Text in einer (differenzierten) Argumentation sowie in der Musik in einer durchgestalteten Form oder auch der Zurücknahme solcher musikalischer Mittel, die einen Affekt zum Ausdruck bringen, realisiert sein. Demgegenüber wird der Begriff „Pathos-Strategie“ in dieser Arbeit verwendet für ein Verfahren, das entweder „durch möglichst anschauliche Vergegenwärtigung affektauslösender Sachverhalte oder starke Affekte dritter Personen“ bzw. „durch lebhaften Ausdruck der eigenen (echten oder vorgetäuschten) Affekte“ realisiert ist⁵⁰; der enge Pathos-Begriff des Aristoteles wird also erweitert durch die Einbeziehung der emotionalen Ergriffenheit desjenigen, der überzeugen möchte. Die „Ethos-Strategie“ schließlich bezieht sich auf die Herausstellung der Glaubwürdigkeit desjenigen, der zu überzeugen sucht. Untersucht wird in dieser Arbeit die spezifisch musikalische Realisierung dieser Überzeugungsmittel.

Überzeugungsfunktion in dramatischer Rede

Für das Sprechdrama wird von verschiedenen Autoren die Überzeugungsfunktion der Sprache beschrieben. So führt Roman Ingarden neben der darstellenden, expressiven und kommunikativen auch die beeinflussende Funktion der Sprache im Sprechdrama auf und bezeichnet letztere als „eine der Hauptleistungen der Reden der dargestellten Personen“.⁵¹ An anderer Stelle unterscheidet er zwei verschiedene „Gestalten des ‚Gesprächs‘“, wobei er hier wiederum die Überzeugungssituation in den Mittelpunkt rückt:

⁴⁹ Alle drei Begriffe haben einen weitaus komplexeren Bedeutungshintergrund, der auch über die hier knapp beschriebenen und vornehmlich aus ihrer rhetorischen Tradition heraus verstandenen Inhalte hinausgeht (vgl. dazu etwa folgende Überblicksdarstellungen: Manfred Kraus: Art.: „Logos“, in: HWRh, Bd. 5, Sp. 624-653; ders., Konrad Vollmann, Jochen A. Bär: Art.: „Pathos“, in: HWRh, Bd. 6, Sp. 689-717; Franz Herbert Robling, William Fortenbaugh, Christian Mouchel: Art.: „Ethos“, in: HWRh, Bd. 3, Sp. 1516-1543). Die Verwendung im oben beschriebenen Sinne dient einer veranschaulichenden Kategorisierung und soll für eine musikwissenschaftliche Perspektive weiterführend genutzt werden. – Die Begriffe begeben, allerdings nicht im Sinne der Aristotelischen Trias der Überzeugungsmittel, auch in der Musikgeschichte. Carl Dahlhaus etwa greift die Begriffe Ethos und Pathos als ästhetische Kategorien im Zusammenhang einer bestimmten Art der Figurenkonzeption in der Oper auf (in: Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 289-300). Mit Bezug auf Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794) sowie Christian Gottfried Körners Abhandlung *Über Charakterdarstellung in der Musik* aus dem gleichen Jahr beschreibt er am Beispiel des Orest mit Pathos ein durch Schicksal ausgelöstes Gefühl im Gegensatz zum Affekt in der älteren Oper, der durch die Intrige entstehe: „Pathos und Person sind miteinander verwachsen: Orest erscheint nicht als Träger eines Affekts, der durch einen Wechsel der Situation mit einem anderen vertauschbar wäre, sondern ist von einem Pathos erfüllt, dem er nicht zu entrinnen vermag.“ S. 295/296; mit „Ethos“ bezieht sich Dahlhaus auf die Vorstellung von der Einheit des Charakters, wie er in der musikalischen Gestaltung der *Iphigenie* begeben, S. 296-300.

⁵⁰ Kraus, Vollmann: Art.: „Pathos“, Sp. 690.

⁵¹ Roman Ingarden: *Von der Funktion der Sprache im Theaterschauspiel*, in: Ders.: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, S. 409. Die darstellende Funktion bezieht sich auf die Präsentation eines Gegenstandes oder Sachverhaltes selbst, die expressive auf den Ausdruckscharakter und die kommunikative Funktion schließlich auf den Mitteilungskarakter einer Rede („Und zwar wird das, was gerade durch die betreffende Person gesagt wird, der anderen Person mitgeteilt, an die diese Worte gerichtet sind.“), S. 406-408.

Es sind aber verschiedene Gestalten des ‚Gesprächs‘ zu unterscheiden [...]. Die eine, die in einem ‚Drama‘ – genauer: in einem Theaterschauspiel – kaum in Frage kommt, bildet ein sozusagen ‚ruhiges‘ (öfters rein theoretisches) Gespräch, in welchem die Sprechenden einander nur gewisse Tatsachen mitteilen, die sie emotional nicht in Bewegung setzen. Die andere bildet ein Gespräch, das im Grunde nur eine Form der Auseinandersetzung bzw. des Kampfes zwischen den Sprechenden ist. Entweder handelt es sich dabei lediglich darum, den Anderen zu einer (theoretisch oder praktischen) Überzeugung, die der Sprechende selbst hegt, zu bekehren oder ihn auf diesem oder anderem Wege (z.B. durch Hervorrufung entsprechender Gefühle, Begehungen oder Willens-Akte) zu irgendeiner Verhaltensweise, und insbesondere einer Handlungsweise zu bewegen, die von dem Sprechenden gewünscht ist. Dabei kann auch das Zurückhalten von einer Handlung zu der gewünschten Verhaltensweise [!] gehören. Wir sprechen da vom ‚aktiven‘ Gespräch. Das ‚aktive‘ Gespräch scheint übrigens die ‚normale‘ Form des Gesprächs im Theaterschauspiel zu sein. Es gelangt in ihm zur echten Beeinflussung des Mitsprechenden durch den Sprechenden.⁵²

Ingarden hebt auch die Bedeutung dessen hervor, was – durch die Inszenierung – nonverbal vermittelt wird, denn „[z]u einer Beeinflussung des Angeredeten kann es aber entweder durch den Inhalt der Rede oder durch die Weise und insbesondere den Ton, in welchem etwas gesagt wird, oder endlich durch beides kommen. [...] Die Art und der Grad der Beeinflussung hängt vielleicht in ebenso hohem Grad von der Weise ab, *wie* die Worte ausgesprochen werden.“⁵³

Von den genannten Beeinflussungsfunktionen, die der Sprache im Drama zwischen den Figuren zukommen, hebt Ingarden die Funktion ab, welche die Sprache dem Publikum gegenüber hat; und diese kann sich gegenüber derjenigen zwischen den Figuren unterscheiden:

Mit welcher Art der ‚offenen‘ oder scheinbar ‚geschlossenen‘ Bühne wir es bei einem Theaterschauspiel (oder ‚Vorführung‘) zu tun haben, immer treten zu den oben genannten Funktionen der dargestellten Rede noch diejenigen hinzu, welche sich auf die sich im Zuschauerraum befindenden Menschen (insbesondere ‚Zuschauer‘) beziehen. Und zwar sind es *anders gerichtete* Kommunikations- und Beeinflussungsfunktionen als in dem früher besprochenen Fall.⁵⁴

So ziele die Beeinflussung des Zuschauers nicht auf eine Antwort auf die Reden der Figur, sondern sie beruhe „auf der Hervorrufung des ästhetischen Erlebens in ihm [dem Zuschauer] und der Ergriffenheit durch die dargestellten menschlichen Schicksale“.⁵⁵ Auf diesen Zusammenhang, den Ingarden nicht weiter ausführt, ist später näher einzugehen.

Manfred Pfister differenziert, in Anlehnung an das sprachliche Kommunikationsmodell von Roman Jakobson, über die oben genannten vier Funktionen bei Ingarden hinaus im Hinblick auf die dramatische Rede weiter und führt die referentielle Sprechfunktion (zur Darstellung eines Redegenstands), die expressive (als Selbstdarstellung des Sprechenden seiner Haltung dem Gegenstand gegenüber), phatische (für die Herstellung und Aufrechterhaltung des kommunikativen Kontakts), metasprachliche (als Thematisierung und Bewusstmachung des Codes), poetische (Bezugnahme auf die sprachliche Beschaffenheit einer Nachricht) und schließlich die appellative

⁵² Ebd., S. 415/416.

⁵³ Ebd., S. 416/417 (Hervorhebung J.H.).

⁵⁴ Ebd., S. 411 (Hervorhebung im Original).

⁵⁵ Ebd., S. 412.

Sprechfunktion im Drama auf („Polyfunktionalität“).⁵⁶ Er bezeichnet in diesem Zusammenhang die appellative Funktion, die „um so stärker ausgeprägt ist, je mehr der Sprecher versucht, seinen Dialogpartner zu beeinflussen, ihn umzustimmen“, als die „wohl wichtigste im inneren Kommunikationssystem dramatischer Texte“.⁵⁷ Hier „vollzieht sich sprechend eine Handlung, durch die die Situation und damit die Relation der Figuren untereinander intentional verändert wird“.⁵⁸ Für Pfister liegt es daher nahe, für eine Analyse des dramatischen Dialogs auch das Beschreibungsmuster der Rhetorik heranzuziehen, denn die „klassische Form des dialogischen Sprechens“ und das rhetorische Sprechen gleichen sich in ihren situationsverändernden Intentionen. Die „drei Grundstrategien“ seien von „so hoher Allgemeinheit, daß sie auch noch nach Abstraktion vom zugrundeliegenden Modell der öffentlichen Rede Gültigkeit beanspruchen und damit auch zur Analyse dramatischer Dialogrede verwendet werden können“.⁵⁹ Er bezieht sich hier auf die Aristotelische Trias der Überzeugungsmittel Logos, Ethos und Pathos.

Wie Ingarden hebt auch Pfister hervor, dass „[e]in und dasselbe sprachliche oder außersprachliche Signal [...] im Normalfall im äußeren und inneren Kommunikationssystem unterschiedlichen Informationswert [hat]“; beispielweise ist

ein bestimmtes Interieur für die darin agierenden Figuren meist von geringem Informationswert, da ein Teil ihrer vertrauten und nur noch automatisch wahrgenommenen Umgebung, während es dem Zuschauer wichtige Informationen über den Charakter der hier wohnenden Figuren geben kann [...]. Und so gibt es im Bereich der sprachlichen Kommunikation Repliken, die für den fiktiven Hörer auf der Bühne kaum Neuigkeitswert haben, dem Zuschauer jedoch wichtige Zusammenhänge deutlich machen.⁶⁰

Für musikdramatische Gattungen gilt, folgt man der These von Carl Dahlhaus, die dominante Überzeugungstention der Figurenrede wie sie für das Sprechdrama von Ingarden und Pfister beschrieben wird, nicht in gleicher Weise. Hier stehe vielmehr der Selbstausspruch im Vordergrund:

Man kann jedoch, um grobe Simplifizierungen zu vermeiden, bei Affektäußerungen das Moment der intendierten Beeinflussung von dem des Ausdrucks unterscheiden, wie von Roman Ingarden in einer Abhandlung über die Theatersprache gezeigt wurde. Wer in scharfem oder gedämpftem Ton redet, sei es auf der Bühne oder in der alltäglichen Wirklichkeit, will in der Regel nicht die eigene Stimmung kundtun, sondern die des anderen, mit dem er spricht, in eine bestimmte Richtung lenken. Für die Oper aber ist offenbar charakteristisch, daß sich bei dem Ton, den eine redende Per-

⁵⁶ Manfred Pfister: Das Drama, S. 151-167.

⁵⁷ Ebd., S. 158, 160.

⁵⁸ Ebd., S. 169. – Vom Handlungscharakter der Sprache spricht auch Ingarden: „In allen ‚dramatischen‘ Konflikten, die sich im Theaterschauspiel in der dargestellten Welt entwickeln, ist die an jemanden gerichtete Rede eine *Form der Handlung des Sprechenden* und hat im Grunde nur dann eine wirkliche Bedeutung in den im Schauspiel gezeigten Geschehnissen, wenn sie wirklich die sich entwickelnde Handlung weitertreibt.“ In: Von den Funktionen, S. 409 (Hervorhebung im Original).

⁵⁹ Ebd., S. 212/213.

⁶⁰ Ebd., S. 67/68.

son anschlägt, der Akzent von der Beeinflussungsfunktion auf die Ausdrucksfunktion verlagert; das soziale Moment tritt gegenüber dem psychischen, dem des Selbstausdrucks, zurück.⁶¹

Es wird jedoch zu zeigen sein, dass eben diese „Beeinflussungsfunktion“ der Figurenrede in der Musikdramatik ebenso zentral ist wie im Sprechdrama, wenngleich die Mittel freilich andere sind. Dahlhaus' These stützt sich auf eine bestimmte Dramaturgie, und zwar diejenige der Opera seria des 19. Jahrhunderts, in welcher in der Regel der Dialog, und damit auch Überzeugungsbemühungen der Figuren, in dem ausdrücksschwächeren Rezitativ, der Affektausdruck hingegen jenseits des Dialogs und der äußeren Handlung in der Arie liegt. Für andere Traditionen wie etwa die der frühen italienischen Oper gilt dies jedoch nicht in gleicher Weise. Von Dahlhaus unberücksichtigt bleibt hier ferner der wirkungsästhetische Aspekt der Überzeugung des Publikums, denn gerade eine abseits der äußeren Handlung situierte Ausdrucksarie hat primär eine Beeinflussung des Zuhörers zum Ziel, sei es im Hinblick auf eine Sympathienahme für die entsprechende Figur oder das Erzeugen von Distanz.

Überzeugungsstrategien in dramatischer Musik

Versuche von Figuren, sich gegenseitig zu überzeugen, finden sich zahlreich in Opern, Oratorien und anderen musikdramatischen Gattungen. Bekannt ist Orpheus, wenn er, etwa in den Opern Jacopo Peris (*L'Euridice*, 1600), Claudio Monteverdis (*L'Orfeo*, 1607) oder Christoph Willibald Glucks (*Orfeo ed Euridice*, 1762/*Orphée et Eurydice*, 1774), die Götter vor den Toren der Unterwelt singend um Einlass bittet; hier wird die Überzeugungskraft der Musik unmittelbar vorgeführt. Interessiert hat Komponisten seit den Anfängen des Oratoriums auch die biblische Geschichte vom Streit zweier Frauen um ein Kind, den der weise Richter Salomo schließlich beilegen kann. Das Besondere an der Oper und den ihr verwandten textgebundenen musikdramatischen Gattungen ist, dass mit der Musik zu dem sprachlichen Text (Libretto) ein weiteres Ausdrucksmittel hinzukommt. Die Frage nach der spezifischen Qualität von Musik in der Oper und ihren Funktionen im dramatischen Gefüge wird immer wieder gestellt und zum Teil unterschiedlich beantwortet.⁶² Um für die nachfolgenden Analysen deutlich zu machen, von welchen (Kommunikati-

⁶¹ Carl Dahlhaus: Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper, in: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München, Salzburg 1983, S. 236.

⁶² Vgl. dazu u.a. Thomas Betzwieser: „Die Frage nach verschiedenen Qualitäten von Opernmusik sowie deren funktionaler Bindung hat ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert. Die von [Friedrich Melchior] Grimm, [Jean-François] Marmontel und [André-Ernest-Modeste] Grétry entwickelten Denkfiguren – obwohl auf verschiedene Gattungen rekurrierend – waren alle an einem Phänomen ausgerichtet, nämlich am musikalischen Realitätsfragment und dessen musikdramatischer Funktion. [...] Die unter dem Einfluß von Semiotik und Diskurstheorie sich verändernde Theaterästhetik bzw. Operntheorie zeitigte auch neue Ansätze im Hinblick auf das Problem unterschiedlicher Qualitäten von Opernmusik.“ Betzwieser: Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper, Stuttgart, Weimar 2002, S. 106. Betzwieser rekurriert seinerseits auf Modelle u.a. von Edward T. Cone, vor allem: *The World of Opera and its Inhabitants*, in: Ders.: *Music. A View from Delft*, Chicago 1989, S. 125-138, und Carolyn Abbate: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (=Princeton Studies in Opera), Princeton, New Jersey 1991; weitere interessante Ansätze finden sich u.a. bei Betzwieser selbst (bezogen vor allem auf die Dia-

ons-)Bedingungen ausgegangen wird und welche Ebenen betrachtet werden, seien im Folgenden einige grundsätzliche Strukturen beschrieben, die nicht nur auf die Oper beschränkt, sondern auch auf das Oratorium übertragbar sind. Nicht berücksichtigt werden hier Überlegungen zu Funktionen von Musik im Sprechdrama; darauf wird an entsprechender Stelle im Zusammenhang mit dem Boulevardmelodrama von Caigniez einzugehen sein.

In der Oper ebenso wie im Oratorium kommunizieren die Figuren nicht allein über den gegebenen sprachlichen Text, sondern auch durch die Musik miteinander; sie sind singende Figuren – „musikalische Wesen in einem existentiellen Sinn“⁶³. Die Musik dient ihnen – und dies ist eine Grundprämisse dieser Arbeit – als ein wesentliches Ausdrucksmittel; „they express themselves and communicate with another in song“⁶⁴. Dass sich Menschen singend unterhalten, entspricht freilich nicht der Realität. Daher begleitet die Geschichte der Oper vor allem in ihren Anfängen immer wieder das Problem der Wahrscheinlichkeit; Singen müsse natürlicherweise motiviert sein, ein Grund, weshalb zunächst musikalische Gestalten wie Orpheus oder Apollo die Bühnen dominierten: „Erst mit zunehmender Gewöhnung des Publikums an den gesungenen Dialog kamen allmählich andere Stoffe und Protagonisten hinzu.“⁶⁵

Dass durch die Musik unter anderem die nonverbalen Anteile von Kommunikation im Allgemeinen und die affektiven im Besonderen transportiert werden, haben im Zusammenhang mit musikdramatischen Gattungen Komponisten und Theoretiker von jeher als eine zentrale Funktion von Musik formuliert. Von Bedeutung ist hier zunächst die Vorstellung, dass Musik in Oper und Oratorium unter anderem das ‚Wie‘ gesprochener Sprache durch Analogiebildungen aufzunehmen vermag; dazu gehören vokale Mittel wie Lautstärke, Stimmlage, Sprechrhythmus und -tempo, ebenso die nicht-lautlichen, das heißt die den Sprechenden begleitenden Bewegungen wie Mimik und Gestik.⁶⁶ Der nonverbal vermittelte Ausdruck kann dabei, wie in der alltäglichen Kommunikation, den Inhalt des Gesprochenen unterstützen, ihm widersprechen oder das Wort

logoper mit dem Wechsel von gesprochenen und gesungenen Partien), bei Michael Halliwell: Narrative Elements in Opera, in: Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf (Hrsg.): Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 (=Word and Music Studies 1), Amsterdam, Atlanta 1999, S. 135-153, sowie Peter Petersen: Funktionen der Musik in der Oper, in: Wulf Konold, Udo Bermbach (Hrsg.): Gesungene Welten: Aspekte der Oper, Berlin 1992, S. 30-52; ders.: Der musikalisch-dramatische Text. Überlegungen zu einer dramentheoretischen Bestimmung der Oper am Beispiel von Lulu I/3, in: Ders.: Alban Berg. Wozzeck (=Musik-Konzepte. Sonderband), München 1985, S. 281-294.

⁶³ Peter Petersen: Funktionen der Musik in der Oper, S. 33. An anderer Stelle bemerkt er: „Die Vorstellung, daß in der doppelt fiktiven Welt der Oper die menschlichen Figuren als musikalische Subjekte erscheinen und als solche mit allem, was sie tun, fühlen, denken, sehen, hören und sprechen, zu klanglicher Konkretion und musikalischer Formung gelangen, mag befremdlich anmuten, ist indessen der künstlichen Welt des Musiktheaters abzulesen.“ In: Der musikalisch-dramatische Text, S. 294. Betzwieser spricht auch vom „Gesang“ als einer „Realität dieses Systems“ (der Gattung Oper), in: Sprechen und Singen, S. 126.

⁶⁴ Cone: The World of Opera, S. 132.

⁶⁵ Leopold: Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda (s. Anm. 5), S. 50/51.

⁶⁶ Zur nonverbalen Kommunikation vgl. oben S. 14.

ganz ersetzen.⁶⁷ Die Musik enthält damit auch das, was im Schauspiel in der Regel erst die Aufführung realisiert:

Während der Schauspieler die den Sprechakt regulierenden, interpretierenden und mit Affekten versehenen paralinguistischen Zeichen wie Tonhöhe, Lautstärke usw. ohne Vorgaben im Dramentext eigenständig auswählen, hervorbringen und schöpferisch gestalten darf [...], ist der Sängerdarsteller in der Wahl der paralinguistischen Zeichen an die Anweisungen des Komponisten gebunden: im Notentext sind die paralinguistischen Zeichen bereits festgelegt, und zwar in Gestalt von musikalischen Zeichen (Noten und musikalische Vortragsbezeichnungen). Denn die im Textbuch fixierten linguistischen Zeichen wurden bereits vom Komponisten bezüglich Tonhöhe, Tondauer, Pausen, Tempo, Rhythmus, Betonung, Lautstärke usw. konkretisiert.⁶⁸

Claudio Monteverdi zum Beispiel maß der Frage, wie die Rede und die mit ihr transportierten Affekte musikalisch ausgedrückt werden können (um den Hörer in Leidenschaft zu versetzen), in seiner Musik eine große Bedeutung zu.⁶⁹ Etwas später steht auch in den 1719 erschienenen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von Jean-Baptiste Abbé Dubos die Nachahmung der Affekte durch eben die Übernahme von Sprechrhythmus, -tempo usw. in die Musik im Vordergrund:

Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie [...].⁷⁰

Neben Lauten können Mimik und Gestik als Teil nonverbaler Kommunikation ein Gefühl zum Ausdruck bringen. Vor allem für das 18. Jahrhundert ist der Zusammenhang von bestimmten gestischen Strukturen in der Musik und Affektdarstellung von Bedeutung.⁷¹ Ausführlich beschäftigt sich Johann Mattheson 1739 im *Vollkommenen Capellmeister* mit diesem Aspekt musikalischen Ausdrucks sowohl in dramatischer wie auch in instrumentaler Musik; er hebt hervor, „[d]aß nun die Music nicht nur den singbaren Klang, sondern auch die Aussprache der Rede und die dabey

⁶⁷ Es handelt sich hierbei keinesfalls um eine „Verdoppelungstechnik“, denn „[m]usikalische, sprachliche und gestische Äußerungen sind niemals deckungsgleich, auch wenn sie vom selben Affekt bestimmt sind und denselben Inhalt haben. Die Melodie zu den Worten: ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön‘ verdoppelt nicht deren Inhalt, sondern verleiht ihm eine eigene Seinsweise neben der wort- und gebärdensprachlichen Fassung. Mozarts Melodie ist eigengesetzlich, auch wenn sie sich den Worten anschmiegt und dasselbe meint wie sie.“ Petersen: Funktionen der Musik in der Oper, S. 33.

⁶⁸ Julia Liebscher: Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 29), Tübingen 1999, S. 61.

⁶⁹ Vgl. Silke Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit (=Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 65, u.a.; Ehrmann: Claudio Monteverdi, S. 10.

⁷⁰ Abbé Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Neudruck der Ausgabe 1755, mit einem Vorwort von Dominique Désirat), Paris 1993, Section 45, S. 150.

⁷¹ Dieser Zusammenhang von Gestik und Affektdarstellung bzw. -erregung ist auch für die Schauspielkunst dieser Zeit von großer Wichtigkeit; eines der bedeutendsten Zeugnisse aus dieser Zeit ist die *Dissertatio de actione scenica* von Franz Lang, München 1727.

nöthigen Geberden von ie her unter ihrer Beherrschung und unter ihrem Vorsitz gehabt habe“ und dass „die Erkenntniß der Minen bey den vorzustellenden Personen offtmahls eine Mutter guter musicalischer Erfindung seyn könne“.⁷² Er spitzt gar am Ende seiner Ausführungen zur „Geberden-Kunst“ zu, „daß alles, was in der Welt einen Nachdruck haben soll, gewisser maassen auf theatralischen Regeln beruhen müsse“.⁷³

Das Gestische in der Musik ist später auch für Richard Wagner als Übertragung szenischer Aktion in die Musik von eminenter Bedeutung⁷⁴; und er geht hier gegenüber dem Theaterschauspiel von einer größeren Wirkung aus, denn für die Mimik eines Darstellenden

tritt nun eben im musikalischen Drama der Alles [!] verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmonischen Tonspieles mit einer ungleich sichereren und überzeugenderen Wirkung ein, als sie dem bloßen Mimiker zu Gebote stehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verständlichst vorgetragene Melodie wirkt deutlicher und edler als die studierteste Rede des geschicktesten Minenspielers.⁷⁵

Offenlegung des im Text nicht (direkt) Ausgesprochenen im Allgemeinen und Affektdarstellung und -ausdruck im Besonderen vollziehen sich neben diesen beschriebenen Formen der Analogiebildung durch die Musik auch in Gestalt bestimmter tradierter Klanggestalten und Formen, die keine unmittelbar nachvollziehbaren Verbindungen zu außermusikalischen Phänomenen aufweisen, aber denen im Verlauf der Musikgeschichte Bedeutung zugewiesen wurde und die sich als musikalische Chiffren etabliert haben, sowie durch eine zum Teil sehr komplexe eigene Semantisierung von Musik in einem Geflecht von Verweisen wie im Wagnerschen Musikdrama und dessen Nachfolge.

Aufgrund einer derart intensiven Übertragung all dessen, was der reine Text selbst ausspart, unterscheiden sich Oper und Oratorium, jene in der Regel durchweg oder zumindest über weite Strecken gesungenen Gattungen, wesentlich vom Sprechdrama.⁷⁶ Gesang und Orchester übernehmen eine Ebene dramatischer Kommunikation, die im Sprechdrama lediglich vereinzelt über bestimmte Techniken zur Geltung kommt (etwa durch Regieanweisungen, Prologe, Epiloge;

⁷² Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999, S. 97, 99.

⁷³ Ebd., S. 100.

⁷⁴ Vgl. zu diesem Aspekt von Wagners Schaffen Carl Dahlhaus: Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen, in: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 74-85. „Das Drama, wie es Wagner vorschwebte, erfüllt sich in der szenischen Aktion, in der auch Sprache und Musik agierenden, gestischen Charakter erhalten. [...] So ist es nicht überflüssig, den musikalischen Textausdruck unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, in welchem Maße er den agierenden Charakter der Sprache hervortreten lässt.“ Ebd., S. 75.

⁷⁵ Richard Wagner: Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882, in: Ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 10, Leipzig ⁵[1911], S. 301; insbesondere für Wagners *Ring des Nibelungen* ist hervorzuheben, dass diese gestischen Strukturen nicht ausschließlich auf die augenblickliche szenische Aktion Bezug nehmen, sondern „primär zu Momenten einer musikalischen Reflexion [werden], die das unmittelbar Gegenwärtige mit Früherem und Späterem verbindet“, Dahlhaus: Die Bedeutung der Gestischen, S. 84.

⁷⁶ In diesem Zusammenhang ist hier, um den Sachverhalt möglichst anschaulich zu beschreiben, von einem Sprechdrama die Rede, das selbst auch keine Musik in Form von Zwischenaktmusiken o.ä. enthält.

der Aufführung selbst): Sie fungiert als vermittelnde Instanz, welche dem Publikum zusätzlich zu den verbalen Äußerungen der Figuren weitere Informationen zukommen lässt, ihm etwas über die Innenwelt der Figuren verrät, Inhalte verdeutlicht, kommentiert und ergänzt.

Diese Zusammenhänge lassen sich anhand eines von Manfred Pfister für das Drama entwickelten Kommunikationsmodells beschreiben. Er geht von einem Modell für narrative Texte aus, das die Positionen von Sender (S) und Empfänger (E) „nach einander übergeordneten semiotischen Niveaus aufschlüsselt“⁷⁷ (vgl. Abbildung 1); darin bezeichnet

S4 den empirischen Autor in seiner literatur-soziologisch beschreibbaren Rolle als Werkproduzenten, S3 den im Text implizierten ‚idealen‘ Autor als Subjekt des Werkganzen, S2 den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion, S/E1 die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren, E2 den im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat von S2, E3 den im Text implizierten ‚idealen‘ Rezipienten des Werkganzen und E4 die empirischen Leser, sowohl die vom Autor intendierten Leser als auch andere und spätere.⁷⁸

Im Drama bezeichnet nun das innere Kommunikationssystem das Verhältnis der Figuren untereinander (s. das schraffierte Feld in Abbildung 1), das äußere Kommunikationssystem jenes zwischen Autor und Publikum (S4/S3 – E4/E3); entscheidend ist,

daß in dramatischen Texten die Positionen S2 und E2 nicht besetzt sind, das vermittelnde Kommunikationssystem also entfällt. Dieser ‚Verlust‘ an kommunikativem Potential gegenüber narrativen Texten wird jedoch schon dadurch kompensiert, daß dramatische Texte über außersprachliche Codes und Kanäle verfügen, die die kommunikative Funktion von S2 und E2 zum Teil aufnehmen können, und daß ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann (z.B. durch Fragen und Antworten von S/E1, die mehr der Information des Publikums als der gegenseitigen Information dienen).⁷⁹

⁷⁷ Pfister: Das Drama, S. 20.

⁷⁸ Ebd., S. 20/21. – Der Begriff des impliziten Autors ist ein „von W.C. Booth (1961) eingeführter Begriff, der sowohl die Struktur und Bedeutung eines literar.[ischen] Textes als auch dessen Werte- und Normensystem [...] umfaßt und als heuristisches Konzept zur Interpretation v.a. narrativer Texte dient“. Als eine „stimmlose‘ Senderinstanz“ ist er „zwischen der Kommunikationsebene des realen historischen Autors und den Kommunikationsebenen des Erzählers bzw. der Figuren angesiedelt“; er äußert sich nicht explizit, sondern muss „vom Leser erschlossen werden“. In alternativen Konzepten wird auch von „Textintention“ oder „Erzählstrategie“ gesprochen, vgl. Ansgar Nünning: Art.: „Autor, impliziter“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar ³2004, S. 381. Der implizite Leser ist das „rezeptionsbezogene Äquivalent zum impliziten Autor“ und im Sinne von Wolfgang Iser „ein transzendentes Modell, durch das sich allg.[emeine] Wirkungsstrukturen fiktionaler Texte“ beschreiben lassen, Meinhard Winkgens: Art.: „Leser, impliziter“, in: Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 381.

⁷⁹ Pfister: Das Drama, S. 20/21.

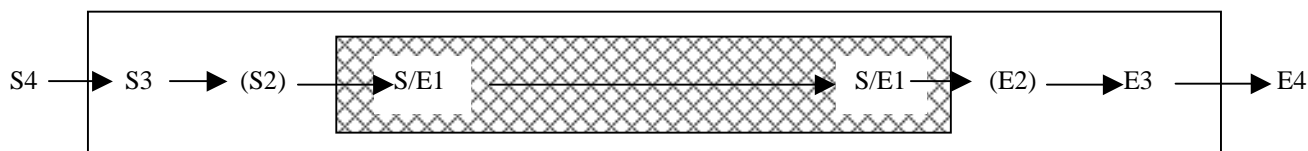


Abbildung 1 (Kommunikationsmodell dramatischer Texte⁸⁰)

Pfisters Modell lässt sich, so Thomas Betzwieser in seiner Arbeit über die Dialogoper, „grundsätzlich“ auf die Oper übertragen,

obschon die Zusammenhänge im Musiktheater ungleich komplexer sind. [...] Der gravierendste Unterschied besteht zweifellos in der Existenz einer vermittelnden Erzählfunktion in der Oper, welche dort der Musik zukommt. In besonderer Weise verfügt die Musik über ‚jene außersprachlichen Codes‘ (Pfister), die das kommunikative Potential in dieser Kunstform konkretisieren.⁸¹

Im inneren Kommunikationssystem ist die Musik Ausdrucksmittel der Figuren, wobei hier im Sinne Edward T. Cones zu differenzieren wäre zwischen „realistic singing“ – wie etwa in einem in die Handlung integrierten Lied – und „operatic singing“ als das bereits beschriebene Kommunikationsmittel neben dem sprachlichen Text.⁸² Gesang und Orchestermusik kommen hier in der „Rede“ zwischen den Figuren gleichermaßen zum Tragen. Während etwa der Gesang die Art und Weise des Sprechens aufnimmt, verleiht das Orchester der Figur gewissermaßen eine auch für die anderen Figuren im inneren Kommunikationssystem wahrnehmbare Aura.

Für das Publikum aber deutet die Musik dabei zugleich den Text und hält über diesen hinausgehende Informationen bereit, vermittelt – wie ein Erzähler – zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Bühne. Michael Halliwell beschreibt Oper vor diesem Hintergrund als „a unique, and often uneasy fusion of the narrative and the dramatic“ und pointiert: „Oper is diegetic rather than dramatic.“⁸³ Später differenziert er:

When music is added, further and far-reaching modifications of the original work and the libretto take place as well as inevitable character transformations. Dynamic markings, vocal pitch and inflection, tempi, and rhythm are some of the ways a composer can individualise a character [...]. The overall musical experience which an audience enjoys in opera can then be seen as roughly analogous to the experience of reading a novel where the narrative is presented by an omniscient narrator who is privy to the thoughts and emotions of each character and draws the reader into the inner life of these characters. The music offers the audience access to the mind and motivation of the character,

⁸⁰ Ebd., S. 21.

⁸¹ Betzwieser: Sprechen und Singen, S. 119. Betzwieser verweist in seiner Arbeit an mehreren Stellen auf die vermittelnde Funktion der Musik, schlüsselt sie aber nicht weiter auf. – Petersen, der sich auch auf Pfisters Kommunikationsmodell bezieht und am Beispiel von Alban Bergs *Lulu* u.a. die vermittelnde Qualität von Musik beschreibt, geht noch darüber hinaus und sieht das „spezifische Differenzkriterium musikalisch-dramatischer Texte“ in der „doppelten Fiktionalität der Figuren und der Szene“. Die „primäre Fiktionalität des musikalisch-dramatischen Textes“ sei „die des Theaters überhaupt, die z.B. an dem fiktiven Charakter der Figuren, hinter denen Schauspieler stehen, ihren Reden, die sich bereits im Textbuch finden, ihrem Sterben, das allemal inszeniert ist, erkennbar ist. Zu dieser primären von Pfister und vielen anderen eingehend erörterten Fiktionalität tritt in der Oper eine sekundäre Fiktionalität hinzu, die auf der Musik beruht.“ In: Der musikalisch-dramatische Text, S. 294.

⁸² Cone: The World of Opera, S. 126.

⁸³ Michael Halliwell: Narrative Elements in Opera (s.o. Anm. 53), S. 149.

and the evidence gained as a result of this access may support or even contradict his verbal utterance.⁸⁴

Die Musik übernimmt gleichsam Funktionen, wie sie in der Erzähltheorie den Erzählinstanzen narrativer Texte zugeschrieben werden. So lässt sich das Beschreibungsmodell, wie es Ansgar Nünning für narrative Texte formuliert, über weite Teile auch auf die Oper übertragen.⁸⁵ Die Erzählinstanzen geben beispielweise zusätzliche Informationen über die Figuren,

indem sie [i.e. die Erzählinstanzen] die Figuren einführen und charakterisieren. [...] Die Beschreibung non-verbaler Kommunikation, d.h. Körpersprache, Gestik, Mimik als Mittel ausdruckspsychologischer Charakterisierung, und alle Hinweise auf Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen den Figuren [in der Musik z.B. durch Tonarten; kontrastierende Musik etwa durch Staccato vs. Legato] stellen die wichtigsten impliziten Charakterisierungstechniken dar.⁸⁶

Nünning beschreibt ferner „analytische Funktionen“ von Erzählinstanzen, bei denen es sich um „analysierende und interpretierende Stellungnahmen“ handelt wie die Übermittlung zusätzlicher Information, „die über das Bewußtsein der entsprechenden Figuren hinausgehen und die Kausalzusammenhänge zwischen deren Perspektiven und Handlungen herstellen“, oder die Bewertung von Figuren (in der Sprache durch den Gebrauch wertender Adjektive und Adverbien, übertragen auf Musik etwa durch bestimmte Klangstrukturen wie Dissonanzen vs. Konsonanzen).⁸⁷ Erzählerische Erklärungen und insbesondere Bewertungen sind wichtige Mittel zur Sympathie- oder Antipathielenkung.⁸⁸

Bei der Werkanalyse im Rahmen dieser Arbeit steht zunächst die Frage nach den Überzeugungsstrategien der Figuren im inneren Kommunikationssystem im Vordergrund. Grundprämisse ist, dass die Musik einerseits ein Ausdrucksmittel der Figuren selbst ist, dabei Bewusstes ebenso wie Unbewusstes zum Ausdruck bringt und die durch sie transportierten Informationen von den Figuren untereinander auch grundsätzlich wahrgenommen werden. Andererseits hat die Musik als eine zugleich vermittelnde Erzählinstanz Einfluss auf die Wahrnehmung des Zuhörers; sie liefert zusätzliche Information und lenkt die Einstellung des Zuhörers unter Umständen gegenüber den Figuren ebenso wie gegenüber dem Geschehen – Fähigkeiten, die für die Frage nach den Überzeugungsprozessen gegenüber dem Publikum von zentraler Bedeutung sind.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ansgar Nünning: Die Funktionen von Erzählinstanzen: Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* XX/3 (1997), S. 323-349. Nünning nimmt eine Differenzierung nicht nur zwischen verschiedenen Erzählfunktionen, sondern auch mehreren Erzählinstanzen vor, die bezogen auf Strukturen in der Oper in Teilen weiter nutzbar gemacht werden könnte. Hier soll jedoch lediglich auf den grundsätzlich narrativen Charakter von Musik hingewiesen werden.

⁸⁶ Ebd., S. 335.

⁸⁷ Ebd., S. 336/337.

⁸⁸ Ebd.

Inneres Kommunikationssystem

Eine Gerichtsszene gilt als schwer vertonbar, da sie besonders auf das Wort angewiesen zu sein scheint: „Das Argumentations- und Rededuell der Gerichtsszene, eine der Grundformen des Theaters seit der Antike, ist einer Musikalisierung, die dramaturgisch sinnvoll sein soll, kaum zugänglich [...].“⁸⁹ Dennoch haben sich Komponisten seit der Entstehung des Oratoriums mit der berühmtesten Gerichtsverhandlung unter der Leitung des Königs Salomo auseinander gesetzt und dabei gerade den darin enthaltenen affektiven Momenten und psychischen Vorgängen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass bei den Überzeugungsbemühungen der Figuren im inneren Kommunikationssystem (im Folgenden auch „im Werkinneren“) der affektive Anteil einer Überzeugung eine besondere Rolle spielt, da die Musik vor allem den der Rede zugrunde liegenden Affekt aufnimmt. Somit dominiert die Pathos-Strategie. Darüber hinaus kommt in besonderer Weise die Glaubwürdigkeit – das Ethos – zum Tragen. Gerade die Musik vermittelt das, was der Text verschweigt oder nur andeutet, was im Sprechdrama die Regieanweisungen beschreiben oder in der Oper gar erst die Inszenierung hervorbringt. Dabei ist es durchaus möglich, dass „das Handeln einer Figur und die dazu erklingende Musik krass auseinander[klaffen] [...]“.⁹⁰ In diesem Fall ‚weiß‘ die Musik mehr, als die Figur ausspricht, und dieses „Auseinanderklaffen“ kommt im inneren Kommunikationssystem durchaus zum Tragen. Dies ist etwa der Fall, wenn eine Figur die Wahrheit verschweigt oder gar etwas Falsches sagt (und das tut die falsche Mutter, die behauptet, das Kind gehöre ihr).

Die vernunftbezogene Strategie scheint demgegenüber zurückzutreten. Es zeigt sich aber, dass sie auch bei einer dominanten Pathos-Strategie relevant sein kann, etwa in einem Text mit einer sehr differenzierten Argumentationsführung und auf musikalischer Ebene in einer sorgfältig durchgestalteten Formgebung sowie einem gezielten Einsatz affektiver Mittel. An nur sehr wenigen Stellen kommt musikalisches Pathos in Formlosigkeit oder anderen Arten von „Unordnung“ zum Ausdruck.

Eine Untersuchung von Überzeugungsstrategien zwischen den handelnden Figuren in einem Längsschnitt durch die Musikgeschichte geht zunächst der Frage nach, welche spezifisch musikalische Sinnebene zu derjenigen des Textes hinzukommt: Mit welchen sprachlichen Mitteln versuchen die Figuren zu überzeugen? Welche musikalischen Mittel werden eingesetzt? Welche Ebene des Textes wird durch die Musik angesprochen, wird eine über den Text hinausgehende ergänzt? Gibt die Musik zu erkennen, dass die Figur wahrhaftig, d.h. aufrichtig ist?

⁸⁹ Carl Dahlhaus: Zur Dramaturgie der Literaturoper, in: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München, Salzburg 1983, S. 246.

⁹⁰ Petersen: Funktionen der Musik in der Oper, S. 48.

Die Frage nach den musikalischen Überzeugungsstrategien erschließt, welche Musik im Verlauf der Jahrhunderte als besonders effektiv angesehen wurde, aber auch, wie sich Menschen in bestimmten Zeitaltern zu verhalten hatten, denn nicht überall wird beispielweise dem Affektausdruck der gleiche Raum gewährt. Es gilt u.a. den geschichtlichen Wandel aufzuzeigen, wobei nicht nur Analogien zu außermusikalischen Phänomenen wie die Übertragung von Gestik und sprachlichen Lauten in musikalische Struktur oder die Frage nach der Bedeutung von rhetorischen Mustern eine Rolle spielten, sondern auch ganz eigene musikalische Strukturen und Sinn-ebenen wie etwa formale Abläufe und motivische Bezüge. Die Veränderungen sind jedoch nicht isoliert zu betrachten, sondern mit Gattungskonventionen ebenso wie (geistes-) geschichtlichen und institutionellen Voraussetzungen in Beziehung zu setzen.

Doch die musikalischen Überzeugungsstrategien werfen nicht nur ein Licht auf die verschiedensten Entstehungsvoraussetzungen eines Zeitalters; sie sind auch ein Mittel des Komponisten, eine Figur positiv oder negativ darzustellen und damit etwa Mitleid oder Distanz beim Zuhörer ihr gegenüber zu erzeugen. Diese Funktion kommt der Musik auch in dem in dieser Arbeit zu untersuchenden Schauspiel mit Musik zu. Hier ist die Musik nicht Sprache der Figuren, sondern ausschließlich ein vermittelndes Medium. Die Figuren des vorliegenden Repertoires sind – so die These – Träger von Botschaften, die über den eigentlichen Konflikt hinausgehen und von deren Gültigkeit, Relevanz oder Notwendigkeit der Zuhörer überzeugt werden soll. Kategorien für die Analyse dieser Zusammenhänge – der Bedeutung innerdramatischer Überzeugungsstrategien für die Übermittlung einer Botschaft an das Publikum – werden im nachfolgenden Kapitel entwickelt.

Äußeres Kommunikationssystem

Auch in den verschiedenen musikdramatischen Gattungen können den Äußerungen der Figuren im inneren und äußeren Kommunikationssystem jeweils unterschiedliche Funktionen zukommen. Festzustellen ist etwa, dass die an den König gerichteten Appelle der zwei Mütter in der Gerichtsverhandlung gegenüber dem Publikum nicht die gleiche Funktion erfüllen. Vor allem wenn der Gerichtsszene bereits eine Vorgeschichte vorausgeht, die offen darlegt, welche Frau das Kind der anderen geraubt hat, muss der Zuhörer nicht mehr davon überzeugt werden, wer die wahre Mutter ist; es geht dann vielmehr darum, dass die wahre Mutter für ihn in überzeugender, das heißt nachvollziehbarer Weise als Mutter des Kindes auftritt. Die Überzeugungsszene in Form der Gerichtsszene – und sie beinhaltet unter anderem die Strategien der Frauen und das Vorgehen des Königs (für die Grundstrukturen in dieser Szene vgl. die Analyse des Bibeltextes, Kapitel II) – dient dann vielmehr der Sympathielenkung des Zuhörers gegenüber den beteiligten Figuren.

Die Figuren sind Träger bestimmter Botschaften. Sie repräsentieren etwas: einen Wert, eine Verhaltensnorm, ein Ideal oder etwas, was diesem Wert, dieser Norm oder diesem Ideal entgegensteht. Dabei entscheidet die Einstellung des Zuhörers gegenüber den Figuren darüber, ob er diese Botschaften annehmen kann oder nicht, wobei seine Einstellung wesentlich gelenkt wird durch die Art und Weise, in der die Figuren mit dem Konflikt umgehen. Die Überzeugungsszene im Werkinneren ist – so die These – ein Mittel, dem Publikum über den Konflikt hinausgehende Botschaften zu vermitteln, es zur Übernahme von Einstellungen, Normen und Handlungsmustern zu bewegen. Die Musik als nicht-sprachliche, vermittelnde Instanz lenkt dabei in entscheidendem Maße das Rezeptionsverhalten des Zuhörers; bestimmte Klänge etwa können eine Figur positiv oder negativ darstellen (z.B. weiches Legato vs. scharfes Staccato), eine ausgedehnte Arie kann die szenische Präsenz einer Figur erhöhen usw. Diese These geht davon aus, dass Kunst im Allgemeinen und Opern, Oratorien und andere musikdramatische Formen im Besonderen über die Figuren vermittelte, vor allem affektive Wirkungen haben und auch intendieren, die, im weitesten Sinne, auf eine Veränderung des Rezipierenden im Sinne einer Überzeugung zielen. Diese verwandelnde Kraft impliziert bereits die auf die Tragödie bezogene Katharsis-Lehre des Aristoteles:

Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.⁹¹

Um insbesondere den musikalischen Strategien, die für die Übermittlung von Botschaften an das Publikum und für die erfolgreiche Übernahme von Seiten des Zuhörers relevant sind, im Einzelnen nachzugehen, seien im Folgenden Beschreibungsmuster und Analysekatoren vorgestellt, die – da speziell musikwissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Thema bisher nicht vorliegen – aus literaturwissenschaftlichen Ansätzen zur Wirkungsästhetik hervorgehen. Dazu gehören die Ausführungen von Hans Robert Jauß zur ästhetischen Erfahrung, insbesondere seine Kategorien zu einer Identifikation mit dem „literarischen Helden“⁹² (bezogen auf Dramatik, Prosa und Lyrik) sowie Manfred Pfisters Systematisierung von Strategien der Sympathienkung, mit der Pfister

⁹¹ Aristoteles: Die Poetik, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1997, S. 19 (1449b).

⁹² Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1991. Der Begriff „ästhetische Erfahrung“, wie Jauß ihn verwendet, ist eng auf den der Wirkung bezogen. Seine Konzeption der ästhetischen Erfahrung – formuliert in Weiterführung von Hans-Georg Gadamer – „löst zum einen das Werk aus seiner zeitlosen Autonomie und bezieht es in den geschichtlichen Kommunikationsprozeß von Autor und Leser ein. Zum anderen führt sie Ansätze einer Bestimmung des Ästhetischen weiter, die seit der Antike in Abgrenzung zur wissenschaftlichen Erkenntnis einerseits und zur politisch-moralischen Handlungswelt andererseits unternommen wurden.“ Hubert Zapf: Art.: „Erfahrung, ästhetische“, in: Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 151.

der bei Jauß unberücksichtigten Fragen nach dem „Wie“ der Identifikationsbildung speziell im Drama nachgeht.⁹³

Jauß beschreibt drei Grundkategorien ästhetischer Erfahrung: die Poiesis, die Aisthesis und die Katharsis; sie begegnen „in dem Rückblick auf die Geschichte des ästhetischen Genusses immer wieder“ und „sind nicht hierarchisch als ein Zusammenhang von selbständigen Funktionen zu denken: sie lassen sich aufeinander zurückführen, können aber wechselseitig in ein Folgeverhältnis treten.“⁹⁴ Poiesis bezieht sich dabei auf die produktive Seite, den „Genuß am selbst hervorgebrachten Werk, den Augustin noch Gott vorbehielt und der dann seit der Renaissance mehr und mehr als Merkmal autonomen Künstlertums beansprucht wurde“.⁹⁵ Aisthesis bezeichnet demgegenüber die „rezeptive ästhetische Grunderfahrung“, den „ästhetischen Genuß des erkennenden Sehens und sehenden Wiedererkennens“.⁹⁶ Die Katharsis schließlich, und sie ist im Zusammenhang dieser Arbeit die entscheidende Kategorie, beschreibt die „kommunikative ästhetische Grunderfahrung“ des rezipierenden Subjekts, den Genuss durch die eigenen Affekte, die – und hier bezieht sich Jauß gleichermaßen auf die Dramentheorie des Aristoteles wie auf die Rhetorik des Sophisten Gorgias (Platon) – ebenso eine Befreiung des Gemüts umfasst wie die Möglichkeit, durch die affektive Wirkung zu neuen Überzeugungen zu gelangen:

Während nun aber Aristoteles vornehmlich die Verfassung des Zuschauers einer Tragödie und die Befreiung seines Gemüts als deren Ziel vor Augen hat, ist Gorgias an der ‚Zurüstung‘ (*paraskenazein*) des Hörers einer Rede und der Umsetzung seiner leidenschaftlichen Anspannung in *eine neue Überzeugung* interessiert, die unwiderstehlich ‚*seine Seele formt, wie sie will*‘. Die hier einsetzende Tradition der Rhetorik bringt die kommunikative Funktion der kathartischen Wirkung zur Geltung: der ästhetische Genuß der durch Rede und Dichtung erregten eigenen Affekte ist die Verlockung, sich im Umschlag vom mitreißenden Pathos zur ethischen Einstellung (*excitare et remittere, movere et conciliare* in späterer Terminologie) überzeugen zu lassen.⁹⁷

Die kathartische Wirkung von Kunst hat eine normbildende, normerfüllende sowie normbrechende und damit gesellschaftliche Funktion, sofern ein Kunstwerk nicht als autonomes angesehen wird.⁹⁸ Die so verstandene kathartische Kunsterfahrung impliziert eine Identifikation mit dem Dargestellten, über die eine (bewusstseins-)verändernde Wirkung erst möglich ist:

Die ästhetische Identifikation des Zuschauers und Zuhörers, der sich selbst im fremden Geschick oder unalltäglichen Vorbild genießt, kann als kommunikativer Vollzugsrahmen Verhaltensmuster

⁹³ Manfred Pfister: Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.): Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1978, S. 24-34.

⁹⁴ Jauß: Ästhetische Erfahrung, S. 87, 89.

⁹⁵ Ebd., S. 87.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 75 (Hervorhebungen im deutschen Text J.H.).

⁹⁸ Ebd., S. 164. Jauß spricht hier vom „Kommunikationsverlust der autonomen Kunst“, deren Standpunkt „die Frage nach der Rezeptionsweise oder Konkretisation subjektiver Erfahrung und öffentlicher Bedeutung von Kunstwerken als Psychologismus oder bloße Soziologie des Geschmacks abzufertigen genötigt ist“, ebd., S. 168.

tradieren oder neu bilden, aber auch eingespielte Verhaltensnormen in Frage stellen oder durchbrechen.⁹⁹

Die durch affektive Involviertheit geförderte und bewirkte Identifikation vor allem mit dem Helden kann also zur Übernahme von Anschauungen, Verhaltensmustern, Normen usw. führen, kann eine Einstellungsänderung veranlassen oder bestehende Ansichten festigen und soll demnach im Kontext dieser Arbeit als ein Überzeugungsmittel aufgefasst werden.¹⁰⁰ Als bedeutend hebt Jauß den Wechsel zwischen einem distanzlosen Sich-Einlassen auf das dargestellte Schicksal einerseits („primäre ästhetischer Erfahrung“) und einer distanznehmenden Reflexion andererseits („sekundäre ästhetische Reflexion“) heraus.¹⁰¹ Jauß räumt dabei ein, dass Identifikation keineswegs etwas sei, was sich ausschließlich ästhetisch durch das Kunstwerk vollziehe; bestimmte Verhaltensmuster repräsentierende Vorbilder etwa, seien es religiöse, heroische oder ethische, können jedoch auf diese Weise besonders wirkungsvoll vermittelt werden.¹⁰² Anhand des literarischen Helden nimmt Jauß eine Typisierung kommunikativer Muster ästhetisch vermittelter Identifikation vor („Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden“, vgl. Abbildung 2); er differenziert dabei zwischen fünf verschiedenen Ebenen der Rezeption und ordnet jeder Identifikationsebene implizierte Verhaltensmuster zu, wobei er mit der Unterscheidung zwischen „regressiv“ und „progressiv“ die defiziente gegenüber der idealen Reaktion abgrenzt. Die sympathische und admirative Identifikation bilden dabei einen Grundgegensatz, der „in den Interaktionsmustern aller Epochen der literarischen Tradition aufzufinden ist“.¹⁰³ Bewunderung schafft hier Distanz, Mitleid hingegen hebt diese auf. Dieser Gegensatz ist schon in der Aristotelischen Einteilung der Charaktere impliziert; bei Aristoteles heißt es, es würden in der Dichtkunst „Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir“.¹⁰⁴ Da in den folgenden Untersuchungen auf das Modell von Jauß immer wieder Bezug genommen wird, soll es hier vollständig wiedergegeben werden. Der Autor betont die Vorläufigkeit seines Modells vor allem aufgrund einer fehlenden Begründung durch eine „Theorie der Emotionen“.¹⁰⁵ Für die Zusammenhänge dieser Arbeit bildet es jedoch ein sehr geeignetes Beschreibungsmuster.¹⁰⁶

⁹⁹ Ebd., S. 170.

¹⁰⁰ Jauß betont, dass die ästhetische Identifikation mit dem Helden keineswegs die einzige Identifikation sei, sondern sich auch an anderen Figuren ebenso wie an paradigmatischen Situationen vollziehen könne. Für die ästhetische Theorie sei der literarische Held jedoch unentbehrlich. Ebd., S. 245.

¹⁰¹ Ebd., S. 244/245.

¹⁰² Ebd., S. 245.

¹⁰³ Ebd., S. 250.

¹⁰⁴ Aristoteles: Poetik, S. 7 (1448a).

¹⁰⁵ Jauß: Ästhetische Erfahrung, S. 251, 253.

¹⁰⁶ Auch wenn insbesondere die kathartische Kunsterfahrung immer wieder in das Blickfeld zum Teil sehr scharfer Kritik geraten ist (etwa bei Platon, Augustin, Rousseau, Brecht, u.a.; vgl. ebd., S. 90ff, S. 168/169) soll sie hier als eines der wesentlichen Merkmale herausgehoben werden und Grundvoraussetzung für die Überlegungen in dieser Arbeit sein.

Modalität der Identifikation	Bezug	Rezeptive Disposition	Verhaltensnormen (+ = progressiv) (- = regressiv)
a) assoziativ	Spiel/Wettkampf (Feiern)	Sich-Versetzen in die Rolle aller anderen Be- teiligten	+ Genuss freien Daseins (reiner Geselligkeit) - gestatteter Exzess (Regression in archaische Rituale)
b) admirativ	der vollkommene Held (Heilige, Weise)	Bewunderung	+ Aemulatio (Nachfolge) - Imitatio (Nachahmung) + Vorbildhaftigkeit - Erbaulichkeit/ Unterhaltung durch das Außergewöhnliche (Eva- sion)
c) sympathetisch	der unvollkommene (alltägliche) Held	Mitleid	+ moralisches Interesse (Tatbereitschaft) - Rührseligkeit (Lust am Schmerz) + Solidarität für be- stimmtes Handeln - Selbstbestätigung (Beschwichtigung)
d) kathartisch	(a) der leidende Held (b) der bedrängte Held	tragische Erschütterung/Befreiung des Gemüts Mitlachen/komische Entlastung des Gemüts	+ uninteressiertes Inte- resse/freie Reflexion - Schaulust (Illusionie- rung) + freies moralisches Urteil - Verlachen (Lachritual)
e) ironisch	der verschwundene oder Anti-Held	Befremdung (Provoka- tion)	+ erwidrende Kreativität - Solipsismus + Sensibilisierung der Wahrnehmung - kultivierte Langeweile + kritische Reflexion - Gleichgültigkeit

Abbildung 2 („Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden“¹⁰⁷)

Jauß' Modell bildet keine historische Stufenfolge ab; die Ebenen stellen vielmehr ein Nebeneinander dar und können auch ineinander übergehen; sie sollen,

obschon sie aus der Anschauung historisch bezeugter Interaktionsmuster gewonnen wurden, als ein Zusammenhang von Funktionen der ästhetischen Erfahrung verstanden werden, die nicht nur in jeder Epoche nebeneinander vorkommen, sondern auch in ein freies Folgeverhältnis treten können. Die bewundernde Identifikation mit einem Helden etwa kann durch Mitleid aufgebrochen, die sympathetische Identifikation durch eine kathartische Befreiung des Gemüts aufgehoben, die ästhetische Reflexion wiederum durch einen Appell zur moralischen Identifikation in Frage gestellt werden, usf. Kurzum: man kann von jeder Ebene der Identifikation zu jeder anderen gelangen, so daß unser heuristisches Modell nicht als eine hierarchische Stufenfolge, sondern als ein Funktionskreis möglicher Primäreinstellungen der ästhetischen Erfahrung zu denken ist, der die jeweils do-

¹⁰⁷ Ebd., S. 252

minierende Identifikation in den Phasen der Rezeptionsprozesse wie in seinem Resultat zu beschreiben erlaubt.¹⁰⁸

Die assoziative Identifikation bleibt im Rahmen dieser Arbeit unberücksichtigt, da sie sich in der „Übernahme einer Rolle in der geschlossenen imaginären Welt einer Spielhandlung verwirklicht“¹⁰⁹, während sich hingegen die anderen Arten der Identifikation bei der Rezeption des passiv Schauenden/Hören einstellen. Die admirative Identifikation entsteht durch die Vollkommenheit einer Figur, die die „Erwartung ins Ideale übersteigt und darum eine Verwunderung auslösen kann“.¹¹⁰ Eine Anerkennung und/oder Übernahme bestimmter vorbildhafter Muster vollzieht sich dabei in einer Distanznahme, durch die sich das Bewusstsein des Rezipierenden über den Vorbildcharakter einstellt.

Die sympathetische Identifikation hebt die bewundernde Distanz auf. Sie beinhaltet ein Sich-Einfühlen in das andere, leidende Ich. Im 18. Jahrhundert beschreibt Gotthold Ephraim Lessing im Zusammenhang mit der Tragödie *Mitleid* als den wichtigsten Affekt, der überhaupt erst die Möglichkeit zu einer Umstimmung des Publikums schaffe: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter [...]“.¹¹¹ In den Werken, denen die Erzählung vom Salomonischen Urteil zugrunde liegt, ist zu beobachten, dass König Salomo das vollkommene Ideal des weisen und gerechten Herrschers verkörpert und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein im Vergleich zu späteren Vertonungen (die Erzählung vom Kreidekreis eingeschlossen) mehr im Vordergrund steht als die beiden Frauen. Er ist der „vollkommene Held“, der zur Bewunderung, zur admirativen Identifikation einlädt. Nach dieser Zeit hingegen liegt der Fokus (auch oder sogar mehr) auf der leidenden, betrogenen Mutter, die gegenüber den früheren Werken zu einer noch ausgeprägteren sympathetischen Identifikation einlädt und darüber hinaus zum Ideal der liebenden Mutter avanciert. Es ist demnach – grob gesagt – ein Wechsel der Identifikation und mit ihm auch eine Veränderung der Botschaften zu beobachten. Darauf wird näher einzugehen sein.

In der ironischen Identifikation wird dem Publikum eine Identifikationsmöglichkeit nur scheinbar geboten; sie intendiert eine Zerstörung der Illusion und dient dazu, „den Rezipienten aus seiner unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand zu reißen, um seine ästhetische und moralische Reflexion hervorzurufen“¹¹² – ein Verfahren, das etwa für das antiillusionistische

¹⁰⁸ Ebd., S. 247.

¹⁰⁹ Ebd., S. 260.

¹¹⁰ Ebd., S. 265.

¹¹¹ Gotthold Ephraim Lessing: Brief an Friedrich Nicolai, November 1756, in: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe, hrsg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 3: Werke 1754-1757, hrsg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, S. 671.

¹¹² Jauf: Ästhetische Erfahrung, S. 283.

Theater Brecht'scher Prägung charakteristisch ist und in der Oper *Der Kreidekreis* von Alexander Zemlinsky in dieser Arbeit eine Rolle spielt.

Für die konkrete Analyse von Strukturen und Strategien, die identifikationsförderlich oder -hemmend sind, ist jene von Manfred Pfister für das Drama aufgestellte Systematisierung hilfreich. Pfister sieht seine Ausführungen selber als „komplementär“ zu denen von Jauß an, indem es diesem „in erster Linie um die individuellen und sozialen Funktionen der verschiedenen Grade von Identifikation und Distanzierung geht, während wir danach fragen, wie, mit welchen Mitteln durch den Text Identifikation oder Distanz, Sympathie oder Antipathie erzeugt und gesteuert werden“¹¹³. Der nicht ganz unproblematische Begriff der Sympathie, der in der Geschichte eine wechselnde Bedeutung erfahren hat und in seiner Definition entweder als zu eng oder als zu weit gefasst erscheint¹¹⁴, soll hier verstanden werden als die „emotionale Anteilnahme, die affektive Gefühlszuwendung“; sie schließt so zahlreiche Reaktionen wie „Mitleid und Miterleiden, Interesse, Faszination, Bewunderung, Beifall, Achtung, Respekt, Selbstidentifikation, Betroffensein, verstehender Nachvollzug“ ein¹¹⁵. Die Sympathielenkung bezieht sich im weitesten Sinne auf die Steuerung affektiv-kognitiver Reaktionen durch bestimmte Darstellungsverfahren und veranlasst so konträre Einstellungen wie Identifikation und Engagement gegenüber den Figuren einerseits und Distanz andererseits, bezieht also auch negative Gefühlsreaktionen ein.¹¹⁶ Dabei handelt es sich um Reaktionen auf menschliche Grundsituationen und -eigenschaften.¹¹⁷

Pfister differenziert zwischen Strategien auf der *Ebene der Geschichte* – dem Dargestellten –, die dem dramatischen Text zugrunde liegt, und der *Ebene der Darstellung der Geschichte* im dramatischen Text.¹¹⁸ Dabei decken sich die Richtungen der Sympathielenkung auf beiden Ebenen nicht zwingend, sie können sogar gegenläufig sein, „indem etwa eine Figur, die durch positive, sympathiefördernde Handlungsfunktionen auf der Ebene der Geschichte gekennzeichnet ist, durch die Art und Weise der Darstellung sympathieeinschränkend relativiert wird, oder umgekehrt“.¹¹⁹

Für Strategien auf der Ebene der Geschichte nennt Pfister bestimmte Gestaltungsweisen des *Handlungsverlaufs*, die Art der *Figurenkonzeption* und der *Figurenkonstellation*. Bedeutend für den

¹¹³ Pfister: Sympathielenkung im Drama, S. 22.

¹¹⁴ Zu der Problematik einer Begriffsbestimmung vgl. Wolfgang Clemen: Zur Untersuchbarkeit von Sympathielenkung, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.): Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1978, S. 12/13.

¹¹⁵ Ebd., S. 12/13.

¹¹⁶ Nach Werner Habicht, Ina Schabert: „Vorwort“ zu: Dies.: Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares, S. 7; sowie Pfister: Sympathielenkung im Drama, S. 21.

¹¹⁷ Clemen: Untersuchbarkeit, S. 18 Clemen hebt die „allgemein-menschlichen und elementaren Gefühlsreaktionen“, auf denen Sympathielenkung beruht, ab von solchen Fällen, „die durch zeitgebundene Vorstellungen bedingt sind [...]. Wäre die Sympathielenkung lediglich ein ‚historisch bedingtes Phänomen‘, so wären die starken Bühnenwirkungen gerade jener Gestalten, von denen dies behauptet wird, auf ein heutiges Publikum undenkbar.“

¹¹⁸ Auf diese Differenzierung zwischen Geschichte und Darstellung der Geschichte geht Pfister ausführlicher ein in: Das Drama, S. 265-268. Er bezieht sich hier auf die schon von den russischen Formalisten und der angelsächsischen Literaturtheorie vorgenommenen Unterscheidung zwischen „Fabel“ und „Sujet“, bzw. „story“ und „plot“.

Handlungsverlauf ist etwa, in welche Situationen die Figuren auf welche Weise gebracht werden; eine Figur zum Beispiel „in einer schlimmen Situation, die sie selbst nicht, oder nur teilweise zu verantworten hat, wird nicht nur Mitleid erregen, sondern, über dieses Mitleid vermittelt, auch eine weitergehende sympathetische Identifikation, während umgekehrt ein nicht oder nicht völlig verdientes Reüssieren der Figur Sympathie entziehen kann“.¹²⁰ Im Hinblick auf die Figurenkonzeption ist insbesondere jene sympathie- und identifikationsfördernd, die menschlich erscheint („sich nicht in einem Gigantismus absoluter Positivität oder Negativität versteigt“¹²¹), wohingegen eine große Differenz zwischen der Figur auf der Bühne und den Menschen im Publikum distanzierte Bewunderung oder auch Ablehnung hervorrufen kann.

Auch Kontrast- und Korrespondenzbezüge in der Figurenkonstellation schließlich fördern Sympathie oder Antipathie: Sprachliches und nichtsprachliches Verhalten charakterisieren die Figuren in einer Weise, in der sie positiv oder negativ aufeinander bezogen werden können; negative Eigenschaften einer Figur unterstützen dabei beispielsweise die positive Einstellung gegenüber anderen Figuren.¹²² Spezielle Kontrastbezüge etwa zwischen den beiden Müttern in der Erzählung vom Salomonischen Urteil können die Sympathien in die Richtung der wahren Mutter lenken.

Auf der Ebene der Darstellung der Geschichte hebt Pfister den *Fokus* auf eine Figur als „die elementarste Kategorie der Sympathienlenkung“ hervor.¹²³ Pfister bezieht sich zum einen auf die Häufigkeit des Erscheinens einer Figur und zum anderen auf die Qualität der Darstellung:

Die Tatsache, daß eine Figur besonders lange ‚on stage‘ ist und daß sie sich in besonders vielen und umfangreichen Repliken selbst darstellen kann, beeinflusst bereits das Engagement des Rezipienten für diese Figur, und dies meist im Sinne einer positiven Sympathienlenkung, da dadurch ja ihr Selbstverständnis in überzeugenderer und differenzierterer Weise vermittelt werden kann, als dies bei nur wenigen und kurzen Auftritten möglich wäre. Jedoch erschöpft sich der Fokus nicht in solchen rein quantitativ erfaßbaren Relationen; vielmehr wird er, und damit indirekt auch die Sympathienlenkung, auch durch die Qualität und Intensität der Darstellung bedingt. Hier ist zu denken an eine besonders sinnfällige und sinnaufgeladene Gestik, an eine poetisch besonders dicht strukturierte Sprache und an eine persuasive Rhetorik, die der antiken ‚ethos‘-Strategie entsprechend ein besonders bewegendes ‚image‘ des Sprechers präsentiert.¹²⁴

Vor allem diese zweite Art des Fokus, die „Qualität und Intensität der Darstellung“, ist für die Sympathienlenkung in musikdramatischen Gattungen von großer Bedeutung, denn gerade die Musik kann ein besonderes expressives Moment einbringen. Ebenso kann die für musikdramatische Gattungen typische Zeitgestaltung (Differenz zwischen dargestellter Zeit und Darstellungszeit) wichtigen dramatischen Momenten viel Raum geben.

¹¹⁹ Pfister: Sympathienlenkung, S. 27.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 29.

¹²⁴ Ebd.

Weitere Strategien der Sympathieleitung auf der Ebene der Darstellung betreffen nach Pfister schließlich die Art und Weise der *Informationsvergabe*, die *Perspektiven*, aus denen die Figuren betrachtet werden sowie die *Intensität des Publikumsbezugs*.¹²⁵ So wirkt ein Mehrwissen des Zuschauers gegenüber den Figuren oft sympathiefördernd. Das ist bedeutend für die Darstellung der Erzählung vom Salomonischen Urteil resp. Kreidekreises – es wird zu zeigen sein, dass gerade jene Werke mit einer ausführlichen Vorgeschichte neben der Gerichtsszene die Sympathien für die wahre Mutter fördern, da der Zuhörer von Anfang an Zeuge ihres Schicksals ist. Für die Perspektive, aus der eine Figur dem Zuschauer präsentiert wird, hebt Pfister die Innenschau als tendenziell sympathie- und verständnisfördernd, die Außenschau, das heißt die Kommentierung durch andere Figuren, hingegen als eher sympathiehemmend hervor. Auch dies ist für die im Folgenden untersuchten Werke relevant: Lebt die Dramaturgie etwa von dem Wechsel zwischen Arie (Innenschau) und Rezitativ (Außenschau), besteht die Möglichkeit, eine Figur durch viele Arien in den Vordergrund zu stellen und den Zuhörer in besonderer Weise für sie einzunehmen. Schließlich kann die Kontaktaufnahme einer Figur, der phatische Publikumsbezug, den Zuhörer engagieren, da er zum Mitwisser und Komplizen wird – ein für die Dramaturgie von Alexander Zemlinskys *Kreidekreis* charakteristisches Verfahren.

Alle genannten Strategien der Sympathieleitung auf der Ebene der Geschichte (bzgl. Handlungsverlauf, Figurenkonzeption und -konstellation) und der Darstellung der Geschichte (bzgl. Fokus, Informationsvergabe, Perspektive und Publikumsbezug) sind auch für die folgenden Untersuchungen relevant. Sie erfassen Mittel zur Identifikationsbildung und somit Möglichkeiten, Zuhörer für bestimmte Botschaften einzunehmen. Welchen Anteil aber hat die Musik? Welche spezifisch musikalischen Strategien sind hier festzustellen? Wie werden durch die Überzeugungsszenen der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werke die Sympathien der Zuhörer gelenkt? Welche der Figuren lädt zur Identifikation ein, welche Figur schafft hingegen Distanz? Welche Botschaften werden auf diese Weise vermittelt? Diese Fragen greift der zweite Teil jeder der folgenden Werkbetrachtungen auf, der dabei Ergebnisse des ersten Teils einbezieht.

Werkbestand und Werkauswahl

Die Erzählung vom Salomonischen Urteil ist nur eine von mehreren, vorwiegend durch das Alte Testament (2 Sam 9 bis 3 Könige 2; 3 Könige 3-11¹²⁶) überlieferten Episoden aus dem Leben Salomos, des Königs von Israel im 10. Jh. v. Chr. und Nachfolger Davids, die von Komponisten vor allem dramatischer Musik rezipiert wurden. Recherchen ergaben einen Gesamtbestand von

¹²⁵ Ebd., S. 29-31.

¹²⁶ Vgl. Pekka Särkiö: Art.: „Salomo I“, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 29, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin, New York 1998, S. 724. – Zu den Hinweisen auf die Bibelstellen vgl. unten die Erläuterung in Anm. 141.

58 musikdramatischen Werken zu Salomo.¹²⁷ Wie in der Regel aus den Titeln hervorgeht, sind neben der Gerichtsverhandlung auch der Tempelbau, die Erhebung Salomos zum König, der Besuch der Königin von Saba sowie Salomos Liebesleben Gegenstand der Werke. Im 17. und 18. Jahrhundert lagen diese Stoffe insbesondere Oratorien zugrunde; ab ca. 1800 wurden sie im Zuge der Säkularisierung auch in den weltlichen Gattungen Oper und Schauspiel (mit Musik) aufgegriffen. Mindestens 18 Werke und somit knapp ein Drittel der erschließbaren Kompositionen behandeln die Erzählung vom Salomonischen Urteil (in diese Zahl eingeschlossen sind auch die frühen Dialoge und Motetten), hinzu kommen vier Opern mit der asiatischen Variante der Erzählung vom Kreidekreis (vgl. die unten aufgeführte Übersicht, Abbildung 3). Dabei sind lediglich jene Kompositionen erfasst, deren Titel eindeutig auf die Gerichtsszene hinweisen oder die, wie im Falle von Händels Oratorium *Solomon*, für eine Überprüfung zugänglich waren. Möglicherweise ist die Erzählung noch in weiteren Werken aufgegriffen, insbesondere in jenen, die lediglich den Namen des Königs im Titel führen.

Für die Rezeption der Salomonischen Gerichtsszene sind neben der Zäsur um 1800 (Übernahme des Stoffes in die weltlichen Gattungen) weitere Besonderheiten hervorzuheben: In den frühen Werken um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird, mit Ausnahme des englischen *Dialogue* von John Hilton, der lateinische Vulgatatext vertont, wobei dieser, von der nahezu wortgetreuen Übernahme in dem Dialog Antonio Cossandis (1640) und der Motette *Sedente Salomone* (möglicherweise von Giacomo Carissimi, Zuschreibung nicht gesichert¹²⁸) ausgehend, immer weitere Veränderungen und Erweiterungen erfährt. Das von der Motette verschiedene lateinische Oratorium von Carissimi (ca. 1660¹²⁹) enthält allein die Gerichtsszene, während jenes von Marc-Antoine Charpentier (1702) bereits unter anderem die im biblischen Text vorausgehende Traum-erzählung aufgreift. In der Chronologie schließen sich an die frühen lateinischen Werke die italie-

¹²⁷ Dieser Bestand ergab sich aus Recherchen vor allem in: Enciclopedia dello Spettacolo, hrsg. von Silvio d'Amico, Indice-Repertorio, Rom 1968; Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. I titoli e i personaggi, Bd. 3, hrsg. von Alberto Basso, Torino 1999; Claudio Sartori: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 1-5, Cuneo 1990-1992 (im Folgenden zitiert als „Sartori“); Günther Massenkeil: Oratorium und Passion, 2 Bde. (=Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1-2), Laaber 1998/1999; RISM Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600. Thematischer Katalog auf CD-ROM, K.G. Saur-Verlag, München 132005 (im Folgenden zitiert als „RISM A/II“); Franz Stieger: Opernlexikon, Teil 1: Titeltitelkatalog, Bd. 1-3, Tutzing 1975; auch Alexander Reischert: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, Bd. 1, Kassel, Basel, London, New York, Prag 2001. Reischerts Angaben sind z.T. jedoch ungenau erfasst, was bei einem Vergleich mit den Einträgen in den oben genannten Sammlungen deutlich wird. – Weitere Hinweise zur frühen italienischen Rezeption der Erzählung vom Salomonischen Urteil verdanke ich Dr. Gunter Morche, Heidelberg.

¹²⁸ Ein Eintrag zu dieser Motette findet sich bei Andrew V. Jones: The Motets of Carissimi, Bd. 2 (=British Studies in Musicology 5), Ann Arbor 1982, S. 101. Jones führt sie unter den nicht eindeutig Carissimi zuzuschreibenden Kompositionen an. Unter diesem Vorbehalt wird sie im Folgenden gleichwohl im Zusammenhang mit Carissimi erwähnt.

¹²⁹ Früher Samuel Capricornus zugeschrieben; Entstehungs- und Aufführungsdaten des Werkes sind nicht bekannt. Das hier angeführte ungefähre Jahr orientiert sich an dem Erscheinungsjahr einer Sammlung mit Kompositionen von Capricornus (1669), die auch *Juducium Salomonis* enthält, vgl. Iva M. Buff: A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi (=Music Indexes and Bibliographies 15), Clifton, New Jersey 1979, S. 68; Günther Massenkeil: Art.: „Carissimi, Giacomo“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 4, Sp. 208.

nischen Oratorien an. Dabei vollzieht sich im Falle von Marc' Antonio Zianis Vertonung – die anderen Werke sind verschollen oder konnten nicht ausfindig und somit überprüft werden – eine stärkere Entfernung von der biblischen Vorlage hin zu einer freieren Gestaltung des Stoffes. Italienische Werke dominieren auch im 18. Jahrhundert. Dabei steht vier italienischen Komponisten ein deutscher (Ignaz Jakob Holzbauer) gegenüber. Georg Friedrich Händels englischsprachiges Oratorium *Solomon* (1749) ist das erste Werk jenseits des Lateinischen und Italienischen. Im ausgehenden 18. Jahrhunderts endet die von Italien beeinflusste Rezeption abrupt und es schließt sich mit dem Werk von Peter Grabeler (1829) das einzige deutschsprachige Oratorium mit diesem Stoff an.

Nach 1800 ist nicht nur die sich nun im Zuge der Säkularisierung vorwiegend auf der weltlichen Bühne vollziehende Rezeption des Stoffes bemerkenswert. Die drei zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Werke sind auch durch die Verwendung der gleichen dramatischen Vorlage miteinander verbunden: Die Oper von Peter Ritter (1808) und das von Peter von Winter mit Chören versehene Schauspiel aus dem gleichen Jahr basieren auf einer Bearbeitung des französischen Boulevardmelodramas von Louis-Charles Caigniez, das mit der Musik von Adrien Quaisin in der Übersetzung von Matthäus Stegmayer seit 1804 auch auf zahlreichen Bühnen im deutschsprachigen Raum zu erleben war. Biblische Stoffe auf der weltlichen Bühne, im Sprech- ebenso wie Musiktheater, waren im nachrevolutionären Frankreich äußerst populär¹³⁰, und die vielfältige Aufnahme von Caigniez' Drama in Deutschland fügt sich ein in die allgemeine Präsenz des Französischen im dortigen kulturellen Leben dieser Zeit.

Nach dem Oratorium von Grabeler 1829 endet die musikdramatische Rezeption der Erzählung vom Salomonischen Urteil. Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre greifen der Slowene Slavko Osterc sowie Alexander Zemlinsky eine Variante des Stoffes auf; es handelt sich hier um die aus Asien überlieferte Erzählung vom Kreidekreis. Sie wird in der Version des Dichters Klambund (1924) bis in die 1980er Jahre hinein insgesamt vier Mal vertont.

Die musikdramatische Rezeption der Geschichte zweier Mütter, deren Streit um ein Kind ein weiser Richter beilegt, kennzeichnet eine starke Bindung an eine bestimmte textliche Vorlage: Zu Beginn ist eine enge Anlehnung an den lateinischen Bibeltext zu beobachten. Dieser wird, wenn auch mit zunehmenden Modifizierungen, zunächst bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts nahezu wörtlich und zuletzt von Charpentier vertont. Im 19. Jahrhundert erfährt der Stoff durch Caigniez eine Verweltlichung in Form einer rührseligen Liebesgeschichte. Sein Drama regte sowohl zu einer (deutschen) Übersetzung (Stegmayer) als auch zu weiteren Bearbeitungen an (Winter, Ritter); am Ende der bisherigen Rezeptionsgeschichte steht schließlich die vierfache

¹³⁰ Sieghardt Döring: Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche, in: Ders., Sabine Henze-Döring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 72.

musikdramatische Auseinandersetzung mit einem die Erzählung vom Kreidekreis aufgreifenden Schauspiel; wie Caigniez' Drama war auch dasjenige Klabunds zu seiner Zeit in Deutschland sehr beliebt.

Die Werkauswahl in dieser Arbeit wird im Wesentlichen bestimmt durch die Verfügbarkeit des Materials: Von einigen Werken ist zwar der Text erhalten, die Musik aber nicht ausfindig zu machen (Ferrara/Martines, Avossa, Magherini, Puzzi); im Falle von Holzbauers Oratorium ist nur die Musik des ersten, nicht aber die des zweiten Teils mit der zentralen Gerichtsszene überliefert. Eine weitere Zahl erscheint gänzlich verschollen (Melani, Grabeler). Insofern unterliegt die Auswahl einer natürlichen Beschränkung. Das zu untersuchende Material bleibt gleichwohl umfassend genug, denn aus (fast) jeder Rezeptionsphase sind Werke überliefert: Die (nachweisbaren) lateinischen Kompositionen aus den ersten Jahrzehnten sind vollständig erhalten. Mit Zianis *Il giudizio di Salomone* liegt ein wichtiges Werk in der Reihe der frühen italienischen Oratorien vor; untersucht wird hier die im Jahr 1701 am Wiener Kaiserhof unter Kaiser Leopold I. aufgeführte Fassung. Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* dient als Beispiel nicht nur für die asiatische Variante – die in den Grundzügen mit der biblischen Darstellung identisch ist –, sondern vor allem für musikalische Überzeugungsstrategien im 20. Jahrhundert.

Nicht jedem der erhaltenen Werke wird ein separates Kapitel gewidmet; eingehendere Berücksichtigung finden gattungs- und rezeptionsgeschichtlich markante Kompositionen: Dabei bietet sich zunächst eine teilweise vergleichende Betrachtung zwischen Carissimis und Charpentiers *Judicium Salomonis* an, da beiden Oratorien der Vulgatatext zugrunde liegt. Die lateinischen Motetten Carissimis und Carlo Bonettis sowie der Dialog Cossandis finden an einigen Stellen als Vergleich in der Untersuchung zu Carissimis Oratorium Erwähnung. Zianis und Händels Oratorien repräsentieren nicht nur sprachlich, sondern vor allem im Hinblick auf die Gesamtkonzeption von den früheren Werken verschiedene Ausprägungen und werden ebenfalls näher untersucht. Das Boulevardmelodrama von Caigniez mit der Musik Quaisins nimmt als ausschließlich gesprochenes und von zahlreichen instrumentalen Zwischenspielen durchsetztes Drama eine Sonderstellung innerhalb des gesamten Repertoires ein und bietet für die Untersuchung von Überzeugungsstrategien eine eigene Perspektive. Darüber hinaus ist es die Grundlage für die einzige Oper mit der Erzählung vom Salomonischen Urteil, die im Vergleich mit der französischen Vorlage betrachtet wird (Ritter). Das mit Musik von Peter von Winter versehene Schauspiel bleibt demgegenüber weitestgehend unberücksichtigt, da Musik an vergleichsweise wenigen Stellen erklingt und auch in der Gerichtsverhandlung kaum eine Rolle spielt. Schließlich dient eine Betrachtung von Alexander Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* einem Ausblick, an den sich eine vertiefende Untersuchung zur Rezeption des Klabund'schen *Kreidekreises* anzuschließen hätte.

Wie aus der Übersicht hervorgeht, befindet sich unter den verschollenen italienischen Oratorien auch dasjenige von Giuseppe Maria Magherini aus dem Jahr 1764 (*Il giudizio di Salomone*). Von Charles Burney, der einer Aufführung in Rom im November 1770 beiwohnte und darüber berichtete, sind einige bemerkenswerte Beobachtungen zu der Vertonbarkeit der biblischen Erzählung überliefert. Burney ging am 18. November 1770

das Oratorium Jonathan zu hören, in die Chiesa nuova, allein, da es weder gut gesetzt, noch gut gesungen war, so ging ich aus dieser Musik weg, um eine andere in der Kirche S. Girolama della Carità zu hören, welche bloß aus drey Personen bestund. Dieß Oratorium hieß: Das Urtheil des Salomo. Der Tenorist darin war vortreflich, er hatte vielen Geschmack und eine ausserordentliche Leichtigkeit in geschwinden Sätzen. Ein Castrat, welcher die Rolle der einen Mutter sang, hatte einen angenehmen Ton der Stimme und eine gefällige Manier. Die Geschichte scheint einer musikalischen Bearbeitung ungemein fähig zu seyn: der Ernst des Richters; die Gleichgültigkeit der falschen Mutter; die Zärtlichkeit der wahren sind jeder besondern musikalischen Farbe und Ausdruck fähig. Die Musik, welche ganz gut war, hatte einen jungen Komponisten zum Verfasser, der sich selbst dazu erboten hatte, um Gelegenheit zu haben, seine Talente zu zeigen. Er hieß Giuseppe Maria Margherini.¹³¹

Burney beschreibt, was trotz unterschiedlicher Ausprägungen in allen im Folgenden zu untersuchenden Kompositionen immer wieder begegnet: die Besonnenheit des Königs Salomo, die Hingabe der wahren Mutter und im Kontrast dazu die sich dem Kind gegenüber teilnahmslos verhaltenene falsche Mutter.

¹³¹ Charles Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, übers. von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, Faksimile-Nachdruck Kassel 1959, S. 290/291.

Salomos Urteil und Kreidekreis – Werkbestand

Salomo

(**fett**: komplett erhalten; *kursiv*: nur Text überliefert; normal: komplett verloren oder k.A. über Verbleib)

KOMPONIST	LIBRETTIST	TITEL	GATTUNGS- BEZEICHNUNG ¹³²	JAHR UA	DRUCK/HS ¹³³	HINWEIS u.a. IN:
Oratorien ¹³⁴						
17. Jahrhundert						
(Antonio Cossandi)	k.A. (3 Könige 3, 17-27)	Obsecro mi, Domine	Dialogo a 3 (SSB, b.c.)	[?]	Mailand: Gioio Rolla, 1640 (I-Bc)	
John Hilton		The Dialogue of the King Solomon and the Two Harlots		k.A. (Komponist: 1599-1657)	Hs.: GB-Lbl: Add. 11, 608	
Giacomo Carissimi	k.A. (nach 3 Könige 3, 16-28, Psalm 106)	Judicium Salomonis		ca. 1660	Denkmäler der Tonkunst II	
(Giacomo Carissimi)	k.A. (3 Könige 3, 16-27)	Sedente Salomone	(Motette; SSB, b.c.)	[?]	F-Pn: Rés. Vm.b Ms. 6	(nicht sicher Carissimi zuzuschreiben, vgl. Jones, S. 101 ¹³⁵)
(Carlo Bonetti)	k.A. (frei nach 3 Könige 3, 16-28)	Iudicium Salomonis	Mottecta	[?]	Venedig: Franciscum Magni 1662	
Alessandro Melani	k.A.	Il giudizio di Salomone	Oratorio	1676 Bologna ¹³⁶ 1686 ¹³⁷	nicht erhalten	Sartori: Bd. 3, S. 341, Nr. 12170.
Marc Antonio Ziani	Rinaldo Ciallis	Il giudizio di Salomone	Oratorio	1698 Venedig 1701 Wien	Hs.: A-Wn: Mus Hs. 19.335	

¹³² Wie im musikalischen Material oder Textbuch angegeben. Für die vermutlich verschollenen italienischen Werke des 17. und 18. Jahrhundert vgl. die jeweiligen Einträge bei Sartori (Anm 126).

¹³³ Aufgeführt ist hier nur die Musik; Angaben zum Text und die vollständigen bibliografischen Angaben zur Musik finden sich im Literaturverzeichnis.

¹³⁴ Weitere Werke in Klammern.

¹³⁵ Jones: The Motets of Carissimi, Bd. 1 (s. dazu oben, Anm. 128); in dem Werkverzeichnis Günther Massenkeils findet sie gar keine Erwähnung: Art.: „Carissimi, Giacomo“, Sp. 204-221.

¹³⁶ Sartori: Bd. 3, S. 341, Nr. 12170.

¹³⁷ Robert Lamar Weaver: Art.: „Alessandro Melani“, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 16, S. 335.

18. Jahrhundert

Marc-Antoine Charpentier	k.A. (u.a. nach AT: 3 Könige 3,1-28)	Judicium Salomonis		11.11.1702 Paris	hrsg. von H. W. Hitchcock, 1964	
Georg Friedrich Händel	k.A.	Solomon	Oratorio	17.3.1749 London	hrsg. von F. Chrysander, 1867	
<i>Carmelo Ferrara, Pietro Martines</i>	Cesare Gaetani	<i>Il giudizio di Salomone</i>	Componimento drammatico	12.12.1750 Siracusa	Musik vermutlich verschollen	Sartori: Bd. 3, S. 341, Nr. 12175.
<i>Giuseppe d'Avossa</i>	Francesco Pazzagli	<i>Il giudizio di Salomone</i>	Azione sacra	13.9.1751 Pesaro	Musik vermutlich verschollen	Ebd., Bd. 3, S. 341, Nr. 12176.
<i>Ignaz Jakob Holzbauer</i>	Mattia Verazi	<i>Il giudizio di Salomone</i>	Oratorio	5.4.1765 Mannheim	Musik: nur 1. Teil erhalten	Ebd., Bd. 3, S. 342, Nr. 12180/81.
<i>Giuseppe Maria Magherini</i>	k.A.	<i>Il giudizio di Salomone</i>	Componimento sacro per musica	1764 Rom	Musik nicht erhalten	Ebd., Bd. 3, S. 342/342, Nr. 12178.
<i>Antonio Puzzi</i>	Giuseppe Caravita	<i>Il giudizio di Salomone</i>		1799	Musik vermutlich verschollen	Ebd., Bd. 3, S. 342, Nr. 12179.

19. Jahrhundert

Peter Grabeler	L.M. Kneisel	Salomons Urteil	[Oratorium]	5.7.1829 Bonn	nicht erhalten	Reischert: Bd. 1, S. 861
----------------	--------------	-----------------	-------------	---------------	----------------	-----------------------------

Oper

19. Jahrhundert

Peter Ritter	Georg Christian Römer nach L.-C. Caigniez	Salomons Urtheil	Oper	28.1.1808 Mannheim	Hs.: KA: US-Wc: M1503.R616S4; Part.: D-Sl: HB XVII 540a-c	
---------------------	---	-------------------------	------	--------------------	--	--

Schauspiel mit Musik

19. Jahrhundert

Adrien Quaisin	L.-C. Caigniez; Übers. Matthäus Stegmayer	Le jugement de Salomone / Salomons Urtheil	Historisch musikalisches Drama ¹³⁸	18.1.1802 Paris deutsche EA 27.10.1804 (Wien)	Hs.: D-B: Mus.ms.18000	
Peter von Winter	Georg Christian Römer nach L.-C. Caigniez	Salomons Urtheil	Schauspiel mit Chören ¹³⁹	1808 München	Hs.: D-Hs: ND VII 443; Ouvertüre: I-Tf: 4 III 65	

Sonstiges

19. Jahrhundert

Alexej Nikolajewitsch Titow	A.I. Kluschin	Sud Salomona (Das Urteil des Salomo)	(Bühnenmusik zum Drama von A.I. Kluschin)	1803 St. Petersburg	k.A.	Reischert: Bd. 1, S. 861.
-----------------------------	---------------	---	---	---------------------	------	------------------------------

¹³⁸ Titel des deutschen Textbuches, Wien 1804; vollständige Angaben im Literaturverzeichnis.

¹³⁹ Im Titel des Textbuches, München 1808; vollständige Angaben im Literaturverzeichnis.

Kreidekreis

KOMPONIST	LIBRETTIST	TITEL	GATTUNG	JAHR UA	DRUCK	HINWEIS IN:
Slavko Osterc	nach Klabund	Krog s kredo	Oper	Komposition 1928-1929	k.A.	Niall O'Loughlin
Alexander Zemlinsky	nach Klabund	Der Kreidekreis	Oper	14.10.1933 Zürich	Universal Edition	
Manfred Heyl	nach Klabund	Der Kreidekreis		UA? Komposition: 1947-1971	k.A.	Reischert: Bd. 1, S. 862.
Rudolf Mors	nach Klabund	Der Kreidekreis	Oper	18.6.1983 Bielefeld	Schott	Ebd.

Abbildung 3 (Werkbestand)

II. DAS SALOMONISCHE URTEIL IN DER BIBEL – DER STOFF

Salomo gilt „als Urbild des weisen Königs und Richters“¹⁴⁰. Dazu beigetragen hat vor allem die zwischen 560 und 538 v. Chr. aufgezeichnete Erzählung vom Salomonischen Urteil im Alten Testament, 3 Könige 3, 16-28.¹⁴¹ Hier stellt Salomo die ihm von Gott in einem unmittelbar vorangehenden Traum versprochene Weisheit unter Beweis (3 Könige 3, 4-15).¹⁴² Diese umfasst die Fähigkeit, Menschen in ihrem Wesen zu durchschauen und damit Recht von Unrecht zu unterscheiden.¹⁴³ Die Erzählung vom weisen Urteil Salomos ist keineswegs einzigartig. Volkserzählungen von klugen Richtern sind weit verbreitet und in verschiedenen Varianten überliefert.¹⁴⁴ Bekannt sind etwa solche aus China und Indien, die jener Darstellung vom Salomonischen Urteil gleichen, jedoch aus etwas späterer Zeit stammen und vermutlich auch nicht auf diese selbst zurückgehen.¹⁴⁵ So behandelt etwa das Drama *Hui-lan chi* (Der Kreidekreis) des Dichters Li Xingdao aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen in Verbindung mit dem Kaiser Bao Zheng überlieferten Rechtsfall, einer in China zum Idealbild von Güte und Gerechtigkeit avancierten historischen Figur (999-1062).¹⁴⁶ Es ist dieses Drama, auf das auch Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* zurückgeht.

Bevor auf die musikdramatischen Vertonungen im Einzelnen eingegangen wird, sei eine Analyse des Bibeltexes in der Version der Vulgata im Hinblick auf die Überzeugungsstrategien der beiden Mütter sowie das Vorgehen des Königs vorangestellt; in diesem Text sind Strukturen angelegt, die sich nicht nur in den auf ihm basierenden lateinischen Oratorien, sondern in allen Werken, auch in Zemlinskys Oper, in verschiedener Gewichtung und Ausprägung wiederfinden. Er liefert somit eine Art Grundmuster einer Gerichtsverhandlung. Wenn bei der folgenden Be-

¹⁴⁰ Helga und Manfred Weppert: Zwei Frauen vor dem Königsgericht. Einzelfragen der Erzählung vom „Salomonischen Urteil“, in: Bob Becking, Jaap van Dorp, Arie van der Kooij (Hrsg.): *Door het Oog van de Profeten. Exegetische studies aangeboden aan prof. dr. C. van Leeuwen* (=Utrechtse theologische reeks 8), Utrecht 1989, S. 133.

¹⁴¹ Zur Datierung vgl. Wolfgang Schild: Das Urteil des Königs Salomo. Reflexion zur Rechtsprechung zwischen Weisheit und Methode, in: Fritjof Haft, Winfried Hassemer, Ulfrid Neumann, Wolfgang Schild, Ulrich Schroth (Hrsg.): *Strafgerechtigkeit. Festschrift für Arthur Kaufmann zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 1993, S. 282. – Die Angaben der Bibelstellen beziehen sich in dieser Arbeit in der Regel auf die lateinische Vulgata in der Ausgabe der Württembergischen Bibelgesellschaft (s. Anm. 148). Diese orientiert sich in der Anordnung der Kapitel an der Clementina, der römischen Ausgabe Papst Clemens VIII. von 1592. Sie weist bei den Büchern der Könige eine andere Ordnung auf als in der hier zitierten deutschen Einheitsübersetzung (dort 1 Könige 3, 16-28; s. Anm. 149).

¹⁴² Vgl. dazu Martin Noth: Die Bewährung von Salomos „göttlicher Weisheit“, in: Ders.: *Gesammelte Studien zum Alten Testament 2*, München 1969, S. 99-112; Stefan Wälchli: *Der weise König Salomo. Eine Studie zu den Erzählungen von der Weisheit Salomos in ihrem alttestamentlichen und altorientalischen Kontext* (=Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 141), Stuttgart, Berlin, Köln 1999, S. 66/67, 214-217.

¹⁴³ Zu den besonderen Merkmalen von Salomos Weisheit vgl. Noth: *Die Bewährung*, bes. S. 107-110; Wälchli: *Der weise König*, S. 66; Wolfgang Schild: *Das Urteil des Königs Salomo*, S. 281-297. Nach dem herkömmlichen Verfahren hätten Salomo drei Wege für die Urteilsfindung zur Verfügung gestanden: der Eid beim Namen des Herrn (nach 2 Mose (Exodus) 22, 9f.), das Gottesurteil (nach 2 Mose 22,7f.) sowie die Befragung Gottes (Josua 7, 14ff.), vgl. dazu Wolfgang Schild: *Das Urteil des Königs Salomo*, S. 283.

¹⁴⁴ Pekka Särkiö spricht von der Erzählung vom Salomonischen Urteil als „Wanderezählung“, in: Art.: „Salomo I“, S. 276.

¹⁴⁵ Noth: *Die Bewährung*, S. 103/104. Eine nach wie vor sehr wertvolle Zusammenstellung von Überlieferungen u.a. aus China und Indien findet sich bei Hugo Geßmann: *Das Salomonische Urteil*, in: *Halbmonatshefte der Deutschen Rundschau* 33/130 (1907), S. 175-191.

schreibung auf eine Rhetorik zurückgegriffen wird, die jünger ist als die biblische Aufzeichnung (vornehmlich Cicero (106-43 v. Chr.), Quintilian (ca. 30-96 n. Chr.)), dann sollen damit keine Zusammenhänge konstruiert, sondern vielmehr Strukturen vorweggenommen werden, die in einigen der später entstandenen Kompositionen eine Rolle spielen.¹⁴⁷

Die biblischen Erzählung ist hier sowohl in der lateinischen als auch der deutschen Übersetzung zitiert:

¹⁴⁶ Fritz Gruner: Artikel „Zaju“ in: Jürgen Berndt (Hrsg.): BI - Lexikon Ostasiatische Literaturen, Leipzig 1985, S. 307.

¹⁴⁷ So waren etwa für die Jesuiten, in deren Umfeld Carissimis Oratorium entstand, rhetorische Modelle auch der römischen Rhetorik von Bedeutung, vgl. u.a. F.M. Ebyl: Art.: „Jesuitenrhetorik“, in: HWRh, Bd. 4, Sp. 717-724; speziell für Rom Shimp: The Art of Persuasion, S. 259.

16 Tunc venerunt duae mulieres meretrices ad regem
steteruntque coram eo
17 quarum una ait obsecro mi domine
ego et mulier haec habitabamus in domo una et
peperi apud eam in cubiculo
18 tertia vero die postquam ego peperi peperit et haec
et eramus simul
nullusque alius in domo nobiscum exceptis nobis
duabus
19 mortuus est autem filius mulieris huius nocte
dormiens quippe oppressit eum
20 et consurgens intempesta nocte silentio
tulit filium meum de latere meo ancillae tuae
dormientis
et conlocavit in sinu suo
suum autem filium qui erat mortuus posuit in sinu
meo
21 cumque surrexissem mane ut darem lac filio meo
apparuit mortuus
quem diligentius intuens clara luce deprehendi non
esse meum quem genueram
22 responditque altera mulier non est ita
sed filius tuus mortuus est meus autem vivit
e contrario illa dicebat mentiris
filius quippe meus vivit et filius tuus mortuus est
atque in hunc modum contendebant coram rege
23 tunc rex ait
haec dicit filius meus vivit et filius tuus mortuus est
et ista respondit non
sed filius tuus mortuus est et filius meus vivit
24 dixit ergo rex
adferte mihi gladium
cumque adtulissent gladium coram rege
25 dividite inquit infantem vivum in duas partes
et date dimidiam partem uni et dimidiam partem alteri

26 dixit autem mulier cuius filius erat vivus ad regem
commota sunt quippe viscera eius super filio suo

obsecro domine date illi infantem vivum et nolite
interficere eum
contra illa dicebat
nec mihi nec tibi sit dividatur
27 respondens rex ait
date huic infantem vivum et non occidatur
haec est mater eius
28 audivit itaque omnis Israhel iudicium quod
iudicasset rex et timuerunt regem
videntes sapientiam Dei esse in eo ad faciendum
iudicium

(3 Könige 3, 16-28)¹⁴⁸

16 Damals kamen zwei Dirnen und traten vor den
König.
17 Die eine sagte: Bitte, Herr, ich und diese Frau
wohnen im gleichen Haus, und ich habe dort in
ihrem Beisein geboren.
18 Am dritten Tag nach meiner Niederkunft gebar
auch diese Frau. Wir waren beisammen;
kein Fremder war bei uns im Haus, nur wir beide
waren dort.
19 Nun starb der Sohn dieser Frau während der
Nacht; denn sie hatte ihn im Schlaf erdrückt.
20 Sie stand mitten in der Nacht auf,
nahm mir mein Kind weg, während die Magd
schief,
und legte es an ihre Seite.
Ihr totes Kind aber legte sie an meine Seite.

21 Als ich am Morgen aufstand, um mein Kind zu
stillen, war es tot.
Als ich es aber am Morgen genau ansah, war es
nicht mein Kind, das ich geboren hatte.
22 Da rief die andere Frau: Nein, mein Kind lebt
und dein Kind ist tot.
Doch die erste entgegnete: Nein, dein Kind ist tot
und mein Kind lebt.
So stritten sie vor dem König.
23 Da begann der König:
Diese sagt: Mein Kind lebt und dein Kind ist tot!
Und jene sagt: Nein, dein Kind ist tot und mein
Kind lebt.
24 Und der König fuhr fort:
Holt mir ein Schwert!
Man brachte es vor den König.
25 Nun entschied er: Schneidet das lebende Kind
entzwei und gebt eine Hälfte der einen und eine
Hälfte der anderen!
26 Doch nun bat die Mutter des lebenden Kindes
den König – es regte sich nämlich in ihr die
mütterliche Liebe zu ihrem Kind:
Bitte, Herr, gebt ihr das lebende Kind und tötet es
nicht!
Doch die andere rief:
Es soll weder mir noch dir gehören. Zerteilt es!
27 Da befahl der König:
Gebt jener das lebende Kind und tötet es nicht;
denn sie ist seine Mutter.
28 Ganz Israhel hörte von dem Urteil, das der
König gefällt hatte, und sie schauten mit
Ehrfurcht zu ihm auf; denn sie erkannten, dass die
Weisheit Gottes in ihm war, wenn er Recht
sprach.
(1 Könige 3, 16-28)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Zitiert aus der vollständigen kritischen Handausgabe der Württembergischen Bibelgesellschaft: Biblia Sacra. Iuxta Vulgata Versionem, hrsg. von Roger Gryson u.a., Stuttgart 41994, S. 367 (nach dem Vorbild der alten Handschriften ist der Text in dieser Ausgabe ohne Satzzeichen abgedruckt, vgl. Vorwort der Herausgeber, S. XV).

Der überwiegende Teil der biblischen Darstellung ist in wörtlicher Rede gehalten und hat damit eine Tendenz zur dramatischen Anlage.¹⁵⁰ Erzählende Abschnitte vermitteln zwischen einzelnen Redepartien. Ein erzählender Vers führt zu der Gerichtssituation hin (Vers 16). Es folgt eine längere Rede der einen Frau mit einer sehr detaillierten Schilderung des Tathergangs und der Hintergründe (Vers 17-21). Die andere Frau widerspricht, woraufhin die erste Frau ihrerseits mit einer Gegenrede antwortet (Vers 22). Daran an schließt sich eine Reaktion des Königs (Vers 23-25). Er rekapituliert zunächst die Aussagen, um anschließend ein Urteil zu fällen. Das Kind soll geteilt und zwischen den Frauen aufgeteilt werden. Darauf reagieren die Frauen in unterschiedlicher Weise: Die eine möchte den König am Teilen hindern und damit das Leben des Kindes retten, die andere will das Kind geteilt und somit getötet sehen (Vers 26).¹⁵¹ Der König revidiert nun sein erstes Urteil und fällt ein neues und abschließendes: Das Kind soll jene Frau erhalten, die es nicht teilen möchte, sie sei die wahre Mutter (Vers 27). Damit schließt die eigentliche Gerichtsverhandlung. Die Erzählung verweist auf die Reaktion des Volkes (Vers 28).

Der Untersuchung Helga und Manfred Weipperts zufolge handelt es sich hier um einen „geordneten und plausibel anmutenden Prozeßverlauf“, den der Verfasser „im Einklang mit den zu seiner Zeit geltenden Rechtskonventionen ausgemalt hat“.¹⁵² Der Ablauf schreite „konsequent von der Prozeßeröffnung [Erscheinen der beiden Parteien] zur Beweisaufnahme [Geschädigtenbericht mit Tatbestandserhebung und Einspruch der Parteien], Tatbestandsfeststellung, Urteilsfindung [Teilungsbefehl] und Urteilsformulierung [Revidierung durch den König]“.¹⁵³ Der König nutzt diesen klassischen Prozessverlauf jedoch für einen eigenen Weg der Wahrheitsfindung. Anzumerken ist, dass der Befehl, das Kind zwischen den Frauen aufzuteilen, lediglich aus der Sicht der Frauen ein Urteil darstellt. Dem König hingegen dient der Befehl als Mittel, den Frauen für seine Entscheidungsfindung hilfreiche Reaktionen zu entlocken; er ist somit Teil der Beweisführung und noch kein wirkliches Urteil. Im Folgenden wird jedoch häufig vom ersten (Teilungsbefehl) und zweiten Urteil (Rückgabe des Kindes an die eine Frau) die Rede sein.

¹⁴⁹ Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands u.a., Freiburg 2006, S. 335/336.

¹⁵⁰ „Dramatisch“ bezieht sich hier auf die dialogische Gestaltung des Textes, vgl. dazu Pfister: Das Drama, S. 23/24: „Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede, ist somit die sprachliche Grundform dramatischer Texte [...]. Der Dialog, in ‚lyrischen‘ und narrativen Texten ein fakultatives Gestaltungsmittel unter anderen, ist im Drama der grundlegende Darstellungsmodus.“

¹⁵¹ An dieser Stelle des Textes ist nicht mehr eindeutig, welche der Frauen hier jeweils spricht, ob diejenige, die das Kind retten möchte, die gleiche ist, die den Tathergang schildert, oder ob es sich um die andere handelt. Helga und Manfred Weippert kommen in ihrer Analyse der Erzählung zu dem Schluss, dass „die Höflichkeitsformel [...] ‚Mit Verlaub mein Herr!‘ [in der oben zitierten Übersetzung: ‚Bitte, Herr!‘], die am Anfang der Reden 1 [Tathergangsschilderung] und 7 [Widerspruch gegen das Teilen] und nur hier erscheint, ein Indiz dafür [ist], daß der Verfasser der Erzählung bei der Sprecherin von Rede 7 an Frau I gedacht hat [jene, die die Szene mit dem Tathergang eröffnet], die dann als eine Frau geschildert würde, die weiß, wie man das Wort an einen Höhergestellten, insbesondere an den König, richtet – in schroffem Kontrast zu Frau II, die ihre Interessen ohne Rücksicht auf die Konventionen durchzusetzen sucht.“ In: Zwei Frauen vor dem Königsgericht, S. 138/139.

¹⁵² Ebd., S. 145.

Grundmuster der Gerichtsverhandlung

Zwischen den beiden Frauen besteht ein Interessenskonflikt, der aufgrund einer „Mangelsituation“ entstanden ist, „d.h. beide [...] Akteure wollen dieselbe Sache, es ist aber nicht genug für alle vorhanden“.¹⁵⁴ Für die Konfliktlösung wird mit Salomo eine unbeteiligte dritte Person herangezogen. Der Überzeugungsprozess verläuft nicht zwischen den zwei Frauen selbst, sondern zwischen jeder einzelnen der sich im Konflikt befindenden Partei und dem Dritten. Zu unterscheiden sind hier zunächst zwei verschiedene Überzeugungsphasen: eine erste vor dem Teilungsbefehl während der Beweisaufnahme und eine zweite nach dem Teilungsbefehl. In der ersten verfolgt die eine Frau (hier gedeutet als wahre Mutter, s. Anm. 151) zunächst vor allem eine sachorientierte Strategie (dominant ist der Logos in der Tathergangsschilderung, die als Gerichtsrede angelegt ist, vgl. folgendes Kapitel). Mit dem Widerspruch der anderen folgt ein Streit zwischen den Kontrahentinnen. Die Strategien der zweiten Phase nach dem Teilungsbefehl sind mehr emotionaler Natur, dominant ist das Pathos. Hier lenkt der König das Geschehen entscheidend durch seinen Teilungsbefehl, der dazu dient, das Ethos der Frauen zu überprüfen und darin einen bisher fehlenden Beweis zu finden.

Gerichtsrede der wahren Mutter

In der ersten Phase versucht jede Frau den Richter davon überzeugen, Mutter des Kindes zu sein: Nach einer kurzen Hinführung zum Geschehen im Erzähltext folgt durch die erste Frau die Darstellung des Tathergangs. Die Gliederung kann mit Teilen der klassischen Gerichtsrede, deren Hauptziel es seit jeher ist, „den Richter zu überreden und seine Meinung zu dem zu führen, was man will“¹⁵⁵, in Verbindung gebracht werden. Die einleitende Anrede „Bitte, Herr“ als kurzes Exordium/Prooemium strebt die Aufmerksamkeit des Königs an (Vers 17). Die anschließende detaillierte Schilderung der Ereignisse dient dazu, ihn vom verübten Unrecht (Raub des Kindes) zu überzeugen, und erfüllt die Bedingungen für den zweiten Teil der Gerichtsrede, die Narratio (Vers 17-20). Als „eine zum Überreden nützliche Darstellung eines tatsächlichen oder scheinbar tatsächlichen Vorgangs“ soll sie „klar, kurz und wahrscheinlich sein“ und die Gegebenheiten und Umstände des Falls, d.h. „Sachen, Personen, Zeitumstände, Örtlichkeiten und Gründe klar erkennen lassen“.¹⁵⁶ Dabei darf die Rede durchaus parteiisch sein und der eigenen Sache dienen. Die Frau beginnt mit einer kurzen Selbstvorstellung (Vers 17) und fährt mit der Schilderung der

¹⁵³ Ebd., S. 145/146.

¹⁵⁴ Helmut Gruber: Streitgespräche. Zur Pragmatik einer Diskussionsform, Opladen 1996, S. 19.

¹⁵⁵ Apollodoros (1. Jh. v. Chr.), zitiert bei Quintilian, in: Ausbildung des Redners, II, 15/12. – Eine der frühesten ausführlichen Beschreibungen der Gerichtsrede findet sich in der Anaximenes zugeschriebenen *Rhetorica ad Alexandrum* (um 340 v. Chr.), vgl. Fuhrmann: Die antike Rhetorik, S. 28/29. Die vorliegende Darstellung orientiert sich vor allem an der bei Quintilian beschriebenen Gerichtsrede.

Situation und Ereignisse vor der Tat fort, wobei ihre Angaben zu den Personen, zu Ort, Zeit und Handlungsverlauf sehr genau sind (Vers 18/19). Daran an schließt sich die Darstellung der eigentlichen Tat (Vers 20). Es folgt die Beweisführung (Probatio), die hier jedoch lediglich aus einem Selbstzeugnis der beraubten Mutter besteht (Vers 21): Sie habe gesehen, dass am nächsten Morgen nicht mehr ihr eigenes Kind neben ihr gelegen habe. Sie bemüht sich insgesamt um eine sachorientierte Darstellung, klagt weder über den Verlust des Kindes noch wendet sie sich abfällig an die andere Frau, ja sie spricht sie nicht einmal in direkter Rede an. Der Überzeugungsversuch erfolgt, abgesehen von dem Selbstzeugnis der Betroffenen, ohne aussagekräftige Beweise – es gibt weder eine dritte Person als Zeugen, noch andere eindeutige Indizien, die auf die Schuld der einen und die Unschuld der anderen verweisen würden. Ein Abschluss der Rede (Peroratio) fehlt.¹⁵⁷

Streit der Frauen

Die zweite Frau beabsichtigt nun, die soeben geschilderte Tat der Gegnerin selbst zuzuweisen. Sie unterbricht den direkt an den König gerichteten Überzeugungsversuch und leitet damit eine kurze Streitsequenz ein (Vers 22). Ihr Widerspruch besteht aus einer Behauptung ohne anschließende Begründungen; die erste Frau sieht sich wiederum zu einer Gegenrede herausgefordert. Diese Art der Konfliktaustragung, in der „die Gegner versuchen, nur ihren eigenen Standpunkt ohne Rücksicht auf den der Anderen durchzusetzen“, dominiert, „wenn nicht ein Sachthema im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht, sondern wenn es um die Beziehungsebene und das Aushandeln von Identitäten geht. In diesem Fall können wir von Streit sprechen“.¹⁵⁸ Am Ende des Wortwechsels steht Aussage gegen Aussage; dies merkt der König an: „Da begann der König: Diese sagt: Mein Kind lebt und dein Kind ist tot! Und jene sagt: Nein, dein Kind ist tot und mein Kind lebt“ (Vers 23). Da jedoch nur einer Frau das Kind gehören kann, spricht eine der beiden die Unwahrheit.

¹⁵⁶ Quintilian: Ausbildung des Redners, IV, 2/31, 36 (Hervorhebung im Original).

¹⁵⁷ Quintilian beschreibt auch noch einen weiteren Teil der Gerichtsrede, die Refutatio (Widerlegung des Gegners), die aber im weiteren Sinne zur Beweisführung gehört, vgl. Gert Ueding; Bernd Steinbrink: Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart, Weimar, ³1994, S. 264.

¹⁵⁸ Der Streit ist, nach Helmut Gruber, eine Art der Konfliktaustragung neben der sachorientierten und den Kriterien für eine Argumentation entsprechenden; im Gegensatz zu dieser „sozial-produktive[n] Konfliktlösung ist er jedoch „sozial-reduktiv“, Helmut Gruber: Streitgespräche. Zur Pragmatik einer Diskussionsform, Opladen 1996, S. 55. Dass Streitgespräche nicht mit „persuasiver Kommunikation“ gleichzusetzen seien, hebt Elke Mann hervor, die sich in der Definition von „Streit“ u.a. auf Gruber bezieht: „[...] für persuasive Kommunikation ist ein Dissens auf der Inhaltsebene sowie kooperative Gesprächsführung unter Berücksichtigung der Interessen des Kontrahenten charakteristisch. Das heißt, *persuasive Kommunikation ist keinesfalls mit Streitgesprächen gleichzusetzen.*“ (Hervorhebung im Original) Elke Mann: Persuasive Sprechhandlungen in Alltagsdialogen des Russischen, S. 57. In der vorliegenden Arbeit ist der Streit der Frauen jedoch grundsätzlich als Teil des Überzeugungsprozesses anzusehen, da er in Anwesenheit des Königs erfolgt und seine Entscheidungsfindung mit lenkt.

In einigen der zu untersuchenden Werke – insbesondere in *Il giudizio di Salomone* von Ziani – nimmt der Streit erheblich mehr Raum ein als im vorliegenden Fall und hat nicht nur für die Überzeugung des Königs innerhalb des dramatischen Geschehens eine wesentlich größere Bedeutung, sondern ist Teil des übergeordneten Gesamtkonzepts.

Reaktionen auf den Teilungsbefehl

Die zweite Überzeugungsphase erfolgt nach der (scheinbaren) Urteilsfindung, dem Teilungsbefehl: Die eine Frau möchte den König dazu bewegen, das Kind zu teilen, das Urteil also auch wirklich auszuführen, während die andere versucht, ihn daran zu hindern (Vers 26). Den Appellen liegt jeweils eine Argumentationsstruktur zugrunde: Weil das Kind nicht getötet werden soll, gebt es der anderen Frau – so die Argumentation der wahren Mutter; weil das Kind keiner von uns gehören soll, zerteilt es – so die andere Frau.¹⁵⁹ Die Reden beider Frauen haben aber zugleich eine starke affektive Komponente, welche die jeweilige Argumentation überhaupt erst veranlasst. Die wahre Mutter empfindet Schmerz und Mitleid, ihre emotionale Situation teilt der Erzähltext explizit mit: „Doch nun bat die Mutter des lebenden Kindes den König – es regte sich nämlich in ihr die mütterliche Liebe zu ihrem Kind: Bitte, Herr, gebt ihr das lebende Kind und tötet es nicht!“. Der Ausruf „Bitte, Herr“ verleiht ihrem Ausspruch nicht nur Intensität, sondern zielt auf die Aufmerksamkeit und das Mitgefühl des Königs. Die Gefühle der anderen Mutter – Neid und Missgunst – gibt der Text weniger deutlich preis, sie erschließen sich aber aus der Reaktion der Frau („Es soll weder mir noch dir gehören. Zerteilt es!“). Im appellativen Sprechen sind die Reaktionen an sich aber auch schon affektiv aufgeladen; es ist Teil der Pathos-Strategie.¹⁶⁰ Anhand dieser verschiedenen Reaktionen kann der König die wahre von der falschen Mutter unterscheiden. Die emotionale Anteilnahme der einen, die sogar zu der Abgabe des Kindes für sein Leben führen würde, macht ihre frühere Aussage, sie sei die Mutter, glaubwürdig. Das Fehlen dieser Anteilnahme bei der anderen hingegen entlarvt nicht nur deren Vergehen, den Raub des Kindes, sondern enttarnt zugleich die vorangegangene Rede als Lüge (Vers 23). Die Mutter liefert so von selbst ein indirektes Geständnis.

¹⁵⁹ Bezug genommen wird hier auf das – eigentlich dreiteilige – Argumentationsschema, das seit Aristoteles als Enthymen bekannt ist. Eine Aussage, hier in Anlehnung an das Modell von Stephen Toulmin mit D (Daten) bezeichnet, wird durch eine Behauptung (Konklusion, K) abgesichert, wobei von D auf K mithilfe einer zusätzlichen Information (Schlussregel, SR) geschlossen wird. Diese SR fehlt hier; sie wäre etwa im ersten Fall: ‚Weil das Kind nicht getötet werden soll (K), gebt es der anderen Frau (D), denn ich bin seine Mutter und Sorge mich (SR).‘ Toulmin: *Der Gebrauch von Argumenten*. Aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Berk, Weinheim 1996, u.a. S. 89-91.

¹⁶⁰ Dass der Appell Teil der „Pathos-Strategie“ sei, d.h. auf die Erregung von Affekten ziele, betont etwa Pfister für das Drama: „Sprachliche Techniken der Pathos-Rhetorik sind ein durch Tropen und Figuren überhöhter Stil und Appellfiguren wie die rhetorische Frage [...], die Apostrophe an die Hörer oder der leidenschaftliche Ausruf [...]“. In: *Das Drama*, S. 214. An anderer Stelle hebt er hervor, dass „Dialoge mit dominant appellativer Funktion dramatische Höhepunkte mit großer Spannungsintensität [markieren]“, ebd., S. 185. Ein solcher Höhepunkt liegt hier vor.

Die erste Frau vollzieht einen Wechsel der Überzeugungsstrategien von einer Emotionen zurückhaltenden Sachlichkeit in der Gerichtsrede hin zu einem stärkeren Affekt. Sowohl die eine als auch die andere Strategie erscheint in der jeweiligen Situation angemessen; die Frau genügt der rhetorischen Forderung nach dem *Aptum*, der Angemessenheit der Mittel: Zu Beginn ist das Kind noch nicht bedroht, nach dem Teilungsbefehl hingegen schon, wodurch ein stärkerer Einsatz emotionaler Mittel sinnvoll und natürlich erscheint. Die Überzeugungsstrategien der ersten Frau sind also im Unterschied zu derjenigen der Gegnerin der jeweiligen Situation angepasst.

Lüge der falschen Mutter

Da es nur ein Kind gibt, aber jede Frau behauptet, es sei ihres, sagt eine falsch aus. Deren Überzeugungsstrategie ist die Lüge, die der wahrhaftigen Aussage der anderen gegenübersteht. Eine Unterscheidung zwischen beiden Frauen ist jedoch zunächst nicht möglich. Erst der Teilungsbefehl überführt die falsche Mutter, ihre Reaktion dient dem König als Indikator für die Lüge.¹⁶¹

Die Lüge gilt als ein wichtiges Mittel der Überzeugung: „Für das persuasive Handeln ist die Lüge von zentraler Bedeutung, sie gehört zu den Hauptstrategien.“¹⁶² Die klassische Definition stammt von Augustinus (um 400 v. Chr.), dem ersten antiken Autor, der sich explizit mit der Lüge im eigentlichen Sinn, ihrer Definition, Kasuistik und sittlichen Bewertung befasst hat, und dessen Überlegungen bis heute philosophische und moraltheologische Erörterungen prägen.¹⁶³ Nach Augustinus „lügt derjenige, der etwas anderes, als er im Herzen trägt, durch Worte oder beliebige sonstige Zeichen zum Ausdruck bringt“.¹⁶⁴ Im Lügen gibt es einen Widerstreit zwischen zwei Seiten in einer Person, und zwar dem Ausgesprochenen (dem Behaupteten) und dem (nicht ausgesprochenen) Bewusstsein.¹⁶⁵

¹⁶¹ Die Lüge im Salomonischen Urteil hebt Martin A. Klopfenstein hervor, in: *Die Lüge nach dem Alten Testament. Ihr Begriff, ihre Bedeutung und ihre Beurteilung*, Zürich 1964, S. 329: „Salomos weises Urteil im Streit zweier Frauen um ein Kind stellt diejenige als Lügnerin hin, die gut und gern das Kind zerteilen lassen will.“ Die Lüge stehe hier im Dienst „egoistischer List“ und Salomos Urteil stelle „die Schuldige nicht nur als Diebin, sondern auch als Lügnerin bloß“, S. 343. Allerdings benennt Salomo selbst die Lüge an keiner Stelle; dies übernimmt allein die erste Frau in ihrer Reaktion auf den Widerspruch („mentiris“, (Vers 22), „du lügst“; in der vorliegenden Übersetzung lediglich mit „Nein“ übertragen).

¹⁶² Martin Pasbrig: *Der persuasive Charakter des Kommunikationsprozesses*, S. 74. An anderer Stelle heißt es ähnlich: „Die Lüge ist ein erfolgreicher Kommunikationszweck, der dem Zweck der Persuasion, [!] vorgeschaltet ist. Das Lügen ist eine unter anderen kommunikativen Teilhandlungen im Rahmen der übergeordneten persuasiven Handlung.“ S. 76.

¹⁶³ Vgl. dazu G. Bien. Art.: „Lüge“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel, Stuttgart 1980, Sp. 534.

¹⁶⁴ Aurelius Augustinus: *Über die Lüge*, in: Ders.: „Die Lüge“ und „Gegen die Lüge“, übertr. und hrsg. von Paul Keseling, Würzburg 1953, S. 3. – Unter den neueren Begriffsdefinitionen ist diejenige von Gabriel Falkenberg maßgeblich geworden, in: *Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung*, Tübingen 1982; der Autor untersucht die Lüge aus sprachwissenschaftlicher Sicht und beschränkt sich daher auf den technischen Aspekt des Handlungsmusters und vernachlässigt die moralischen Implikationen des Begriffs, wie sie etwa philosophische und theologisch ausgerichtete Untersuchungen in den Mittelpunkt stellen.

¹⁶⁵ Vgl. Pasbrig: *Der persuasive Charakter*, S. 74.

Nach außen versucht der Lügende Wahrhaftigkeit, d.h. die Übereinstimmung seiner Äußerung mit der inneren Einstellung, zu simulieren. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, diesen Anschein von Wahrhaftigkeit aufrecht zu erhalten, denn die Spannungen, die durch die Diskrepanz im Lügenden selbst erzeugt werden, muss dieser nach außen zu verbergen suchen:

[D]as Bewusstsein der Lüge, die Diskrepanz zwischen eigenem Glauben und dem Behaupteten, die Furcht vor der Entlarvung und die Gebote der Moral und Erziehung bauen Spannungen auf, die der Lügner verbal und nonverbal kontrollieren muss. Der Lügner erhöht die Komplexität seiner Situation, um die Lüge zu beherrschen, im Gegensatz zum vertrauenden Opfer, das vertrauend seine Komplexität vermindern kann. Spezifische Lügensignale auf der nonverbalen Ebene sind beispielsweise Nervosität, Unstimmigkeit im Bewegungsablauf, Erröten, Zerstreutheit, Angstzustände, undeutliche Artikulation und unsicherer Blickkontakt.¹⁶⁶

Das Verbergen dieser Signale ist neben einer widerspruchsfreien Darstellung eine Hauptbedingung für den Erfolg der Lüge. Der falschen Mutter gelingt die Verschleierung in der biblischen Erzählung zunächst; die Reden beider Frauen sind in Form eines den Kontrast betonenden Chiasmus zwar unterschiedlich gestaltet¹⁶⁷, aber ansonsten identisch, es gibt keine Unterscheidungen. Lediglich die erste Frau verweist in knapper Form auf die Lüge (Vers 22). Es lässt sich jedoch zeigen, dass gerade die Diskrepanz der lügenden Mutter zwischen Innen (dem Wissen) und Außen (dem Behaupteten) in der musikdramatischen Ausarbeitung von besonderem Interesse ist, denn die nicht ausgesprochene Bewusstseinsseite, die nonverbale Signale möglicherweise nach außen transportieren, kann die Musik zum Ausdruck bringen.

Die Lüge hat in der Bibelfassung zunächst insofern Erfolg, als sie der König von der wahrhaftigen Aussage nicht unterscheiden kann. Die Ungewissheit darüber, welche der Frauen nun richtig aussagt, fordert aber von ihm ein weiterführendes Vorgehen. Mit dem Teilungsbefehl veranlasst er auch eine Reaktion der falschen Mutter, die – in ihrem fehlenden Mitgefühl – die bisher verborgene Bewusstseinsseite nach außen kehrt: Wer so wenig Anteilnahme zeigt bei der Vorstellung, dass das Kind getötet werden könnte, kann nicht die wirkliche Mutter sein.

Bereits die antiken philosophischen Diskussionen stellen die Lüge der Wahrhaftigkeit gegenüber; in täuschender Absicht für den eigenen Vorteil und den Schaden eines anderen eingesetzt gilt sie grundsätzlich als verwerflich.¹⁶⁸ Lediglich zur Abwehr von Schaden sei sie möglicherweise gerechtfertigt.¹⁶⁹ Aus der Entlarvung des Betrugs in der Erzählung vom Salomonischen Urteil

¹⁶⁶ Ebd., S. 79.

¹⁶⁷ Zum Chiasmus als Mittel zur Veranschaulichung einer Antithese vgl. Günther Schweikle: Art.: „Chiasmus“, in: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, ²Stuttgart 1990, S. 79.

¹⁶⁸ So etwa, ohne hier näher darauf einzugehen, bei Aristoteles, Augustinus, später u.a. bei Kant, vgl. die Ausführungen bei Bien: Art.: „Lüge“, Sp. 533-544. – Zur Täuschung als Hauptziel der Lüge vgl. z.B. Augustinus: „Unter Lüge versteht man ja doch eine unwahre Bezeichnung mit der Absicht der Täuschung.“ In: Gegen die Lüge, in: Ders.: „Die Lüge“ und „Gegen die Lüge“, übertr. und hrsg. von Paul Keseling, Würzburg 1953, Kap. 26, S. 102.

¹⁶⁹ Einer Untersuchung zur moralischen Beurteilung des Lügens und zum allgemeinen Lügenverbot widmet sich etwa Simone Dietz: Der Wert der Lüge, Paderborn 2002, S. 12: „Die Auffassung von der außerordentlichen Bedeutung der Wahrhaftigkeit und der besonderen Verwerflichkeit des Lüge ist nicht nur eine Sache volkstümlicher

sowie der kontrastierenden Gegenüberstellung von lügender Mutter einerseits und wahrhaftiger Mutter andererseits erwächst somit auch eine moralische Botschaft, die für alle im Rahmen dieser Arbeit behandelten Werke, insbesondere in jenen, in denen die Lüge einen großen Raum einnimmt, relevant ist.

Der Teilungsbefehl: die Rolle des Königs

Mit den bisher beschriebenen Strategien suchen die Frauen den Richter zu überzeugen. Daneben gibt es ein gezieltes Vorgehen des Königs, aus dem der zweite Überzeugungsversuch der beiden Frauen überhaupt erst hervorgeht: Er beabsichtigt mit seinem ersten (vermeintlichen) Urteil nicht die tatsächliche Teilung des Kindes, die Aufforderung dient ihm vielmehr als Mittel zur Wahrheitsfindung. Er überprüft durch ihn die Glaubhaftigkeit der beiden Prozessbeteiligten. Seine Strategie führt dazu, dass ihn nun die Frauen – ohne ihr Wissen – davon überzeugen, wem das Kind tatsächlich gehört; er lässt sich überzeugen. Da es an Beweisen mangelt, sucht er sich diese selbst und erhält sie durch das Verhalten der beteiligten Frauen. Maßstab für seine Bewertung der verschiedenen Reaktionen ist die Annahme, dass eine Mutter sich um ihr Kind sorgt. Die falsche Mutter wird dem nicht gerecht und verrät sich damit selbst. Hier findet der Richter einen personengebundenen Beweis (*loci a persona*¹⁷⁰).

Die Erzählung vom Kreidekreis, wie sie Zemlinskys Oper mit der Vertonung von Klabunds Drama aufgreift, folgt in ihrer Grundstruktur derjenigen vom Salomonischen Urteil.¹⁷¹ Der Unterschied besteht im ersten Urteilsspruch: Der Richter fordert, das Kind in einen Kreis zu legen. Die Frauen sollen es herausziehen; derjenigen, der es gelingt, das Kind zu sich zu holen, solle es für sich behalten. Die Reaktionen differieren gegenüber der biblischen Darstellung: Nicht

Sprichworte und gängiger Meinungen. Auch in der Philosophie herrscht die Auffassung vor, Lügen seien grundsätzlich moralisch unzulässig und allenfalls im Rahmen besonderer Notfälle gerechtfertigt.“

¹⁷⁰ Neben den sachbezogenen Beweisen (*loci a re*) sind die personengebundenen Beweise Teil der Topik, der bereits in der Antike gesammelten und analysierten Strukturen der Schlussregeln. Die Differenzierung zwischen Personen- und Sachtopoi findet sich bei Cicero (in: *De inventione*. Über die Auffindung des Stoffes, übers. und hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf, Zürich 1998, I, 34-43), später auch bei Quintilian („Denn es gibt keine Untersuchung, die es nicht entweder mit einer Sache zu tun hat oder mit einer Person.“ In: *Ausbildung des Redners*, V, 8/4). Ottmers beschreibt das Schema der personenbezogenen Topoi folgendermaßen: „Wenn eine Person bestimmte Eigenschaften, Verhaltens- oder Handlungsweisen an den Tag legt, dann sind daraus (mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit) andere Eigenschaften, Verhaltensweisen oder Handlungen dieser Person ableitbar: „Wenn X ein jähzorniger Mensch ist, dann ist ihm auch eine Straftat im Affekt zuzutrauen.“ Ottmers: *Rhetorik*, S. 115. – Wenn auch das Salomonische Verfahren ungewöhnlich ist, so folgt der König doch einer üblichen richterlichen Methode, denn „seit jeher besteht ein Interesse des Menschen daran, die potentielle Täterschaft von Verdächtigen mit Methoden festzustellen, die der willkürlichen Beeinflussung des Angeschuldigten nicht zugänglich sind.“ Max Steller: *Psychophysiologische Täterschaftsermittlung („Lügendetektion“, „Polygraphie“)*, in: Ders., Renate Volbert (Hrsg.): *Psychologie im Strafverfahren*. Ein Handbuch, Bern, Göttingen, Toronto, Seattle 1997, S. 90.

¹⁷¹ Die Gerichtsverhandlung in der chinesischen Vorlage nimmt gegenüber Klabund/Zemlinsky hingegen einen etwas anderen Verlauf und unterscheidet sich somit auch von dem hier beschriebenen (vgl. die deutsche Übertragung aus dem Jahr 1927: *Der Kreidekreis*. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel von Li Hsing-tao, aus dem Chinesischen übersetzt von Alfred Forke, Leipzig [1927], IV/1-4). Da das chinesische Werk jedoch nur im Hinblick auf grundsätzliche Gestaltungsprinzipien in der vorliegenden Untersuchung eine Rolle spielt, soll auf die dortige Struktur der Gerichtsszene an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

das Wort steht im Vordergrund, sondern – in dem Ziehen an dem Kind – die Aktion. Letztendlich erkennt der Richter jedoch auch hier in der Frau, die das Kind schonen will und es deshalb vorzeitig loslässt, die wahre Mutter.

Botschaften der Erzählung

Die biblische Erzählung vom Salomonischen Urteil enthält eine ganze Reihe von Strukturen, die sich, wenn auch oft in anderer Gewichtung, Ausgestaltung und auch Bedeutung, in nahezu allen hier untersuchten Werken, Zemlinskys Oper eingeschlossen, wiederfinden. Hervorzuheben ist zunächst eine Mischung von emotionaler und sachbezogener Überzeugungsstrategie der wahren Mutter während der Gerichtsverhandlung, die dem wenig empathischen Vorgehen der anderen gegenübersteht. Die Angemessenheit ihrer Rede – im ersten Teil bleibt sie sachlich, sich ihrem Recht bewusst, während sie mit dem drohenden Tod des Kindes ihre Angst zum Ausdruck bringt – fördert für den Richter deren Glaubwürdigkeit ebenso wie für den außenstehenden Empfänger der Erzählung.

Mit diesem Pathos rückt aber auch die Opferrolle der Mutter in den Vordergrund. Diese Rolle fordert zum Mitleid heraus, zielt auf eine sympathetische Identifikation mit dieser Frau. Dies schließt die Möglichkeit zu einer moralischen Perspektive der Erzählung ein, wenn Mitleid als Motivation zu einem helfenden Handeln begriffen wird, wie es der König vorführt. Damit wird zugleich Salomo zu einer Identifikationsfigur für den Rezipierenden, denn der König handelt so, wie jener es, wenn er Mitleid für die Frau empfindet, vermutlich auch täte. Salomo hat damit Vorbildfunktion.

Der König hat eine große Macht, er wendet, um selber überzeugt zu werden, eine eigene Strategie an, die keine der Anwesenden durchschauen und damit manipulieren kann. Das klassische Gerichtsverfahren dient ihm dabei als Folie – er suggeriert mit dem Teilungsbefehl ein abschließendes Urteil, befindet sich in Wirklichkeit aber noch inmitten der Beweisführung. Nach dem erfolgreichen Ausgang dieser Verhandlung steht er als weiser und gerechter Herrscher da, das Volk blickt „mit Ehrfurcht zu ihm auf“ (Vers 28). So ist die Erzählung selber ein Mittel, den rezipierenden Leser von der Weisheit und Gerechtigkeit des Königs – und im weiteren Sinne von der Weisheit und Gerechtigkeit Gottes, denn Salomo erhält diese Gaben von ihm – zu überzeugen. Es liegt daher nahe, die Erzählung vom Salomonischen Urteil auch im Sinne eines Herrscherlobes zu rezipieren.

III. DIE MUSIKDRAMATISCHE REZEPTION

Das Salomonische Urteil im Oratorium

Giacomo Carissimi: *Judicium Salomonis* (ca. 1660)

Giacomo Carissimis Oratorium *Judicium Salomonis* ist, neben dem etwas früher entstandenen *dialogo* von Antonio Cossandi (*Obsecro mi, Domine*, Druck, Mailand 1940), dem *Dialogue of the King Solomon and the Two Harlots* John Hiltons (komponiert bis 1657), der Motette Carlo Bonettis (*Judicium Salomonis*, Druck, Venedig 1662) und schließlich der (möglicherweise von Carissimi selbst komponierten¹⁷²) Motette *Sedente Salomone*, eines der ersten nachweisbaren musikalischen Werke, das die biblische Erzählung vom Salomonischen Urteil aufgreift. Es entstand um 1660 in Rom und wurde vermutlich entweder in der zum jesuitischen Collegium Germanicum et Hungaricum zugehörigen Kirche S. Apollinare – an diesem Collegium wirkte Carissimi seit 1630 bis zu seinem Tod als Kapellmeister – oder in dem Oratorio del Crocifisso der Kirche S. Marcello aufgeführt, möglicherweise sogar an beiden Orten für wahrscheinlich zum Teil das gleiche Publikum.¹⁷³ Es handelt sich hierbei um die Vertonung des streckenweise modifizierten Vulgatatextes. Im Unterschied zu den anderen im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werken, die neben der Gerichtsszene weitere Teile umfassen, behandelt Carissimis Komposition nur diese eine Szene.

Die Abgrenzung des frühen lateinischen Oratoriums zu weiteren damals verbreiteten Formen, insbesondere zu den lateinischen Dialogkompositionen, fällt generell schwer, und sie lässt sich auch bei den Werken Carissimis, von denen keines mit *oratorio* bezeichnet ist, nicht immer klar vollziehen.¹⁷⁴ *Judicium Salomonis* soll hier in Anlehnung an die Zuordnungen von Günther Massenkeil und Howard Smither als Oratorium bezeichnet werden.¹⁷⁵ Die vor allem von Smither aufgestellten Kriterien für eine solche Zuordnung sind etwa die Vertonung eines biblischen Stoffes in dramatischer Textform, wobei die direkte Rede auf mehrere Personen oder -gruppen verteilt ist, die Ein- oder Zweiteiligkeit sowie die Dauer von etwa fünfzehn bis sechzig Minuten. Erzählende

¹⁷² Zur unklaren Zuschreibung vgl. oben, Anm. 128.

¹⁷³ Dazu u.a. ders.: Oratorium und Passion, Bd. 1, S. 105. Howard Smither: A History of the Oratorio, Bd. 1: The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris, Chapel Hill 1977, S. 219.

¹⁷⁴ Die Gattungsfrage behandelt in jüngerer Zeit vor allem Howard Smither insbesondere in: Carissimi's Latin Oratorios: Their Terminologie, Functions, and Position in Oratorio History, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. 11 (=Analecta Musicologica 17), Köln 1976, S. 54-78; Andrew V. Jones: The Motets of Carissimi, Bd. 1, S. 104-118; Beekman C. Cannon: Carissimi's "Oratorios" in Search of a Genre, in: Nancy Kovaleff Baker, Barbara Russano Hanning (Hrsg.): Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca (=Festschrift Series 11), Stuyvesant, NY 1992, S. 279-295; Günther Massenkeil, zuletzt in: Oratorium und Passion, Bd. 1, S. 105/106.

¹⁷⁵ Mit ausführlichen Erläuterungen bei Smither: Carissimi's Latin Oratorios, S. 70-74; auch Massenkeil u.a. in: Oratorium und Passion, S. 105. Frits Noske ordnet Carissimis *Judicium Salomonis* aufgrund der unscharfen Abgrenzungsmöglichkeiten zum lateinischen Dialog dem „oratorio dialogue“ zu, den er definiert als „relatively short works intended to be sung in the SS. Crocifisso oratory“, in: Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century, Oxford 1992, S. 11, 39.

Passagen übernimmt der Historicus (dem Pendant zum Testo im damaligen italienischsprachigen Oratorium).¹⁷⁶

Während Carissimis Motette *Sedente Salomone* der Vulgatatext einschließlich der erzählenden Partien nahezu wörtlich zugrunde liegt (neben dem Dialog Cossandis ist die Nähe zum biblischen Text bei den lateinischen Werken hier am größten)¹⁷⁷, lassen sich in dem Oratorium einige nicht unwesentliche textliche Abweichungen beobachten: Mit Ausnahme des Anfangs sind die erzählenden Zwischentexte getilgt und teilweise in die direkte Rede überführt. Darüber hinaus wurden einzelne Wörter und Sätze umgestellt oder gestrichen, mitunter auch Text ergänzt, so etwa ganz zu Beginn des Werkes mit dem dritten Vers aus Psalm 106 oder am Schluss nach der Rückgabe des Kindes mit der Freudenäußerung der wahren Mutter. Der Oratorientext erhält mit zusätzlichen Wiederholungen, Parallelismen und Exclamationen weitere rhetorische Mittel.¹⁷⁸

Die Besonderheiten der sprachlichen Gestalt erschließen sich zunächst vor allem in einer Gegenüberstellung mit der biblischen Vorlage, so dass die folgende Textanalyse als Vergleich erfolgt. Der affektive Anteil etwa ist intensiviert, indem das narrativ-rationale Element der ersten Überzeugungsphase reduziert und das emotionale in der zweiten Phase verstärkt ist. Schon die gegenüber dem Bibeltext ergänzte Einführung durch den Historicus hebt die kontrastierenden Affekte der Frauen hervor. Darüber hinaus lässt sich ein expliziter Gottesbezug im Handeln Salomos beobachten, der in der Bibelerzählung fehlt und auch den König selbst stärker in den Vordergrund rückt; in einer zusätzlichen Textpassage wendet sich dieser, quasi betend, an Gott.

Die Musik steigert in einem überwiegend vom Generalbass begleiteten solistischen Gesang (nur an wenigen Stellen treten mehrstimmige instrumentale Zwischenspiele hervor) den affektiven Gehalt oft noch weiter durch eine lebendige Nachempfindung der gesprochenen Rede. Dabei tritt nicht nur die wahre Mutter in ihrem Schmerz, sondern auch Salomo in seiner Bezugnahme

¹⁷⁶ Howard Smither hat die bisher expliziteste Abgrenzung zu andere Gattungen (*Historia, Cantata, Motet, Dialogue*) vorgenommen, in: Carissimi's Latin Oratorios, S.70/71. Der Aufführungsort – das Oratorium – muss als weiteres Kriterium bei Carissimi offen bleiben, vgl. dazu ebd., S. 70.

¹⁷⁷ Demgegenüber liegt der Motette Bonettis ein eigener, frei nach der biblischen Vorlage gestalteter Text zugrunde, der aus einem Dialog der Figuren und einem längeren, reflektierenden Teil (mit einem mehrstimmiger Chor in der Musik) besteht.

¹⁷⁸ Massenkeil hebt die Rhetorisierung der Texte in den Oratorien Carissimis allgemein als charakteristisch heraus, u.a. in: Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien von G. Carissimi, Diss. Mainz 1952 (masch.), S. 8: „Insbesondere aber zeichnet sich die Sprache der Einschübe durch häufige Verwendung rhetorischer Figuren aus, wie Parallelismen, Homoioteleuton, Isokolon, ferner Onomatopoeien, Exclamationen und Wiederholungsfiguren.“ – Der Textdichter ist, wie bei allen Oratorien Carissimis, unbekannt. Der individuelle Umgang mit dem Vulgatatext ist kennzeichnend, Nähe und Distanz zur Vorlage sind jeweils unterschiedlich. Die hier im Zusammenhang mit *Judicium Salomonis* aufgezeigten Änderungen, die eine stärkere Emotionalisierung, Rhetorisierung und einen intensiveren Gottesbezug hervorbringen, können jedoch als grundsätzliches Charakteristikum für Carissimis Oratorien angesehen werden. Vgl. dazu Massenkeil: Oratorium und Passion, Bd. 1, S. 106-108; auch Klaus Hortschansky: Giacomo Carissimis Oratorienkonzeption, in: Hermann Danuser, Tobias Plebuch (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Bd. 1, Kassel, Basel u.a. 1998, S. 120/121.

zu Gott noch mehr hervor.¹⁷⁹ Diese Emotionalisierung soll hier in Beziehung gesetzt werden zu der Musikanschauung des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen und den (Erziehungs-)Zielen der Jesuiten im Besonderen, in deren Kontext das Werk entstand.¹⁸⁰ Carissimi hatte in Rom über 40 Jahre die damals angesehene Stelle des *maestro di capella* am Collegium Germanicum et Hungaricum inne, einer der bis heute bekanntesten jesuitischen Ausbildungsstätten Europas und seit dem späten 16. Jahrhundert einflussreiches Zentrum der katholischen Reform, der so genannten Gegenreformation. Zu seinen Aufgaben gehörten sowohl kompositorische als auch erzieherische.¹⁸¹ Das Publikum (ebenso wie die Ausführenden) seiner Oratorien setzten sich auch aus Schülern des Jesuitenkollegs zusammen.

Die im 16.-18. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung, dass Musik Affekte darzustellen und im Menschen auszulösen habe (*affectus movere*), hat hier für die Überzeugung im Rahmen der dramatischen Handlung ebenso wie für diejenige des Zuhörers eine besondere Bedeutung. Die herausragende Affektwirkung von Carissimis Musik merkten bereits die Zeitgenossen, darunter einer der damals bedeutendsten Musiktheoretiker, Athanasius Kircher (1601-1680), an. Er lebte und arbeitete an dem Collegium Romano, dem anderen Jesuitenkolleg Roms, und schrieb in einer seiner wichtigsten Abhandlungen, der *Musurgia Universalis* (1650):

Iacobus Carissimus excellentissimus, & celebris famae symphoneta, Ecclesiae Sancti Apollinaris Collegij Germanici multorum annorum spatio Musicae Praefectus dignissimus, prae alijs ingenio pollet & felicitate copositionis, ad Auditorium animos in quoscunque affectus transformandos. Sunt enim eius compositiones succo & viuacitate spiritus plenas.¹⁸²

Charakteristisch für die vorliegende Vertonung ist eine auch musikalisch stark mit rhetorischen Mitteln arbeitende Gestaltung sowohl in der Gesamtanlage als auch im Detail, worauf im Folgenden näher einzugehen ist.

Von den Werken Carissimis liegen lediglich Abschriften und einige wenige zeitgenössische Drucke vor, deren Zuordnung zu Carissimi mitunter schwer fällt.¹⁸³ *Judicium Salomonis* erschien neben

¹⁷⁹ Die mit 72 Takten sehr viel kürzere Mottete *Sedente Salomone* unterscheidet nicht streng zwischen den Äußerungen der Mütter und Salomos, oft begegnet der gleiche Text in allen Stimmen. Musikalisch jedoch wird differenziert etwa zwischen den Reaktionen auf den Teilungsbefehl: Melismen in der auf die falsche Mutter bezogene Musik (auf dem Kernwort „dividatur“) stehen zum Teil enge, chromatische Schritte in der auf die andere Mutter bezogene Musik gegenüber (vgl. Abschrift in: F-Pn: Rés. Vm.b Ms. 6). Eine ähnliche musikalische Differenzierung erfolgt, in allerdings größerer Ausführlichkeit, in Carissimis Oratorium.

¹⁸⁰ Einen engen Bezug von Carissimis lateinischen Oratorien zum Jesuitentum hebt insbesondere Klaus Hortschansky hervor, in: Giacomo Carissimis Oratorienkonzeption, S. 116-123.

¹⁸¹ Smither: A History of the Oratorio, Bd. 1, S. 217/218; Cannon: Carissimi's "Oratorios", S. 292/293.

¹⁸² Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*, zwei Teile in einem Band, mit einem Vorwort, Personen- und Sachregister hrsg. von Ulf Scharlau, Hildesheim, New York 1970, VII, 603. („Giacomo Carissimi, ein vortrefflicher Mann und Musiker von gefeiertem Ruhm, seit vielen Jahren würdigster musikalischer Direktor der Kirche des Hl. Apollinaris des Collegium Germanicum vermag durch Talent und Glück in der Komposition mehr als andere, die Herzen der Zuhörer in jedweden Affekt zu verwandeln. Denn seine Werke sind voller Kraft und Lebendigkeit des Geistes.“ (Übersetzung J.H.)

¹⁸³ Zur Quellenlage vgl. u.a. Andrew V. Jones: Carissimi Manuscripts in Paris and Bologna: Problems of Authenticity and Dating, in: *Music and Letters* 62 (1982), S. 176-188.

Jephthe, Baltazar und *Jonas* in einem 1869 von Friedrich Chrysander herausgegebenen 2. Band der *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Sie liegt auch der folgenden Analyse zugrunde.

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Die Gerichtsverhandlung

Sprachliche Strategien: Vergleich mit der biblischen Vorlage

Carissimis Text ergänzt mit dem *Historicus* eine erzählende Figur. Durch ihn erhält vor allem der Beginn des Werkes eine Erweiterung. Der *Historicus* verweist bereits hier auf die Intention der folgenden Darstellung und schafft eine Art imaginäre Bühne: Das Volk solle herantreten und Zeuge von Salomos Weisheit sein. Diese Stelle folgt dem Beginn des bereits erwähnten Verses aus Psalm 106:¹⁸⁴

HISTORICUS: A solis ortu et ab occasu venite, populi, properate gentes et sapientiam magni regis et iudicium Salomonis audite.
(S. 31¹⁸⁵)

Mit der folgenden Schilderung eröffnet der *Historicus* die Szenerie und deutet die beiden Hauptaffekte der folgenden Auseinandersetzung, Trauer und Wut, bereits an. Damit ist eine affektive Komponente ergänzt, die an dieser Stelle in der biblischen Version gänzlich fehlt:

HISTORICUS: Ante regem duae steterunt infelices genitrices hululantes et clamantes sic dixerunt.
(S. 32)

Direkt im Anschluss daran folgt die Gerichtsrede der ersten Mutter und der Beginn der Szene.

WAHRE UND FALSCHER MUTTER

Die Gerichtsrede der ersten Mutter (*Mulier I*) erfährt eine deutliche Reduzierung. Es fehlen die Aufmerksamkeit intendierenden Eingangsworte, die Frau beginnt *in medias res* mit der *Narratio*, der *Tathergangsschilderung*, die gegenüber der Bibelfassung lediglich um einzelne, dort Inhalte eher verdoppelnde oder etwas präzisierende Worte gekürzt ist.¹⁸⁶ Die Darstellung strebt auch hier Sachlichkeit und Objektivität an. Auf den letzten Teil, das Selbstzeugnis und somit die Beweisführung, wird ebenfalls verzichtet: Der Bericht endet mit dem Hinweis auf den heimlichen Tausch der beiden Kinder durch die andere Frau (*Mulier II*), woraufhin diese sofort mit ihrem

¹⁸⁴ Psalm 106, 3: „a solis ortu et occasu at ab aquilone et mari“. Sämtliche Zitate aus der *Vulgata* (*Biblia Sacra. Iuxta Vulgata Versionem*, s.o. Anm. 148).

¹⁸⁵ Die Textzitate sind der Partitur entnommen: Giacomo Carissimi: *Judicium Salomonis*, hrsg. von F. Chrysander, *Denkmäler der Tonkunst* II, Bergedorf 1869, S. 30-47.

¹⁸⁶ So entfällt z.B. der Hinweis, dass zur Tatzeit nur die beiden Frauen im Hause gewesen seien („exceptis nobis duabus“, Vers 18), nachdem aber unmittelbar davor bereits davon die Rede ist, dass kein Fremder im Hause anwesend gewesen sei.

Widerspruch einsetzt. Dieser etwas knapper ausfallenden Darstellung der ersten Mutter, die so im Grunde lediglich die Narratio der Gerichtsrede enthält, steht die deutliche Erweiterung ihrer Reaktion auf den Teilungsbefehl gegenüber, deren Affektgehalt gesteigert ist. Aus der biblischen Version

Dixit autem mulier cuius filius erat vivus ad regem
commota sunt quippe viscera eius super filio suo
obsecro domine date illi infantem vivum et nolite interficere eum
(3 Könige 3, 26)

wird bei Carissimi

MULIER I: Heu! Fili mi! Commota sunt viscera mea super te, fili mi! Date illi potius infantem vivum et non dividatur.
(S. 36)

Den im Bibeltext lediglich über die Erzählung mitgeteilten Affekt formuliert die Frau hier selbst. Ergänzt sind zudem die Ausrufe der Verzweiflung (Exclamatio). Der gegenüber dem Alten Testament vorgenommene Tausch der Reaktionen (AT: die wahre Mutter reagiert zuerst, Carissimi: falsche Mutter reagiert zuerst) zielt auf eine – in der Vertonung noch intensiviertere – (Ausdrucks-)Steigerung von der Antwort der falschen hin zu derjenigen der wahren Mutter. Gänzlich neu ist die freudige Reaktion der wahren Mutter und ein Dank an Salomo über die Rückgabe des Kindes am Ende, im Bibeltext weist die Erzählung demgegenüber gleich nach dem Urteilsspruch auf die Ehrfurcht hin, die das Volk dem weisen König entgegenbringt. Dieser Lobpreis Salomos schließt sich hingegen im Oratorium erst nach dem Jubelgesang der Mutter an. Die sachbezogene Überzeugungsstrategie der wahren Mutter nimmt das Oratorium also gegenüber der Bibelfassung insgesamt zurück, es intensiviert hingegen die emotionalen Mittel. Demgegenüber tendiert die falsche Mutter im zweiten Teil der Szene nach dem Teilungsbefehl zu mehr Rationalität und (scheinbarer) Objektivität, womit sich ihre Position noch schärfer von derjenigen der anderen Frau absetzt. Ihre Argumentation ist ergänzt durch einen so genannten Autoritätstopos:

MULIER II: Rectum iudicium tuum, o rex, nec mihi nec tibi! Dividatur. (S. 38)
(AT: nec mihi nec tibi sit dividatur (3 Könige 3, 26))

Die Frau verweist auf eine höhere Instanz, und zwar das richterliche Urteil, die ihre Argumentation zusätzlich stützen soll (Weil das Kind weder mir noch Dir gehören soll, teile es, denn Dein

Urteil ist gerecht (Autorität)).¹⁸⁷ Das richterliche Urteil steht für Objektivität und rationale Entscheidungsfindung; Neid und Missgunst der Frau verdeckt scheinbare Objektivität.

Während die Positionen der beiden Mütter in der ersten Überzeugungsphase der Bibelfassung inhaltlich zwar nicht differieren, jedoch in Form eines Chiasmus zumindest unterschiedlich formuliert werden („non est ita sed filius tuus mortuus est meus autem vivit“ – „meus vivit et filius tuus mortuus est“ (3 Könige, 3, 23)), korrespondiert im Oratorium die inhaltliche Nicht-Unterscheidbarkeit mit einer sprachlichen: Gegenrede und Gegen-Gegenrede¹⁸⁸ sind absolut identisch:

MULIER I / MULIER II: Non est ita, ut tu dicis, tuus est qui caret vita, meus autem vivit. (S. 33ff)

Umso stärker tritt anschließend der Unterschied nach dem Teilungsbefehl hervor, der, wie gezeigt, ebenfalls gegenüber dem Bibeltext ausgeprägter ist.

SALOMO

In der biblischen Darstellung des Salomonischen Urteils kommt Gott nicht vor; lediglich der Schlussvers gibt einen Hinweis darauf, dass seine Weisheit in Salomo gewesen sei. Damit nimmt der Text Bezug auf die der Erzählung vorausgehende Gibeon-Episode (3 Könige 3, 4-15): Dem König erscheint Gott im Traum; Salomo habe einen Wunsch frei, woraufhin dieser ihn um ein „hörendes Herz“ („cor docile“) bittet, um Gutes vom Bösen unterscheiden zu können (Vers 9). In dem sich anschließenden Gerichtsverfahren kann Salomo diese Gabe gleichsam einlösen, ohne dass Gott selber noch einmal erwähnt wird. Im Oratorientext *Carissimis* hingegen bittet Salomo unmittelbar vor seinem Teilungsbefehl Gott um Beistand, indem er diesen wie in einem Gebet anruft (es steht hier an jener Stelle, an der in der Bibel das Resümee des Königs erfolgt; es entfällt im Oratorium). Gott ist hier also nicht nur ergänzt, Salomo begegnet ihm auch anders: Er bittet ihn aus eigenem Antrieb, ergreift selber die Initiative, um von ihm Hilfe zu erhalten. Der unmittelbar anschließende Teilungsbefehl ist wiederum, in allerdings etwas gekürzter Form, dem biblischen Text entnommen. Bei *Carissimis* heißt es somit:

SALOMO: Deus, iudicium tuum regi da, ut possit discernere inter bonum et malum.
Afferte gladium et dividite infantem vivum in duas partes, et date dimidiam partem uni, et dimidiam partem alteri. (S. 35/36)

¹⁸⁷ Zum Argumentationsschema vgl. oben die Erläuterungen im Kapitel zum Bibeltext, S. 54, sowie Anm. 159. – Zum Topos der Autorität vgl. etwa Clemens Ottmers: „Beim Topos aus der Autorität wird die strittige Aussage nicht direkt durch ein unstrittiges Argument gestützt, sondern durch den Bezug auf eine unstrittige, anerkannte Autorität. Autoritätstopoi stützen den Geltungsanspruch der Aussage also dadurch, indem sie an ein Fremdwissen anknüpfen, das durch eine Autorität verbürgt und damit ‚gesichert‘ ist. [...] Der Topos aus der Autorität bildet seine Schlussregel auf der [...] Übereinkunft, nach der Expertenwissen höher einzuschätzen ist als das Wissen von Laien. Von ausschlaggebender Bedeutung für das Gelingen einer solchen Autoritätsargumentation ist, daß die Konklusion plausibel durch die ‚eingesetzte‘ Expertenmeinung gestützt wird, daß die durch die Autorität verbürgte Glaubwürdigkeit auf die Konklusion übertragen wird.“ In: *Rhetorik*, S. 110.

¹⁸⁸ So formuliert bei Helga und Manfred Weippert im Zusammenhang der oben bereits erwähnten Analyse des Bibeltextes: *Zwei Frauen vor dem Königsgericht*, S. 141.

Salomos Handeln vollzieht sich also explizit als ein Handeln mit Gott, indem er nach dessen Stimme sucht – eine Abweichung vom Bibeltext, die motiviert sein mag durch den jesuitischen Kontext des Collegium Germanicum et Hungaricum, denn es galt den Jesuiten, „Gottes Meinung in der augenblicklichen Lage zu suchen [...]. Um dies zu tun und auch entscheiden zu können, was Gottes Wille in der jeweiligen Situation sei, müsse man in der Lage sein, Gottes Botschaft geistlich zu vernehmen“¹⁸⁹. Im Hinblick auf diese jesuitische Lehre ist es denkbar, dass Salomo hier eine Vorbildfunktion zukommt, indem durch ihn ein Handeln im Einklang mit Gott vorgeführt wird.¹⁹⁰

Musikalische Strategien

Was den Oratorientext gegenüber dem in der Bibel auszeichnet, verstärkt die Musik Carissimis: die emotionale Strategie der wahren Mutter, die mehr rationale, auf rhetorischer Gewandtheit basierende der falschen Mutter sowie die Bedeutung Gottes für das Handeln des Königs. Der differenzierte Einsatz der zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel ermöglicht eine ausgeprägte musikalische Unterscheidung zwischen den verschiedenen Vorgehensweisen und Phasen (Hinwendung der Frauen zum König, der Streit zwischen den beiden, Salomos Gebet, sein Teilungsbefehl, die Reaktionen der Frauen, das letzte Urteil, die Freude der Mutter und der lobpreisende Schlusschor): Die Musik wechselt dabei vor allem zwischen einem eher zurückgehaltenen Ausdruck durch am Sprechrhythmus orientierte häufige Tonrepetitionen mit einem meistens über mehrere Takte hinweg gehaltenen Bass und einem emphatischeren Stil mit ausladenderer Melodie, intensivierenden Wiederholungsfiguren, Dissonanzen und einer raschen harmonischen Fortschreitung. Ein arioser Schluss der wahren Mutter schließlich hebt sich nicht zuletzt durch eingefügte Instrumentalteile gegenüber dem sonst überwiegend vom Generalbass begleiteten Sologesang ab.¹⁹¹ Nur dem Beginn durch den Historicus geht, wie die folgende Übersicht zeigt, ein reiner Instrumentalsatz voraus.

¹⁸⁹ Mabel Lundberg: Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540 – ca. 1650), Uppsala 1966, S. 262.

¹⁹⁰ Änderungen gegenüber dem Bibeltext, die auf eine stärkere Präsenz Gottes zielen, ist überhaupt für Carissimis Oratoriencharakteristisch, worauf Hortschanksy hinweist: „Jede Textart der biblischen Vorlage wurde einer absichtsvollen Texterweiterung unterzogen, deren Grundtendenz als allgegenwärtige Hereinnahme Gottes bezeichnet werden muss. Es soll – didaktisch gesehen – der Eindruck einer dauernden Schirmherrschaft Gottes, einer dauernden Anbindung alles Tuns an Gott entstehen, verbunden mit einem starken gerechtfertigten und rechtfertigenden Gott.“ Als Beispiel dient dem Autor eben jene Stelle in *Judicium Salomonis*, auf die er jedoch nicht näher eingeht. Hortschanksy: Giacomo Carissimis Oratorienkonzeption, S. 120/121.

¹⁹¹ Carissimis Musik bewegt sich mit diesen drei Stilarten im Rahmen des für das frühe römische Oratorium Typischen, vgl. Massenkeil, der sie mit *stile recitativo*, *stile rappresentativo* und *stile arioso* beschreibt: „Fragt man nach den Gestaltungsprinzipien der frühen römischen Oratorien, so ist leicht festzustellen, daß in ihrer musikalischen Sprache Sinn und Affekte des Textes mit den reichen Mitteln ausgedrückt werden, die dem neitalienischen Stil seit etwa 1600 zu Gebote stehen. Dies geschieht freilich oft in einer gemäßigten Weise und ohne die extreme Affektdarstellung und das ‚cantar d’affetto‘ der Oper, des Solomadrigals und der Solokantate. Dabei lassen sich in den monodischen Partien die verschiedenen zeitgenössischen Stilarten unterscheiden: – der *stile recitativo* mit seinen charakteristischen Tonrepetitionen in der Singstimme und den gehaltenen Tönen im Basso continuo; – der *stile*

Figur	Besetzung	Harmonik	Takt	Inhalt
(instrumentale Einleitung)	2Vl., B.c.	d => A	1-42	
Historicus	B.c.	d/D	43-66	Hinführung und Eröffnung
Mulier I	B.c.	d/D	67-89	„Gerichtsrede“
Mulier II, Mulier I	2Vl., B.c.	G	90-113	Streit-Duett
Salomo	B.c.	d/D G => A	114-122 123-129	Anrufung Gottes Teilungsbefehl
Mulier II, Mulier I	B.c.	A => C c => D	130-135 136-143	Reaktionen auf den Teilungs- befehl
Salomo	B.c.	d => G	144-147	Wiederholung des Teilungsbe- fehls
Mulier I, Mulier II	B.c.	G => F F => D	148-151 152-157	erneute Reaktionen
Salomo	B.c.	d/D	158-167	abschließendes Urteil
Mulier I	2Vl., B.c.	d/D	168-203	Jubelgesang
Chor (4-st.)	2Vl., B.c.	d/D	204-251	Lobpreis von Salomos Weis- heit und Gerechtigkeit

Abbildung 4 (Übersicht G. Carissimi: *Judicium Salomonis*)

In der Komposition nehmen musikalisch-rhetorische Figuren, vor allem verschiedenste Arten von Wiederholungsfiguren, die oft mit Wiederholungen im Text korrespondieren, breiten Raum ein. Carissimis Musik haben schon Zeitgenossen immer wieder mit dem reichen Gebrauch dieser Mittel in Verbindung gebracht (u.a. Christoph Bernhard¹⁹² und Athanasius Kircher¹⁹³; durch Mattheson ist die Formel vom „musikalischen Redner“ Carissimi überliefert¹⁹⁴); auch die gegenwärtige wissenschaftliche Literatur über Carissimi setzt sich mit diesem Aspekt seines Schaffens auseinander¹⁹⁵. Insbesondere die Wiederholungsfiguren werden als ein Mittel der Affektdarstellung und -erregung hervorgehoben, indem sie einem Wort oder einer Wortgruppe

rappresentativo mit ausladender Melodik, emphatischer Wiederholung von Tongruppen, gemäßigter freier Dissonanzbehandlung und anderen musikalisch-rhetorischen Kunstmitteln; – der stile arioso, oft im Dreiertakt, mit seinen regelmäßigen Taktschwerpunkten und der metrischen Korrespondenz von Taktgruppen.“ In: Oratorium und Passion, Bd. 1, S. 102.

¹⁹² Im *Tractatus compositionis augmentatus*; vgl. Hartmut Krones: Art.: Musik und Rhetorik, in: *2MGG*, Sachteil, Bd. 6, Sp. 829.

¹⁹³ *Musurgia universalis* (1659), vgl. Anm. 182.

¹⁹⁴ Mattheson erwähnt Carissimi in der *Grundlage einer Ehrenpforte* in einem Kapitel über den Danziger Kapellmeister Johann Valentin Meder. Dort heißt es im Zusammenhang mit einem Brief von Meder an Christoph Raupach: „Die italiänischen Musici hätten damahls auf den Carißimi gestichelt, und ihn nur den musikalischen Redner genannt.“ Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740. Vollständiger und originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 220.

¹⁹⁵ Vor allem Günther Massenkeil u.a. in: *Die oratorische Kunst*; dort heißt es etwa: „In der Tat ist dies [die Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren] der zentrale Punkt, von dem aus die Oratorien Carissimis sich verstehen lassen. Die Figuren sind nämlich die überzeugendsten Ausdrucksmittel der oratorischen Kunst überhaupt. Schon Athanasius Kircher rühmt in seiner *Musurgia Universalis* Carissimi als besonders hervorragend und beispielhaft in der Anwendung der musikalischen Figuren.“ S. 220; vgl. auch: *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien G. Carissimis*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13, 1956, S. 42-60; auch: Smither: *A History of the Oratorio*, Bd. 1, u.a. S. 229; Graham Dixon: *Carissimi* (=Oxford Studies of Composers 20), Oxford 1986, besonders S. 9-11.

besonderen Nachdruck verleihen.¹⁹⁶ Sie lassen sich für das vorliegende Werk als ein Überzeugungsmittel klassifizieren. Obwohl musikalisch-rhetorische Figuren in Italien anders als im deutschen Raum, wo sich zahlreiche Theoretiker ihrer Darstellung und Systematisierung widmeten, kaum beschrieben wurden¹⁹⁷, finden sie in der folgenden Analyse Berücksichtigung: Kircher hat bereits Carissimis Musik unter dem Aspekt der Figurenlehre erfasst, so dass sie in Italien am ehesten mit seiner Musik in Verbindung gebracht werden kann.

AUSDRUCKSSTEIGERUNG IN DER GERICHTSREDE

Zu Beginn der Szene versucht die erste Frau, den Richter durch eine detaillierte Tathergangsschilderung für sich zu gewinnen. Die Darstellung ist im Text auf die äußeren Fakten bezogen und bemüht sich um Objektivität. Diese Strategie korrespondiert auf musikalischer Ebene mit einem zurückgenommenen Ausdruck. Erst an der Stelle, an der die Frau von dem eigentlichen Raub berichtet und damit ihren Verlust benennt, hebt die Musik zu einer stärkeren Expressivität an. Hier vollzieht sich der Übergang zu einem affektbezogenen Vorgehen, das im Text selbst an dieser Stelle nicht begegnet.

Die musikalische Struktur am Beginn der Darstellung zeichnet sich durch eine klare Ordnung aus und folgt den inhaltlichen Zäsuren des Berichts, so dass sich hier fünf größere musikalische Abschnitte ergeben, wobei eine Kadenz jeweils das Ende markiert:

I. (T. 67-70)	Ego et mulier haec habitabamus in domo una et pepererim apud eam in cubiculo,
II. (T. 71-76)	tertia autem die, postquam ego pepererim, pepererit et haec et eram simul et nullus alius nobiscum in domo.
III. (T. 77-81)	Mortuus es autem filius mulieris hujus nocte dormiens, quippe oppressit eum,
IV. (T. 81-86)	et confestim intempesta nocte silentio tulit filium meum de latere meo et collocavit in sinu suo;
V. (T. 87-89)	filium autem suum, qui erat mortuus, posuit in sinu meo.

Abbildung 5 (Übersicht Textverteilung der verkürzten Gerichtsrede)

Ebenso ist die Phrasenbildung an der Satzstruktur orientiert, das Ende eines Satzes oder einer Sinneinheit markiert eine abschließende musikalische Wendung durch längere Notenwerte und eine abwärts gerichtete Bewegung in der Singstimme. Musikalische Akzente entsprechen den Wortakzenten, größere melodische Sprünge kommen nicht vor. All das verweist auf ein ruhiges

¹⁹⁶ Ausgehend von Definitionen der *Anaphora (Repetitio)* im 17. und 18. Jahrhundert, die „eine wachsende Bedeutung des Affektausdrucks wider[spiegeln]“, weist Dietrich Bartel darauf hin, dass sich „die Aufgabe dieser Figur, wie überhaupt die der Figurenlehre, allmählich zur Affekterregung“ verlagert. Dietrich Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 21992, S. 127. Massenkeil hebt die Bedeutung der Wiederholungsfiguren bei Carissimi aus diesem Grunde besonders hervor: „Man kann auch von den verschiedenen Wiederholungsfiguren bei Carissimi insgesamt sagen, daß sie Nachdruck beabsichtigen und insofern emphatisch wirken.“ In: Die oratorische Kunst, S. 60.

¹⁹⁷ Vgl. dazu etwa Arno Forchert: Musik und Rhetorik im Barock, in: Schütz-Jahrbuch 7/8 (1985/1986), u.a. S. 8; ders.: Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur, in: Jobst Peter Fricke (Hrsg.): Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 1989, u.a. S. 152.

und besonnenes Vorgehen der wahren Mutter. Auch wird durch zahlreiche Tonwiederholungen im Gesang sowie eine langsam fortschreitende Harmonik¹⁹⁸ jeder gesteigerte Affektausdruck vermieden.¹⁹⁹

Musikalisch aus dem Rahmen fallen jedoch die beiden letzten Abschnitte IV und V. Zwar verharret die Harmonik zunächst viereinhalb Takte in G, doch bemerkenswert ist hier der Melodieverlauf: Die Stimme setzt in T. 81 von *d''* ausgehend mit einem Oktavspruch, dem bis hierin größten Intervall, nach unten an (*g''-g'*):

Notenbeispiel 1 (J. Carissimi: *Judicium Salomonis*, T. 77-89²⁰⁰)

Vier Takte später (T. 85/86) steigt die Stimme schrittweise aufwärts bis zum *a''*, dem höchsten Ton innerhalb dieses Rezitativs (und dem höchsten Ton im Gesang dieses Oratoriums überhaupt, nur in dem Gesang der wahren Mutter am Ende erklingt *b''* innerhalb von zwei Melismen als etwas höherer Ton). An dieser Stelle – die Frau berichtet, dass die andere das Kind geraubt

¹⁹⁸ T. 67-69 durchgehend *d*, dann Kadenz nach *A* (1. Teil), T. 71-73 durchgehend *F*, dann zwei Takte Kadenz *B* => *C* => *F* (2. Teil), T. 77-79 *G*, T. 80 Abschluss auf *C* (3. Teil), T. 81-83 abermals *G*. Harmonische Wechsel erfolgen in Teil 1-4 also nur am Ende. Teil V sowie bereits das Ende von Teil IV weichen diesbezüglich von dem Vorangehenden ab, s. dazu die folgenden Ausführungen.

¹⁹⁹ Diese Art der Textvertonung ist in Carissimis Oratorien für Passagen mit Erzähltext allgemein typisch (vgl. Smither: *History of the Oratorio*, Bd. 1, S. 235), hier ist er Teil der Überzeugungsstrategie, deren wesentliches Moment der Wechsel vom nüchternen Ausdruck am Beginn zum mehr pathetischen am Ende erscheint; s. dazu die weiteren Ausführungen.

²⁰⁰ Alle Beispiele aus der Ausgabe von Friedrich Chrysander (wie Anm. 185).

und in ihre eigene Wiege gelegt habe – geht die Musik in einen zwar insgesamt noch immer zurückhaltenden, aber im Hinblick auf das, was zuvor musikalisch passiert ist, deutlich expressiveren Stil über: Die Figur auf dem Wort „collocavit“ wird eine Quarte höher wiederholt; diese Wiederholung (Epizeuxis), die einzige in dieser Darstellung der wahren Mutter, hat hier einen deutlichen Steigerungseffekt.²⁰¹ Die Harmonik wechselt in den beiden Takten nun halbtaktig (Quintfolge G, C, F, dann abschließende Kadenz in Viertelnoten von G nach C), in T. 87 und 88 (Teil V) folgt eine chromatische Aufwärtsbewegung des Basses (Pathopoeia²⁰²), bevor dieser in T. 88 in eine Dissonanz zur Singstimme springt (g im Bass, f' im Gesang). Die Stimme selbst bewegt sich in T. 87 noch einmal von e'' ausgehend zum Hochtönen a''.

Am Ende des Berichts erfolgt also eine deutliche, im Text selbst nicht angelegte Ausdruckssteigerung. Trotz seiner inhaltlich nüchternen Berichterstattung schwingt durch die Musik bereits ein Affektausdruck mit, durch den die Frau Mitgefühl beim Richter anstrebt. Hier fallen Narratio und Peroratio – Erzählung und Redeschluss – gewissermaßen zusammen. Allein die Musik erfüllt das von Cicero beschriebene Diktum der abschließenden Steigerung in der Peroratio: „[...] sei es um den Richter zu entflammen, sei es um ihn zu besänftigen. Man muß überhaupt alle Punkte, sowohl im früheren Verlauf der Rede als auch besonders an ihrem Ende danach ausrichten, auf die Richter einen möglichst starken Eindruck zu machen und sie zu unserem Vorteil zu beeinflussen.“²⁰³ Eine unmittelbare Konsequenz, etwa eine Partienahme des königlichen Richters für die Mutter schon hier, hat diese affektive Komponente jedoch noch nicht.

IDENTITÄT IM STREIT-DUETT

Der nachfolgende Wortwechsel zwischen den Frauen unterbricht zunächst den unmittelbar an den König gerichteten Überzeugungsversuch, denn beide richten ihre Äußerungen nun nicht primär an. Im Vordergrund steht der Streit der beiden Mütter, der in der Gegenrede mit Behauptung ohne Begründung der einen und der identischen Gegen-Gegenrede der anderen besteht und die Sachebene verlässt. Carissimi vertont diesen Teil des Dialogs als Imitationssatz. Im Hinblick auf die vorgegebene Textstruktur ist dies ein charakteristisches Prinzip: Identische Rede

²⁰¹ Die hier im Zusammenhang mit Carissimi verwendete Terminologie für die verschiedenen Wiederholungsfiguren folgt der von Günther Massenkeil verwendeten, der sich auf das zeitgenössische Schriftentum bezieht. – Die Epizeuxis – eine Figur wird in derselben Stimme auf einer anderen Stufe wiederholt – ist „im ganzen 17. Jahrhundert die am häufigsten gebrauchte Emphasis-Figur. Sie wird bei Carissimi meistens als Wiederholung im Quint- oder Quartabstand nach oben oder unten angewandt.“ Massenkeil: Die Wiederholungsfiguren, S. 46.

²⁰² Diese Figur, eine Fortschreitung in kleinen Sekunden als Chiffre für Schmerz, klassifiziert u.a. Smither als charakteristisch für Carissimi, in: History of the Oratorio, Bd. 1, S. 231: „A particularly striking figure in Carissimi's oratorios, and one frequently employed in the baroque period for expression of pathos, is the melodic progression in minor seconds (*pathopoeia*).“ Massenkeil hebt zur aufwärtsgehenden Fortschreitung in Halbtönen den „Ausdruck des Hochpathetischen“ bei Carissimi hervor, in: Die oratorische Kunst, S. 77. Zur Pathopoeia vgl. auch weiter unten, Anm. 209.

²⁰³ Marcus Tullius Cicero: De oratore. Über den Redner, übers. und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 1976, II, 332.

entspricht einer identischen Musik.²⁰⁴ Hier korrespondiert die Imitation, auch in ihrer speziellen Realisierung, aber zugleich mit der dramatischen Situation:²⁰⁵

Das Soggetto der zweiten Mutter, die in T. 90 den Streit eröffnet, beginnt von *d*“ ausgehend mit einer absteigenden Dreiklangsbrechung in Achtelnoten auf den Worten „Non est ita“ (Figur a):

Notenbeispiel 2 (J. Carissimi: *Judicium Salomonis*, T. 90-111)

Die Fortsetzung erfolgt korrespondierend zur Textwiederholung mit einer leicht variierten Wiederaufnahme von Figur a auf der gleichen Tonstufe (Pallilogia²⁰⁶) und drei weiteren Achtel-Figu-

²⁰⁴ Vgl. Julia Liebscher in ihren Ausführungen zum italienischen Kammerduett: Das italienische Kammerduett (ca. 1670-1750), Tutzing 1987 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 42), S. 199-204. Ihre Ausführungen beziehen sich zwar z.T. auf eine etwas spätere Zeit und eine Gattung, die nicht primär dramatisch ist (den von ihr untersuchten und als Kammerduett klassifizierten Werken liegen lyrische Texte mit teilweise verdeckten Dialogen zugrunde), doch lassen sich die von ihr beschriebenen Satztechniken und -prinzipien des Kammerduetts als allgemeine charakteristische Duettstrukturen fassen, denen auch das vorliegende Duett folgt.

²⁰⁵ Ähnlich auch Dixon, der jedoch nicht im Detail auf das Duett eingeht: „Vocal writing in the duet of the women in *Judicium Salomonis* is deliberately unorthodox in order to reflect the heated argument; there is close imitation with abrupt phrase endings and sudden interjections.“ Carissimi, S. 42.

ren (b–d), bevor die erste Mutter der anderen in T. 93 regelrecht „ins Wort fällt“. Sie nimmt die einleitende Figur a im Quartabstand auf und fährt in nahezu der gleichen Weise fort wie die Gegnerin zuvor (lediglich der Sprung in die Oktave im zweiten Takt bleibt aus). Doch auch sie wird wieder unterbrochen: Die zweite Mutter setzt abermals mit der Figur a zu den Worten „Non est ita!“ ein (T. 96), die sie nun mehrfach und beim dritten Mal durch die Transposition in die obere Quarte gesteigert wiederholt. Hier folgt, und darin kommt die „erhitzte“ Stimmung zum Ausdruck, nach bereits einem halben Takt die erste Mutter imitierend auf je gleichem Ton wie die Gegnerin zuvor. Durch kleinere Notenwerte wirkt ihr Einsatz jedoch deutlich hektischer. Frau II pausiert einen Takt (T. 100), während Frau I auf *g*“ mit Figur c und d einsetzt (T. 100 m.A.). Gegen Ende (T. 101) beginnt Frau II erneut, sie imitiert nun aber nicht die andere Frau durch Aufnahme von Figur c und d unmittelbar hier, sondern setzt zunächst mit Figur a auf dem Ton *a*“ an, welche die andere dann noch im gleichen Takt beginnend auf *a*“ abermals aufnimmt. Erst in T. 104 greift Frau II vom Ton *g*“ ausgehend Figur c und d auf. Die Imitation von Frau I und somit die „Antwort“ auf die Gegnerin erfolgt also erst nach fünf Takten. So wie zunächst die kurz aufeinander folgenden Imitationen Sinnbild für die aufgeheizte Stimmung sind, spiegelt nun der große Abstand der Beantwortung die immer größere Entfernung der beiden Frauen in dieser musikalischen „Debatte“. Als hätte Frau II in dem Streit bereits gesiegt, antwortet die andere bei ihrem erneuten Einsatz lediglich mit einer gekürzten Version von Figur c (T. 106); eine Quarte tiefer wiederholt sie zwei Takte später diesen Einwurf, während die andere unablässig weitersingt. Erst am Ende bringt Frau I die Figuren c und d komplett vor. Das Gleichgewicht scheint wieder hergestellt. In Gegenbewegung schließen die beiden Stimmen.

Der Affektgehalt ist jeweils der gleiche; die Frauen geben sich wütend. Der Verzicht auf musikalische Differenzierung liegt aufgrund der Patt-Situation, die ja auch sprachlich im gleichen Wortlaut zum Ausdruck kommt, nahe; die Frauen behaupten, die andere sei die Schuldige und das Kind jeweils das ihrige. Das Duett bildet aber auch den Streit und die Unvereinbarkeit der Standpunkte selber ab: Die Frauen imitieren einander, aber sie finden musikalisch nicht zueinander; an keiner Stelle werden ihre Stimmen simultan zusammengeführt. Nur im gemeinsamen Schlussston *g*“ treffen sie aufeinander. Der Streitdialog, in dem ein Gesprächspartner fast unterliegt, sich aber dann doch wieder fängt, ist sensibel nachempfunden. Die mangelnde Differenzierbarkeit macht nun ein weiterführendes Handeln des Königs plausibel und notwendig. Da es nicht möglich ist zu unterscheiden, fordert er, das Kind zu teilen.²⁰⁷

²⁰⁶ Pallilogia: Wiederholung einer Figur in der gleichen Stimme und auf gleicher Tonhöhe, in den Oratorien Carissimis nur selten zu finden, vgl. Massenkeil: Wiederholungsfiguren, S. 46.

²⁰⁷ Im Unterschied dazu wirkt, wie zu zeigen ist, das Urteil in der Version von Händel zunächst eher befremdend, da im Grunde – und das gibt die Musik zu erkennen – bereits diese Streitsituation zur Lösung führt.

VIRTUOSITÄT UND AFFEKTAUSDRUCK: REAKTIONEN AUF DEN TEILUNGSBEFEHL

Die Tathergangsschilderung mit ihrem zunächst eher nüchtern-deklamierenden Duktus in der musikalischen Vertonung zeigt keine positive Auswirkung für die Angelegenheit der wahren Mutter. Auch das folgende Duett macht eine Differenzierung unmöglich. Das erste Urteil Salomos jedoch – die Teilung des Kindes – führt zu einer Situation, in der es plötzlich nicht mehr nur um das Glück oder Unglück der Frauen, sondern um das Leben oder den Tod des Kindes geht. Deutlicher als im Text unterscheiden sich jetzt in der Musik die Reaktionen der Frauen und damit auch die Strategien, mit denen sie jeweils den König überzeugen wollen, das Urteil durchzuführen bzw. es zurückzunehmen. Während die wahre Mutter Sorge und Schmerz zum Ausdruck bringt und damit auf Anteilnahme und Erschütterung auch beim Gegenüber zielt, fehlt diese Sorge bei der anderen Frau (Mulier II). Sie zeigt sich auch musikalisch vor allem virtuos und rhetorisch gewandt:

Mulier II.

Re-ctum ju-di-ci-um tu-um, o rex, nec mi-hi nec ti-bi, nec

Mulier I.

mi-hi nec ti-bi! di-vi-da-tur, di-vi-da-tur. Heu, heu!

fi-li mi! commota sunt vi-scera me-a su-per te, fi-li mi! Da-te,

da-te il-li po-ti-us in-fan-tem vi-vum et non di-vi-da-tur.

Notenbeispiel 3 (J. Carissimi: *Judicium Salomonis*, T. 130-143)

Ihre Musik ist in drei Abschnitte gegliedert, die miteinander verbunden sind und in sich einer ebenso komplexen wie klaren Wiederholungsstruktur unterliegen (T. 130-135): Zu Beginn („Rectum judicium tuum, o rex“) erklingen über dem Basston *A* im Gesang Tonrepetitionen auf *e*“, gefolgt von einem gebrochenen A-Dur-Dreiklang. Der zweite Abschnitt („nec mihi nec tibi!“) variiert diesen Figuren in ihrem rhythmischen und melodischen Gefüge eine Quarte höher; die Repetitionen am Anfang entfallen. Diese Variante wird mit dem gleichen Text eine Quinte tiefer

so gleich wieder aufgenommen (Epizeuxis). Den Abschluss im dritten Teil bildet eine mit Melismen durchsetzte Figur auf dem Kernwort „dividatur“, die bei der Wiederholung durch sequenzierte Einschübe erweitert wird (Paranomasia²⁰⁸).

Die Wiederholungen stellen hier einen rhetorischen Kniff der Mutter dar, um den Worten einen bis zum Ende der Aufforderung zunehmend intensiveren Nachdruck zu verleihen. Einen Affekt transportieren sie jedoch nicht; sie bleiben technisch. Die dreifache Wiederaufnahme reiner Dur-Dreiklänge wirkt an dieser Stelle, vor allem im Hinblick auf das, was an Ausdruck durch die andere Mutter folgt, fade, seelenlos. Die sehr klare Struktur mag dabei auf Bewusstheit, auf einen „klaren Kopf“ verweisen. Mit den abschließenden Melismen stellt sie aber eine gewisse Virtuosität zur Schau. Insgesamt fehlt das (empathische) Gefühl, das Mitempfinden für das, um was es eigentlich geht: das Kind. Das stört die Glaubhaftigkeit ihrer früheren Worte entscheidend: „Non est ita, ut tu dicis, tuus est qui caret vita, meus autem vivit.“

Im scharfen Kontrast dazu steht der folgende Einsatz der anderen Frau (T. 136-143, s. Notenbeispiel 3). Bereits der unvermittelte harmonische Wechsel von C, dem Ende des vorherigen Abschnitts, nach c verweist auf einen völlig anderen Ausdrucksbereich. Die Frau setzt mit einer aufsteigenden Mollterz *c''-es''*, ein. Es ist eine Seufzerfigur auf dem ein Mal wiederholten Ausruf „Heu“, an die sich eine weitere als absteigende verminderte Quarte *es''-b'* (Saltus duriusculus²⁰⁹) anschließt, wenn die Frau mit dem nächsten Ausruf „fili mi“ beginnt. Dabei geht sie mit *b'* auf betonter Zählzeit und *c* im Bass in den Leitton, den sie mit dem nächsten Ton nach *c''* auflöst. Sie verfällt in keine Brillanz und keine „glatt geschliffene“ musikalische Struktur, es fehlen regelmäßige Phrasenstrukturen und Einheit stiftende Wiederholungsfiguren. Lediglich mit der Wiederaufnahme des Wortes „date“ – Gegenbegriff zu „dividatur“ der anderen Frau – erfolgt auch eine musikalische, um einige zusätzliche Töne erweiterte Wiederholung (Paranomasia). Die Spannung erscheint angesichts des lebensbedrohlichen Augenblicks zu stark, als dass Regelmäßigkeit und Ordnung möglich wären. Die Stimme bewegt sich nach den Seufzerfiguren um den Ton *es''* mit *c* im Bass, der Duktus ist mit Repetitionen auf *g''* sowie auf *a''* mehr deklamierend als arios. Der Bass verharrt von Beginn an für vier Takte auf *c*, bevor er gegen Ende in drei Takten langsam chromatisch nach *d* aufsteigt; wie schon im Rezitativ des Anfangs lässt sich diese Bewegung verstehen als eine Chiffre für den Schmerz. Erst in der Jubelarie nach dem Urteilsspruch geht der

²⁰⁸ Wiederholung einer Tongruppe in der gleichen Stimme „mit nachdrücklichem Zusatz“, Massenkeil: Wiederholungsfiguren, S. 43.

²⁰⁹ Mit diesem Terminus beschreibt Christoph Bernhard einen Sprung in ein übermäßiges oder vermindertes Intervall (vgl. Christoph Bernhard: Tractatus compositionis augmentatus, in: J. Müller-Blattau (Hrsg.): Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, ³Kassel u.a. 1963, S. 78). Der Saltus duriusculus begegnet nicht nur bei Carissimi typischerweise in Klagesätzen; zu der Figur bei Carissimi vgl. Massenkeil: „Wie die Pathopoeia treffen wir auch den Saltus duriusculus in erster Linie in den von Carissimi mit besonderer Sorgfalt behandelten Klagesätzen an.“ In: Die oratorische Kunst, S. 78. Massenkeil verweist als Beispiel u.a. auf den oben erwähnten verminderten Quartsprung der wahren Mutter in *Judicium Salomonis*, ebd., S. 81.

Bass in eine lebhaftere Bewegung über. Hier wechselt auch die Stimme durch zahlreiche Wiederholungsfiguren zum Regelmaß (ab T. 168).

Zum strategischen Vorgehen des Königs in der Komposition *Carissimis* gehört die abermalige Formulierung des Urteilspruchs (T. 144-147). Damit erhöht er die Spannung, entlockt den Frauen eine erneute Reaktion und kann sein späteres Urteil auf der Grundlage eines doppelten Beweises sprechen. Die Reaktionen der Frauen fallen nun etwas kürzer aus (T. 148-157). Es fehlt im Text jeweils der Teil, den *Carissimi* gegenüber der biblischen Vorlage ergänzt hat (Mulier II: „Rectum iudicium tuum, o rex“; Mulier I: „Commota sunt viscera mea super te“). Die wahre Mutter steigert hingegen ihren Ausdruck in der Musik in einem erneuten *Saltus duriusculus*, einem abfallenden Tritonus anstelle der früheren verminderten Quarte.

In *Carissimis* Oratorium reagiert die falsche Mutter im Unterschied zu der biblischen Darstellung nach dem Teilungsbefehl zuerst. Erst daran schließt sich die wahre Mutter mit einem wesentlich intensiveren Ausdruck an. Daraus ergibt sich insgesamt eine Steigerung vom zurückgehaltenen Duktus in der Erzählung über den bewegten Wortwechsel im Duett und die Reaktion der falschen Mutter auf den Teilungsbefehl bis hin zu derjenigen der wahren Mutter als ausdrucksmäßigen Höhepunkt. Was die musikalisch realisierte Steigerung in der Schilderung des Tathergangs zu Beginn der Szene nicht schafft, ermöglicht am Ende eben dieser Höhepunkt: Salomo wird überzeugt, dass Mulier I die wahre Mutter ist.

NACHDRUCK UND MUSIKALISCHE EMPHASE: SALOMO

Der Konflikt der Frauen um das Kind steht im Mittelpunkt, der Schmerz der wahren Mutter nimmt dabei viel Raum ein. Sehr präsent ist aber auch der König durch das gegenüber der biblischen Fassung ergänzte Gebet und dessen besondere musikalische Ausgestaltung (T. 114-122). In seiner Emphase übertrifft es selbst die Musik der wahren Mutter:

Salomo.

De - us, ju - di - cium tu - um re - gi da, ut pos - - - sit dis -
 - cer - nere, ut pos - - - sit dis - cer - - - - - nere in - ter bo - - num et malum.

Notenbeispiel 4 (J. Carissimi: *Judicium Salomonis*, T. 114-122)

Salomo beginnt mit einem abwärts gerichteten Terzsprung auf dem Wort „deus“, das dadurch, dass der Sprung auf der ersten Silbe („de-“) als eine Art kurzes Melisma erfolgt, besonders her-

vorgehoben wird. Es schließen sich weitere und zunehmend ausgedehntere Melismen an (vgl. T. 117 und T. 120), die abermals mit einer Wiederholungsfigur (Paranomasia) verbunden werden (vgl. „discernere“ beim ersten Mal in T. 118 ohne Melisma, beim zweiten Mal mit dem erwähnten in T. 120). Parallel zu dieser melodischen Steigerung gewinnt die Harmonik zunehmend an Ausdruckskraft: Salomo beginnt in d (T. 114-116), nach einem Wechsel zu C in T. 118 folgt in den letzten Takten eine chromatische Bassführung (*c-cis-d, B-A*), bevor eine Kadenz nach D führt.²¹⁰ Gott ist nicht allein durch die Textergänzung, sondern auch durch diese Art der musikalischen Vertonung präsenter als im Bibeltext.

Der sich unmittelbar anschließende Teilungsbefehl nimmt diese Expressivität sogleich wieder zurück, Salomo kehrt zu einem „sachlicheren“, wenngleich kaum weniger eindringlichen Tonfall zurück (T. 123-129): Der harmonische Verlauf ist beruhigt, die Harmonik bleibt im Wesentlichen in G und wendet sich erst am Ende nach A, Melismen fehlen ebenso wie expressive Chromatik. Eindringlich wirkt zunächst die Wiederholung der ersten Aufforderung „afferte“ (T. 123): Die einleitende Figur folgt mit einer zunächst auf- und dann wieder absteigenden Terz einer ausgleichenden Bewegung, während die zweite mit nur einer aufsteigenden Terz eine gewisse Spannung suggeriert und auffordernden Charakter hat. Rasche Tonwiederholungen in Sechzehntelnoten führen den nachdrücklichen Gestus im Folgenden fort. Zusätzliche Intensität erzeugt schließlich der abermalige Urteilspruch nach der ersten Reaktion der Frauen (T. 144-147). Der emphatische Terzsprung der ersten Aufforderung ist ersetzt durch das größere Intervall der Quarte. Diese Anfangsfigur auf dem zentralen Wort „dividatur“ wird unablässig wörtlich wiederholt, zunächst auf gleicher Tonhöhe, im Folgenden zwei Mal eine Quinte tiefer (Verschränkung von Palilogia und Epizeuxis). Im Vergleich mit dem noch expressiveren Gebet zeigt Salomo sich hier als besonnener Richter, der sein Urteil gleichwohl mit großem, allein musikalisch realisiertem Nachdruck formuliert.

ANGEMESSENHEIT DER MUSIKALISCHEN MITTEL

Carissimis musikdramatische Gestaltung der Erzählung vom Salomonischen Urteil steigert gegenüber der biblischen Version das Pathos, das als entscheidende Überzeugungsstrategie der wahren Mutter hervorgehoben wurde. Primäres Ausdrucksmittel ist der Gesang, die lediglich aus einem Generalbass bestehende Begleitung unterstützt die Rede in ihrer speziellen harmonischen Ausgestaltung (Chromatik, langsame vs. schnelle harmonische Fortschreitung, Zäsuren durch Kadenz u.a.). Die Frau reagiert dabei in beiden Phasen der Gerichtsverhandlung der Situation entsprechend: Der sachlichen, zumindest in ihren ersten drei Teilen musikalisch im Ausdruck zurückgehaltenen Tathergangsschilderung steht der expressive Tonfall in der Reaktion auf den

²¹⁰ Mit picardischer Terz.

Teilungsbefehl gegenüber. Die in ihrer Gesamtstruktur weniger geordnet erscheinende und den Affekt in den Vordergrund stellende Musik kontrastiert in dieser Phase der Szene zu der klar strukturierten, mehr auf rhetorischer Gewandtheit basierenden, weniger expressiven Musik der falschen Mutter. Die Angemessenheit der Mittel von Frau I nimmt Salomo für diese ein; die andere aber trifft auch musikalisch den falschen Ton und kann somit als falsche Mutter entlarvt werden: Was demnach Quintilian für die Worte in einer Rede vor Gericht beschreibt, gilt für die Wahl der musikalischen Mittel ebenso, denn

was nützt es, daß ihre [der Rede] Worte gut lateinisch klingen, treffend gewählt und schön sind, ja auch mit Redefiguren und Rhythmen vollkommen ausgestattet sind, wenn sie nicht zu dem stimmen, was wir bei den Richtern erreichen und in ihm erzeugen wollen: Wenn wir die hohe Form der Rede in kleinen Fällen, die kleine, gefeilte in feierlichen, die strahlende in gedrückten, die glatte in rauhen, die drohende in bittenden, die gedämpfte in erregten, die trotzige und heftige in heiteren Situationen vor Gericht anwenden?²¹¹

Die Angemessenheit, das – hier vor allem musikalisch realisierte – *Aptum*, ist aber nicht nur für den Handlungszusammenhang im Werkinneren relevant; sie ist auch für die Wirkung auf das Publikum von Bedeutung, da die wahre Mutter hiermit auch für den rezipierenden Hörer glaubwürdig wird. Ihr Vorgehen ermöglicht es ihm, sich in ihr Schicksal einzufühlen – eine Grundvoraussetzung, um weiterführende Botschaften zu vermitteln.

Botschaften

Tätige Anteilnahme als christliches Ideal

Durch die Textveränderungen erhalten die Äußerungen der wahren Mutter gegenüber der biblischen Fassung eine stärkere affektive Qualität. Die Musik hebt den emotionalen Anteil der Rede noch stärker hervor. Sie verleiht dem Schmerz Ausdruck und intendiert die Überzeugung des Königs. Beim Hörer zielt diese Musik gleichfalls auf Anteilnahme und Mitleid und somit auf eine sympathetische Identifikation.

Das Werk stellt den Schmerz der Mutter insgesamt sehr stark in den Vordergrund; an dem Endpunkt von Steigerungen steht immer wieder ihr Affekt im Zentrum. Die Tathergangsschilderung beginnt mit einem vergleichsweise zurückgehaltenen Ausdruck und erfährt durch die Musik am Ende, wenn die Mutter von dem ihr zugefügten Unrecht berichtet, eine Intensivierung. Dieser Spannungsbogen ist in eine übergeordnete Steigerung eingebettet, die bis zur ersten und vor allem zweiten Reaktion auf den Teilungsbefehl als Höhepunkt hinführt.

Bereits der *Historicus* verweist in besonderer Weise auf den Schmerz der Mutter (T. 43-66): Nicht das den Gemütszustand der falschen Mutter beschreibende Wort („*clamantes*“), sondern

²¹¹ Quintilian im Kapitel über „Die passende Form der Rede“, in: *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, XI, 1/2-3.

das sich auf den Affekt der anderen beziehende hebt die Musik hervor: Häufige Wiederholungen im Terz- und Quartabstand (Epizeuxis) auf dem Wort „hululantes“ führen zu einer Steigerung. Auf den Schmerz deuten hier gleich mehrfach unmittelbar hintereinander folgende chromatische Basslinien in der Begleitung (Pathopoeia²¹²).

Nimmt man schließlich die Gesamtanlage des Werkes in den Blick, so lässt sich auch hier eine an der (Gerichts-)Rede orientierte Gliederung beobachten. Diese zielt ja im Endeffekt darauf, den Adressaten für eine bestimmte Position zu gewinnen und schließt dabei nicht selten mit einem affektmäßigen Höhepunkt. Der Beginn durch den Historicus erweckt, nach der Instrumentaleinleitung, die Aufmerksamkeit des Publikums:

Historicus.
A solis or - tu et ab oe - ca - su ve - ni - te, po - puli, propere - te
gen - tes et sa - pi - en - ti - am magni re - gis et ju - di - cium Sa - lo - mo - nis au -
- di - te, et sapi - en - tiam ma - gni re - gis et ju - di - cium Sa - lo - mo - nis au - di - te.

Notenbeispiel 5 (J. Carissimi: *Judicium Salomonis*, T. 43-53)

Er spricht das Publikum im ersten Abschnitt direkt an und fordert es auf, dem Geschehen beizuwohnen. Vorgeführt werden solle die Weisheit Salomos. Der Text geht hier in einem expressiven, ariosen Sologesang mit ungewöhnlich rascher harmonischer Fortschreitung auf; der wortmalerischen Textvertonung am Anfang (auf- und abwärtsgerichtete Bewegung für die auf- und untergehende Sonne) folgen hier wiederum ausdruckssteigernde Wiederholungsfiguren mit Melismen auf dem wichtigen Wort „judicium“ (Verklammerung von Paranomasia und Epizeuxis). Der zweite Abschnitt leitet in die Szene über (T. 53), indem der Historicus die beiden Frauen und die sie beherrschenden Affekte einführt. Durch die beschriebene Art der Vertonung ist die für den ersten Teil einer Rede, das Exordium, charakteristische „Einschmeichelung“ beim Publikum,

²¹² Auch Passus duriusculus („Figur zum Ausdruck des Pathetischen“, „abwärts gehend dient sie dem Ausdruck des Leidens, des Schmerzes, der Trauer“, vgl. Massenkeil: Die oratorische Kunst, S. 75); in ähnlicher Weise wie diese Stelle in *Judicium Salomonis* komponierte Carissimi die Worte „Et ululantes“ in *Jephthe*.

dessen Aufmerksamkeit besonders auf die betrogene Mutter sowie auf Salomo gelenkt wird, angestrebt.

Es folgt mit der anschließenden Tathergangsschilderung die Narratio, die in ihrem musikalischen Ausdruck betont zurückhaltend ist und erst am Ende allein durch die Musik zu einem stärkeren Pathos anhebt. Der Widerspruch der Frau dient als Refutatio (Widerlegung des Gegners), von der aus sich eine Art musikalisches Streitgespräch entfacht. Die unterschiedlichen Reaktionen auf Salomos Teilungsbefehl schließlich mögen die eigentliche Beweisführung, die Probatio, darstellen; während die Freude der wahren Mutter sowie der folgende Chor als affektgeladener Schluss (Peroratio) fungieren.

Die vor allem durch die Musik bewirkte Emotionalisierung und Hervorkehrung der Position der wahren Mutter sind Strategien, um den Zuhörer zu Mitgefühl gegenüber der Betrogenen anzuregen. Die Kontrastbildung zu der anderen Frau lässt sich als Mittel verstehen, den Affekt der ersten noch stärker hervorzuheben. Die schon erwähnte sympathetische Identifikation ist aber selbst wiederum eine Möglichkeit, dem Publikum etwas darüber Hinausgehendes zu vermitteln. Gemeint ist die Motivation zur helfenden Anteilnahme. Als Vorbild dient Salomo, auf dessen Handeln der Historicus am Beginn die Aufmerksamkeit lenkt. Im Leid erkennt der König die wahre Mutter und greift helfend ein. Diese Zusammenhänge, die auch für andere im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werke relevant sind, lassen sich im vorliegenden Fall mit dem jesuitischen Entstehungsumfeld des Oratoriums in Zusammenhang bringen. Darstellung und Erregung von Leidenschaften durch die Musik verbunden mit einer ethischen Implikation in der Weise, dass die Anregung zur tätigen Anteilnahme²¹³ angestrebt wird: All das sind wichtige Kategorien in der Musikanschauung des 17. Jahrhunderts. Nicht zuletzt das Jesuitentum trug zur Ausprägung dieser Gedanken wesentlich bei, denn emotionale Ergriffenheit wurde als ein wichtiges Mittel verstanden auf einem Weg zu Gott.²¹⁴

Für die zeitgenössische Formulierung einer affektdarstellenden und -erzeugenden Musik ist der jesuitische Kontext Roms wichtig; zur gleichen Zeit wie Carissimi lebte und wirkte der schon erwähnte Athanasius Kircher als bedeutender Musiktheoretiker an dem anderen Jesuitenkolleg in Rom, dem Collegium Romanorum. Er war selbst Jesuit.²¹⁵ In seiner *Musurgia Universalis* von 1650,

²¹³ Vgl. zu dieser Formulierung Ulf Scharlau, Anm. 215.

²¹⁴ Hortschansky: Oratorienkonzeption, S. 117/118. – So war etwa auch die jesuitische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts insbesondere mit Darstellungen aus dem Leben Christi (vor allem der Passionsgeschichte) bestrebt, den Betrachtenden zu erschüttern und sein Mitgefühl zu erregen. Vgl. dazu Sabine Ehrmann: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens, S. 43.

²¹⁵ Eingehend mit Kircher und seiner Musikanschauung setzt sich Ulf Scharlau auseinander, auf den sich auch der überwiegende Teil der folgenden Ausführungen bezieht, in: Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Barock (=Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), Marburg 1969. Ein paar wesentliche Aspekte seiner Arbeit finden sich auch später in: Athanasius Kircher und die Musik um 1650. Versuch einer Annäherung an Kirchers Musikbegriff, in: John Flechter (Hrsg.): Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 17), Wiesbaden 1988, S. 53-67.

einer der verbreitetsten musiktheoretischen Schriften seiner Zeit, befasste er sich mit der „pathetischen Musik“ u.a. mit dem Ziel ihrer „völligen restauration“²¹⁶. Er meint damit eine Musik, die eben Affekte sowohl darstellen als auch im Hörer hervorrufen kann und stark publikumsbezogen ist. Kircher selbst beschreibt sie als

nichts anderster / als eine harmonische *melothesi* oder Composition / von einem erfahrenen *musurgo* der Kunst nach also zugerichtet / daß sie den Zuhörer bald zu disem / bald zu einem andern *affectu* bewegen kan [...].²¹⁷

Ihr einziger Zweck sei „allerhand *affectus* in dem Menschen zu erwecken“.²¹⁸ Er nennt acht Affekte, von denen er drei (Liebe, Schmerz, Freude) als eine Art von Grundaffekten genauer beschreibt:

Der menschlichen Affecten sind vornemlich 8. dann dahin können die andern schier all gezogen werden / als Lieb / Leid / Freud / Zorn / Mitleiden / Forcht / Frechheit / Verwunderung. *Affectus amoris* ist ein solche Passion oder Verlangen / der Schönheit der geliebten Sach zu genießen. Die *motus* aber bei den Liebenden sind bald heftig, bald schwach / darnach muß auch die Composition angerichtet werden. *Dolor* ist ein solche Passion der Seelen / da einer wegen eines Unglücks oder Zufalls innerlich betrübt wird. Hieher gehört sonderlich *Jacobi Carissimi* deß vortrefflichen *musici* sein *dialogus Jephthe*, in die Music gesetzt: Erstlich kommt die Tochter gratulirt dem Vater mit allerhand Instrumenten / drauf fangt der Vater plötzlich an / sein Leid in Freud zu verkehren / endlich folgen 6. Jungfern / die beklagen ihren Todt wehemütig / alles gar künstlich gesetzt: ja es schwüre einer / er hörte *planctum, singultum, gemitum*. Freud ist ein solche *passio*, da die Seel sich freuet über die Besetzung und Genießung deß guten / so sie begehret [...]. *Plangentium affectus* gehoert gemeiniglich zum *doloroso*, nur / daß diser rauhe / harte *syncopirce*, jener gebrochene / weiche und fremde *intervalla* hat.²¹⁹

Auf den jeweils angestrebten Affekt sind alle musikalischen Mittel (Takt, Tempo, Tonarten, Intervalle) hin auszurichten. Kircher führt hier eine ganze Reihe an Beispielen für eine pathetische Musik auf. Wie der oben zitierte Ausschnitt zeigt, ist auch Carissimi darunter; die an anderer Stelle erfolgende Besprechung von Jephthes Klagegesangs aus dem Oratorium *Jephthe* in einem längeren Kapitel „De affectu doloris“ fällt gegenüber der Nennung in dem obigen Zitat jedoch sehr viel ausführlicher aus.²²⁰ Carissimis Musik gilt überhaupt in Kirchers Augen als besonders

Scharlau leitet aus seinen Untersuchungen zu Kircher u.a. folgenden, bereits angedeuteten Gedanken ab, der auch in dem Zusammenhang mit Carissimis Oratorium *Judicium Salomonis* von Bedeutung ist: „Die tätige Anteilnahme, die sich in der starken Gemütsbewegung ausprägt, erscheint als ein christliches Idealverhalten. Der barocke Mensch erstrebt das Mit-Leiden gegenüber dem Mitmenschen aus seiner empfänglichen seelischen Konstitution heraus; dieser innerlichen Bereitschaft zum Mitempfinden gibt er sich ganz bewußt und vollkommen hin.“ In: Athanasius Kircher und die Musik um 1650, S. 216.

²¹⁶ Aus der auszugsweisen deutschen Übersetzung von Andreas Hirsch: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dißono Ars Minor; Das ist / Philosophischer Extract und Auszug / aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universalis, in Sechs Bücher verfasst [...] Ausgezogen und verfertigt [...] von Andrea Hirschen [...], Schwäbisch Hall 1662; Reprint: Kassel, Basel, New York London 1988 (=Bibliotheca musica-therapeutica 1), IV, III/4, S. 157.

²¹⁷ Übersetzung Hirsch: Kircherus Jesuita, IV, III/6, S. 153.

²¹⁸ Ebd., IV, III/ 1, S. 149.

²¹⁹ Ebd., IV, III/ 6, S. 158/159.

²²⁰ Kircher: Musurgia, VII, 603. Scharlau bemerkt, dass Kirchers Bild von der Musica pathetica „vom Klangideal der Spätrenaissance ausgeht], das im barocken Sinne umgedeutet und interpretiert wird. Den beherrschenden Teil der

wirkungsvoll, sie erhält durch ihn eine explizite Würdigung, die in der Einleitung zu diesem Kapitel oben bereits zitiert wurde. Carissimis Musik ist für Kircher das Ideal einer pathetischen Musik. Deshalb und aufgrund der örtlichen und institutionellen Nähe liegt es nahe, das vorliegende Oratorium auch aus dem Blickwinkel Kirchers zu betrachten und mit seinen Kategorien zu beschreiben.

Der Schmerz – *Dolor* – der wahren Mutter ist in *Judicium Salomonis* ein dominanter Affekt. Die musikalischen Mittel seiner Darstellung sind solche, die auch Kircher für eine pathetische Musik nennt und teilweise am Werk Carissimis exemplifiziert. Es ist zunächst die Mischung aus einer deklamatorischen, am Sprachakzent orientierten Textvertonung, wie sie für den instrumentalbegleiteten Sologesang, die so genannte „Monodie“, der italienischen Musik in dieser Zeit charakteristisch ist, einerseits und einer Integration von musikalisch-rhetorischen Figuren (etwa Wiederholungsfiguren), wie sie der deutschen Tradition entstammen, andererseits.²²¹ Im Zusammenhang mit der Verwendung von Tonarten (*Modi*) führt Kircher u.a. den plötzlichen Wechsel des Tongeschlechts an für einen unvermittelten Wechsel des Affekts; in *Judicium Salomonis* erfolgt ein solcher etwa im Übergang von der Reaktion der falschen (C) zu derjenigen der wahren Mutter (c). Am wichtigsten aber sind Kircher für die Affektwirkung die Intervalle; große Intervalle, insbesondere große Terz, Quinte und Oktave (*Trias perfecta*), sind Ausdruck der Freude. Für Trauer hingegen stehen vor allem kleine Intervalle:

Intervalla majora incomposita haben eine groessere Kraft der Seel zu *affizieren*, als die andere / weil sie mit groesserer Gewalt den *spiritum* erregen. Je hoehere die *intervalla* vom *unisono* sind / ie groessere Kraft zu bewegen sie haben [...].²²²

mitgeteilten Musikbeispiele bestimmen Komponisten wie Palestrina, Gesualdo, Trojani sowie zeitgenössische Komponisten Roms, die in gewisser Weise noch der Palestrina-Tradition und der Klangvorstellung des *Stile antico* – Kircher spricht vom ‚*stylus gravis*‘ – verhaftet sind, wie Abbatini, Valentini und – unter Vorbehalt – Carissimi als Meister der Kirchenmusik.“ In: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller, S. 273. Hortschansky betont die Sonderstellung, die Carissimis Werk unter den von Kircher besprochenen Beispielen einnimmt: „In den gleichaltrigen Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 [...] nimmt Carissimi – wenn man genauer hinsieht – eine zentrale Stellung ein. [...] kein Beispiel wird so eingehend besprochen wie das von Carissimi, der als der größte Musiker schlechthin apostrophiert wird. Es ist keine Frage, daß Carissimi ihm der bewunderungswürdige Kronzeuge und auch Mitstreiter einer wahren pathetischen Musik ist, die Kircher verbreitet und für die er wissenschaftliche Untersuchungen anstellen möchte.“ In: Giacomo Carissimis Oratorienkonzeption, S. 117.

²²¹ Dass beide Traditionen auch in Kirchers Musikanschauung gleichermaßen von Bedeutung sind betont Scharlau: „Diese beiden Strömungen sind für die Betrachtung von Kirchers Standort von Bedeutung. Kircher erwächst der deutschen Musiktradition, zu der er sich auch in späteren Jahren noch nachdrücklich bekennt. In Rom gelangt er in den Stilbereich der Monodie und der Oper, also der bevorzugt deklamatorisch-rezitativischen Wortbehandlung durch die Musik, gegenüber der er sich ebenfalls aufgeschlossen zeigt. Er ist deutlich bemüht, zwischen beiden Auffassungen zu vermitteln, denn er adaptiert für die *Musica pathetica* sowohl Einflüsse der musikalischen Rhetorik als auch der ungebundeneren, locker dahinströmenden Form der italienischen Monodie.“ In: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller, S. 240.

²²² Übersetzung Hirsch: Kircherus Jesuita, IV, III/1, S. 151.

Der Halbtonschritt (Chromatik) ist für die traurige Stimmung besonders wichtig²²³, aber auch Querstände, Synkopen und Dissonanzen²²⁴ – Mittel, die in der Reaktion der wahren Mutter auf den Teilungsbefehl beschrieben wurden.

Die pathetische Musik in Carissimis Oratorium, wie sie im Affektausdruck der wahren Mutter realisiert ist, intendiert die Erschütterung des Zuhörers und – in der Folge – eine tätige Anteilnahme, die Salomo beispielhaft vorführt. Den aktiven Dienst am Mitmenschen formulierten die Jesuiten als Erziehungsideal: „Der humanistische Menschentyp war ja im allgemeinen aktiv, doch wollten die Jesuiten die Aktivität in den Dienst eines übernatürlichen Ziels stellen. Die Ordensmitglieder sollten Gott vor allem in den Mitmenschen dienen.“²²⁵ Vor diesem Hintergrund scheint es denkbar, die ethische Komponente des Oratoriums mit dem jesuitischen Entstehungskontext in Verbindung zu bringen. Es ist anzunehmen, dass das Publikum auch (und vielleicht sogar vor allem) Schüler der Jesuitenschule gewesen sind; so liegt es nahe, mit der spezifischen Art der Gestaltung in diesem Werk ein erzieherisches Anliegen verfolgt zu sehen.

Handeln durch die Anbindung an Gott

Nicht allein die wahre Mutter aber steht im Mittelpunkt. Sehr exponiert erscheint auch Salomo. Seine Musik und diejenige des Historicus in dem Moment, in dem er den König am Anfang einführt, sind so ausladend und expressiv, dass für den Augenblick das Problem der Betrogenen in den Hintergrund rückt.

Salomo ist durch sein gerechtes Handeln gegenüber der wahren Mutter für den Zuhörer eine Vorbildgestalt: Er handelt so, wie dieser es, wenn er Mitleid gegenüber der Betrogenen empfindet, (vermutlich) auch täte. Als besonders weise erscheint er, weil er die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag, obwohl gerade durch das Streitduett eine Differenzierung kaum möglich ist. Der Jubelgesang der Mutter und der Schlusschor dienen dem Lobpreis des Königs und verfolgen eine abschließende Sympathienkung. Schon der Beginn richtet die Aufmerksamkeit auch musikalisch auf den König (vgl. Notenbeispiel 5): Er soll Bewunderung oder zumindest Sympathie auf sich ziehen. Die Fähigkeit zur Bewunderung betrachteten gerade die Jesuiten

als einen grundlegenden ethischen Faktor im Menschen. [...] An diese Fähigkeit sollte die Erziehung anknüpfen und sie weiterentwickeln. [...] Die Fähigkeit zu bewundern und Ehrfurcht zu empfinden suchten nun die Jesuiten u.a. dadurch zu entwickeln, daß sie den Schülern in einer solchen Weise Ideale gaben, daß diese auf die genannten Fähigkeiten einwirkten.²²⁶

²²³ Scharlau: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller, S. 250.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 251: „Alle Affekte der Trauer werden durch unharmonische Intervallverbindungen, Querstände, Synkopen oder offene Dissonanzen gefördert.“

²²⁵ Lundberg: Jesuitische Anthropologie, S. 330.

²²⁶ Ebd., S. 294.

Die positive Darstellung Salomos in Carissimis Oratorium ermöglicht es, über den König weitere Botschaften zu übermitteln. So rückt in dem Gebet kurz vor der Formulierung des Urteilspruchs die Mitteilung ins Zentrum, dass sich das eigene Tun durch die Anbindung an Gott vollziehe, eine abermalige Anknüpfung an eine jesuitische Forderung, Gott in allen Dingen der Welt zu suchen²²⁷:

Sie [die Schüler] sollen sich darin üben, die Gegenwart unseres Herrn in allen Dingen zu suchen, z.B. im Gehen, Sehen, Schmecken, Hören, Denken, überhaupt in allem, was Sie tun: ist ja doch Gottes Majestät in allen Dingen ... dem Wirken und dem Wesen nach.²²⁸

Da Salomo durch Gott handelt, richtet sich der Blick schließlich auf diesen selbst. Vordergründig wird Salomo gepriesen, doch seine Gaben – Weisheit und Einsicht – erhält er von Gott, so dass sich hier zugleich ein Lob Gottes vollzieht, das von den Jesuiten ihrem Leitziel entsprechend mit der Formel „omnia ad maiorem Die gloriam“ („größte Ehre Gottes“) umschrieben wurde.²²⁹ Das Lob strebt danach, den Weg zu Gott zu fördern. Der Musik kommt dabei eine zentrale Aufgabe zu, denn sie selbst wurde im 17. Jahrhundert, auch bei Kircher, als eine Gabe Gottes begriffen.²³⁰

Schlussbemerkungen

Im Vergleich zwischen der biblischen Darstellung einerseits und dem Oratorium andererseits lässt sich insgesamt eine starke Differenzierung durch die Musik beobachten: Die Positionen der Frauen und damit der Kontrast zwischen ihnen sowie das Auftreten des Richters erhalten wesentlich schärfere Konturen. Die Musik lässt sich dabei als eine lebendige Darstellung der gesprochenen Rede beschreiben, wobei sie die Rhetorik des Textes durch eigene Mittel ergänzt: So genannte musikalisch-rhetorische Figuren (vor allem die verschiedensten Wiederholungsfiguren) intendieren Nachdruck; Teile der Gerichtsrede der wahren Mutter wie der affektreichere Schluss werden allein durch die Musik realisiert. Auch das rhetorische Gebot der Angemessenheit der Mittel findet sich in der Vertonung. Charakteristisch für Carissimis Komposition ist insgesamt eine starke rhetorische Durchgestaltung.

Die sprachlichen wie musikalischen Mittel, die beide Mütter in allen Phasen der Gerichtsverhandlung Salomo gegenüber zum Einsatz bringen, sind bedeutend, denn sie beeinflussen auch den rezipierenden Hörer. Die musikalischen Überzeugungsstrategien im Werkinernen legen fest, ob er das innere Leid der wahren Mutter nachempfinden kann oder nicht und ob es glaubwürdig

²²⁷ Formulierung von Ignatius von Loyola, vgl. ebd., S. 268.

²²⁸ Ebd., S. 266.

²²⁹ Eugen Paul: Geschichte der christlichen Erziehung, Bd. 2. Barock und Aufklärung, Freiburg, Basel, Wien 1995, S. 17.

²³⁰ Vgl. dazu Scharlau: „Kircher bestimmt die Aufgabe der Musik vorrangig als Theologe. Die Musik ist von Gott nur zu dem Zweck erschaffen worden, daß der Mensch durch sie Gott als den Schöpfer lobe und preise.“ Athanasius Kircher als Musikschriftsteller, S. 102.

erscheint. Carissimis „pathetische Musik“ ermöglicht ein Einfühlen in das Schicksal der Betroffenen und fördert damit die Vermittlung einer Botschaft an das Publikum: Werde helfend tätig aus Mitgefühl. Die Intensität dieses Gefühls bestimmt aber auch darüber, wie der Zuhörer dem König begegnet, denn je stärker dieses ist, desto mehr wird es dem Rezipierenden gelingen, das abschließende Urteil mit der Rückgabe des Kindes als gerecht zu empfinden und – im jesuitischen Kontext der Entstehung – Salomo als Vorbild anzunehmen und zwar sowohl im Hinblick auf dessen helfendes Handeln als auch dessen Suche nach Gott. Dass das Werk insgesamt stark auf die Übermittlung einer Botschaft ausgerichtet ist, erschließt sich auch vor dem Hintergrund der Gesamtanlage, die selbst mit der Struktur einer Rede in Verbindung gebracht werden kann.

Die im Folgenden zu untersuchende Gerichtsszene von Marc-Antoine Charpentier weist in vielerlei Hinsicht eine Nähe zu Carissimis Vertonung auf; doch sowohl in seiner übergeordneten Struktur als auch seinen Botschaften unterscheidet sich das Oratorium insgesamt zugleich, nicht zuletzt aufgrund des anderen Aufführungskontextes, sehr stark von dem Werk des Italieners.

Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis* (1702)

Anders als *Carissimi* enthält Marc-Antoine in seinem Oratorium *Judicium Salomonis* aus dem Jahr 1702 mehr als allein die Gerichtsszene. Es umfasst unter Einbeziehung von 3 Könige 3, 1-28 zwei Teile: Der erste stellt Salomo und sein Volk Israel vor, Gott lobend und Opfer darbringend. Am Beginn des zweiten Teils erscheint Gott Salomo im Traum und stellt ihm einen Wunsch frei. Der König wünscht sich Weisheit und Einsicht („sapientiam et intelligentiam“), um Recht sprechen und zwischen Gut und Böse unterscheiden zu können. Er löst diese Gaben Gottes in der folgenden Urteilsszene ein. Der dem Oratorium zugrunde liegende lateinische Bibeltext ist im ersten Teil des Werkes durch Ergänzungen (freie Hinzufügungen ebenso wie Entlehnungen aus Psalm 117) stark modifiziert, während sich der zweite eng an die biblische Fassung anlehnt.²³¹ Ein *Historicus* ebenso wie der Chor und drei Solisten treten in erzählender Funktion auf.

Von den Oratorien Charpentiers ist *Judicium Salomonis* das einzige Werk, dessen Aufführungsort, -anlass und -datum genau bestimmt werden können.²³² Wie ein Hinweis in der Partitur verrät, wurde es im Rahmen der *messe rouge*, der jährlich am 11. November im Pariser *Palais de Justice* begangenen feierlichen Neueröffnung der Staatsgerichtshöfe aufgeführt:²³³ „motet pour la messe rouge du Palais en 1702“.²³⁴ Die roten Roben der Richter gaben der Messe ihren Namen. Charpentier war seit dem 28. Juni 1698 bis zu seinem Tod im Februar 1704 *maître de musique* für die an das Parlament angrenzende Sainte-Chapelle in Paris. In dieser Funktion komponierte er auch die Musik für die *messe rouge*.²³⁵ Die Musiker rekrutierten sich aus der Sainte-Chapelle.²³⁶

²³¹ Der Textdichter ist wie schon in *Carissimis* Werk nicht bekannt, möglich ist, dass Charpentier den Text selber einrichtete, vgl. zur Textgestalt H. Wiley Hitchcock, Vorwort zur kritischen Ausgabe: Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock, New Haven 1964 (Recent Research in the Music of the Baroque Era 1), S. viii (im Folgenden zitiert als „Vorwort“): „The fragmentary, sporadic borrowings suggest that the person responsible for the text was one wholly familiar with the Old Testament – perhaps a cleric, or at least someone immersed in the liturgy and literature of the Church. It is not inconceivable that a composer like Charpentier, who by 1702 had passed many years in the most intimate contact with church music and ritual, could have prepared the text himself.”

²³² Ebd., S. vii.

²³³ Ebd., S. vii. Catherine Cessac nennt als Datum dieser Messe den 12. November, den Tag *nach* dem Martinsfest, in: Marc-Antoine Charpentier, Portland, Oregon 1995, S. 372. – Die Macht des französischen Parlamentes hatte Ludwig XIV. aufgrund von dessen Rolle in der Fronde (dem Widerstand gegen Kardinal Mazarin, 1648-1653) im Wesentlichen auf gerichtliche Angelegenheiten reduziert, vgl. Joseph H. Shennan: *The Parlement of Paris*, London 1968, S. 275-278.

²³⁴ Hitchcock: Vorwort, S. vii. – Die gattungsgeschichtliche Zuordnung von Werken Charpentiers zum Oratorium lässt sich mitunter, ähnlich wie bei *Carissimi*, nicht zuletzt aufgrund der verschiedenen Titelgebung (*historia*, *dialogus*, *cantica*) nicht eindeutig vornehmen und ist abhängig von den zugrunde gelegten Kriterien. *Judicium Salomonis* gilt als Oratorium, vgl. insbesondere Hitchcock, der etwa im Falle des vorliegenden Werkes in Charpentiers Titelgebung („motet“) einen Hinweis auf die Entwicklung des lateinischen Oratoriums aus der Motette sieht: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, in: *The Musical Quarterly* 41 (1955), S. 42. Smither bezieht sich bei der Zuordnung von Werken Charpentiers zum Oratorium auf die gleichen Kriterien wie bei *Carissimi*, in: Smither: *A History of the Oratorio*, Bd. 1, S. 422. Ebenso Günther Massenkeil: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 169.

²³⁵ Charpentier komponierte für den gleichen Anlass neben *Judicium Salomonis* (H. 422) im Jahr 1698 die *Motet pour une longue offrande* oder *Motet pour l'offertoire de la messe rouge* (H. 434) (der erste ist der originale Titel; später änderte Charpentier ihn, offenbar aufgrund einer weiteren Aufführung), dazu Cessac: Marc-Antoine Charpentier, S. 372/373.

Als eines der auffälligsten Merkmale dieses Oratoriums erscheint der musikalische Kontrast zwischen der Gerichtsszene einerseits und den übrigen Teilen andererseits. Die Musik in der Gerichtsverhandlung ist im deklamierenden, mehr am Sprechtonfall orientierten rezitativischen Duktus und einer auf das Continuo beschränkten Begleitung im Vergleich zu den übrigen Partien insgesamt im Ausdruck zurückgenommen; dem entspricht auch im lateinischen Text eine geringere Affektbezogenheit als bei *Carissimi*. Im Kontrast dazu sind (fast) alle anderen Abschnitte klangvoll und von stärkerer Emphase. Hier wechseln mehrteilige Chöre – Hauptbestandteil des gesamten Werkes – mit Solopartien (vom Orchester begleitete Rezitative, *Airs*) sowohl des Königs als auch Gottes und Instrumentalpassagen am Beginn des ersten und zweiten Teils. Auch die tonartliche Disposition folgt dem Kontrastprinzip: Der gesamte erste Teil des Oratoriums ist in C-Dur gehalten. Die Traumepisode steht in der Variante c-Moll, doch mit dem folgenden Chor wendet sich die Harmonik wieder nach C-Dur. Die Gerichtsszene erhält hingegen mit g-Moll eine ganze eigene Tonart; diese wird zwar zwischenzeitlich kurzfristig verlassen, doch bleiben die Generalvorzeichen durchweg erhalten.²³⁷

Dieser spezifische Einsatz der Musik – die Zurücknahme des Ausdrucks in der weltlichen Gerichtsszene und die Intensivierung in den übrigen Partien – mag zusammenhängen mit der Ästhetik einer dem Oratorium Charpentiers nahe stehenden musikdramatischen Gattung, der *Tragédie en musique*.²³⁸ Hier wird Musik dort viel Raum gewährt, wo sie damaligen Vorstellungen entsprechend als wahrscheinlich und natürlich empfunden wurde: Im Fest – und der Lobpreis Gottes und Salomos ebenso wie die Gebete können in *Judicium Salomonis* als Teil eines Festes angesehen werden, in dem auch die Musik eine Rolle spielt, denn das Volk huldigt Gott u.a. mit Trompeten, Flöten und Gesang – und beim Auftreten des Göttlichen, das im vorliegenden Oratorium in der Traumscene des zweiten Teils begegnet. Die Gerichtsverhandlung hingegen steht als weltliches Ereignis jenseits von Fest und göttlicher Sphäre: „Die Erhebung der Fabel ins Festliche fordert [in der *Tragédie en musique*] ebenso wie ihre Erotisierung Musik, Gesang und Tanz. Denn zum Fest gehört Musik. Auch das ist eine der uralten Weisheiten über die Musik. Musik erst löst, folgt man Platon, den Sinn des Festes vollends ein. [...] Eng mit dem Fest hängt ein [...] letztes Element der *tragédie lyrique* zusammen: das Bühnenwunder. Es ereignet sich vor allem dann, wenn göttliche oder übernatürliche Wesen in das Operngeschehen eingreifen.“²³⁹

²³⁶ Hitchcock u.a.: Vorwort, S. viii; möglicherweise kamen für diesen besonderen Anlass noch weitere Musiker von außerhalb hinzu, ebd.; auch Cessac: Marc-Antoine Charpentier, S. 372.

²³⁷ Zur Semantik dieser Tonarten vgl. unten, S. 96.

²³⁸ Zu der Nähe von Charpentiers Oratorienstil zur zeitgenössischen *Tragédie en musique* vgl. etwa Massenkeil: „Charpentiers Oratorienstil ist schließlich auch im vokalen Bereich der französischen Oper seiner Zeit verpflichtet.“ Er bezieht sich hier vor allem auf die solistischen Partien. Die chorische Setzweise bringt er hingegen in Verbindung mit der *Grand motet*, in: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 169.

²³⁹ Wilhelm Seidel: Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700, in: Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (Hrsg.): *Europäische Musikgeschichte* Bd. 1, Kassel 2002, S. 337/338.

Der musikalische Kontrast zwischen der Urteilsszene einerseits und den übrigen Passagen andererseits entspricht aber auch einem wesentlichen Ziel Charpentiers, das er selbst in seinem um 1690 entstandenen theoretischen Hauptwerk *Règles de composition par Monsieur Charpentier* immer wieder hervorhebt, der *diversité*: „La diversité [...] fait toute l'essence de la musique [...]. La seule diversité en fait toute la perfection, comme l'uniformité en fait tout le fade et le desagrément.“²⁴⁰ Der mehr deklamierende Duktus in den Soli und Duetten der Gerichtsszene enthält zwar auch expressive Elemente und die Musik bietet insgesamt ein differenziertes Bild der Figuren, doch der Ausdruck wirkt gerade im Vergleich mit den vorangehenden und folgenden Partien sehr reduziert. Umgekehrt erhalten letztere durch die kontrastierende Gerichtsszene besonderes Gewicht.

Als ein rhetorisches Mittel dient der Kontrast dazu, Positionen stärker hervortreten zu lassen. In diesem Sinne lassen sich auch die verschiedenen Klangwelten in Charpentiers Oratorium verstehen. So wird die religiös-göttliche Sphäre stärker von der weltlichen abgegrenzt. Wichtiger jedoch ist, dass einerseits Salomo durch die Reduktion in der Gerichtsszene in den vorangehenden und nachfolgenden Partien stärker hervortritt und die beiden Frauen weniger gewichtet werden, und dass andererseits die spezifische Klangqualität in der Gerichtsszene gerade durch die übrigen Teile zum Tragen kommt; letzteres stellt heraus, was u.a. über die Gerichtsszene vermittelt wird: ein bestimmtes Verhaltensideal, das der Vernunft eine besondere Rolle zuweist.

Da das Zusammenwirken der Gerichtsszene mit den anderen Teilen in diesem Werk so zentral ist, stellen die zunächst folgenden Kapitel die Untersuchung der beiden kontrastierenden Klangwelten in den Vordergrund: Inwiefern tritt das Pathos in der Überzeugungssituation zurück? Was erfährt in den übrigen Teilen des Oratoriums mit welchen Mitteln eine stärkere Musikalisierung? Im daran anschließenden Kapitel über „Botschaften“ steht die Frage im Vordergrund, inwiefern die spezifische Gestaltung im Dienst der Hauptintention dieses Werkes steht: der Huldigung des absolutistischen Monarchen Ludwig XIV. Zu berücksichtigen ist hier auch die besondere Auführungssituation, denn am Ende des Werkes werden die Richter, das damalige Publikum in der *messe rouge*, direkt angesprochen.

Hitchcock begründet die vergleichsweise geringe Anzahl an *Airs* in Charpentiers Oratorien allgemein u.a. mit den textlichen Gegebenheiten; meistens angelehnt an die *Vulgata* seien die Texte in Prosa gehalten, so dass symmetrische Strukturen, reguläre Metren usw. – formale Bedingungen für die Komposition eines *Airs* – fehlten, in: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, Bd. 1, Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1954, S. 220. Der weitestgehende Verzicht auf *Airs* in *Judicium Salomonis* – es gibt lediglich eines von Salomo selbst (Nr. 5) – korrespondiert in dem vorliegenden Oratorium m.E. jedoch vor allem mit der übergeordneten Gesamtkonzeption und -intention.

²⁴⁰ Marc-Antoine Charpentier: *Règles de Composition par Monsieur Charpentier*, hrsg. von Catherine Cessac: Marc-Antoine Charpentier, Fayard 1988, S. 438, 456. Hitchcock beschreibt das Prinzip der *diversité* (Kontrast) als ein zentrales stilistisches Prinzip der Zeit, das sich etwa im Konzert oder der Pariser Grand motet ebenso findet wie im frühen Oratorium *Carissimis*, betont jedoch, dass es in Charpentiers Oratorien besonders ausgeprägt sei, in: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (1954), S. 372-734. Leslie Ellen Brown hebt das Kontrastprinzip auch als zentrales rhetorisches Mittel in der *Tragédie lyrique* hervor, in: *Oratorical Thought and the Tragédie lyrique: A Consideration of Musical-Rhetorical Figures*, in: *College Music Symposium* 20/2 (1980), S. 108-110.

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Die Gerichtsverhandlung

Carissimi und Charpentier vertonten beide den – jeweils verschieden modifizierten – Vulgatatext der Erzählung vom Salomonischen Urteil. Im Vergleich mit der Vertonung Carissimis treten besondere Merkmale in Charpentiers Komposition hervor. Daher erfolgt die Analyse dieser Szene über weite Strecken im Vergleich mit Carissimi. Dieser Vergleich bietet sich auch aus einem weiteren Grund an, denn Charpentier hatte in den 1660er Jahren bei Carissimi in Rom gelernt; es ist denkbar, dass Charpentier auch *Judicium Salomonis* seines italienischen Kollegen gekannt hat²⁴¹, zumal sich einige kompositorische Gemeinsamkeiten feststellen lassen.

Sprachliche Strategien

Der Text der Gerichtsszene in Charpentiers Oratorium lehnt sich – anders als die übrigen Partien – an vielen Stellen enger an den biblischen Ursprungstext an als derjenige in Carissimis Werk; Tilgungen und zusätzliche Einschübe bleiben auf ein Minimum beschränkt, der Verlauf folgt insgesamt der biblischen Vorlage, Dialogteile werden nicht umgestellt. Damit tendieren bereits die sprachlichen Überzeugungsstrategien zu einer weniger starken Emotionalisierung als bei Carissimi, dessen Textänderungen wie oben gezeigt bereits auf eine stärkere Affekthaltigkeit der sprachlichen Gestalt hinausläuft. Wie in der Version des Alten Testaments erscheint Gott während der Gerichtsverhandlung selbst nicht, er bleibt unerwähnt. Eine Begegnung zwischen Gott und Salomo geht jedoch mit der Traumepisode unmittelbar voraus.

Die Gerichtsrede der wahren Mutter entspricht abgesehen von geringen Textänderungen nahezu dem originalen Bibeltext: Die einleitende Anrede als Exordium sowie das Selbstzeugnis als Probatio – in Carissimis Version getilgt – bleiben bei Charpentier erhalten. Dadurch bekommt die Gerichtsrede und mit ihr das sachorientierte Vorgehen ein stärkeres Gewicht. Ein Abschluss der Rede als Peroratio fehlt hingegen auch hier. Neu gegenüber dem Bibeltext und jenem Carissimis ist die wörtliche Wiederholung der Streitsequenz der Frauen nach der Rekapitulation des Königs. Diese Wiederaufnahme hebt nicht nur den Wortwechsel der Frauen an sich hervor, sondern betont auch die Pattsituation. Der Text folgt hier ansonsten abgesehen von geringfügigen Änderungen dem biblischen:

²⁴¹ Zu Charpentiers Aufenthalt in Rom u.a. Cessac: Marc-Antoine Charpentier (1994), S. 27-33. Cessac merkt an: „Back in France, Charpentier would write a large number of Latin oratorios inspired by Carissimi in tone and format [...]“ Ebd., S. 33. Auf die grundsätzliche Nähe von Charpentiers Texten zu denen in Carissimis Oratorien verweist auch Smither: *A History of the Oratorio*, Bd. 1, S. 424.

Vulgata:

(22) respondite altera mulier non est ita
sed filius tuus mortuus est meus autem vivit
e contrario illa dicebat mentiris
filius quippe meus vivit et filius tuus mortuus est
atque in hunc modum contendebant coram rege
(23) tunc rex ait
haec dicit filius meus vivit et filius tuus mortuus est
et ista respondit
non sed filius tuus mortuus est et filius meus vivit
(3 Könige 3, 22-23)²⁴²

Charpentier:

FALSA MATER: Non est ita, ut dicis,
filius tuus mortuus est, meus autem vivit.
VERA MATER: Non est ita, ut dicis,
filius meus vivit, tuus autem mortuus est.
SALOMON: Haec dicit: Filius meus vivit,
tuus autem mortuus est,
et ita respondet: Filius tuus mortuus est,
meus autem vivit.
FALSA MATER: Non est ita, ut dicis:
filius tuus mortuus est, meus autem vivit.
VERA MATER: Non est ita, ut dicis,
filius meus vivit, tuus autem mortuus est.
(S. 16; Nr. 14-16)²⁴³

Die Reihenfolge der Reaktionen auf den Teilungsbefehl folgen derjenigen in der biblischen Fassung: Die wahre Mutter beginnt zuerst, die falsche folgt. Indem Carissimi sie umkehrt, liegt der Schwerpunkt dort auf der Ausdruckssteigerung durch die wahre Mutter; die bei Charpentier anzutreffende ursprüngliche Reaktionsfolge „wahre Mutter – falsche Mutter“ impliziert hingegen einen gewissen psychologischen Realismus, denn das ungeheuerliche Urteil des Königs veranlasst die wahre Mutter zu einem sofortigen, unverzögerten Eingreifen:

Vulgata:

dixit autem mulier cuius filius erat vivus ad regem
commota sunt quippe viscera eius super filio suo
obsecro domine date illi infantem vivum et nolite
interficere eum
contra illa dicebat
nec mihi nec tibi sit dividatur
(3 Könige 3, 26)

Charpentier:

VERA MATER: Ah, domine mi rex,
obsecro te:
Date illi infantem vivum
et nolite interficere eum.
FALSA MATER: Nec mihi nec tibi sit,
dividatur.
VERA MATER: Non mihi, sed illi sit.
Date illi infantem vivum
et nolite interficere eum.
(S. 16; Nr. 18)

Das Gewicht liegt hier jedoch etwas stärker als im Alten Testament auf der wahren Mutter: Wie bei Carissimi wird der erzählende Text in die direkte Rede übertragen, so dass deren affektiver Gehalt gesteigert ist. Auf die Reaktion der falschen Mutter mit originalem Bibeltext folgt aber darüber hinaus eine erneute Rede der anderen.

Während Salomo sowohl im biblischen Text als auch in Carissimis Werk sein Urteil spricht ohne weiter zu begründen, welche Gedanken ihn bei der Entscheidung im Einzelnen leiten, gibt er in dem vorliegenden Werk einen Einblick. Seinem Urteil „Date huic infantem vivum“ folgt bei

²⁴² Biblia Sacra. Iuxta Vulgata Versionem (für die Übersetzung des biblischen Textes, s.o., S. 45).

²⁴³ Alle Textzitate aus dem Oratorium sowie die deutsche Übersetzung für Partien jenseits der Gerichtsszene sind entnommen aus: Programmheft Rheingau Musikfestival, Abschlusskonzert 3.9.2005, S. 12-17. Die Nummern beziehen sich auf die Nummern in der Partitur.

Charpentier eine Erläuterung, die die Angemessenheit des Affektes hervorhebt – eine Mutter sorgt sich um ihr Kind, wenn sein Leben bedroht ist:

Vulgata:

respondens rex ait
date huic infantem vivum et non occidatur
haec est mater eius
(3 Könige 3, 27)

Charpentier:

SALOMON: Date huic infantem vivum,
quae tales dedit lacrymas; quae sic timuit puero,
se matrem eius indicavit.
(S. 16; Nr. 19)

Musikalische Strategien

Die gegenüber Carissimis Szene insgesamt weniger ausgeprägte affektive Ausrichtung des Textes korrespondiert mit einem vergleichsweise zurückgehaltenen musikalischen Ausdruck: Die gesamte Szene ist in einem lediglich vom Basso continuo begleiteten rezitativen Duktus gehalten und klanglich dadurch weniger schillernd als die vorausgehenden und nachfolgenden Partien. In diesem Rahmen lässt sich gleichwohl eine bemerkenswerte Differenzierung der musikalischen Überzeugungsmittel beobachten, die den Figuren und insbesondere der wahren Mutter eine gewisse Plastizität verleihen. Die folgenden Tabelle zeigt eine Übersicht über die Szene:

<i>Nummer</i>	<i>Figuren</i>	<i>Inhalt</i>	<i>Harmon. Verlauf</i>
[13. Rezitative] ²⁴⁴	Vera mater	Gerichtsrede	g-Moll ²⁴⁵
[14. Duet]	Vera mater, Falsa mater	Streit	G-Dur – g-Moll
[15. Rezitative]	Salomon	Zusammenfassung	Es-Dur – c-Moll
[16. Duet]	Vera mater, Falsa mater	Streit	G-Dur – g-Moll
[17. Rezitative]	Salomon	Teilungsbefehl	f-Moll => B-Dur
[18. Duet]	Vera mater, Falsa mater	Reaktion	Es-Dur => C-Dur
[19. Rezitative]	Salomon	Urteil	a-Moll => C-Dur

Abbildung 6 (Übersicht M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Gerichtsszene, T. 537-680)

ZURÜCKHALTUNG IN DER GERICHTSREDE

Auch in der Vertonung kennzeichnet die Gerichtsrede (Nr. 13) der wahren Mutter der sachorientierten Darstellung im Text entsprechend ein klar strukturierter Verlauf. Sie ist im einfachen, am Sprachtonfall orientierten Rezitativ französischer, insbesondere Lully'scher Prägung gehalten.²⁴⁶ Gegenüber dem schlichten Rezitativ Carissimis ist es zwar farbenreicher, belebter und mitunter expressiver durch ein weiteres Spektrum an Notenwerten, durch häufige und zum Teil

²⁴⁴ Eckige Klammern enthalten Ergänzungen des Herausgebers Hitchcock, s.o. Anm. 231.

²⁴⁵ Die gesamte Gerichtsszene trägt, mit Ausnahme von Salomos Rezitativ Nr. 19, die Vorzeichen für g-Moll. In der originalen Partitur ist immer nur das B-Vorzeichen eingetragen, das Es-Vorzeichen wurde vom Herausgeber ergänzt (vgl. die angefügten Notenbeispiele). Dass in der originalen Partitur nur das B-Vorzeichen voransteht, zeigt die Abhängigkeit der Komposition von der modalen Tradition (vgl. zur Musik im Übergang vom modalen Denken zum Dur-Moll-System allgemein Wolfgang Auhagen: Studien zur Tonartencharakteristik in den theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 (Musikwissenschaft 6)), Frankfurt/Main, Bern, New York 1983, S. 13.

²⁴⁶ Vgl. zum Lully'schen Rezitativ u.a. Barbara Wood: Music and Drama in the Tragédie en musique 1673-1715. Jean-Baptiste Lully and his Successors, New York, London 1966, S. 15-25.

größere Intervallsprünge, den vermehrten Einsatz von Pausen zur Markierung von Abschnittswechseln, durch eine bewegtere Bassführung sowie ein rascheres harmonisches Tempo; doch bleibt ein starker Kontrast zu den Passagen jenseits der Gerichtsszene.²⁴⁷ Die musikalischen Abschnitte folgen auch hier den inhaltlichen des Textes:

I. (T. 537-543)	Obsecro, mi domine: Ego et haec mulier habitabamus in domo una, et peperit apud eam in cubicolo.	Exordium + Narratio
II. (T. 544-549)	Tertia autem die, postquam ego peperit et haec peperit et eramus simul, nullusque alius nobiscum in domo.	
III. (T. 550-554)	Mortuus es autem filius hujus mulieris nocte dormiens, quippe oppressit eum.	
IV. (T. 555-564)	At illa surgens intempestae noctis silentio tulit filium meum de latere meo et collocavit in sinu suo. Suum autem filium, qui mortuus erat, posuit in sinu meo.	
V. (T. 565-571) ²⁴⁸	Cumque mane surrexissem, ut lactarem filium meum, apparuit mortuus, quem diligentius intuens deprehendi non esse meum.	Probatio (Selbstzeugnis)

Abbildung 7 (Übersicht Textverteilung Gerichtsrede, Nr. 13)

Kadenzen, Taktwechsel und Pausen markieren das Ende jedes Abschnitts. Eine Ausdruckssteigerung wie bei Carissimi ist weniger ausgeprägt, jedoch hebt die Mutter während der Rede immer wieder zu einer stärkeren Emphase an. So beginnt sie von *d''* ausgehend mit einer absteigenden Bewegung im gebrochenen Dreiklang (g-Moll), die sie einen Halbton höher im nächsten Takt wiederholt:

²⁴⁷ Das Rezitativ in der französischen Oper nach Lully gewinnt allgemein an musikalischer Ausdruckskraft, vgl. Hitchcock: *Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (1955), S. 46; bei Charpentier haben auch die so genannten musikalisch-rhetorischen Figuren weniger Bedeutung.

²⁴⁸ T. 571 ist bereits der erste Takt der folgenden Nummer (Nr. 14, Duett); die Mutter schließt hier in g-Moll, die andere fährt unmittelbar fort, s. dazu folgendes Kapitel.

[13. Recitative]

Notenbeispiel 6 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 13, T. 537-542²⁴⁹)

Dieser emphatische Anfang mit einer sonst selten anzutreffenden Wiederholungsfigur intendiert – wie es für das Exordium der Rede charakteristisch ist – Aufmerksamkeit. Die folgenden Takte 539-542 hingegen nehmen diese Expressivität sofort zurück: Rasche Tonwiederholungen und ein insgesamt auf- und abwärts steigender Melodieverlauf lassen das Bestreben nach ausgleichender und damit kontrollierter Bewegung erkennen. Zugleich entsteht harmonisch mit der Hinwendung von g-Moll und c-Moll der ersten zwei Takte zu D-Dur und Fis-Quintsextakkord (mit verminderter Quinte) in T. 539/540 eine wachsende Spannung, die mit g-Moll in T. 541 sogleich wieder aufgelöst wird.

Die nachfolgenden vier Abschnitte führen dieses Nebeneinander von Kontrolle und unterschwelliger Spannung fort. Etwas heraus tritt die Schilderung des eigentlichen Tathergangs (Abschnitt IV): Pausen unterbrechen häufiger als zuvor den melodischen Verlauf, der Bass geht in eine belebtere Bewegung über:

²⁴⁹ Alle Notenbeispiele sind der Ausgabe von Hitchcock entnommen (s. Anm. 231).

- len - ti - o tu - lit fi - li - um me - um de la - te - re me - o et col - lo - ca - vit in si - nu

[4] 6 b5 5 6 #4

560
su - o, su - um au - tem fi - li - um, qui mor - tu - us e - rat, po - su - it in si - nu me

#6 b5 b5 # 6 #4 #6 6 4 3

Notenbeispiel 7 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 13, T. 557-563)

Die Abschnitte IV und V setzen sich beide von den vorhergehenden auch dadurch ab, dass sie jeweils anders beginnen: Vom Ton d'' zu Beginn des ersten Abschnitts ausgehend setzen die Abschnitte II und III jeweils eine große Sekunde tiefer auf c'' und b' ein. Der Einstieg erfolgt hier jeweils durch ein Innehalten auf dem ersten Ton und gewährleistet wie schon am Anfang der Gerichtsrede auch im weiteren Verlauf Aufmerksamkeit. Erst mit der eigentlichen Tathergangsschilderung ab Abschnitt IV wird auf diesen verzögerten Einsatz verzichtet, das Tempo der Darstellung beschleunigt und die absteigende Folge der Einsätze durchbrochen ($f - b$).

IDENTITÄT IM WIEDERHOLTEN STREIT-DUETT

Die Gegenreaktion der anderen Frau leitet die Streitsequenz ohne Verzögerung ein (Nr. 14): Die wahre Mutter schließt ihre Darstellung in g-Moll auf der ersten Zählzeit des Duetts ab; ihre Gegnerin setzt, kaum dass die andere geendet hat, von D-Dur nach G-Dur sich wendend nur eine Achtel verzögert ein (T. 571):

[14. Duet]

[Vera mater]
- um.

Falsa mater - première haute contre
Non est i - ta, non est i - ta ut di - cis: fi - li - us

Accomp[agnement] seul

Notenbeispiel 8 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 14, T. 571-574)

Den Streit vertont auch Charpentier als Duett, in dem Imitation Unterschiede zwischen den Frauen verschleiert und damit auch die Lüge der falschen Mutter nicht als solche zu erkennen gibt. Die Imitation ist jedoch sehr viel strenger realisiert als bei Carissimi; es gibt keinen Moment, in dem nicht eine der Frauen sogleich die Musik der anderen aufgreift. Abgesehen von verschiedenen Tonhöhen und minimalen harmoniebedingten Abweichungen in der Stimmführung ist das musikalische Material in beiden Stimmen identisch. Die abschließende homophone Deklamation manifestiert die Unmöglichkeit zur Differenzierung:

i - ta, non est i - ta, non est i - ta, non est i - ta ut di - cis: fi - li - us

non est i - ta, non est i - ta, non est i - ta, non est i - ta: fi - li - us

Notenbeispiel 9 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 14, T. 596-604)

Die identische Reaktion der Mütter impliziert aber auch einen grundsätzlich gleichen Affekt.²⁵⁰ Hier verweisen die rasche Deklamation in Achtel- und Sechzehntelnoten, die zahlreichen, Atemlosigkeit suggerierenden Pausen sowie ständige Richtungswechsel in der Melodie in ganz ähnlicher Weise auf die Wut wie bei Carissimi. Hinzu kommt im vorliegenden Fall eine sehr lebhaftere Bassführung in einer fließenden Bewegung aus (punktierten) Achtel- und Sechzehntelnoten. Ein unmittelbares Abbild der immer aufgeheizteren Stimmung stellt die in zunehmend kürzeren Abständen erfolgende Imitation dar: Die falsche Mutter beginnt solistisch mit einem achttaktigen Soggetto; noch bevor sie geendet hat, fällt ihr die andere gewissermaßen ins Wort und fährt dann mit einer Imitation im Quintabstand ebenfalls solistisch fort. Ab T. 586 (m.A.) erfolgt die Imitation auf engstem Raum, keine der Frauen überlässt der anderen allein das Wort; die Harmonik moduliert rasch in zunächst ab- und dann wieder aufsteigenden Quinten (G-Dur bis Es-Dur in T. 586-590; G-Dur bis A-Dur und zurück zu B-Dur in T. 93-596).

Die kurze Rekapitulation des Königs fordert die Frauen – anders als im biblischen Original – erneut heraus: Das Duett wird ohne Veränderungen ein weiteres Mal wiederholt. Diese Wiederaufnahme lässt eine Unterscheidung zwischen den Kontrahentinnen noch unmöglicher erscheinen. Umso beachtenswerter aber ist die dennoch erfolgende Lösungsfindung durch den König.

AFFEKTAUSDRUCK UND VIRTUOSITÄT IM DUETT NACH DEM TEILUNGSBEFEHL

Ähnlich wie bei Carissimi stehen sich auch in der Reaktion auf den königlichen Teilungsbefehl eine expressive Musik der wahren Mutter einerseits und eine von Virtuosität geprägte Musik der falschen Mutter andererseits gegenüber (Nr. 18). Der Beginn mit Seufzerfiguren in der Folge von aufsteigenden und von Pausen getrennten Sekundsritten mit anschließender kleiner abwärtsge-

²⁵⁰ Hitchcock: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (1954), S. 255: „The ensembles which present the least differentiation of characters are, naturally, those in which all the participants react similarly to a dramatic situa-

richteter Terz gleicht demjenigen in Carissimis Vertonung bis zu den Tonhöhen in der Singstimme:

[18. Duet]

Notenbeispiel 10 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 18, T. 561-660)

Die variierte Wiederholung von T. 654 in T. 655/656 intendiert Nachdruck, ein chromatisch geführter Bass in T. 656, dessen Verlauf von *c – cis – d* mit abschließender Hinwendung nach

tion. Charpentier's initial technique in such an ensemble is to suggest the identity of emotion between the characters by assigning them identical thematic material, through the device of imitation."

G-Dur erneut auf Carissimi zu verweisen scheint, beendet diesen ersten Einsatz der wahren Mutter.

In T. 657 erfolgt ein schlagartiger Ausdruckswechsel noch vor dem Stimmeneinsatz der falschen Mutter: Der zunächst in kleinen Intervallen und einem Wechsel aus Halben und Vierteln ruhig fortschreitende Bass geht nun in eine wesentlich belebtere und an das vorhergehende Streit-Duett angelehnte Bewegung aus (teilweise punktierten) Achteln und Sechzehnteln über. Die Frau setzt anschließend auf der vierten Achtel mit einer syllabischen Textdeklamation ein, bevor sie auf dem zentralen Wort „dividatur“ in einem ausgedehnten und zwei Mal wiederholten Melisma fortfährt. Auch hier sind nicht nur der Duktus der Musik, sondern einige kompositorische Details der Vertonung Carissimis sehr nahe: so die Deklamation der Worte „nec mihi“ mit einer kleinen, abwärtsgerichteten Terz und die Betonung des Wortes „dividatur“ durch ein – allerdings sehr viel längeres – Melisma. Die Musik der falschen Mutter ist wieder brillant, aber nicht anrührend.

Zwei bedeutende Unterschiede heben diesen Teil der Gerichtsszene jedoch von demjenigen bei Carissimi ab: Wie schon im Zusammenhang mit der Untersuchung des Textes herausgestellt, reagiert die wahre Mutter zuerst. In der musikalischen Vertonung lässt die Frau dem König Salomo nicht einmal Zeit, seine letzte Phrase zu vollenden: Inmitten des letzten Tones, einer Halben-Note auf *es'*, fällt sie ihm mit einem ersten Seufzer gewissermaßen „ins Wort“.

An diesen ersten Versuch der wahren Mutter, Salomo von seinem mörderischen Befehl abzuhalten, schließt sich nicht allein die gegensätzliche Reaktion der anderen Frau an. Bereits im zweiten Takt nach deren Einsatz (T. 658) setzt die Mutter des Kindes erneut ein. Sie imitiert dabei zwar zunächst die andere im Quintabstand, doch übernimmt sie deren Melismen nicht, sondern verharrt in einem schlichteren syllabischen Deklamationsstil. Hier wird nun nicht nur ein Kontrast in einem simultanen Gesang abgebildet; die Imitation, die allein von der wahren Mutter ausgeht, verweist vielmehr auf das – nun auf rein musikalischer Ebene realisierte – Bemühen, sich für die Rettung des Kindes auch an die andere Frau zu wenden. Die Mutter strebt nicht nur eine Beeinflussung Salomos, sondern auch ihrer Gegnerin an; doch bei dieser hat sie keinen Erfolg, denn die falsche Mutter wiederholt in den letzten Takten des Duetts (T. 663-665) erneut drei Mal in langen Melismen den Appell, das Kind zu teilen („dividatur“).

ZURÜCKHALTUNG: SALOMO

Salomo hält sich im Hintergrund; seine Bemerkungen während der gesamten Szene sind zwar bedeutend für den Verlauf der Gerichtsverhandlung, doch bleiben sie kurz und musikalisch im Ausdruck äußerst zurückgehalten. Er gibt sich so insgesamt als neutraler und sehr bedachter Richter und fördert auch kaum zusätzliche Spannung für seine Urteilsfindung, wie sie in anderen Werken (Ziani, bes. Caigniez/Quaisin, Ritter) zu beobachten sein wird. Diese Zurücknahme ist

auffällig, da seine Musik in den Teilen vor der Gerichtsszene eine sehr viel expressivere Qualität hat.

Charakteristisch ist für jeden von Salomos Einsätzen ein Ausdruckswechsel gegenüber der unmittelbar vorangehenden Musik, denn dem oft hektischen und nervösen Duktus in der Musik der Frauen steht zumeist ein ruhigerer Tonfall in seiner Musik gegenüber. So erfolgt nach Abschluss des bewegten Streit-Duetts ein plötzlicher Bewegungstau: Das Rezitativ Salomos (Nr. 15) beginnt mit einem Es-Dur-Akkord im Continuo auf der Takteins, über dem zu den Worten „Haec dicit“ der Gesang nach einer Viertelpause mit einer Folge von ruhigen Tonwiederholungen in Viertelnoten ansetzt. Wenn Salomo in seiner anschließenden Rekapitulation des vorangegangenen Wortwechsels die Musik der Frauen und somit auch deren hektischen Duktus wieder aufgreift (T. 606), dann korrespondiert dies mit der wörtlichen Wiederholung ihrer Rede und zeigt ihn als parteilosen und objektiven Richter. In T. 609 erklingt zu diesem Rückblick schließlich noch einmal der bewegte Bass des Duetts:

[15. Recitative]

Salomon 605

Haec di - cit: fi - li-us me-us vi - vit, tu-us au-tem mor-tu-us

[B. c.]

5 6 5 6 6 6 5

610

est; et i - sta re-spon - dit: fi - li-us tu-us mor-tu-us est, me-us au-tem vi -

#6 7 6 6 6

Notenbeispiel 11 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 15, T. 605-610)

In dem abschließenden Urteilsspruch (Nr. 19) geht Salomo in einen ariosen Gesang über und gibt seiner Entscheidung dadurch nicht nur ein besonderes Gewicht. Die Expressivität entspricht auch dem eigenen Mitgefühl, das seinem Urteil zugrunde liegt:

[19. Recitative]

Salomon 670

Da-te huic in-fan-tem vi-vum, quae ta-les de-dit la-cry-

[B.c.]

6 7 6 6 #6 6 b5

675 680

mas; quae sic ti-mu-it pu-e-ro se ma-trem e-i-us in-di-ca-vit.

5 6 6 6 6 6 #4 5/4 3

Notenbeispiel 12 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 19, T. 667-680)

Der insgesamt neutrale Duktus von Salomos Musik in dieser Szene, der in einem auffälligen Gegensatz steht zu seiner Musik in den übrigen Partien, zeigt den König als objektiven Richter ebenso wie als einen Beherrscher der Verstellungskunst insbesondere während seines Teilungsbefehls: Er hält seine Intentionen gezielt zurück.

Die Gerichtsverhandlung und ihr Kontext

Die trotz der beschriebenen Zurückhaltung gleichwohl bestehende affektive Qualität der Musik in der Gerichtsszene wirkt reduziert durch die vorausgehenden und nachfolgenden Teile. In ariosen Soli Salomos und Gottes (Air und orchesterbegleitete Rezitative), in mehrteiligen, zumeist erzählenden Chören, Ensembles und selbständigen Instrumentalteilen erhält die Musik erheblich mehr Raum. Zur Continuo-Begleitung tritt ein zwei- bis vierstimmiges Orchester aus Streichern und vereinzelt Bläsern (Flöten, Oboen), die Singstimme in den Soli ist weniger am Sprechtonfall orientiert als melodisch und nach mehr musikalischen Kriterien der Gestaltung ausgerichtet (symmetrische Phrasenstruktur, thematische Korrespondenzen zwischen Begleitung und Gesang, Wiederholungsstrukturen, Verzierungen, lange Melismen u.ä.). Es sind jene Momente, in denen Salomo und sein Volk Gott loben und ihm Opfer darbringen (1. Teil), sowie der Dialog zwischen Salomo und Gott während der Traumepisode (2. Teil, Nr. 9-11) und der Schluss des gesamten Werkes als Lobpreis Salomos und die direkte Anrede an die Richter (Nr. 20). Die stärkere Musikalisierung in diesen Teilen setzt die religiöse und die traumhafte Sphäre von den Konflikten des irdischen Lebens gekennzeichnete Welt ab. Besonders hervorzuheben sind Salomos Gebet

(Nr. 5) als einziges Air des gesamten Werkes sowie die der Gerichtsszene vorausgehende Traum-episode mit je einem Solo Salomos und Gottes (Nr. 10, Nr. 11) als eine weitere Überzeugungsszene. Diese beiden Nummern sowie der Schlusschor werden in den folgenden Kapiteln zur Veranschaulichung der Kontrastbildung näher betrachtet.

Die übergeordnete tonale Disposition (vgl. dazu die Übersicht Abbildung 6) setzt die Gerichtsszene (g-Moll) von den übrigen Teilen (C-Dur, c-Moll) ab, sie ist strukturbildend und hat darüber hinaus Verweischarakter: Charpentier selber hebt in den *Règles de Composition* hervor, dass der Hauptgrund für den Gebrauch von transponierten Modi sei, unterschiedliche Affekte auszudrücken.²⁵¹ In seiner Charakterisierung der verschiedenen Modi beschreibt er „G mineure“ als „sérieux et magnifique“, während er „C majeure“ als „gai et guerrier“ und „C mineure“ als „obscur et triste“ kennzeichnet²⁵² – Zuordnungen, die den Grundstimmungen in den Teilen des vorliegenden Werkes nahe kommen.

Nummer	Figuren/Chor	Generalvorzeichen	harmonischer Verlauf	Länge
[1. Prelude]	(instrumental)	C-Dur	C-Dur	53 Takte
„Prima Pars“				
[2. Recitative]	Historicus primus	C-Dur	C-Dur => G-Dur	18 Takte
[3. Chorus]	(Chor)	C-Dur	C-Dur	111 Takte
[4.]	Tres e populi	C-Dur	C-Dur => G-Dur	26 Takte
[5. Air of Solomon]	Salomon	C-Dur	C-Dur => G-Dur	68 Takte
[6. Chorus]	(Chor)	C-Dur	C-Dur	101 Takte ²⁵³
„Seconde Partie“				
[7. Prelude]	(instrumental)	c-Moll	c-Moll	47 Takte
[8. Recitative]	Historicus secundus	c-Moll	c-Moll	5 Takte
[9. Recitative]	Deus	c-Moll	G-Dur	3 Takte
[10. Accompanied Recitative]	Salomon	c-Moll	Es-Dur => c-Moll	39 Takte
[11. Arioso]	Deus	c-Moll – C-Dur	c-Moll => G-Dur	75 Takte
[12.] Choeur	(Chor)	C-Dur	(G-Dur) => C-Dur	51 Takte
[13.–19.: Urteilsszene]	(s.o.)	g-Moll	[Harmonik s.o.]	144 Takte
[20.] Dernier Chœur	(Chor)	C-Dur	(G-Dur =>) C-Dur	162 Takte

Abbildung 8 (Übersicht M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*)

²⁵¹ „Pourquoi les transpositions de modes: [...] Le seconde et principale raison, c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre.“ In: *Règles de Composition*, S. 456. Charpentier geht von zwei Grundmodellen aus, dem Ionischen und dem Dorischen, die auf unterschiedliche Stufen transponiert werden (vgl. Auhagen: Studien zur Tonartencharakteristik, S. 14).

²⁵² Charpentier: *Règles*, S. 456.

²⁵³ Hier wiederholt der Chor nach T. 316 den Schluss des ersten Chores Nr. 3 (ab T. 122). Die Taktzahlen hier beziehen diese Wiederholung mit ein (61 Takte).

Salomos Traum: Überzeugungssituation vor der Gerichtsverhandlung

Der Gerichtsszene unmittelbar voraus geht mit der Traumepisode eine weitere Überzeugungssituation (Nr. 8-11): Gott erscheint Salomo im Traum und stellt ihm einen Wunsch frei. Salomo bittet um Weisheit und Einsicht („sapientiam et intelligentiam“). Dem Dialog voran steht ein Instrumentalteil im Stil Lully'scher *sommeils*, der Traum- oder Schlummerszenen (Nr. 7). Mit einer für dieses Genre charakteristischen Musik – Flöten, gedämpfte Streicher, homophoner Klangteppich bei einem langsamen harmonischen Tempo, Vorhaltsdissonanzen, Bewegung von paarweise gebundenen Viertelnoten in kleinen Schritten²⁵⁴ – nimmt er die Traumatmosfera vorweg, noch bevor der Historicus direkt darauf verweist (Nr. 8):

HISTORICUS SECUNDUS: Nocte autem sequenti apparuit illi Deus
per somnium dicens: [...]
(S. 14; Nr. 8)²⁵⁵

Salomo bittet seinen Wunsch ein in eine längere Argumentation, die Gott von der Notwendigkeit und Bedeutung gerade dieses Wunsches überzeugen soll (Nr. 10): Er, Salomo, sei noch sehr jung und habe doch eine große Verantwortung zu übernehmen, denn Gott habe ihn zum König eines großen Volkes erwählt:

SALOMON: Domine, deus, meus,
tu regnare fecisti servum tuum,
ego autem puer sum parvulus
et ignorans egressum et introitum meum.
Et tamen constitutus sum rex
in medio populi, quem elegisti,
populi infiniti, qui numerari et supputari
prae multitudine non potest.
(S. 14; Nr. 10)²⁵⁶

Damit er aber Recht sprechen und zwischen Gut und Böse unterscheiden könne, wünscht sich Salomo eine besondere Fähigkeit: Gott möge ihm Weisheit und Einsicht schenken:

SALOMON: Dabis ergo mihi, servo tuo,
sapientiam et intelligentiam,
ut populum tuum iudicare
et inter bonum et malum possim discernere. (Ebd.)²⁵⁷

²⁵⁴ Zu den *sommeils* in der französischen Oper u.a. vgl. Wood: Music and Drama, S. 327-334. *Sommeils* finden sich in Charpentiers Oratorien recht häufig, vgl. zu diesem Genre bei Charpentier vor allem Hitchcock: The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier (1955), S. 56.

²⁵⁵ „In der darauf folgenden Nacht aber erschien Gott jenem im Traum und sprach: [...]“. Alle folgenden Übersetzungen des Oratorientextes von Bernhard Drobig, in: Programm Rheingau-Musikfestival, S. 12-17, hier: S. 14.

²⁵⁶ „Mein Herr und mein Gott, du hast deinen Diener zum Herrscher gemacht, ich aber bin noch ein sehr junger Mann und unerfahren, wie ich mich verhalten soll. Und doch wurde ich zum König ernannt inmitten eines riesigen Volkes, dessen Menge man weder zählen noch schätzen kann.“ (Ebd.)

²⁵⁷ „Gib also mir, deinem Diener, Weisheit und Einsicht, auf dass ich über dein Volk Recht sprechen und zwischen Gut und Böse unterscheiden kann.“ (Ebd.)

Das positive Selbstbild, das Salomo abschließend entwirft, impliziert ein Lob Gottes, da von diesem alle Fähigkeiten des Königs überhaupt erst kommen:

SALOMON: Quis enim poterit hunc populum tuum
digne, qui tam grandis est, regere,
nisi quem tu erudieris, Domine, Deus meus.
(Ebd.)²⁵⁸

Diese wortreiche und auf affektive sprachliche Mittel verzichtende Rede kleidet Charpentier nun in ein von weiteren Instrumenten zusätzlich zum Generalbass begleitetes Rezitativ.²⁵⁹ Unterschiedliche Textur und Instrumentierung in der Begleitung (homophoner und polyphoner Satz; zwei Violinen für die Begleitung des Gesangs und zwei Flöten für die instrumentalen Zwischenspiele²⁶⁰), eine expressive Harmonik sowie der Wechsel von lyrischem und mehr deklamierendem Gesang stehen im Dienst einer sehr differenzierten Textdarstellung.

In der einleitenden direkten Anrede an Gott (T. 372-376, vgl. Notenbeispiel 13) beginnt der Gesang mit einer Betonung auf dem Wort „Deus“ durch eine um eine Achtel verlängerte Viertelnote auf der ersten Silbe; er schreitet vom ersten Ton *b* ausgehend in den folgenden zwei Takten in Sekundschritten aufwärts nach *es'*. Parallel dazu lässt sich im zweiten und dritten Takt mit der Folge von Es-Dur nach As⁷ und später As mit kleiner Sekunde und hinzugefügter übermäßiger Quarte eine wachsende harmonische Spannung beobachten, die sich bis T. 376 mit einer Kadenz zur Ausgangstonart Es-Dur wieder auflöst. Die zwei Violinen in der Begleitung beginnen zunächst homophon in Sextparallelen, doch der Satz belebt sich schon im zweiten Takt durch eine unabhängigere Stimmführung, die zunächst beibehalten wird. Die innige, langsam aufsteigende Melodie im Gesang, die beschriebene Harmonik ebenso wie die zunehmend lebhaftere Begleitung sind im Dialog mit Gott Mittel Salomos, dessen Aufmerksamkeit zu gewährleisten, sie zeigen aber auch – wie bereits das Air Salomos im ersten Teil des Oratoriums – die Hingebung, in der Salomo Gott begegnet:

²⁵⁸ „Wer nämlich könnte dieses dein so mächtiges Volk würdig regieren außer dem, den du erleuchtet hast, mein Herr und mein Gott.“ (Ebd.)

²⁵⁹ Hitchcock betont die Seltenheit, in der das begleitete Rezitativ bei Charpentier zu finden ist. Es sei vor allem in dramatisch bedeutenden Momenten anzutreffen, zu denen auch die Begegnung mit dem Göttlichen gehöre. In: *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (1954), S. 147.

²⁶⁰ Vermutlich Blockflöten, da Charpentier in der Partitur *flûte* notiert und nicht *flûte allemande*, *flûte d'Allemagne* oder *traversière*, Hitchcock: Vorwort, S. ix.

[10. Accompanied Recitative]

The musical score shows four staves. The top two staves are for the violins (Premier and Second dessus de violon). The third staff is for the vocal part (Salomon) in soprano clef, with lyrics: "Do - mi - ne De - us me - us, Do - mi - ne De - us me - us,". The bottom staff is for the basso continuo (Basse contin[ue]) in bass clef, with figured bass notation: 7, 6, 6, 6, 5, 3. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The measure number 375 is indicated at the end of the vocal line.

Notenbeispiel 13 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 10, T. 372-375)

Besondere Beachtung verdient die Vertonung der zentralen Bitte um Weisheit und Einsicht (T. 392-398); sie ist abgesetzt vom vorhergehenden und nachfolgenden Teil durch jeweils ein kurzes, mit Flöten besetztes Zwischenspiel. Zwischen diesen Einsätzen liegt der expressive Höhepunkt des Rezitativs: Der Gesang beginnt zu den Worten „Dabis ergo mihi“ mit einem kleinen Sekundschrift $b - b$; die Harmonik schreitet von Es-Dur über d-Sextakkord nach c-Moll (T. 392/393). Bei den Worten „sapientiam et intelligentiam“ erklingt eine chromatische Stimmführung im Bass, die in diesem Solo einzigartig ist. (Vorhalts-)dissonanzen in den Begleitstimmen (vgl. g “ in der oberen Violine, f im Bass, T. 395) verleihen dem Klang zusätzliche Intensität. Durch die zurückhaltende Bewegung der Begleitung an dieser Stelle – der Bass schreitet in Halben voran, in den Violinen verharrt jeweils eine Stimme auf einem Ton, während nur die andere weiterführt – sind die Worte deutlicher zu vernehmen. Der Abschnitt schließt im Gesang mit einem Melisma auf dem Wort Kernwort „discernere“ (T. 397) ab.

Auf diese hingebungsvolle Bitte Salomos reagiert Gott mit einer längeren Antwort (Nr. 11): Er willigt ein, fügt jedoch nicht nur eine Begründung für seine Zustimmung an, sondern gewährt Salomo noch drei weitere „Geschenke“ von immer größerem Ausmaß. Auf diese Weise erfährt Salomo durch Gott selbst höchste Ehre: Er möchte ihm die Bitte um Weisheit und Einsicht erfüllen, da sie ehrenvoll sei. Nicht Vorzüge für das eigene Dasein wie ein langes Leben, Reichtum oder den Tod der Feinde habe er sich gewünscht, sondern die Fähigkeit, seinem Volk durch eine gute Rechtsprechung dienen zu können. Die Weisheit aber solle so umfassend sein, dass niemand Salomo vor oder nach seinem Leben gleichkomme. In einem ebenso singulären Umfang verspricht Gott Reichtum und Ehre („divitias et gloriam“) sowie ein langes Leben. Charakteristisch ist die Textwiederholung („ut nullus ante te [...]“), die Salomos Einzigartigkeit heraushebt und auch die kompositorische Faktor prägt:

DEUS:

Quia non petisti tibi dies multos
nec divitias aut animas inimicorum tuorum,
sed postulasti tibi sapientiam et intelligentiam
ad discernendum iudicium,
ecce feci tibi secundum sermones tuos,
et dedi tibi cor sapiens et intelligens in tantum,
ut nullus ante te similis tibi fuerit
nec post te surrecturus sit.
Sed et haec, quae non postulasti,
dedi tibi divitias et gloriam in tantum,
ut nullus ante te similis tibi fuerit
nec post te surrecturus sit.
Si autem ambulaveris coram me,
sicut ambulavit servus meus David, pater tuus,
longos et plurimos dies,
adjiciam tibi super dies multos.
(S. 14/15; Nr. 11)²⁶¹

Das in freier musikalischer Form gestaltete Solo ragt innerhalb der anderen solistischen Nummern durch seinen gravitätischen Gestus heraus; der Satz ist überwiegend homophon in ruhigen voranschreitenden Viertelnoten gestaltet. Mit einem dreistimmigen anstelle eines zweistimmigen Streichersatzes, wie ihn Salomos vorangehendes Rezitativ prägt, nimmt dieser Soloteil auch hinsichtlich der Instrumentierung eine Sonderstellung ein. Schon der Beginn nimmt die feierliche Grundstimmung auf:

²⁶¹ „Weil du dir nicht ein langes Leben, nicht Reichtum oder den Tod deiner Feinde gewünscht hast, sondern Weisheit und Einsicht erbatest, um auf das Recht zu achten, so erfülle ich deine Bitte, gebe dir ein so weises und verständiges Herz, dass keiner, der dir gleicht, vor dir war noch je einer nach dir kommen wird. Doch auch das, was du nicht erbeten hast, Reichtum und Ehre, gebe ich dir in dem Maße, dass keiner, der dir gleicht, vor dir war noch je ein solcher nach dir kommen wird. Wirst du aber vor meinen Augen wandeln, wie es mein Diener David, dein Vater, sehr viele Tage hindurch getan hat, will ich dir zudem ein langes Leben schenken.“ (S. 14/15)

[11. Arioso]

Tous: [1st violins] sans flûtes et hautb[ois]
sourdines 415

Tous [2nd violins]
sourdines

Tous [Violas]
sourdines

Deus
Qui - a non pe-ti - sti ti - bi di - es mul - tos nec di -

Tous [Continuo and orchestral cellos.] sourdines; [organ]: sans bassons

Notenbeispiel 14 (M.-A. Charpentier: *Judicium Salomonis*, Nr. 11, T. 411-415)

Melodik und harmonischer Verlauf sind insgesamt eng an der Struktur und dem Gehalt des Textes orientiert und unterstreichen die darin enthaltenen Steigerungen. So bewegt sich die Gesangsmelodie bis zu der Wiederholung von Salomos Wunsch in den zentralen Worten „sapientiam et intelligentiam“ sukzessive zu den Hochtönen *b* und *c'* (T. 423-425); parallel dazu wird hier Es-Dur als parallele Tonart zur Grundtonart c-Moll erreicht und gefestigt und somit die Verbindlichkeit des göttlichen Versprechens musikalisch betont. In den folgenden Takten öffnet sich die Harmonik zur Dominante B-Dur und schließt mit dem Versprechen, dem König Weisheit und Einsicht zu schenken, erneut in Es-Dur (T. 426-436). Auch als Steigerung angelegt ist die Gewährleistung von Reichtum und Ehre (T. 453-461); wieder bewegt sich die Singstimme langsam aufwärts von *g* bis *d'*, wobei ein längeres abschließendes Melisma auf dem Wort „tantum“ („so sehr“) für zusätzliche Expressivität sorgt und das von Gott angekündigte Ausmaß besonders gewichtet. Der Textwiederholung („ut nullus ante te [...]“) entspricht einer musikalischen. Die Musik zu diesen Worten erklingt zunächst in T. 443 (m.A.) bis T. 456 und erneut in T. 462 (m.A.) bis T. 472, wobei die wiederholten Takte selbst durch eine sequenzierte Wiederholung einen emphatischen Charakter erhalten. Die Musik in diesem Arioso setzt sich insgesamt in ihrem gesteigerten Ausdrucksgehalt von derjenigen Salomos ab und unterstreicht damit die besondere Qualität des göttlichen Wortes.

Schlusschor

Im zweiten Teil des Oratoriums schließt sich unmittelbar an den Urteilspruch ab T. 681 ein opulenter, mehrteiliger Schlusschor an (Nr. 20), der mit 161 Takten die großen Chöre des ersten Teils im Umfang noch überbietet und durch den Wechsel von großer Chorbesetzung und solistischen Ensemblepartien, homophoner und polyphoner Satzstruktur klanglich insgesamt noch facettenreicher ist, wenngleich die Orchesterbegleitung auf drei Stimmen reduziert bleibt (die Chöre Nr. 3 und Nr. 6 werden demgegenüber von einem fünfstimmigen Orchester begleitet). Der Chor umfasst zunächst eine Darstellung über die Reaktion des Volkes auf Salomos Urteil – man brachte ihm Erfurcht und Bewunderung entgegen und erkannte Gottes Weisheit in ihm:

CHORUS:
Audivit omnis Israel iudicium, quod iudicaverat,
et timuerunt regem et admirati sunt eum
videntes esse in eo sapientiam Dei.
(S. 17; Nr. 20)²⁶²

Dieser Lobpreis Salomos beginnt gravitatisch in einem ruhigen homophonen Satz. Erst nach zwölf Takten belebt sich der Klang durch eine partielle unabhängige Stimmführung. In T. 720 folgt ein Perspektivenwechsel: Der Blick richtet sich nun weg von der erzählten Geschichte und hin zur Situation des Aufführungskontextes. Angesprochen werden die Richter mit impliziter Aufforderung, ebenso Recht zu sprechen und einer expliziten Aufforderung, Gott als Übermittler dieser Fähigkeit zu preisen:

TRES:
Vos autem purpurati proceres,
quibus de sursum
perpetua parce sibi semper voluntas
suum jus cuique tribuendi data est,
gaudete, viduarum defensores
et orphanorum tutores,
gaudete et exultate Domino.
(Ebd.)²⁶³

In der Musik wird zunächst diese direkte Anrede durch die Reduktion auf drei Solostimmen vom vorangehenden Teil abgesetzt, der Klang durch den Verzicht auf begleitende Instrumente – nur das Continuo erklingt – zugunsten einer ausgeprägteren Textverständlichkeit zugleich transparenter (T. 720-735); die Harmonik bleibt jedoch zunächst in G-Dur. Es schließt sich ein weiterer

²⁶² „Ganz Israel hörte, wie er geurteilt hatte, achtete den König ehrerbietig und bewunderte ihn, denn man sah, in ihm wohnte die Weisheit Gottes.“ (S. 17)

²⁶³ „Doch ihr, die Würdenträger im Purpurgewande, denen es von oben gegeben ist, mit stets gleich bleibendem Bestreben jedem sein Recht zu verschaffen, freut euch, ihr Fürsprecher der Witwen und Beschützer der Waisen, freut euch und jubelt im Herrn.“ (Ebd.)

Chorabschnitt mit Orchesterbegleitung an, der eine Würdigung der Richter durch Gott ankündigt (T. 752-782); er hebt sich nun auch harmonisch ab durch die Hinwendung zu A-Dur:

OMNES:
Quia Deus educet quasi lumen
justitiam vestram
et iudicium vestrum
tanquam meridiem clarificabit.
(Ebd.)²⁶⁴

Die Takte 736 (m.A.) bis 782 greift der abschließende Teil (T. 783-842) mit einer Hinwendung zu C-Dur am Ende wieder auf und gibt der Aufforderung an die Richter („gaudete, viduarum defensores [...]“) zusätzliches Gewicht. Mit dieser expliziten Hinwendung an ein – ganz bestimmtes – Publikum als ein gleichsam episches Moment wird im Aufführungskontext selbst eine Überzeugungssituation geschaffen. Dadurch rückt der Mitteilungscharakter des Werkes in besonderer Weise in den Vordergrund.

Botschaften

Die sowohl in ihrer harmonischen Disposition als auch ihrer musikalischen Struktur sich von den anderen Partien des Werkes absetzende Gerichtsszene lässt die Frauen und ihr Anliegen in den Hintergrund treten. Innerhalb des Gesamtwerkes liegt der Fokus allein auf Salomo. Die Gerichtsszene erscheint als ein Mittel, um vor allem die von Gott gegebene Weisheit unter Beweis zu stellen. Das Oratorium zeigt aber noch weitere Seiten des Herrschers, wie seine enge Anbindung an Gott und sein Verantwortungsgefühl gegenüber dem Volk. Die musikalische Darstellung erfolgt als Kontrast zur Gerichtsszene, wobei hier Chöre und Solonummern voneinander zu unterscheiden sind: Im ersten Teil vollzieht sich der Lobpreis Gottes durch das Volk in opulenten und klangvollen Chören, während Salomos eigene ergebene Hinwendung zu Gott im Gebet (Nr. 10) als formal geschlossenes und sehr ausdrucksstarkes Air gestaltet ist. Die Traumszene als Überzeugungssituation führt die Weisheit Salomos als eine Gabe Gottes vor; im Unterschied zu den Strategien in der Gerichtsszene ist Salomos Überzeugungsbemühung im orchesterbegleiteten Rezitativ von großer Expressivität geprägt, auf die Gott mit einer ebensolchen reagiert. Schließlich vollzieht sich die Huldigung des Königs am Ende ebenso in einem schillernden und ausladenden Chor wie die abschließende Einbeziehung der Richter in der *messe rouge* in Form einer direkten Anrede. Inwiefern all diese verschiedenen Ausdrucksebenen, darunter vor allem der Kontrast zwischen der Gerichtsszene einerseits und den übrigen Teilen andererseits, Strategien

²⁶⁴ „Denn Gott wird eure Gerechtigkeit aufleuchten lassen wie ein Licht und euer Urteil strahlen lassen wie die Mittagssonne.“ (Ebd.)

für die Vermittlung zentraler Botschaften dieses Werkes sind, ist Gegenstand der nachfolgenden Kapitel.

Huldigung Ludwigs XIV. – Darstellung eines Herrscherideals

Das Oratorium präsentiert vor allem zwei Seiten des Königs: Seine enge Anbindung an Gott, von dem er seine Herrschaft empfangen hat, sowie ein verantwortungsvolles und weises Handeln gegenüber seinem Volk im irdischen Leben. Die Gerichtsszene zeigt ihn als eine Art Schutzherrn für die Betrogenen und – in der Überführung der Kindesräuberin – als Bändiger egoistischer und das Wohl anderer gefährdender Interessen; sie dient somit der Förderung eines Vertrauens in eine von Gott eingesetzte Obrigkeit. Das Werk stellt insgesamt ein vollkommenes und ideales Herrschertum dar und lässt sich darin – unter der Regentschaft Ludwigs XIV. – verstehen als ein Mittel zur Meinungslenkung. Die exponierten Grundgedanken entsprechen den Idealen von Ludwigs Königtum sowie den Anforderungen an das eigene Verhalten. So wie die französische Oper zu seiner Zeit, die *Tragédie en musique*, mit ihren Helden den absolutistischen Fürsten selbst auf die Bühne brachte, Grundzüge seines Königtums präsentierte, die Richtigkeit seines (politischen) Handelns propagierte, das offizielle Bild Ludwigs XIV. formte und so bestrebt war, von seiner politischen und menschlichen Größe zu überzeugen²⁶⁵, ist auch in diesem Oratorium Charpentiers mit Salomo Ludwig XIV. gemeint.²⁶⁶ Es war üblich, Ludwig – und das keineswegs nur in den musikalischen Gattungen, sondern auch im Bild und in der Literatur – mit antiken Göttern oder Heroen der Vergangenheit, seien es Jupiter, Alexander, Augustus und Cäsar oder eben auch Salomo, gleichzusetzen.²⁶⁷ Und gerade die Könige des Alten Testaments dienten – im Absolutismus allgemein – dazu, das Gottesgnadentum des absolutistischen Herrschers nicht nur zu unterstreichen, sondern auch zu rechtfertigen.²⁶⁸

²⁶⁵ Zur Funktion der *Tragédie en musique* (der Prologe ebenso wie der anschließenden Oper) als „Mittel offiziöser Meinungslenkung“ insbesondere zur Zeit Ludwigs XIV. vgl. den Aufsatz von Fritz Reckow: *Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich*, S. 419-444 (vgl. oben, Anm. 4). Reckow hebt auch die oben angedeutete wichtige Funktion des Monarchen in der „nachhaltige[n] Bändigung all jener schädlichen Affekte, die Frieden und Wohlstand sowohl von außen als auch von innen her gefährden“ hervor, S. 420. Zur Funktion der Musik allgemein im absolutistischen Frankreich Ludwigs XIV. vgl. auch die umfangreichere Studie von Robert M. Isherwood: *Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century*, Ithaca, London 1973.

²⁶⁶ Joachim Steinheuer spricht in diesem Zusammenhang von einer „allegorische[n] Huldigung an Ludwig XIV.“, in: Art.: „Marc-Antoine Charpentier. *Judicium Salomonis*“, in: Silke Leopold, Ullrich Scheideler (Hrsg.): *Oratorienführer*, Stuttgart, Weimar, Kassel 2000, S. 146.

²⁶⁷ Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993, S. 50. Burke setzt sich am Beispiel Ludwigs XIV. mit dem „Verhältnis zwischen Kunst und Macht“ auseinander und untersucht dabei Strategien der öffentlichen Meinungslenkung, beschränkt sich jedoch auf die Bedeutung von Bild und Wort.

²⁶⁸ Heinz Duchardt: *Das Zeitalter des Absolutismus (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte 11)*, München 1989, S. 37: „Das Gottesgnadentum des Herrschers ergab sich im Mittelalter gewissermaßen selbstverständlich aus seinem Platz in der heilsgeschichtlichen Ordnung, nachdem diese Ordnung aber auseinandergebrochen war, mußte der Fürst als gottähnlich, als *divin*, stilisiert werden, mußte sich in die Reihe der alttestamentlichen Könige und der antiken Gottheiten stellen – die Panegyrik und der Hof waren die Foren, die für die Sakralisierung vorrangig instrumentalisiert wurden, die thaumaturgischen Qualitäten der Könige zumindest in Frankreich (und in England [...]) ein Mittel, um diesen Anspruch immer wieder zu unterstreichen.“

Dass Salomo resp. Ludwig XIV. im Zentrum des Werkes stehen sollen, verrät nicht zuletzt ein Vergleich zwischen Oratorien- und Bibeltext: Während sich der Oratorientext der Gerichtsszene nur in wenigen Details vom biblischen Original unterscheidet, zeigt eine Gegenüberstellung in den übrigen Partien – dem gesamten ersten Teil, der Traumepisode sowie dem Schluss – eine ganze Reihe von Veränderungen auf, die im Oratorium insgesamt eine stärkere Fokussierung auf Salomo, seine Macht, sein Gottesgnadentum und seine Gottergebenheit zu erkennen geben und ihn noch expliziter positiv darstellen; Salomo erscheint stärker in seiner Einzigartigkeit. So entfallen, abgesehen von einer Anspielung, Verweise auf seinen Vorgänger David, die im biblischen Text vor allem Salomo in der Traumepisode recht ausführlich anführt. Für den Vergleich wird der bereits oben zitierte Oratorientext hier nochmals wiedergegeben:

Vulgata:

(6) et ait Salomon
 tu fecisti cum servo tuo David patre meo
 misericordiam magnam
 sicut ambulavit in conspectu tuo in veritate et
 iustitia et recto corde tecum
 custodisti ei misericordiam tuam grandem
 et dedisti ei filium sedentem super thronum eius
 sicut et hodie
 (7) *et nunc Domine Deus tu regnare fecisti servum tuum pro
 David patre meo*
 ego autem sum puer parvus et ignorans egressum et
 introitum meum
 (8) et servus tuus in medio est populi quem elegisti
 populi infiniti qui numerari et supputari non potest
 prae multitudine
 (9) [...]

 quis enim potest iudicare populum tuum istum po-
 pulum tuum hunc multum
 (3 Könige 3, 6-9)²⁶⁹

Charpentier:

SALOMON: Domine, deus, meus,
tu regnare fecisti servum tuum,
 ego autem puer sum parvulus
 et ignorans egressum et introitum meum.
 Et tamen constitutus sum rex
 in medio populi, quem elegesti,
 populi infiniti, qui numerari et supputari
 prae multitudine non potest.
 [...]

 Quis enim poterit hunc populum tuum
 digne, qui tam grandis est, regere,
nisi quem tu erudieris, Domine, Deus meus.
 (S. 14; Nr.10)²⁷⁰

In seiner Antwort hebt Gott die Einzigartigkeit Salomos nicht nur zu dessen Lebzeiten, sondern auch vorher und hinterher hervor:

²⁶⁹ „(6) Salomon antwortete: Du hast deinem Knecht David, meinem Vater, große Huld erwiesen; denn er lebte vor dir in Treue, in Gerechtigkeit und mit aufrichtigem Herzen. Du hast ihm diese große Huld bewahrt und ihm einen Sohn geschenkt, der heute auf seinem Thron sitzt. (7) So hast du jetzt, Herr, mein Gott, deinen Knecht anstelle meines Vaters David zum König gemacht. Doch ich bin noch sehr jung und weiß nicht, wie ich mich als König verhalten soll. (8) Dein Knecht steht aber mitten in deinem Volk, das du erwählt hast: einem großen Volk, das man wegen seiner Menge nicht zählen und nicht schätzen kann. (9) [...] Wer könnte sonst dieses mächtige Volk regieren?“ Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, S. 335 (Hervorhebungen im lateinischen Text J.H.).

²⁷⁰ Für die Übersetzung s.o., Anm. 256 (Hervorhebungen J.H.).

Vulgata:

[...]
sed et haec quae non postulasti dedi tibi
divitias scilicet et gloriam
ut nemo fuerit similis tui in regibus cunctis retro
diebus
(3 Könige 3, 13)²⁷¹

Charpentier:

DEUS: [...]
Sed et haec, quae non postulasti,
dedi tibi divitias et gloriam in tantum,
ut nullus ante te similis tibi fuerit
nec post te surrecturus sit.
(S. 14; Nr. 11)²⁷²

Mehr in den Vordergrund tritt darüber hinaus die Herrschaft Salomos als Regierungsauftrag Gottes und somit auch die Rechtfertigung seines Königtums. In seiner Rede im Traum erwähnt der König zwei Mal seine enge Anbindung an Gott und damit ein Mal mehr als im Bibeltext (vgl. die Hervorhebungen im Text oben). Der erste Teil des Oratoriums ergänzt darüber hinaus ein Gebet, das Dankbarkeit ebenso wie Respekt Gott gegenüber zum Ausdruck bringt. Diese starke Bezogenheit, die gleichsam symbiotische Beziehung entspricht auch dem Verhältnis Ludwigs XIV. zu Gott. David J. Sturdy betont in seiner Studie zu Ludwig XIV., dass in den 1660er Jahre verfassten Memoiren (*Mémoires pour l'Instruction du Dauphin*) gerade diese symbiotische Beziehung immer wieder hervortritt; sie beinhaltet laut Sturdy für den französischen Monarchen jedoch Pflichten und eine große Verantwortung gegenüber seinem Volk. Für deren Erfüllung habe Gott den König mit positiven Kräften ausgestattet; zu diesen gehöre Weisheit, Einsicht und Instinkt („wisdom, insight and instinct“).²⁷³ Es sind genau jene Fähigkeiten, die sich in *Judicium Salomonis* der israelische König von Gott wünscht und die auch im Oratorientext gegenüber demjenigen im Alten Testament ergänzt sind bzw. die Bitte um ein „cor docile“ ersetzen (vgl. die Hervorhebungen):

Vulgata:

dabis ergo servo tuo *cor docile*
ut iudicare possit populum tuum et discernere inter
malum et bonum
(3 Könige 3, 9)²⁷⁴

Charpentier:

SALOMON:
Dabis ergo mihi, servo tuo,
sapientiam et intelligentiam,
ut populum tuum iudicare
et inter bonum et malum discernere.
(S. 14; Nr. 10)²⁷⁵

So intendiert der Text in Charpentiers Oratorium nicht nur eine stärkere Fokussierung auf den König, sondern integriert spezifische Inhalte von Ludwigs Königtum selbst.

²⁷¹ „(13) Aber auch das, was du nicht erbeten hast, will ich dir geben: Reichtum und Ehre, sodass zu deinen Lebzeiten keiner unter den Königen dir gleicht.“ (Einheitsübersetzung, S. 335)

²⁷² Für die Übersetzung s.o., Anm. 261.

²⁷³ David J. Sturdy: Louis XIV, New York 1998, S. 10.

²⁷⁴ „Verleih daher deinem Knecht ein hörendes Herz, damit er dein Volk zu regieren und das Gute vom Bösen zu unterscheiden versteht.“ (Einheitsübersetzung, S. 335, Hervorhebungen J.H.).

²⁷⁵ Für die Übersetzung, s.o., Anm. 256.

Ein Herrscher von Gottes Gnaden

Im Dienst einer positiven Darstellung Salomos, der einerseits sakral überhöht wird und andererseits in der Gerichtsszene besonnen und menschlich weise handelt, steht auch die Musik mit ihren kontrastierenden Klangwelten – dem Wechsel von prachtvoller Chormusik und ausdrucksvollen Soli im Kontakt Salomos mit dem Göttlichen einerseits und den im Ausdruck vergleichsweise zurückgenommenen Rezitativen in der weltlichen Gerichtsszene andererseits.

Die Chöre dienen vordergründig der Darstellung vom Lobe Gottes, sie schildern, wie Salomo und sein Volk Gott preisen, anbeten und ihm Opfer bringen (Nr. 3, Nr. 6). Gerade in dieser ehrfurchts- und respektvollen Haltung des Königs Gott gegenüber wird mittelbar aber auch zugleich Salomo gepriesen. Und so wendet sich der Schlusschor schließlich Salomo selbst zu und schildert, wie ihm das Volk Bewunderung entgegenbringt. Die prachtvollen Chöre vermitteln Erhabenheit in gleicher Weise, wie sie für die Tragédie en musique charakteristisch ist: „The chorus contributes grandeur, solemnity [...]. Outside musical and theatrical considerations lies the extramusical purpose of opera, the glorification of the monarchy. No agent contributes more to this than the chorus, whose every tribute to a hero, god or king is, by extension, a celebration of Louis XIV.“²⁷⁶ Auch die groß angelegte Kirchenmusik am Versailler Hof – die Grands motets – integriert prächtige und klangvolle Chöre mit dem gleichen Ziel der Glorifizierung des Monarchen.²⁷⁷ Dabei gewährleisten die häufigen Klangwechsel in den Chören durch immer wieder unterschiedliche Instrumentierung und Satztechnik die für Charpentier so wichtige *diversité* und damit auch eine ständige Aufmerksamkeit des Hörenden.

So sind die Chöre in *Judicium Salomonis* ein Überzeugungsmittel jenseits der Gerichtsszene. In ihrem imposanten Gestus verfolgen sie ähnliche Intentionen, wie sie Peter Burke für die einer besonderen Bildrhetorik folgenden lebens- oder gar überlebensgroßen Portraits Ludwigs XIV. beschreibt: Die Augenhöhe liegt über derjenigen des Betrachters, der Portraitierte ist „umgeben von Objekten, die für Macht und Majestät stehen – klassische Säulen, Samtvorhänge usw. Haltung und Ausdruck vermitteln Würde.“²⁷⁸ Hier wird der Monarch zwar selbst portraitiert, während dies im vorliegenden Oratorium über die Gestalt Salomos geschieht, und die Chöre preisen den König mittelbar über sein eigenes Gotteslob, doch in beiden Fällen ist es das Erhabene, das einer (einschüchternden) Machtdemonstration dient.

²⁷⁶ Wood: *Music und Drama*, S. 130. Ebenso Reckow: *Der inszenierte Fürst*, S. 420.

²⁷⁷ Wood: *Ebd.* – Massenkeil betont gerade die Nähe der Chöre in Charpentiers Oratorien zu denen in der Grand motet, in: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 169: „Die chorische und geringstimmige solistische Setzweise ist entscheidend beeinflusst durch die großformatige Kirchenmusik des Versailler Hofes, die Grands motets, denen Charpentiers Oratorien auch in der Besetzung nahe stehen (meist sechs bis zwölf Vokalstimmen, vier- bis fünfstimmiger Chor, zwei Violinen, dazu gelegentlich zwei Flöten und/oder Oboen).“ S. 169.

²⁷⁸ Burke: *Inszenierung des Sonnenkönigs*, S. 32.

Die Chöre beziehen sich auf ein Kollektiv: Sie schildern im ersten Teil den Lobpreis des Volkes Israel und Salomos. Dem stehen die individuellen Äußerungen Salomos in den ariosen Partien gegenüber, die auch das Publikum in einer anderen Weise ansprechen als die Chöre: Nicht Pracht und Würde durch Klangfülle, sondern empfindsamer, ja fast amouröser Gefühlsausdruck offener Salomos resp. Ludwigs XIV. Erfurcht Gott gegenüber sowie die Sorgen um das Wohlbefinden seines Volkes: Die vom Weltlichen abgehobene religiöse Sphäre im Dialog mit Gott – das Gebet im ersten Teil (Nr. 5) sowie die Überzeugungsrede in der Traumepisode (Nr. 10) – erlaubt einen intensiven Einsatz von Musik im Air und begleitetem Rezitativ. Sympathien des Publikums Salomo gegenüber stellen sich einerseits ein durch die Selbstdarstellung des Königs in den beiden genannten Nummern und andererseits durch die Fremddarstellung Gottes in dem langen Rezitativ (Nr. 11).

Ein weiser Friedensstifter auf Erden

Mit der Gerichtsszene vollzieht sich ein Übergang von der religiös-göttlichen zur weltlichen Sphäre und mit ihm ein Ausdruckswechsel in der Musik. Dieser Wechsel wird sogleich mit dem Einsatz der wahren Mutter spürbar: Nach dem langen vorausgehenden Chor Nr. 12 wirkt ihr Rezitativ wie eine drastische Reduzierung der Mittel, die – wenn auch in diesem Rahmen ein nuancierter Einsatz musikalischer Mittel erfolgt – bis zum Ende der Szene aufrecht erhalten bleibt: In diesem Werk liegt der Fokus nicht gleichermaßen auf den beiden Müttern und Salomo wie etwa in dem nahezu zeitgleich entstandenen Werk Zianis. Durch die umliegenden Teile steht allein der König im Mittelpunkt. Mit der Reduzierung der musikalischen Mittel in der Gerichtsszene wird jede Möglichkeit ausgeschlossen, die Aufmerksamkeit des Publikums auf weitere Figuren zu lenken.

Der Wechsel lässt sich aber auch noch auf etwas Weiteres zurückführen: Im Rahmen der religiösen Sphäre nimmt die Musik viel Raum ein, dort hat auch die Darstellung und der Ausdruck von Affekten einen Platz, im originär weltlichen Bereich wie der Gerichtsszene dominiert hingegen – und das suggeriert die Zurücknahme – die Vernunft. Schon der Oratorientext zeigt im Vergleich mit demjenigen bei Carissimi eine weniger starke Emotionalisierung vor allem in den Überzeugungsstrategien der beiden Mütter. Dem entspricht die Wahl der musikalischen Mittel ebenso wie der Aufbau der Szene insgesamt. So werden etwa die Reaktionen der Frauen auf den Teilungsbeehl nicht wie bei Carissimi wiederholt und dabei zugleich gesteigert. Der Einsatz der wahren Mutter, die, anders als bei Carissimi, zuerst reagiert, ist dabei zwar durchaus expressiv, doch die Spontaneität der Reaktion wirkt stärker. Letztendlich mögen die mütterlichen Gefühle der wahren Mutter, die Sorge um ihr Kind, Salomo überzeugen; doch insgesamt deutet die Zurücknahme auch des musikalischen Ausdrucks auf eine Reduzierung der emotionalen Mittel und eine stärkere

Vorherrschaft der Vernunft im gesamten Gerichtsverfahren hin, und dies auf jeder Seite: derjenigen der beiden Mütter ebenso wie auf derjenigen Salomos, der nicht durch großes Pathos überzeugt wird und die Affekte der Frauen nicht weiter schürt. Im weltlichen Kontext der Gerichtsszene waltet die Vernunft sowohl bei dem Herrschenden als auch den Untergebenen – ein Anspruch auch Ludwigs XIV. an sich ebenso wie seine Mitmenschen.²⁷⁹ Dieser Anspruch korrespondiert mit dem Gebot der Schicklichkeit, der *bienséance*, einer im höfisch-absolutistischen Kontext allgegenwärtigen, auch in den Anstandsbüchern festgeschriebenen Verhaltensnorm ebenso wie ästhetischen Grundregel: „Die Regeln des Schicklichen bestimmen den Umgang in der höfischen Welt. Das Verhalten der Personen des Spiels auf der Bühne [und das gleiche gilt für eine dramatische Gattung wie das Oratorium] hat sich folglich nach dem Verhalten des Spiels in der Gesellschaft zu richten.“²⁸⁰ Dieses Ideal der Affekt-Dämpfung prägt auch die musikalische Faktur in der Gerichtsszene von *Judicium Salomonis*, die vor allem durch den Kontrast zu den übrigen Partien hervortritt.²⁸¹

Die Figuren in der Gerichtsszene erfüllen hier also eine damals allgemein gültige gesellschaftliche Verhaltensnorm. Die Verwirklichung dieser Norm durch die beteiligten Figuren intendiert die Überzeugung des Zuhörers von der guten und angemessenen Herrschaftsführung Salomos resp. Ludwigs XIV.²⁸²

²⁷⁹ Vgl. auch dazu u.a. Sturdy: „To the succour which comes directly from God, Louis [in seinen *Mémoires*] adds gifts of the mind as a resource of which the wise ruler avails himself. The monarch must learn to think rationally and sagely; the *Mémoires* make numerous references to the need for good sense, wisdom and reason in the management of government.“ Louis XIV, S. 10.

²⁸⁰ Volker Kapp: Die Idealisierung der höfischen Welt im klassischen Drama, in: Peter Brockmeier, Hermann H. Wetzel (Hrsg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 1: Von Rabelais bis Diderot, Stuttgart 1981, S. 131. – Für die dramatische Musik, insbesondere die (italienische) Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, beschreibt Silke Leopold, wie in den damaligen Verhaltenslehrbüchern festgeschriebene gesellschaftliche Umgangsformen die musikalische Figurendarstellung prägten und gerade über die Musik diese Ideale gespiegelt und vermittelt wurden, u.a. in: Über die Inszenierung durch Musik, S. 9-40 (vgl. auch unten, Anm. 5).

²⁸¹ Zu diesem Ideal im höfischen Kontext vgl. vor allem Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (=Soziologische Texte 54), Darmstadt, Neuwied ³1977, S. 168-170. Wie das Gebot der *bienséance* in einer besonderen kompositorischen Zurückhaltung zum Ausdruck kommt, thematisiert Fritz Reckow anhand von Lullys Oper *Armide*. „Es ist die höfische Verhaltensform der *bienséance* mit dem Ziel der diplomatisch-schicklichen Affekt-Dämpfung, die die Verteidiger Lullys auch der Beurteilung seiner *Armide*-Musik zugrundelegen. [...] es geht um bewußte Zurückhaltung – bedingt und geprägt durch das *bienséance*-Gebot, das nicht allein das Handeln [...], sondern auch die musikalische Ausdrucksweise Armides den Normen der *noblesse, décence, mesure, régularité* unterwirft.“ In: „Cacher l'Art par l'Art même“. Jean-Baptiste Lullys *Armide*-Monolog und die „Kunst des Verbergens“, in: Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde (Hrsg.): Analyse. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Stuttgart 1984, S. 140/141 (Hervorhebung im Original). Vgl. auch Hubert Ch. Ehalt: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert, München 1980 (=Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14), S. 159/160: „Was dem Publikum in einem Theater, in dem es keine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum gab, vorgetragen wurde, zeigte die gleiche Abgemessenheit und Durchdachtheit des Aufbaus, die für das Handeln der höfischen Menschen charakteristisch war. Nicht der Inhalt des Stückes war es, auf den es – sieht man von reinen Huldigungsspielen ab – ankam. Wichtig war vielmehr, genauso wie im höfischen Alltag, die Feinheit der Manier, in der die agierenden Personen ihr Schicksal bewältigten.“

²⁸² Für die Tragödie beschreibt auch Volker Schulz, dass „die emotionale Parteinahme des Zuschauers [...] hauptsächlich von der Verwirklichung bzw. Verletzung sittlicher Normen durch die Dramenfiguren abhängt [...]“, in: *Othello* III.4-V.2: Die emotionale Einstellung des Zuschauers zum Helden, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.):

Anders als in dem Werk *Carissimis* ebenso wie *Zianis* und Händels wird die Bewunderung für Salomo nicht erzielt durch die Erregung von Mitleid im Zuhörer gegenüber der wahren Mutter und im Folgenden ein Handeln des Königs, mit dem dieser das Leid von der Mutter nimmt. Eine Rolle spielt vielmehr die Präsentation von Prinzipien seines auf das Wohl des Volkes bedachten Königums durch prunkvolle Chöre und verinnerlichte Soli sowie durch die beschriebene Einlösung eines mit der spezifischen kompositorischen Faktur vermittelten Ideals. Wichtig ist das Zusammenwirken beider Teile, denn die der Musik viel Raum gebenden Partien vor der Gerichtsszene intendieren bereits eine Sympathie für Salomo. Die Gerichtsszene führt Salomos konkretes Handeln vor. Dass er hier am Ende die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag, erscheint als eine umso größere Leistung, nachdem die Wiederholung des Streit-Duetts im ersten Teil die Nicht-Unterscheidbarkeit der Frauen noch verstärkt.

Mahnung an die Richter in der *messe rouge*

Musik – und insbesondere die Oper – diente im absolutistischen Frankreich unter Ludwig XIV. in erster Linie der Darstellung seines idealen Herrschertums. Darüber hinaus aber implizierte die Präsentation tugendhafter Helden nicht nur in der Musik, sondern in den Künsten allgemein, immer auch eine moralische Unterweisung der Rezipierenden, eine Aufforderung zur Nachahmung und Übernahme idealer Verhaltensweisen. Für die musikalischen Gattungen liegt dieser Intention die Vorstellung von der Möglichkeit einer moralischen Verbesserung durch die Musik zugrunde.²⁸³ Auf diese zweite Perspektive verweist auch das Oratorium *Judicium Salomonis* ganz explizit am Schluss, der sich unmittelbar an die Richter wendet.

Hier vollzieht sich wie bereits oben beschrieben ein Wechsel von der Darstellung der Geschichte hin zu einer direkten Anrede an die Richter durch ein Trio aus drei Solisten. Es beinhaltet die implizite Aufforderung an die Richter, es Salomo gleichzutun und insbesondere den Witwen und Waisen zu helfen („viduarum defensores et orphanorum tutores“, T. 735-751). Der König wird nicht nur gepriesen, ihm kommt mit der Gerichtsszene zugleich eine Vorbildfunktion für das Handeln der Richter zu, ohne dass dabei alle Normen konkret benannt werden. Weisheit und Einsicht thematisiert der Text, das Handeln nach dem Gebot der Schicklichkeit hingegen wird in

Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1978, S. 82.

²⁸³ Vgl. etwa Herbert Schneider für die *Tragédie en musique*: „Die Tugenden der Helden [in der *Tragédie en musique*] entsprachen im 17. Jh. dem Interesse der absoluten Monarchie. An den ausgewählten Stoffen sollten vorbildliche Verhaltensweisen für die Mitglieder der Königsfamilie und der Höflinge vorgeführt oder aber Warnungen vor den Konsequenzen des Fehlverhaltens in privaten oder öffentlichen Belangen angedroht werden.“ In: Art.: „*Tragédie lyrique – Tragédie en musique*“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 9, Sp. 705. Die unterweisenden Funktionen wurden zur Zeit Ludwigs XIV. von verschiedenen französischen Theoretikern beschrieben. Dass die insbesondere in den Opern vorgeführten Tugenden der Helden auch zur Nachahmung einladen sollten, formuliert etwa Abbé Jean Terrasson in der 1715 in Paris erschienenen Schrift *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homer*. Vgl. dazu Isherwood: *Music*

erster Linie mittelbar über den zurückgenommenen Ausdruck in der Musik vermittelt. Die enge Anbindung an Gott schließlich durchzieht das gesamte Oratorium und das Handeln in Übereinstimmung mit ihm löst die Gerichtsszene ein.

Dem ersten Teil mit den prachtvollen und letztendlich den König glorifizierenden Chören sowie den Salomo als empfindsam und gottergeben präsentierenden ariosen Soli kommt für das Publikum der *messe rouge* eine wichtige Funktion zu: Sie intendieren eine admirative Identifikation mit dem Herrschenden, d.h. eine Bewunderung, durch die das über den zurückgenommenen Ausdruck in der Musik vermittelte Ideal eines Handelns nach den Kriterien der Schicklichkeit in der Gerichtsszene als richtig und angemessen anerkannt werden kann.

Schlussbemerkungen

Die beiden Mütter erhalten in *Judicium Salomonis* von Charpentier vor allem musikalisch vergleichsweise wenig Gewicht: Während jenseits der Gerichtsszene die Musik in den Chören und den Soli Salomos und Gottes sowie den beiden instrumentalen Einleitungen viel Raum erhält und damit auch eine starke Fokussierung auf den König erfolgt, ist der Ausdruck der beiden Frauen sehr zurückgenommen. Der Eindruck einer Reduzierung wird in erster Linie bewirkt durch den Kontrast zu dem, was der Szene vorausgeht und ihr folgt. Der Schmerz der wahren Mutter steht im Kontext des Werkes ebenso wenig im Vordergrund wie die Wut und der Neid der andere Frau. Somit wird auch die Botschaft der Gerichtsszene – Salomo resp. Ludwig XIV. ist weise und am Wohl des Volkes orientiert, ihm kann vertraut werden und er handelt im Einklang mit Gott – weniger über ein beim Publikum intendiertes Mitgefühl gegenüber der wahren Mutter und ein rechtes Handeln des Königs vermittelt (Salomo ist ein guter König, weil er der Mutter zu ihrem Recht verhilft – etwas, was der Zuhörer etwa bei Carissimi aufgrund seines Mitgefühls für die wahre Mutter als besondere Leistung des Königs empfindet), als durch die Erfüllung eines gesellschaftlichen Ideals, der *bienséance*, in einer schwierigen Situation.

Für die Richter der *messe rouge* impliziert vor allem die Urteilsszene aber darüber hinaus die Aufforderung zu der Einlösung eines solchen Ideals. Ein Mittel, von der Richtigkeit eines solchen Handelns zu überzeugen, ist dabei auch die über die Glorifizierung und den abschließenden expliziten Lobpreis zum Vorbild avancierende Figur Salomo.

Charpentiers *Judicium Salomonis* ist nicht das einzige der hier behandelten Werke, das auch der Huldigung eines Regenten dient und das Vertrauen in eine von Gott eingesetzte Obrigkeit fördern will. Das nahezu zeitgleich entstandene Werk von Marc' Antonio Ziani hat zwar eine stärker ausgeprägte moralische Komponente, dient jedoch auch am Wiener Kaiserhof dem gleichen

in the Service of the King, S. 44/45: „Moreover, opera presents heroic characters who inspire the virtues of courage, sacrifice, and loyalty, inviting the audience to emulate the heroes of the stage.”

Zweck: Der Gehuldigte ist Kaiser Leopold I., der Schwager und schärfste Konkurrent Ludwigs XIV., der sich in der Präsentation seiner Herrschaft am französischen Monarchen orientierte.²⁸⁴

²⁸⁴ Burke: Inszenierung des Sonnenkönigs, S. 207-212. Leopold war verheiratet mit Margarita Teresa, der jüngeren Schwester von Ludwigs Ehefrau Maria Teresa, ebd., S. 209.

Marc' Antonio Ziani: *Il giudizio di Salomone* (1698/1701)

Marc' Antonio Zianis italienisches Oratorium *Il giudizio di Salomone* (Text von Rinaldo Ciallis²⁸⁵) entstand zunächst in Venedig für die dortige Kirche S. Maria della Consolazione detta della Fava, in der die Kongregation der Oratorianer Filippo Neris seit 1662 ihren Sitz hatte und die für die Etablierung der Gattung Oratorium in dieser Stadt von großer Bedeutung war. 1698 kam das Werk, vermutlich in dem an die Kirche angrenzenden Betsaal, erstmals zur Aufführung.²⁸⁶ Im April 1700 wurde Ziani Vize-Hofkapellmeister am Wiener Hof unter Kaiser Leopold I.²⁸⁷ Dies nahm der Komponist zum Anlass, das Oratorium *Il giudizio di Salomone* dem Kaiser zu widmen.²⁸⁸ Eine Aufführung erfolgte während der Fastenzeit 1701.²⁸⁹ Erhalten ist von diesem Werk die Leopold I. gewidmete handschriftliche Partitur, so dass der folgenden Analyse Text und Partitur dieser Wiener Fassung zugrunde liegen²⁹⁰; von der venezianischen ist nur das Libretto überliefert²⁹¹.

²⁸⁵ Offensichtlich gibt es zwei verschiedene Schreibweisen dieses Namens, Cialli bzw. Ciallis. Vgl. Abravanel: An Unknown Oratorio – Marc' Antonio Ziani: *Il giudizio di Salomone* (1698), in: Tatzlil (The Chord). Forum for Music Research and Bibliography, Bd. 7/13 (1973), S. 201. Auch bei Claudio Sartori finden sich beide Schreibweisen in den Titeln diverser Librettodrucke. Hier wird die an zweiter Stelle genannte Variante gewählt, da es diejenige ist, die sich auf dem Druck des venezianischen Librettos von *Il giudizio di Salomone* findet („Oratorio sacre di D. Rinaldo Ciallis. [...]“), vgl. Eintrag bei Sartori: *I libretti italiani a stampa*, Bd. 3, S. 341, Nr. 12172. Die Wiener Fassung nennt den Librettisten nicht. Zu den verschiedenen Fassungen siehe die folgenden Ausführungen.

²⁸⁶ Abravanel: An Unknown Oratorio, S. 204; Denis u. Elsie Arnold: *The Oratorio in Venice* (=Royal Musical Association Monographs 2), London 1986, S. 79. Keiner der genannten Autoren erwähnt explizit, ob Zians Werk in dem zu der Kirche gehörenden Betsaal aufgeführt worden ist, D. und E. Arnold heben jedoch grundsätzlich die Bedeutung dieses Betsaals für die Etablierung der Gattung Oratorium in Venedig hervor, so dass vermutlich auch Zians Werk dort gespielt wurde.

²⁸⁷ Die Literatur zu Marc' Antonio Ziani (*1653 in Venedig, † 22. Januar 1715 in Wien) ist bisher sehr schmal, Einzeluntersuchungen zu seiner Musik liegen nur wenige vor. Hervorzuheben ist der bislang einzige Aufsatz zu *Il giudizio di Salomone* von Claude Abravanel: An Unknown Oratorio, S. 105-108, 201-205. Einige wichtige Beobachtungen zum Operschaffen Zianis macht Norbert Dubowy: Arienfunktion in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Revista de Musicología* 16/5 (1993), S. 2943-2957. Zur Biografie Zianis vgl. vor allem: Theophil Antonicek, Jennifer Williams Brown: Art.: „Ziani, Marc' Antonio“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 27, S. 812-814. – Ziani galt im Ende des 17. Jahrhunderts als einer der federführenden Komponisten vor allem venezianischer Opern und war später eine wichtige musikalische Persönlichkeit am Wiener Kaiserhof. Oratorien komponierte er sowohl in Wien als auch in Venedig. In Wien war Ziani auch Hauptvertreter einer dem Oratorium nahe stehenden Gattung, dem Sepolcro, das sich vom damaligen Oratorium u.a. aufgrund seiner Einteiligkeit und der szenischen Aufführung unterscheidet. Massenkeil: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 134/135, 142-145; Antonicek, Brown: Art.: „Ziani“, S. 813.

²⁸⁸ Vgl. das der handschriftlichen Partitur vorangestellte gedruckte Titelblatt (s. Anm. 290) sowie die anschließende längere gedruckte Vorrede.

²⁸⁹ Vgl. den Eintrag bei Herbert Seifert, von dem ein detaillierter Spielplan für den Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert bis zum Tod Leopolds I. im Mai 1705 vorliegt: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1985, S. 567/568. Auch die Titelseite des gedruckten Wiener Librettos verweist auf das Jahr 1701 als Aufführungsdatum (vgl. unten, Anm. 290).

²⁹⁰ Textbuch: [Rinaldo Ciallis]: *Il giudizio di Salomone. Oratorio cantato nell'augustissima cappella di S.C.R.M.tà di Leopoldo I. imperatore de' romani sempre augusto l'anno 1701 posto in musica dal sig. Marc' Antonio Ziani, vice maestro di cappelle di S.M.C. Vienna d'Austria. Appresso Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio, stampatore di S.M.C. (A-Wn: 406.742-B.M).* Partiturmanuskript: [Marc' Antonio Ziani]: *Il giudizio di Salomone. Oratorio sacro. Posto in musica da Marc' Antonio Ziani. Consecrato alla sacra Cesare Maestà di Leopoldo Primo Imperatore etc. (A-Wn: Mus Hs. 19.335).*

²⁹¹ Da dieses Libretto bis zum Abschluss der vorliegenden Untersuchung nicht zugänglich war, muss es für die folgende Darstellung leider unberücksichtigt bleiben. Interessant wäre ergänzend eine vergleichende Gegenüberstellung zwischen dem venezianischen und dem Wiener Textbuch.

Der Text in der Wiener Partitur weicht durch Zusätze an einigen Stellen von dem des gedruckten Wiener Librettos ab; ergänzt sind einige Arien und Rezitativ-Passagen.

Das Werk Zianis unterscheidet sich von den bisher untersuchten Oratorien Carissimis und Charpentiers in drei wesentlichen Punkten: Erstens ist das Figurenpersonal erweitert, denn den beiden Frauen ist jeweils eine Allegorie zugeordnet in Gestalt eines personifizierten Lasters (Inganno (Betrug)) für die falsche Mutter und einer personifizierten Tugend (Coscienza (Gewissenhaftigkeit)) für die wahre Mutter.²⁹² Sie unterstützen die Frauen im Rahmen der Handlung, bieten dem Zuhörer eine klare Bewertung der Mütter und heben den Konflikt zwischen ihnen auf eine allgemeinere moralische Ebene. Allegorien finden sich häufig in den Oratorien dieser Zeit und dienen wie im vorliegenden Fall moralisch-lehrhaften Zwecken.²⁹³

Darüber hinaus ist zweitens eine Vorgeschichte ergänzt, in der der Raub des Kindes dargestellt wird. Dies ist für die Einstellung des Zuhörers gegenüber den Figuren von Bedeutung, da er, anders als der König, die Mütter von Anfang an voneinander unterscheiden kann. Schließlich ist drittens, und dies betrifft die dramaturgische Gestalt, im Werkinneren nicht, wie in den zuvor eng an den biblischen Text angelehnten Oratorien Carissimis und Charpentiers, jede Äußerung der Figuren an eine jeweils andere gerichtet: Die Frauen ebenso wie ihre allegorischen Begleiter wenden sich zwar auch hier direkt an den König in dem Versuch, ihn in den verschiedenen Verhandlungsphasen zu überzeugen, und es gibt den – allerdings ungewöhnlich viel Raum einnehmenden – Streit zwischen den Parteien, in dem diese sich kurzfristig im Dialog von Salomo abwenden und miteinander kommunizieren. Darüber hinaus aber lassen sich solche Momente beobachten, in denen vor allem die Frauen aus der Situation der äußeren Handlung aussteigen, den Dialog für eine Weile unterbrechen, sich weder an Salomo noch an die je andere Partei wenden und einem Affekt Ausdruck geben. Die Äußerungen sind in diesen Augenblicken für die anderen Figuren im Rahmen der Handlung nicht wahrnehmbar. Es lassen sich daher so-

²⁹² Unter Allegorie ist zweierlei zu verstehen: die Übertragung eines (abstrakten) Begriffs in z.B. eine menschlich erscheinende Gestalt (Personifikation) und eine besondere Art der Textgestaltung, wobei die Personifikation ein Merkmal der allegorischen Textgestaltung sein kann, vgl. dazu Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 1997, S. 5, sowie Günther Schweikle: Art: „Allegorie“, in: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, 2. Stuttgart 1990, S. 9/10. In den folgenden Ausführungen wird ebenso die Allegorie als Personifikation von Tugend und Laster wie die Allegorie als Textgestalt von Bedeutung sein.

²⁹³ Auf die häufige Integration von Allegorien in das italienische Oratorium der Zeit verweist Ursula Kirkendale und erwähnt in diesem Zusammenhang auch Zianis Oratorium: „Unter den Allegoriefiguren sind Amore Terreno und Amore Celeste die mächtigsten. Wo sie nicht personifiziert erscheinen, werden sie doch unzählige Male in den Rezitativen und Arien beschworen. Ihr Machtkampf bildet ja das Hauptthema des spätbarocken Melodramas überhaupt. [...] Inganno ist seltener anzutreffen. 1698 erscheint er in *Giudizio di Salomone* von Marc' Antonio Ziani. Er steht dort der falschen Mutter bei.“ In: Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz, Köln 1966, S. 160. – Ebenso präsent wie im Oratorium sind Allegorien in der Oper dieser Zeit (und vorangehender Jahrzehnte), vgl. hierzu etwa die Arbeit von Hendrik Schulze: *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts* (=Perspektiven der Opernforschung 11), Frankfurt/Main, Berlin, Bern u.a. 2004.

wohl eine äußere (Überzeugungsversuche und Streit) als auch eine innere Handlungsebene voneinander unterscheiden.

Dieser Perspektivenwechsel geht in den meisten Fällen mit einem Wechsel der musikalischen Form einher: Grundsätzlich charakteristisch für das vorliegende Oratorium ist ein Nebeneinander von Secco-Rezitativen und Da-capo-Arien. Dabei ist die äußere Handlung in das Secco-Rezitativ und nur zum Teil in die Arie, die innere hingegen ganz in die Arie verlegt. Die in den Dialog integrierten Arien singen in den Überzeugungsszenen des Werkes (es gibt mehrere, wie die folgenden Ausrührungen zeigen) ausschließlich die Allegorien; sie enthalten mehr allgemeine, abstrakt-moralische Inhalte als Kommentar oder Ergänzung zum vorausgegangenen Dialog und sind demnach frei von Affekten. Sie lassen sich als Sentenzen, kurze Sinnsprüche, beschreiben, die bereits in der antiken Rhetorik als ein wichtiges Überzeugungsmittel begegnen und auch im vorliegenden Werk als ein solches gefasst werden können.²⁹⁴ Die Arien jenseits des Dialogs dienen hingegen dem Affektausdruck der Mütter. Zianis Oratorium kennzeichnet somit eine Anlage, wie sie auch für die italienische Oper dieser Zeit grundsätzlich typisch ist: Wie in der älteren, venezianisch geprägten Form, sind viele Arien Teil der äußeren Handlung und treiben diese voran, während zugleich, die spätere Dramaturgie gewissermaßen vorwegnehmend, eine ganze Reihe Arien ausschließlich die innere Handlung – und vor allem Affekte – abbilden und das äußere Geschehen für eine Weile zum Stehen bringen.²⁹⁵ Die Differenzierung zwischen affektlosen und affektbezogenen Arien – im Folgenden Sentenzarien einerseits und Affektarien andererseits (vgl. dazu auch unten Abbildung 11) – ergibt sich im Falle des vorliegenden Werkes aus der Integration der den Müttern an die Seite gestellten Allegorien, da sie als Personifikationen moralischer Prinzipien gewissermaßen frei von Affekten agieren.

Die grundsätzlich zu beobachtende Verlagerung des Pathos' aus der äußeren in die innere Handlung steht auch im Zusammenhang mit einer schon bei Charpentier realisierten Botschaft des Werkes: der Affektkontrolle, die der König von den Müttern ebenso wie von sich selbst einfor-

²⁹⁴ Vgl. Ueding: Grundriss der Rhetorik, S. 268-271. Aristoteles beschreibt sie als „Aussage, allerdings nicht über spezielle [...], sondern über allgemeine Dinge“, in: Rhetorik, II, 21/2; 1394a. – Sie begegnet vielfach u.a. in literarischen Kontexten und unterbrechen den Handlungsablauf häufig an exponierter Stelle, vgl. Irmgard Ackermann: Art.: „Sentenz“, in: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, 2. Stuttgart 1990, S. 424. – Für die Sentenz insbesondere in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts vgl. auch Schulze: Odysseus in Venedig (vgl. Anm. 293).

²⁹⁵ Zu dieser Entwicklung in der italienischen Oper u.a. vgl. Silke Leopold: Die Oper im 17. Jahrhundert, S. 325-329 u.a. Speziell zum Opernschaffen Zianis Norbert Dubowy: Arienfunktion, S. 2943-2957. Dubowy zeigt in diesem Aufsatz auch am Beispiel zweier Versionen von Giulio Cesare Corradis *Amazzone corsara*, wie Arientexte einer Oper mitunter in Abhängigkeit von literarischen und dramatischen Vorlieben so verändert wurden, dass in der einen (der früheren venezianischen Fassung von 1686) Arien noch Teil des Dialogs sind, während in einer anderen (der späteren Turiner Fassung von 1696) die direkte Anrede durch eine allgemeine ersetzt wurde und die Arien somit Raum geben für eine Reflexion jenseits der äußeren Handlung: „Dieses Beispiel zeigt die systematische Umwandlung von einer Arie, die ursprünglich in den Dialog mit einer anderen Person eingebunden war, zu einer Arie, die die subjektive Position der Gestalt reflektiert und darin, sowie in ihrem Verhältnis zu Handlung und Szene Vorläufer des dramatischen Ideals der kommenden Jahrzehnte ist.“ S. 2956.

dert. Affekte nehmen die Figuren im Dialog mit dem König vergleichsweise zurück, in den Streitsequenzen treten sie etwas deutlicher hervor, doch erst in den von den anderen Figuren unbemerkten Arien erhalten sie viel Raum.

Das zweiteilige Werk hat ausschließlich den Konflikt der zwei Parteien und die Urteilsfindung durch Salomo zum Inhalt, die Abschluss und Höhepunkt ist. Die im ersten Teil präsentierte Vorgeschichte motiviert die Gerichtsszene im zweiten Teil. Das Werk beginnt mit der Klage der zweiten Mutter („*Seconda Madre del figlio morto*“) über den Tod ihres Kindes. Inganno überredet sie, sich das Kind der anderen Frau („*Prima Madre del figlio vivo*“) zu holen. Der Raub gelingt: Während die erste Mutter schläft, holt sich die zweite das Kind und legt ihr eigenes totes an die Stelle des lebenden. Als die erste Mutter erwacht, bemerkt sie den Betrug und sucht den König auf. Salomo erscheint, noch bevor die Gerichtsverhandlung beginnt. Inganno redet nun auf ihn ein und behauptet, dass die erste Mutter eine Lügnerin sei und das Kind der anderen geraubt habe. Der König lässt sich überzeugen. Mit dem Glauben Salomos an die Schuld der *Prima Madre* endet der erste Teil. Der zweite beinhaltet die Gerichtsszene, die im Gesamttablauf stark an diejenige in der biblischen Erzählung angelehnt ist (Überzeugungsbemühungen und Streit der Parteien, Teilungsbefehl, Reaktionen, abschließendes Urteil), den Streit jedoch stärker gewichtet. Trotz der vorangegangenen Intrige Ingannos zeigt sich der König unvoreingenommen und führt, nach seinem Teilungsbefehl und den verschiedenen Reaktionen der Frauen darauf, am Ende das Kind der wirklichen Mutter zu.

Das Werk enthält demnach drei Überzeugungssituationen: In der ersten veranlasst Inganno die zweite Mutter, das Kind der anderen zu rauben. In einer zweiten gelingt es Inganno, dem König Salomo die vermeintliche Schuld der ersten Mutter einzureden (im Folgenden als „Lügenszene“ bezeichnet); die Mütter selbst treten hier gar nicht auf. Und in der dritten Situation schließlich, der eigentlichen Gerichtsszene, versucht jede Frau, unterstützt von ihrer jeweiligen allegorischen Begleitung, Salomo davon zu überzeugen, Mutter des Kindes zu sein. Unmittelbar nach dem Teilungsbefehl wenden sich die Kontrahentinnen nicht an ihn; anders als in der biblischen Fassung und den bisher untersuchten Werken versuchen sie Salomo nicht unmittelbar zum Durchführen oder zum Unterlassen der Teilung zu bewegen, sondern reagieren, indem sie zunächst jeweils zu sich selbst sprechen und dann untereinander kommunizieren, wobei *Coscienza* und die wahre Mutter die spätere Deutung Salomos bereits selbst vorwegnehmen: Diejenige, die das Kind geteilt und damit getötet haben möchte und nicht einmal darüber weint, könne nicht die Mutter sein.

Die nachstehende Untersuchung berücksichtigt jene Überzeugungsszenen, in denen Salomo anwesend ist, d.h. die Lügenszene am Ende der ersten Teils sowie die unmittelbar anschließende Gerichtsszene (für eine Übersicht vgl. auf den folgenden Seiten die Abbildungen 9 und 10). Die

verschiedenen Kommunikationssituationen werden getrennt voneinander betrachtet, um den Wechsel der Ausdrucksmittel aufzuzeigen: Zunächst erfolgt eine Analyse der unmittelbar an den König gerichteten Überzeugungsstrategien; der anschließende Teil nimmt den Streit der Parteien in den Blick und der dritte die jenseits der äußeren Handlung positionierten Arien. Wann kommunizieren die Figuren im Rezitativ, wann in der Arie miteinander? In welchen Momenten wenden sie sich von den anderen Figuren ab? Wie unterscheiden sich musikalisch die Arien der Allegorien von denen der Mütter? Wer sucht mit welchen Mitteln zu überzeugen? Ein weiteres Kapitel widmet sich der Rolle des Königs, bevor abschließend einige Überlegungen zu den Botschaften angestellt werden, wobei hier mit dem Habsburger Kaiserhof unter Leopold I. der Kontext der Wiener Aufführung, deren musikalisches Material der Analyse zugrunde liegt, einbezogen wird.

Nummer	Figuren	Nummertyp	Tonart (Arie)	Taktart (Arie)	Form	Inhalt
[Nr. 1-19: Vorgeschichte: Tod des Kindes der Seconda Madre, Raub des Kindes der Prima Madre]						
Nr. 20	Inagnno, Salomo Coscienza	Secco-Rezitativ				Inganno versucht Salomo auf seine Seite zu ziehen (+Überleitung zur Arie)
Nr. 21	Coscienza	Arie [nicht im Wiener Libretto]	C-Dur	4/4	Da capo	Sentenz: über die Wahrheit; Verteidigung der eigenen Unschuld (an den König)
Nr. 22	Salomo, Inganno	Secco-Rezitativ				Vorwurf gegen Coscienza (+Überleitung zur Arie)
Nr. 23	Inganno	Arie	A-Dur	4/4	Da capo	u.a. Anklage gegen Coscienza
Nr. 24	Coscienza Inganno und Salomo	Secco-Rezitativ				Hofkritik (+Überleitung zur Arie)
Nr. 25	Salomo	Arie	Es-Dur	3/4	Da capo	Sentenz: über die Pflichten und Aufgaben des Königs (an Coscienza)
Nr. 26	Coscienza	Secco-Rezitativ				Hofkritik (Überleitung zur Arie)
Nr. 27	Coscienza	Arie	g-Moll	4/4	Da capo	Sentenz: über den Betrug
Nr. 28		Schlussmadrigal	F-Dur	4/4 – 3/2		abschließender Kommentar

Abbildung 9 (Übersicht M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone* (1701), „Lügenszene“, 1. Teil, Nr. 20-28)

Nummer	Figuren	Nummertyp	Tonart (Arie)	Taktart (Arie)	Form	Inhalt
[Nr. 29-40: Auseinandersetzung der Frauen]						
Nr. 41	Choro di Popolo		C-Dur	3/4	Da capo	
Nr. 42	Prima Madre (=wahre Mutter) Secona Madre (=falsche Mutter) Salomo, Inganno, Coscienza	Secco-Rezitativ				Umschmeichelung; Tathergangsschilderung durch die wahre Mutter, Streit der Frauen
Nr. 43	Salomo	Arie	a-Moll	4/4	Da capo	Sentenz: über bedachtes Handeln
Nr. 44	Coscienza	Secco-Rezitativ				über den Sieg der Gerechtigkeit (Überleitung zur Arie)
Nr. 45	Coscienza	Arie	G-Dur	4/4	Da capo	Sentenz: über die Gerechtigkeit
Nr. 46	Inganno, beide Mütter	Secco-Rezitativ				Streit
Nr. 47-49	wahre Mutter	Accompagnato-Rezitativ Secco-Rezitativ Arie	D-Dur	4/4	Da capo	große Klage (Lamento)
Nr. 50	Salomo, beide Mütter, Coscienza, Inganno	Secco-Rezitativ				u.a. Teilungsaufforderung
Nr. 50	beide Mütter	Secco-Rezitativ				kurze Reaktionen
Nr. 51	Salomo	Arie	A-Dur	3/4	Da capo	Wiederholung der Aufforderung
Nr. 52	wahre Mutter	Secco-Rezitativ				Ausdruck des Entsetzens (Überleitung zum Duett)
Nr. 53	beide Mütter	Duett (<i>Dolcemente</i>)	d-Moll	4/4	Da Capo	kontrastierende Reaktionen; (Imitation in der Musik)
Nr. 54	Coscienza, falsche Mutter	Secco-Rezitativ				
Nr. 55	Coscienza	Arie [nicht im Wiener Libretto]	F-Dur	3/8	Da capo	Entlarvung der falschen Mutter
Nr. 56	beide Mütter	Secco-Rezitativ				wahre Mutter überlässt der anderen das Kind
Nr. 57	falsche Mutter	Arie	G-Dur	3/8		Affektausdruck: Freude

Nr. 58	Salomo, Inganno, falsche Mutter, Coscienza	Secco-Rezitativ				Salomo erkennt die falsche Mutter (+Überleitung zur Arie)
Nr. 59	Coscienza	Arie	e-Moll	3/8		Anklage an die falsche Mutter
Nr. 60	Inganno, Salomo, beide Mütter	Secco-Rezitativ				Urteil Salomos
Nr. 61	wahre Mutter	Arie	C-Dur	4/4	Da capo	Affektausdruck: Freude
Nr. 62		Schlussmadrigal	A-Dur			Schlusskommentar

Abbildung 10 (Übersicht M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone* (1701), Gerichtsszene und Schluss, 2. Teil , Nr. 41-62)

<i>Kommunikations-situation</i>	<i>Figur</i>	<i>Gerichtet an</i>	<i>Inhalt</i>	<i>In</i>	<i>Tonart</i>	<i>Arientyp</i>	<i>Nr.</i>
---------------------------------	--------------	---------------------	---------------	-----------	---------------	-----------------	------------

<i>im Versuch, den König zu überzeugen</i>							
	Coscienza	König	Sentenz: über die Wahrheit; Verteidigung der eigenen Unschuld	Lügenszene	C-Dur	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 21
<i>im Streit der Parteien</i>							
	Inganno	Coscienza	u.a. Anklage gegen Coscienza	Lügenszene	A-Dur	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 23
	Coscienza	falsche Mutter	Entlarvung der falschen Mutter	Gerichtsszene	F-Dur	Orchester-Arie (3-st.)	Nr. 55
	Coscienza	falsche Mutter	Anklage an die falsche Mutter, Ermahnung zur Besserung	Gerichtsszene (Ende)	e-Moll	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 59
<i>im Heraustreten aus der Handlung</i>							
	Coscienza	--	Sentenz: über den Betrug	Lügenszene	g-Moll	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 27
	Coscienza	--	Sentenz: über die Gerechtigkeit	Gerichtsszene	G-Dur	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 45
	wahre Mutter	--	Affektausdruck: Zorn und Trauer	Gerichtsszene	D-Dur	- Accomp. - Secco - Continuo + Orchester-Schluss	Nr. 47-49
	falsche Mutter	(Kind)	Affektausdruck: Freude	Gerichtsszene	G-Dur	Continuo + Orchester-Einl.	Nr. 57
	wahre Mutter	(Kind)	Affektausdruck: Freude	Gerichtsszene (Ende)	C-Dur	Orchester-Arie (2-st.)	Nr. 61

Abbildung 11: (Übersicht Einbindung der Arien: „Lügenszene“ (1. Teil) und Gerichtsszene (2. Teil))

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Lügenszene (Teil I) und Gerichtsverhandlung (Teil II)

Direkte Rede der Parteien an den König

Die Überzeugungsbemühungen im inneren Kommunikationssystem sowohl in der Lügen- als auch in der Gerichtsszene vollziehen sich vor allem im Secco-Rezitativ, das an einigen Stellen zu stärkerer Expressivität gelangt.²⁹⁶ Hier sind die Äußerungen sowohl der Frauen als auch ihrer allegorischen Begleiter direkt an den König gerichtet und intendieren die Auflösung des Konflikts und damit eine Veränderung der Situation. Die einzige Arie singt hier Coscienza.

SPRACHLICHE STRATEGIEN

Inganno in der Lügenszene

Die Überzeugung des Königs von der angeblichen Schuld der Prima Madre am Ende des ersten Teils in der Lügenszene noch vor der Gerichtsverhandlung übernimmt Inganno, die beiden Mütter treten hier selbst nicht auf. Ingannos Strategie ist die Lüge; er behauptet, die eine Frau habe der anderen das Kind geraubt und sei verlogen. Ziel dieser Lüge ist die Täuschung²⁹⁷, die auch gelingt. Der König glaubt am Ende, dass die Seconda Madre die um ihr Kind beraubte Mutter sei. Inganno vermag zumindest hier eine Grundbedingung einer erfolgreichen Lüge zu erfüllen, nämlich den Anschein von Wahrhaftigkeit aufrechtzuerhalten. Am Beginn steht der Vorwurf gegen die vermeintliche Kindesräuberin, sie sei lügnerisch, voller Hass und Stolz. Salomo suggeriert sogleich, dass er Inganno Glauben schenkt:

ING.: Sire, Donna mendace
Tratta da l'odio, tutta orgoglio fiero,
Porta il piè a la tua reggia, ed oltraggiosa,
Senza rispetto a le tue giuste Leggi,
A un' afflitta innocente
Scempi minaccia con rigor severo.
SALOMO: Cotanto ardisce? E la ragion qual sia
Del suo furor? ING.: D'un figlio, ch'ella uccise,
Sente l'orror del fallo suo. SAL.: Ed a tanto
L'ira di Madre arriva? E non la mosse
Quel sangue, ch'è pur suo? ING.: Nò, che il delitto
Usci innocente. SAL.: Innocente?
Che parli? Io di quel figlio

²⁹⁶ Im Zusammenhang mit Zianis Oper *Damira placta* hebt Theophil Antonicek die besondere Ausdrucksqualität seiner Rezitative hervor: „Marc' Antonio Zianis Rezitativ sticht von Pietro Andreas [dem Onkel M.A. Zianis] deutlich ab. Es ist mit großen Intervallen, raschem Durchlaufen großer Tonräume in beiden Richtungen, empfindsamen Stilisierungen vielerlei Art, Wortmalereien viel schneller zur Hand als sein Onkel. Dadurch wird sein Rezitativ stets pathetischer [...]“ In: Die *Damira*-Opern der beiden Ziani, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX (=Analecta Musicologica 14), Köln 1974, S. 206.

²⁹⁷ Zum Zusammenhang von Lüge und Täuschung vgl. unten das Kapitel zur Lüge im biblischen Text, S. 55-57.

Sarò il vindice Padre. Co'l suo sangue
 Lavar deve colei l'empio delitto.
 ING.: Sì, se a colpa l'error le fosse ascritto.
 SAL.: Mâ non è rea del fallo?
 [...]
 (1. Teil, S. 11²⁹⁸; Nr. 20)

Es folgt eine Schilderung des Tathergangs durch Inganno, die mit dem erneuten Vorwurf der Lüge schließt. Die dabei in den Vordergrund gestellten vermeintlichen Affekte der ersten Mutter („odio“, „sdegno“, „ira“) heben deren angeblich niederen Beweggründe hervor; ihre Betroffenheit sei geheuchelt („[...] e scaltra / Con finte smanie, e simulati affetti / Vuol rapir l'altrui prole“). All dies dient der intensiveren Beeinflussung Salomos. Die schweren Vorwürfe implizieren eine positive Darstellung der anderen, angeblich unschuldigen Frau und lassen die eigentliche Täterin als Opfer erscheinen:

[...] ING.: A l'hor ch'al sonno,
 Co'l figlio a canto, i lumi suoi chiudea,
 Soffoco innavertita
 La cara prole, e publicossi rea.
 SAL.: Dunque a che si querela, se degli Astri
 Fù rabbia questa? ING.: Da lo sdegno
 Attizzata, e dall'ira a forza vuole
 Con più minaccie, e sprezz
 D'un'altra Madre l'adorata prole.
 SAL.: Mâ con quale ragione? ING.: Ardita niega
 Esser di lei l'estinto figlio, e scaltra
 Con finte smanie, e simulati affetti
 Vuol rapir l'altrui prole. SAL.: E a tal reitade
 L'empia non arrossisce? ING.: Eh Prence, Donna,
 Che quì s'infinge buona Coscienza [!],
 Ed è Coscienza rea,
 Le diè scola al delitto, ed erudilla
 Travestir' il sincer con la bugia.
 (1. Teil, S. 11/12; Nr. 20)

Lüge und Wahrheit bzw. ein reines Gewissen stehen sich hier auch in der sprachlichen Gestaltung in Form eines Parallelismus gegenüber (vgl. die Hervorhebungen im Text).

Coscienza in der Lügenszene

Coscienza befindet sich in dieser ersten Überzeugungssituation gegenüber dem König in der Defensive. Sie reagiert, indem sie sich zunächst mit einem schlichten „Non è vero“ (S. 12) verteidigt, ohne weitere Begründungen anzufügen. Im Folgenden wendet sie auf der sprachlichen Ebene weniger solche Mittel an, die unmittelbar die Emotionen des Königs ansprechen (so wie Inganno durch negative Affektzuweisungen oder unmittelbaren Gefühlsausdruck), als dass sie versucht,

²⁹⁸ Zitiert wird, sofern nicht anders angegeben, aus dem Libretto der Wiener Fassung (Seitenzählung von J.H.), s. Anm. 290. Die Nummern beziehen sich auf die Nummern in der Partitur. – In allen hier aus dem Wiener Libretto entnommenen Textauszügen wurde die originale Orthographie beibehalten.

ihm durch Ausführungen zum Wesen der Wahrheit und zur eigenen Unschuld ins Gewissen zu reden. So lässt der Text ihrer Arie – es ist die einzige Arie, die für eine Überzeugung des Königs im Werkinneren eingesetzt wird²⁹⁹ – auch keinen Affektgehalt erkennen:

COS.: Chi giustizia e Virtù chiude
No mio Re che mentir
Non può, non sa.
Se saper brami ch'io sia
Son nemica a la bugia
E nel petto porto il sol
Di verità.
(1. Teil; Nr. 21)

Es ist eine Sentenz zu Gerechtigkeit und Tugend („giustizia“, „virtù“), sie stellt Coscienza als Vertreterin der Wahrheit heraus und dient hier als Überzeugungsmittel. Der König lässt sich jedoch darauf zunächst nicht ein, sondern weist Coscienza ab mit dem Vorwurf, die Schuldige verteidigen zu wollen.

Die Mütter in der Gerichtsszene

Im ersten Teil der Gerichtsszene bis zum Teilungsbefehl des Königs wendet sich jede Frau vor allem in dem langen Secco-Rezitativ Nr. 42 gleichermaßen direkt an den Richter, um ihn davon zu überzeugen, dass sie selbst unschuldig und die Mutter des Kindes ist. Die Allegorien treten hier während der Überzeugungsbemühungen etwas in den Hintergrund. Beide Parteien appellieren an den König, er möge für Gerechtigkeit sorgen, die eigene Unschuld und die Schuld der anderen erkennen. Charakteristisch ist die häufige und sehr differenzierte Verwendung der Exclamatio vom einfachen Ausruf („Ah“, „O“) bis hin zu Beschwörungen (Obtestatio; z.B. falsche Mutter: „Ah mi Signore, la tua difesa invoco“, S. 20).³⁰⁰ Vor allem zu Beginn der Szene ist es nicht möglich, zwischen den beiden Parteien zu unterscheiden. Die Gleichheit markiert am Anfang eine Folge von parallel konstruierten Sätzen, die schließlich in einer simultanen Anrede an den König kulminiert:

2. MAD.: Ah Sire. 1. MAD.: Ah gran Monarca.
2. MAD.: La tua clemenza aspetto.
1. MAD.: La tua pietade attendo.
2. MAD.: Le mie difese hor senti.
1. MAD.: Le mie ragioni ascolta.
2. MAD.: Prostrata a le tue piante.

²⁹⁹ Sie ist nicht im Libretto vorgesehen, sondern eine Ergänzung in der Partitur.

³⁰⁰ Zu diesen Differenzierungen der Exclamatio, die vor allem in der frühen Neuzeit und dem Barock zu finden sind, vgl. D. Till: Art: „Exclamatio“, in: HWRh, Bd. 3, Sp. 50: „Die Poetiken und Rhetoriken der frühen Neuzeit und des Barock zeichnen sich dadurch aus, daß sie die E.[xclamatio] nach ihren spezifischen Wirkungsabsichten feiner untergliedern, z.B. in *obtestatio* (Beschwörung), *ominatio* (Weissagung), *adhortatio* (Ermahnung) und *imprecatio* (Verwünschung).“ – Der Exclamatio ist eine besonders intensive Expressivität eigen, sie „bezeichnet einen rhetorisch effektvoll gestalteten Ausruf, der eine (mehr oder minder starke) Gefühlserregung zum Ausdruck bringt. [...] Ihre starke Expressivität macht sie zu einem bevorzugten Stilmittel der Dramensprache“, ebd., Sp. 48/49.

1. MAD.: Al tuo piè genuflessa.
2. MAD.: Umile chieggo. 1. MAD.: Riverente imploro.
A 2: Giustizia, alto Regnante.
(2. Teil, S. 19; Nr. 42)

Ganz ähnlich heißt es wenig später:

2. MAD.: [...] Ah mio Signore,
La tua difesa invoco. 1. MAD.: A giusto Sire,
A tè qui sol s'aspetta
Farmi rendere il figlio,
E far del tradimento aspra vendetta.
A 2: Del Rè la destra ultrice.
(2. Teil, S. 20; Nr. 42)

Eine Differenzierung in den Reden der beiden Frauen gibt es durch die zusätzliche Tathergangsschilderung der wahren Mutter. Die Darstellung ist das Gegenstück zu derjenigen Ingannos im ersten Teil des Oratoriums (s.o., S. 122/123) und ähnlich angelegt, doch hier formuliert sie die tatsächlich Betrogene:

1. MAD.: Costei di rabbia armata,
Perche incauta nel sonno il figlio uccise,
M'ordi crudele un tradimento enorme.
Trà l'ombre de la notte
Rapi a mè quel, che vedi, e quel, ch'abbraccia,
Vivo il mio figlio, e a canto
Tratta da rio furore
L'estinto suo lasciommi,
E col estinto ogni suo fier dolore.
(2. Teil, S. 19/20; Nr. 42)

Auch die Mutter läßt die Erzählung affektiv auf, indem sie die niederen Beweggründe der Täterin besonders hervorgekehrt („rabbia armata“, „furore“, „fier dolore“).

Während dieser ganzen Szene gibt sich der König bis zu seinem allerletzten Urteil unvoreingenommen, ja er formuliert selbst, dass er bedacht vorgeht und sich zunächst beide Seiten anhört, bevor er ein Urteil fällt, so etwa zu Beginn der Szene:

SAL.: Perche a l'obbligo suo
Giudice giusto mai non manchi, ed abbia
Sù fondata ragion giustizia il loco,
Il fatto prima ascolti, e pesi attento
Ogni voce, ogni accento.
(2. Teil, S. 19; Nr. 42)

Der Dialog ist während all dieser Überzeugungsbemühungen insgesamt von einem lebhaften Wortwechsel geprägt, in dem die Sprache durch ihre häufige Affektbezogenheit auf die Spannung der Konfliktsituation verweist.

MUSIKALISCHE STRATEGIEN

Der König fordert zu Beginn der Gerichtsverhandlung von den Konfliktparteien den Verzicht auf Hinterlist und Gefühlsausbrüche („[...] Femmine sorgete, / E le vostre ragioni / Senza insidie, e tumulti a mè esponete“, 2. Teil, S. 19; Nr. 42). Beide Parteien bemühen sich um Beherrschung ihrer Affekte und wenden sich ausschließlich im Secco-Rezitativ an ihn. An einigen Stellen hebt dieses jedoch zu einem expressiveren Ton an. Wie der Text lässt auch die Musik besonders bei der wahren Mutter die Tendenz erkennen, aus der geforderten Beherrschung auszubrechen. An vielen Stellen verleihen bestimmte musikalische Mittel der Rede nicht nur besonderen Nachdruck. Die Musik ist teilweise so differenziert, dass eine Unterscheidung zwischen den beiden Parteien möglich ist. Im Vergleich zu anderen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bleiben diese Abschnitte gleichwohl immer noch zurückgehalten. Charakteristisch ist, was Günther Massenkeil im Zusammenhang mit der Stilentwicklung seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Oper und Oratorium für die „Tradition des älteren erzählenden, schildernden und nicht affektuos musikalischen Sprechens, des reinen stile recitativo“ beschreibt: „strikt syllabische Deklamation ohne Wortwiederholungen und mit der Achtelnote als Grundmaß der Bewegung, im Auf und Ab der Töne dem natürlichen Sprachduktus folgend und große Sprünge vermeidend“³⁰¹, mit länger gehaltenen Tönen im Generalbass sowie dem Verzicht auf harmonische Besonderheiten und tonartliche Geschlossenheit. Die einzige Arie, jene *Coscienza*, befasst sich mit abstrakt-moralischem Inhalt und bleibt auch im musikalischen Ausdruck vergleichsweise zurückgenommen (Nr. 21).

Rezitative Ingannos

In der Lügenszene am Ende des ersten Teils hält sich Inganno während seiner Lüge im Ausdruck einerseits zurück, andererseits verleihen bestimmte musikalische Mittel seiner Rede an einigen Stellen eine gewisse Spannung (Nr. 20). Vor allem die Melodie der Singstimme dient ihm dazu, Anteilnahme vorzuspielen und (vermeintliche) Empörung auszudrücken. So beginnt er seine Schilderung der Tat in T. 40/41 mit einem emphatischen Quartsprung aufwärts (*a – d'*) und einem anschließend über die Taktgrenze hinweg gehaltenen *d'*:

³⁰¹ Massenkeil: Oratorium und Passion, Bd. 1, S. 155, vgl. auch die folgenden allgemeinen Beschreibungen.



Notenbeispiel 15 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 20, T. 32-46³⁰²)

Vor allem die Synkope fällt auf, denn die Melodie schreitet in der Regel überwiegend in regelmäßigen Achteln und Sechzehnteln voran. Harmonisch ist die Stelle hingegen beruhigt: Inganno nimmt das zuvor von Salomo eingeführte D-Dur über zweieinhalb Takte auf, T. 42 ergänzt die Septime, auf die Auflösung zu h⁶ (G-Dur) folgt h⁶ mit großer Sexte, es schließt sich a-Moll an. Auch an späterer Stelle (T. 54-59) hebt sich die Melodik durch stärkere Emphase ab. Die Worte „Ardita nega / Esser di lei l'estinto figlio [...]“ beginnen abermals mit einem aufsteigenden Quartsprung g – c'. Nach einem Takt verleiht eine aufsteigende f-Moll-Dreiklangsbrechung mit punktierter Achtel am Anfang dem erbosten „lei l'estinto figlio“ Ausdruck.

Rezitative der Mütter

In der Gerichtsszene treten die Parteien immer beide an den König heran; es gibt, abgesehen von einem kurzen Ausruf Ingannos („O saggio Prence!“, Nr. 42, T. 20), keine Stelle, an der nur eine allein versucht, den König zu überzeugen. Auch die Länge ihrer jeweiligen Äußerungen ist ähnlich.³⁰³ Schon im Zusammenhang mit den sprachlichen Strategien wurde gezeigt, wie parallele Satzkonstruktionen Unterschiede zwischen den Frauen verdecken (S. 123/124). Musikalisch macht die falsche Mutter (Seconda Madre) den Versuch, Unterschiede zu verschleiern, nun zu

³⁰² Notenbeispiele aus dem Partiturmanuskript, s. oben, Anm. 290.

ihrer Hauptstrategie, indem sie an vielen Stellen die Musik der anderen (Prima Madre) aufgreift. Doch fehlt hier trotz der Nachahmung oft der expressive Unterton, welcher der anderen Frau eigen ist, so dass hier – allein durch die Musik – eine Enttarnung erreicht wird. Salomo gibt jedoch nicht zu erkennen, ob er die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag. Die Tendenz zur Verschleierung zeigt bereits der Beginn der Szene (Nr. 42):

Notenbeispiel 16 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 42, T. 1-11)

Nicht die falsche Mutter setzt zuerst ein, wie es der Text vorgibt, sondern die wahre, das heißt, dass die falsche Mutter nun der ersten nachredet und wie diese im Appell an den König herantritt („Ah Monarca“ – „Ah Sire“, T. 1/2).³⁰⁴ Beide beginnen mit einem abwärtsgerichteten Terzsprung (große bzw. kleine Terz). Während sich die falsche Mutter im zweiten Einsatz (T. 3) teilweise rhythmisch an die andere anschließt, führt sie im dritten Einsatz (T. 5) nicht nur den Rhythmus, sondern auch die melodische Linie in kleinen Sekundschrritten fort. In den folgenden Takten entfernen sich die beiden Frauen musikalisch etwas voneinander, bis sie parallel im gleichen Rhythmus schließen.

³⁰³ Lediglich mit der ausführlichen Tathergangsschilderung weicht die wahre in dieser Hinsicht von der falschen Mutter ab.

³⁰⁴ Am Ende dieses Abschnitts sind die Äußerungen gegenüber dem Libretto noch einmal vertauscht, ohne dass dies jedoch inhaltliche Konsequenzen hätte („Umile chieggo“ und „Riverente imploro“). Dies macht aber einmal mehr die bereits erwähnte Identität und somit Austauschbarkeit der Reden deutlich.

Obwohl die falsche Mutter hier eine Verschleierung intendiert, treten Unterschiede hervor. Ihr Gesang bleibt weitestgehend frei von kleinen Sekunden und Tritoni und anderen Mitteln, die der Musik Expressivität verleihen; auffällig ist lediglich der Sextsprung in T. 7. So lässt der erste Einsatz der wahren Mutter aufhorchen, denn mit dem zweiten Terzsprung (*g' – dis'*) geht sie in den Leitton *dis'*, während im Bass weiterhin *E* erklingt. Diese Spannung verleiht, auch wenn sie sich sogleich mit dem Schritt *dis' – e'* auflöst, der Anrede großen Ausdruck. Demgegenüber schöpft der unmittelbar folgende Einsatz der anderen Frau aus leitereigenen Tönen und ist nicht weiter auffällig.

Auf den Streit, der nach der Tathergangsschilderung der wahren Mutter zwischen den beiden Frauen entflammt, folgt eine erneute Hinwendung an den König. Hier (T. 59) beginnt nun die falsche Mutter zuerst mit dem Appell „Ah mio signore“ mit entsprechender Emphase ausdrückender Floskel aus Synkope und Seufzerfigur, die schon mehrfach erklingen ist:

The image shows a page of handwritten musical notation for two vocal parts. The top staff is labeled '1^a madre' and the bottom staff is labeled '2^a madre'. The lyrics are in Italian. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '43' is visible at the bottom right.

Notenbeispiel 17 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 42, T. 56-70)

Bei ihrem Einsatz greift zunächst die wahre Mutter eben diese Floskel auf (T. 61). Daraufhin jedoch schließt sich die andere erneut an die Gegnerin an. Melodie und Rhythmus zu den Worten „Del Rè la destra ultrice“ (T. 66/67) folgen dem Gesang der wahren Mutter „A tè qui sol s’aspetta“ (T. 62/63). Ein gemeinsamer Schluss nimmt am Ende dieses Abschnitts wiederum die Unterscheidungsmöglichkeiten. Wie schon am Beginn der Szene steht dennoch der Musik der

falschen eine häufig ausdrucksstärkere Musik der wahren Mutter gegenüber, denn obwohl die Melodie zu den Worten „Del Rè la destra ultrice“ derjenigen der wahren Mutter folgt und durch die Punktierung auch einen eindringlichen Gestus erhält (ebenso hat die chromatische Bassführung in der entsprechenden Musik der ersten Frau eine Parallele), sind die vorangehenden Takte 61 ff. doch intensiviert in der Fortführung der Melodie, die zunehmend aufwärts strebt. Im Dialog mit dem König in der Gerichtsszene ist das Schwanken der wahren Mutter zwischen Beherrschung einerseits sowie Ausdruck und Emphase andererseits charakteristisch. Im bereits erwähnten ersten Auftritt der Frauen vor Salomo (Nr. 42, s. Notenbeispiel 16) markiert etwa die Harmonik mit ihren unaufgelösten Dissonanzen einerseits die Eindringlichkeit im Appell an den König sowie die zunehmende Anspannung beider Frauen und erscheint andererseits als ein Abbild der Situation – der Spannung und Unversöhnlichkeit – und damit nicht allein als Strategie der Überzeugung. Die Darstellung der Vorgeschichte durch die wahre Mutter (Nr. 42, T. 28 ff.) lässt demgegenüber musikalisch zunächst eine stärkere Zurücknahme erkennen, zeigt aber auch hier einen intensiven Textbezug mit expressiveren Momenten:

Handwritten musical score for voice and piano, showing six systems of music with Italian lyrics. The lyrics describe a scene where a woman, likely the true mother, is in a state of intense emotion, having just discovered that her son has been killed. The music is characterized by chromatic lines and dissonances, reflecting the dramatic and tragic nature of the text.

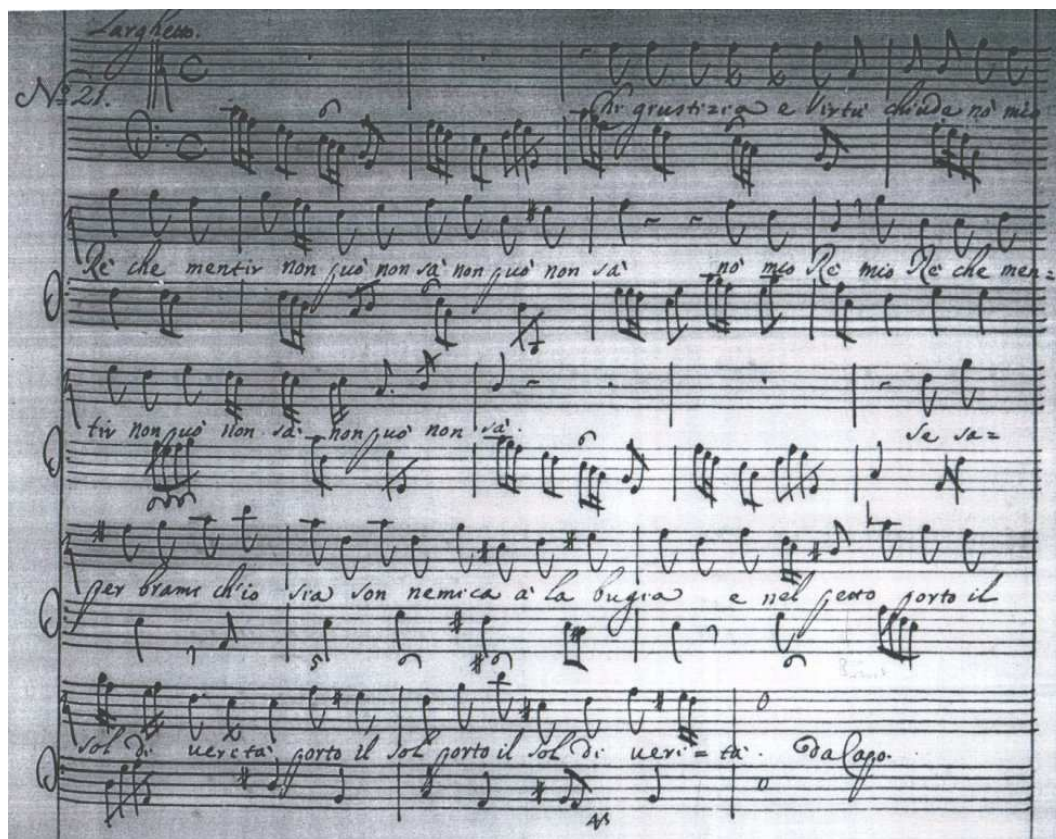
Notenbeispiel 18 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 42, T. 26/2-39)

Harmonisch beginnt sie mit einem zwei Takte gehaltenen C-Dur (T. 28) nicht nur in einer eher unauffälligen Tonart, sondern auch ruhig. Daran an schließt sich eine zielgerichtete Harmonik:

Auf C folgen C^{6>} und d^{5>} und – als vorläufiger Zielpunkt – Es-Dur. Die dieser Harmonik inhärente Eindringlichkeit bleibt zunächst erhalten. Auf Es-Dur folgt unmittelbar Es² (F⁷), das sich nach D⁶ (B-Dur) auflöst; es schließt sich eine etwas veränderte Wiederholung dieser Akkordfolge mit der Kadenz von Es-Dur über F-Dur nach b-Moll an (T. 32). Die b-Moll-Eintrübung von eineinhalb Takten zu den Worten „trà l'ombre de la notte“ (T. 32/33) nimmt direkten Bezug zum Text.

Sentenzarie Coscienzas

Nur eine Arie dient im Werkinnen der Überzeugung des Königs. Es ist diejenige Coscienzas am Ende der Lügenszene (Nr. 21). Sie enthält – nach der längeren Lügenrede Ingannos und der bereits erfolgten Überzeugung Salomos – den Versuch, den König für das Gegenteil der vorangegangenen Anschuldigungen einzunehmen. Der Text zeigt wie bereits oben beschrieben (S. 123) keinen Affektgehalt. Dem abstrakten Inhalt entspricht ein gemäßigter Ausdruck in der Musik, die wie der Text eine Charakterisierung dieser Allegorie enthält:



Notenbeispiel 19 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 21)

Die Arie gehört als so genannte Continuo-Arie ohne vorgestellten längeren einleitenden Instrumentalteil und mit ausschließlicher Bassbegleitung zu einem älteren Arientyp.³⁰⁵ Kennzeichnend

³⁰⁵ Diesem steht als neuerer Typ im vorliegenden Werk die orchesterbegleitete Arie gegenüber; vgl. zu dieser Differenzierung für das Oratorium dieser Zeit allgemein Massenkeil: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 159/160.

für den A-Teil der Arie ist das im ersten Takt exponierte Hauptmotiv, eine konsequent abwärtsgerichtete Bewegung in Achtelnoten mit folgenden Sechzehnteln. In T. 3 wird es kombiniert mit Repetitionen in der Singstimme. Mit dieser Verbindung von Tonwiederholungen im Gesang und absteigender Linie in der Begleitung greift Ziani eine Metapher für Beständigkeit auf.³⁰⁶ Sie besetzt *Coscienza* in diesem Zusammenhang mit einer positiven Eigenschaft. Der überwiegend syllabisch-deklamierende Gesang, der „ohne Umschweife“ den Text hervorbringt, die deutliche, zum Teil scharfe Akzentuierung auf zentralen Worten (u.a. „no“, „sa“, *verità*“) in Melismen oder prägnanten Punktierungen sowie die Wiederholung zentraler Satzteile („non può non sa“, „porto il sol di *verità*“) vermitteln darüber hinaus einen sicheren Gestus und verleihen *Coscienza*s Worten Glaubwürdigkeit.

Der König weist *Coscienza* jedoch zurück; auch in der folgenden Gerichtsverhandlung gibt er bis nach seinem Teilungsbefehl nicht zu erkennen, ob er die wahre Mutter bereits erkannt hat.

Streit der Parteien

Dass der Streit zwischen den beiden Parteien einen sehr großen Raum einnimmt, steht im Zusammenhang mit der allegorischen Ausrichtung des Werks, auf die an späterer Stelle näher einzugehen ist. Schon in der Lügenszene am Ende des ersten Teils, vor allem aber am Beginn der Gerichtsszene „driftet“ der Dialog immer wieder ab in den Streit, den der König seinerseits zu verhindern sucht. Nach dem Teilungsbefehl treten die Parteien entweder ganz aus der Handlung heraus oder streiten nur noch und wenden sich überhaupt nicht mehr direkt an den Richter. An dieser Stelle verselbständigt sich der Dialog zwischen den Gegnerinnen derart, dass *Coscienza* und die wahre Mutter Salomos spätere Deutung – diejenige, die das Kind geteilt wissen will, kann nicht die Mutter sein – bereits vorwegnehmen. Gleichwohl sind all diese Momente für die Entscheidungsfindung des Königs bedeutend, denn er ist anwesend, verfolgt (und kommentiert) die Auseinandersetzung und macht sich ein Bild von den Anwesenden. Da er immer weniger unterbricht, wird er zunehmend allein zum Beobachter.

Das Verhalten in der Konfrontation der Parteien ist ein etwas anderes als in der direkten Hinwendung zum König, denn die Frauen gehen stärker aus sich heraus: Die falsche Mutter ahmt nun nicht mehr primär die Musik der anderen nach, sondern gibt ihre Wut deutlicher zu erkennen; und die Mutter des Kindes verleiht ihren Affekten, insbesondere zum Ende der Gerichtsszene, etwas mehr Raum. Die Anzahl der in den Dialog integrierten Arien ist etwas höher; sie bleiben hier aber zunächst allein den beiden Allegorien vorbehalten: Sowohl *Inganno* (in der Lügenszene des ersten Teils) als auch *Coscienza* (am Ende der Gerichtsszene) singen jeweils eine

³⁰⁶ Vgl. zu diesem stilistischen Mittel Hendrik Schulze, der es u.a. im Zusammenhang mit der musikalischen Charakterisierung Achilles in der allerdings früher entstandenen Oper *La finta pazza* (1641) von Francesco Saccati

Arie (vgl. oben Abbildung 11). Inhaltlich bewegen sie sich weiterhin auf einer allgemeineren, moralisierenden Ebene. Die Frauen selbst sind hier noch mit keiner Arie bedacht. Erst jenseits des Dialogs treten sie mit Affektarien in den Vordergrund.

SPRACHLICHES VORGEHEN

Der Streit zwischen *Coscienza* und *Inganno* fällt in der Lügenszene zwar eher knapp aus, größeren Raum nimmt hier der bereits untersuchte Überzeugungsdialog zwischen *Inganno* und dem König ein. Doch durch eine an *Coscienza* gerichtete Arie *Ingannos* (Nr. 23) erhält ein bestimmtes Moment der Auseinandersetzung – die Belehrung und Zurechtweisung *Coscienzas* – besonderes Gewicht. *Inganno* macht *Coscienza* auf die Notwendigkeit einer guten Beratung desjenigen aufmerksam, der die Macht innehat. Ihr Versuch, die Wahrheit zu verschleiern, sei vergeblich; dieser als Anklage gegen *Coscienza* gemeinte Ausspruch enthält tatsächlich aber eine richtige Aussage, da *Coscienza* ja die Wahrheit selber ist:

ING.: Ti lusinghi, e tenti invano
Di coprir la verità.
Mà al governo chi presiede
Premio, e pena mai non diede,
Se da un'ottimo consiglio
Chiara luce egli non hà.
(1. Teil, S. 12; Nr. 23)

Coscienza reagiert mit einer Hofkritik; gerade an den Höfen herrsche der Betrug („Come malvagio *Inganno* / Ne le Corti tradir suol l'innocenza“):

COS.: Dal Cielo avrai, ò grande,
L'occulta veritade, e in uno avrai,
Come malvagio *Inganno*
Ne le Corti tradir suol l'innocenza.
Manca il Rè a quel, che deve,
Quando altrui lascia il moto de l'Impero,
E comanda il Ministro al proprio Prence.
La *Coscienza* più retta ti favella:
Già sò, che i lumi tuoi
Virtù mentita ingombra,
Che tal s'infinge, e non è nemen l'ombra.
(1. Teil, S. 12/13; Nr. 24)

Der Streit zwischen den Frauen gewinnt zu Beginn der Gerichtsszene vor dem Teilungsbefehl an Heftigkeit (von den beiden Allegorien beteiligt sich nur an wenigen Stellen *Inganno*). Im Versuch, den König direkt zu überzeugen, appellieren sie wie oben gezeigt an dessen Gerechtigkeit und beziehen sich dabei überwiegend auf das ihnen selbst widerfahrene Unrecht, ohne die andere in ausgeprägterer Weise schlecht zu machen. Im Streit hingegen dominieren vor allem von Seiten

der falschen Mutter und Ingannos Verwünschungen und Schuldzuweisungen bei gleichzeitig positiver Selbstdarstellung:

ING.: Scaltra sà finger bene. 2. MAD.: O falso core!
ING.: Ardisci, non temer. 2. MAD.: Io insidiatrice?
E qual notte, e qual Di mi vide mai
A soffocar' inavvertita i figli,
Poscia spinta dal duol prender gli altrui?
1. MAD.: Bugiarda il nieghi, e inanzi a un Rè mentisci?
2. MAD.: Taci, e la mia innocenza
Di più macchiare, ò perfida, arrosisco.
1. MAD.: Tu innocente? 2. MAD.: Lo sono. 1. MAD.: O ria! 2. MAD.: Co' oltraggi.
Disonorami pure. [...]
2. MAD.: Cadrà sovra di tè,
1. MAD.: Sovra tè piomberà,
A2: ò traditrice.
(2. Teil, S. 20; Nr. 42)

Die Fronten verhärten sich auf eine für den Streit charakteristische Weise, da jede Partei ohne Rücksicht auf die andere den eigenen Standpunkt zu verteidigen sucht.³⁰⁷ Wie im direkten Dialog mit dem König lässt sich auch hier ein reicher Gebrauch der Exclamatio beobachten; während sie dort jedoch vor allem in appellativer Funktion für die Überzeugung des Königs zum Einsatz kommt, erscheint sie hier ebenso wie die zahlreichen rhetorischen Fragen als Ausdruck der angespannten Affektlage.³⁰⁸ Der Dialog kulminiert in dem Wunsch der Gegnerinnen, der anderen möge Unglück geschehen („ò traditrice“).

Später verselbständigt sich die Interaktion zwischen den Parteien: Nach dem Befehl Salomos, das Kind zu teilen, tritt der König ganz in den Hintergrund, während er zuvor die Frauen mitunter zur Beherrschung ermahnt. Wie auf einer Art separaten Bühne geschieht hier etwas, an dem Salomo als Außenstehender teilhat. Was im Alten Testament und in anderen im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werken allein der König aushandelt, besprechen die Parteien unter sich: Coscienza (Nr. 55) in einer Arie und die wahre Mutter im Rezitativ (Nr. 56) werfen der anderen Frau vor, dass sie trotz des drohenden Todes nicht um das Kind weint; sie könne daher nicht die Mutter sein. Das ist im biblischen Text der Schluss, den allein Salomo zieht. Hier bekommt er ihn hingegen gleichsam präsentiert. Es obliegt ihm lediglich, das abschließende Urteil auszusprechen:

COS.: Perche madre non le sei
Tu non piangi e non sospiri
Che se uscito dal tuo seno
Falso il figlio dal tuo core
Non avrebbero l'esiglio

³⁰⁷ Zu den Merkmalen des Streits vgl. oben die Ausführungen zum Bibeltext, S. 53/54.

³⁰⁸ Zur rhetorischen Fragen vgl. etwa Heinrich F. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse, ⁹Hamburg 2001, S. 80: „Die Interrogatio drückt häufig heftige rednerische Affekte (Empörung, Bitterkeit) aus. [...] Sie Häufung (*accumulatio*) von rhetorischen Fragen spiegelt die Entrüstung des Sprechers, der in paränetischer Form Anklage erhebt.“

Pene, lacrime e sospiri.
[Arie, Nr. 55³⁰⁹]

1. MAD.: Ah crudele, ah tiranna, ah dispietata,
Madre tu sei? No, no, tu non lo sei,
Se Madre sei sì cruda,
Ch'amor di figlio non conobbe mai,
Che per i figli di pietade è ignuda.
Mà và, barbara Donna,
Saziati del mio duolo,
Più tosto, che ti sazij del mio sangue;
Ch' a mè sia miglior Sorte
Perder' il figlio in vita,
Che squarciato vederlo in braccio a Morte.
2. MAD.: Dunque mi lasci il figlio?
1.MAD.: Pria che vederlo estinto,
In lui voglio morir; tuo sia, te'l cedo.
(2. Teil, S. 25; Nr. 56)

Wie das Textbeispiel zeigt, übergibt die wahre Mutter das Kind der anderen; erst im Anschluss daran schaltet sich Salomo mit seinem Urteilsspruch ein. Besonders bei der wahren Mutter deutet die Sprache (wieder Exclamatio, rhetorische Frage) in Verbindung mit einer negativen Charakterisierung der Gegnerin („crudele“, „tiranna“, „dispieta“, „barbara Donna“) hin auf das Entsetzen über deren Reaktion und die Sorge um das Kind.

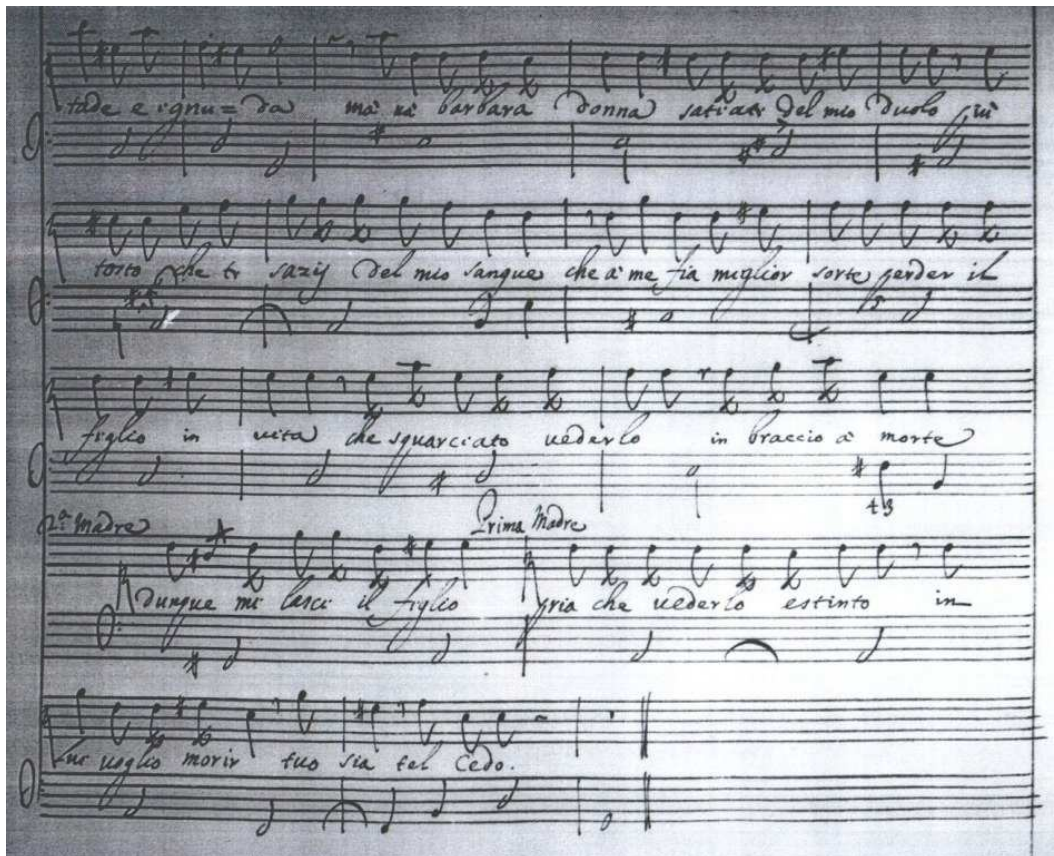
MUSIKALISCHES VORGEHEN

Rezitative der Mütter und der Allegorien

Im Streit mit der anderen verzichtet die falsche Mutter auf musikalische Nachahmung. Indem sie aber – wie auch Inganno – nun im eigenen Ausdruck freier ist, verfällt sie in einen schärferen Tonfall. Demgegenüber verweist die Musik der wahren Mutter nun verstärkt auf den inneren Schmerz. Die erste Streitsequenz in der Gerichtsszene (Nr. 42, T. 41-59) leiten Tritonussprünge im Gesang Ingannos und der zweiten Mutter ein. Die Tritoni finden in der unterlegten Harmonik eine Parallele (d⁶ mit *d-f-b* und a⁶ mit *A-c-fis*, in T. 41/42), springt der Bass von *es* nach *A*. Diesem relativ harten Klangbild steht im weiteren Verlauf des Abschnitts ein weiches der wahren Mutter gegenüber: Nach A-Dur in T. 50 wird die Harmonik mit ihrem Einsatz über Fis⁶ (=D-Dur) nach G-Dur fortgeführt. Die kurze Phrase endet in D-Dur, bevor die falsche Mutter von D-Dur ausgehend auf dem Wort „innocenza“ mit H⁶ (hier wieder Tritonus mit *H-d-gis*) fortsetzt und über H und Cis nach Fis-Dur schließt.

Das oben erwähnte Rezitativ der wahren Mutter nach dem Teilungsbefehl des Königs („Ah crudele, ah tiranna, ah dispietata“, Nr. 56) spiegeln den Zorn gegen die andere und den Schmerz in diesem Moment wider:

³⁰⁹ Nicht im Libretto enthalten, sondern Ergänzung in der Partitur.



Notenbeispiel 20 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 56, T. 1-23)

Ständige Unterbrechungen des melodischen Flusses durch Pausen markieren in den ersten fünf Takten die innere Bewegung. Auffällig ist auch hier eine Häufung von Tritoni im Gesang in Form von abwärts gerichteten Figuren drei Mal hintereinander. Die Harmonik wechselt pro Halbtakt, ab T. 6 beruhigt sie sich und findet mit einer Kadenz nach G-Dur zu einem vorläufigen Zielpunkt (T. 9/10). Die folgende Rückung von G-Dur nach E-Dur (T. 10/11) unterstreicht das Paradoxe der Entscheidung („Mà vâ, barbara Donna, / Saziati del mio duolo“): Die andere sei keine Mutter, aber sie solle dennoch das Kind nehmen, damit es vor dem Tod bewahrt werde. Die Takte 12-18 durchlaufen den Quintenzirkel in absteigender Richtung ohne wirkliches Ziel (Cis⁷, Ais⁶ (Fis-Dur) und A-Sekundquartsextakkord (H⁷), e-Moll, Cis⁶ (A-Dur), Cis⁵) (als ver-

kürzter A⁷), D-Dur), wobei die extreme Harmonik (von Cis, Fis und H ausgehend) ebenso wie die chromatische Melodieführung in T. 12 als ein Spiegel der extremen (inneren) Situation erscheint. Die letzten drei Takte 20-23 schließlich beenden diesen Abschnitt mit einer Kadenz nach G-Dur und leiten eine Beruhigung ein.

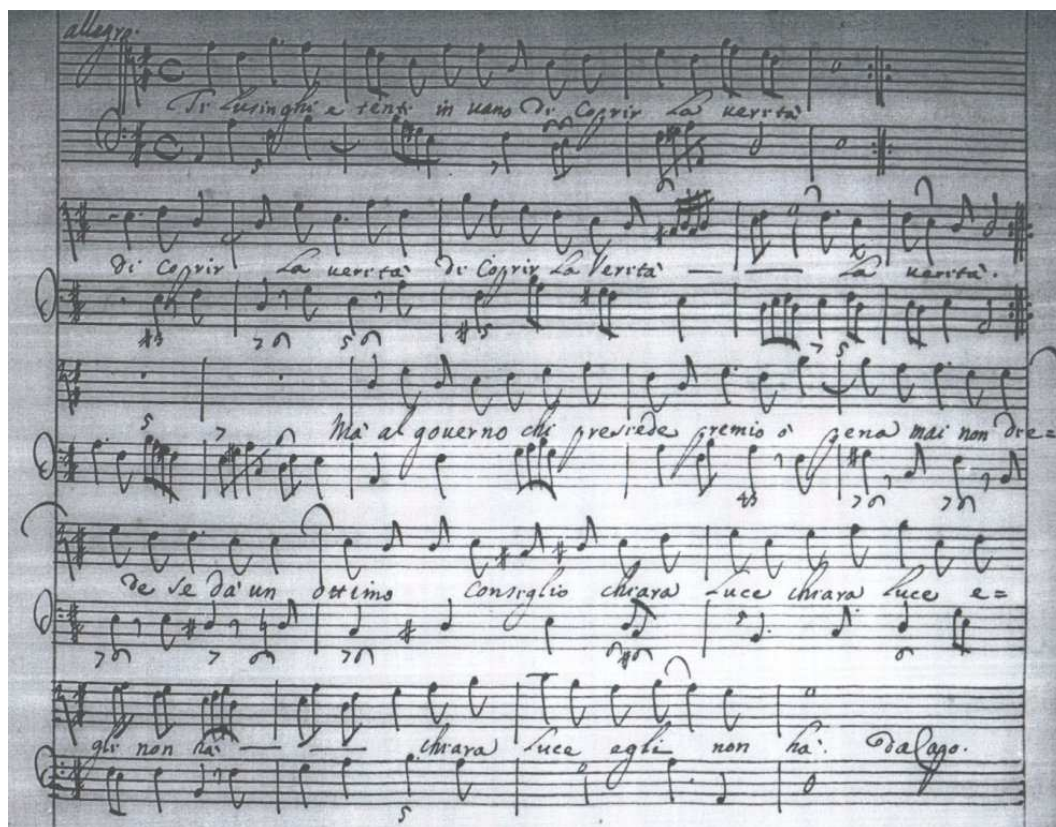
Sentenzarien Ingannos und Coscienzas

Die Streitsequenzen enthalten zwei ausschließlich von den beiden Allegorien gesungene Arien: eine erste von Inganno in der Lügenszene (Nr. 23, A-Dur³¹⁰) sowie eine zweite von Coscienza vor dem soeben betrachteten Secco-Rezitativ (Nr. 55, F-Dur³¹¹). Den mehr moralisch-lehrhaften Inhalten entspricht es auch hier, dass der Musik im Vergleich zu den Secco-Rezitativen zwar mehr Raum gewährt wird, der Ausdruck jedoch gegenüber dem der Affektarien eher zurückgehalten bleibt. Beide Arien weichen von den anderen in diesem Oratorium ab durch jeweils ein besonderes Merkmal, das einen Teil der Textaussage stützt. Ingannos Arie sieht im A-Teil, der durch das Da capo ohnehin schon wiederholt wird, noch weitere Wiederholungen vor:



³¹⁰ Vgl. oben, S. 137.

³¹¹ Vgl. S. 138/139.



Notenbeispiel 21 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 23)

Nach den ersten vier, die zwei einleitenden Verse umfassenden Takten („Ti lusinghi, e tenti in vano / Di coprir la verità“, T. 8-11) folgt ein Wiederholungszeichen. Die Takte 12-16 greifen lediglich den zweiten Vers auf und werden ebenfalls wiederholt. Die als Anklage gegen Coscienza intendierte Aussage – auch als Versuch zu verstehen, Salomo zu beeinflussen, ohne ihn jedoch direkt anzusprechen – erhält dadurch ein besonderes Gewicht. Auffällig sind im B-Teil die Vorhaltsdissonanzen in der Singstimme (T. 20-23); sie trüben das sonst konsonante Klangbild und mögen auf Ingannos Falschheit verweisen, der für den König eben keine gute Beratung abgibt.

Für Coscienas Arie Nr. 55 ist das Hinzutreten eines dreistimmigen Streicherapparates, der zwischen den Einsätzen der Singstimme auch jenseits der Einleitung erklingt, und somit eine vergleichsweise aufwendige musikalische Gestaltung charakteristisch:



Notenbeispiel 22 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 55, T. 1-23)

Imitierende Einsätze im Orchester und wechselnde Rhythmen im Bass verleihen dem Klang Lebendigkeit. Zwei Auftaktachtel innerhalb des 3/8-Taktes in den Instrumentalstimmen und im Gesang sowie große Sprünge in allen Stimmen schaffen einen beschwingten Gestus. Coscienza entlarvt hier die zweite Mutter als falsche Mutter („Perche madre non le sei“) und führt so bereits zur Lösung hin. Die Wahrheit kann triumphieren, was die Musik aufnimmt.

Unterbrechung des Dialogs

Die Arien jenseits der äußeren Handlung lassen sich in zwei Gruppen aufteilen: Reflektierende Arien, die sich, wie die beiden oben beschriebenen von Coscienza und Inganno, nicht primär auf das Bewusstsein der entsprechenden Figur beziehen, sondern einen zumeist übergeordneten Kommentar darstellen einerseits, und Arien, die den Affektzustand bzw. im weitesten Sinne das Bewusstsein der jeweiligen Figur erschließen, andererseits. Dabei ist insgesamt, d.h. unter Einbeziehung auch der anderen Arien des Oratoriums, zu beobachten, dass die Allegorien mit dem ersten Typ, die beiden Mütter hingegen mit dem zweiten Typ verbunden sind und dieser jenseits der äußeren Handlung begegnet. In den beiden hier untersuchten Überzeugungsszenen singen Coscienza und die wahre Mutter jeweils zwei Arien, die falsche Mutter tritt mit einer Arie jenseits der äußeren Handlung auf.

SENTENZARIEN COSCIENZAS

Am Ende der Lügenszene, unmittelbar vor dem Schlusschor, singt Coscienza eine Arie (Nr. 27) mit einem allgemein gültigen lehrhaften Inhalt. Es geht um die Macht des Betrugs, der auch die Könige ins Verderben stürze:

COS.: Artificio è de l'Inganno
Lo studiar più d'una frode;
S'hà per fine di virtute
Trar i Rè ne le cadute,
Acciò perdan' ogni lode.
(1. Teil, S. 14; Nr. 27)

Coscienza charakterisiert hier auch musikalisch Inganno und damit eine andere Allegorie:

The first system of the handwritten musical score shows a vocal line and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics "accieca il Principe e di ragion lo priva." The music is in a minor key and features a complex, rhythmic accompaniment in the basso continuo.

The second system of the handwritten musical score contains the main text of the aria. The lyrics are: "Artificio è de l'Inganno lo studiar più d'una frode; Lo studiar più d'una frode - Cadute. Lo studiar più d'una frode S'hà per fine di virtute Trar i Rè ne le cadute, acciò perdan' ogni lode. De acciò perdan' ogni lode. Dalago." The music continues with the same complex, rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel 23 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 27)

Die Musik (Grundtonart g-Moll) mag mit ihren ausgedehnten und teilweise sehr großen Sprüngen bis hin zu einer Oktave in der Melodie besonders im B-Teil, einer sehr bewegten Bassführung in fast durchgehenden Achteln und ebenfalls großen Sprüngen auf eine Aggressivität hinweisen, die dem Betrug innewohnt.

Die andere Arie *Coscienza* (Nr. 45, G-Dur) ist, abgesehen von einer unmittelbar vorangehenden Salomos, die erste innerhalb der Gerichtsszene. Sie wird eingeleitet durch ein Rezitativ, in dem *Coscienza* die Überlegenheit der Gerechtigkeit („giustizia“) gegenüber dem Betrug „(Inganno“) betont (Vers 1-4). Die Sprache der Arie ist metaphorisch. Sich gegen sie, *Coscienza*, zu wenden, sei vergeblich (Vers 5 und 6), sie selbst sei, im Hinblick auf den Betrug, entlarvend und darin ebenso tödlich („La mia sferza, ch'è fatale“) wie lebensspendend:

[Rez.]

COS.: Con il flagello mio quel Cor Reale
Vo' seguir', e sferza; vegga l'Inganno,
Che a l'empie frodi sue
Di giustizia il rigor' al fin prevale.

[Arie]

Tenti pur, che tenta invano
Chi vuol prenderla con mè.
La mia sferza, ch'è fatale,
Quando acuta in un Cor giunse,
Ne l'interno appena il punse,
Che salute ella glie diè.
(2. Teil, S. 21; Nr. 44, Nr. 45)

Dass *Coscienza* damit gleichsam Ordnung und Gleichgewicht schaffende Funktion hat, bringt die Musik zum Ausdruck. Die Melodie charakterisiert bereits zu Beginn ausgleichende Bewegungen: In T. 7-10 folgt nach jeder aufsteigenden Linie eine abwärts gerichtete und umgekehrt (vgl. T. 7); insgesamt strebt der übergeordnete melodische Verlauf in T. 7 und 8 nach oben, in den anschließenden zwei Takten hingegen in entgegengesetzter Richtung wieder abwärts. T. 10/11 wiederholen T. 9 einen Ganzton höher, in T. 12 wird T. 8 (m.A.) in Umkehrung aufgegriffen. Ähnlich gestaltet ist der Beginn des B-Teils: Durch die (variierte) Wiederholung von T. 19 in T. 21 (es ist nur eine musikalische Wiederholung, keine textliche) ist der Anfang symmetrisch angelegt. T. 23-25 sind eine Fortführung, deren Verlauf insofern ausgleichend ist, als die vorangehende kreisende durch eine aufwärts gerichtete Bewegung in kleinen Stufen ersetzt ist.

LAMENTO DER WAHREN MUTTER

Den affektiven ebenso wie den musikalischen Höhepunkt des Werkes stellt, kurz vor dem königlichen Befehl, das Kind zu teilen, die mehrteilige, aus Rezitativen und Arie bestehende Soloszene der wahren Mutter dar (Nr. 46-49). Mit großer Heftigkeit entladen sich hier Wut und

Schmerz über den erfolgten Betrug und die falschen Schuldzuweisungen. Es ist eine Szene, die nicht nur von einem häufigen Wechsel der Emotionen – vom Leiden durch den Verlust des Sohnes über heftige Wut gegen die andere Frau bis hin zur inneren Zurechtweisung angesichts des eigenen Außer-sich-Seins und einer abschließenden Trauer und Todessehnsucht –, sondern auch einem differenzierten inneren Dialog geprägt ist: Der Zuwendung zum Sohn am Beginn folgt die direkte Anrede an den dominanten Affekt, die Wut (Vers 4ff.). Mit dem plötzlichen Bewusstwerden über die eigenen starken Affekte folgt die Besinnung auf sich selbst (Vers 9ff.). Am Ende wendet sich die Mutter schließlich an ihr Herz als eine Art innere Stimme (Vers 16ff.):

- | | | | |
|----|---|----------------------------|--------------------------|
| 1 | Figlio, ah mio figlio ... viscere ... crudeli
Ministri del mio mal, me l'ascondete.
E il Ciel vi soffre? E vi sostien la Terra? | Secco-Rezitativ | (g-Moll => H-Dur) |
| 5 | Rabbia, sdegno dal mio seno esci, e nel suo
Corri, vola a fargli guerra.
Si si guerra, guerra,
E dagli Antri di sotterra
L'empie Furie.... | Accompagnato-
Rezitativ | D-Dur => h-Moll => F-Dur |
| 10 | Mà che ragiono, ove trascorro? O Dio!
Cieca passion mi toglie a l'intelletto,
E mi rapisce i sensi il duolo rio.
Mà la prole dov'è? Il mio figlio,
Ch' onorava il mio duolo?
Crudì, me l'involaste, e il viver mio | Secco-Rezitativ | (Es-Dur => A-Dur) |
| 15 | Voi terminaste con un colpo solo. | | |
| 20 | Cor perduto, che mi parli?
Vuoi conforto? Ti rispondo:
Per pietà l'avrai la Morte.
Più a te vivere non giova
Perche più
Il tormento si rinnova,
Ed il duol si fà più forte.
(2. Teil, S. 22/23; Nr. 46-49) | Arie | D-Dur |

Die Gesamtanlage mit dem Wechsel von Trauer, (rasender) Wut und abschließender Hoffnungslosigkeit sowie der auf Intensivierung zielenden rhetorischen Gestaltung (Wiederholungsfiguren, verschiedene Apostrophen, Antithesen, rhetorische Fragen, Exclamationen) weist Merkmale eines 'Typus' auf, der sich seit Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna* (1608) in der damaligen italienischen Oper fest etabliert hatte: dem Lamento, dem einsamen Klagegesang.³¹² Musikalisch schließt die vorliegende Szene in der Folge von Secco-Rezitativen, Accompagnato-

³¹² Zum (frühen) Opernlamento vgl. Silke Leopold, u.a. in: Claudio Monteverdi und seine Zeit (=Große Komponisten und ihre Zeit), ²Laaber 1993, S. 145-169; Elan Rosand: Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre, Berkley 1991, S. 236. – Wie stark vor allem die vorliegende Szene aus der Operntradition erwächst, zeigt auch die Anspielung an die Furienanrufung, wenn es heißt: „Si si guerra, guerra, / E dagli Antri di sotterra / L'empie

Rezitativ und Arie an die seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts übliche Gestaltung von Lamenti an.³¹³ Der Wechsel der Form korrespondiert dabei mit den verschiedenen Phasen: Am Beginn steht ein noch vergleichsweise ruhiges Secco-Rezitativ (Vers 1-3; Nr. 46, T. 13-18):



Notenbeispiel 24 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 46, T. 8-18)

Pausen markieren im Text die innere Erregung zu Beginn („Figlio, ah mio figlio ... viscere ... crudeli“). Diese erfährt in der Vertonung noch eine Steigerung, denn schon das erste Wort „Figlio“ in T. 14 ist durch eine nachfolgende Viertelpause abgesetzt. Der Quintsextakkord auf *cis* im folgenden Takt löst sich zwar nach d-Moll auf (T. 16), doch dessen Spannung bleibt zunächst eineinhalb Takte lang gehalten. Unter Beteiligung einer zweistimmigen Streichergruppe zusätzlich zum Basso continuo folgt ein Accompagnato-Rezitativ (Vers 4-11; Nr. 47), dessen freie Gestaltungsmöglichkeiten dem zunächst unkontrollierten Wutausbruch Raum geben:

Furie...“ (Vers 6-8). Zur Furienanrufung als „opernhafte Szenentypik“ im Oratorium, speziell Caldaras, vgl. Kirkendale: Antonio Caldara, S. 164-165.

³¹³ Rosand: *Opera in Seventeenth-Century Venice*, S. 278.

N. 27

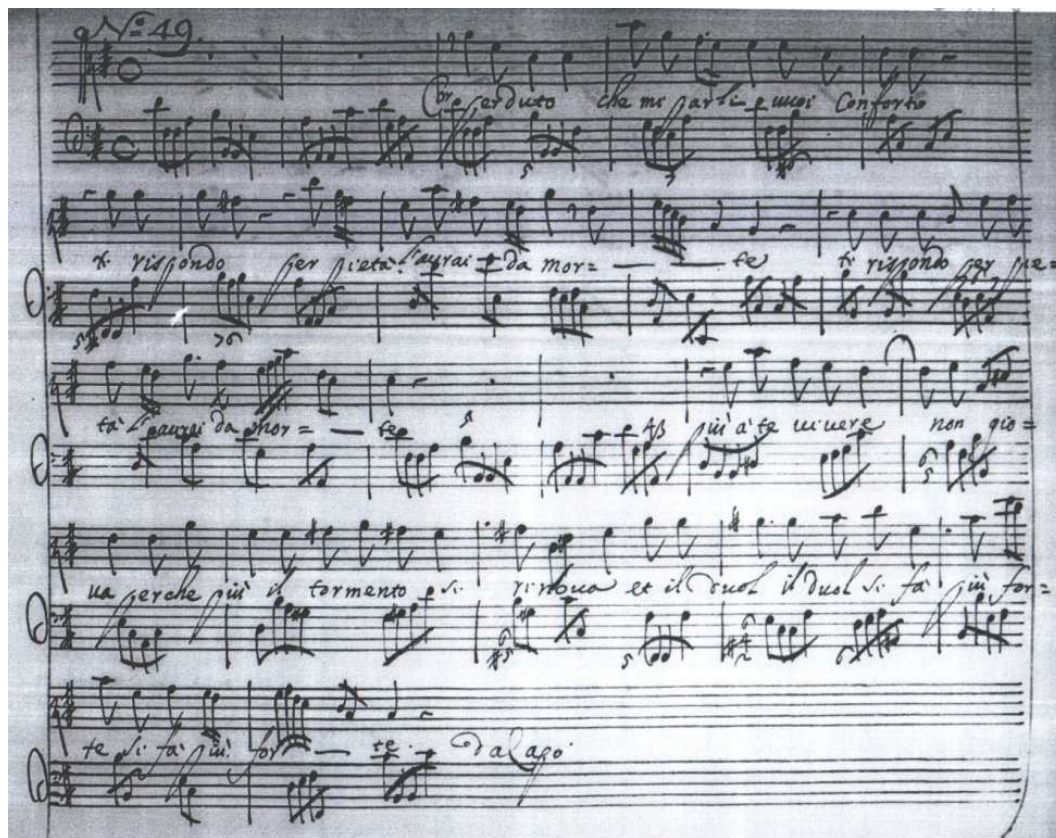
1^{to}
2^{da} *Rabbia* *Docque Dal mio seno e*
ver enoq' yo *Corn. nota a farle quar-* *-ra*

1. di guerra guerra *e dagli atroci sonnera l'empia furia.....*
Ma che regions *one trascorro oh Dio creca passion mi*
Dagio

Notenbeispiel 25 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salomone*, Nr. 47, Nr.48)

Das Accompagnato beginnt unvermittelt, denn nach dem Ende des vorhergehenden Secco-Rezitativs in H-Dur folgt ohne einen modulierenden Übergang sogleich D-Dur. Das plötzlich einsetzende achttönige Sechzehntelmotiv und die nachfolgende Synkope bringen, zusammen mit dem imitierenden Einsatz der zweiten Stimme und den Achtelbewegungen im Bass, eine starke Motorik, die den Zorn der Figur vorwegnimmt, noch bevor die Stimme einsetzt. Die folgende Aggressivität der Singstimme steigert sich von syllabischer Deklamation in Achteln zu einer Koloratur auf dem Wort „guerra“. Bereits in T. 10 setzt eine Beruhigung ein, bis in T. 11/12 nur noch Continuo und Singstimme erklingen. Zu einem vollständigen Bewegungsstau kommt es in T. 13 (*Adagio*), wenn die Mutter beginnt, sich ihres Zorns bewusst zu werden und eine Abschwächung dieses Affekts einleitet. Hier ist der bewegte polyphone Orchestersatz ersetzt durch einen ruhigeren homophonen Satz. Die Harmonik führt von h-Moll bis nach F-Dur abwärts (T. 21), durchläuft dabei den Quintenzirkel und treibt durch eine starke Leittonspannung nach vorn.

Bei den Worten „Mà la prole dov'è?“ geht die Musik in ein weiteres Secco-Rezitativ über (Vers 12-15; Nr. 48). Die Besinnung nach dem Wutausbruch erfolgt also stufenweise; das Secco-Rezitativ wirkt dabei nach dem vorangegangenen Accompagnato besonders reduziert. Die nachfolgende Da-capo-Arie (Vers 16-22; Nr. 49) bildet den Abschluss und musikalischen Höhepunkt:



Notenbeispiel 26 (M.A. Ziani: *Il giudizio di Salmone*, Nr. 49)

Im Mittelpunkt des A-Teils steht die bis zur Todessehnsucht gesteigerte Trauer: Der dritte Vers („Per pietà l'avrai da morte“) wird in T. 9-11 wiederholt und das Wort „morte“ durch eine melismatische Stimmführung insgesamt zwei Mal besonders hervorgehoben. Pausen, kleine Sekunden und Seufzerfiguren intensivieren den Ausdruck, ein gehender, ostinato-ähnlicher Bass gewährleistet Zusammenhalt. Die Melodik im B-Teil führt den Trauertönenfall in chromatischen Schritten fort (T. 16/17). Ein instrumentales Nachspiel bildet den Abschluss der Szene und leitet zur äußeren Handlung zurück.

Die Arie beginnt ohne eine vorgestellte mehrstimmige instrumentale Einleitung. Damit reiht sie sich ein in die Gruppe derjenigen Continuo-Arien, in denen allenfalls der Bass dem Einsatz der Singstimme vorausgeht.³¹⁴ Einzigartig ist diese Arie jedoch innerhalb dieses Oratoriums durch die Verlagerung eines instrumentalen Teils an den Schluss unmittelbar nach dem Da capo. Die Abweichung mag hier in der psychischen Verfassung der Figur begründet sein, wenn der Affekt der Trauer so stark ist, dass sich die Figur eine Einleitung nicht gestattet. Demgegenüber erlaubt der instrumentale Abschluss ein allmähliches Heraustreten aus der langen Reflexion zurück in die Szene.³¹⁵

³¹⁴ Dazu gehören auch die Nummern 10, 16, 21, 31 und 39.

³¹⁵ In anderen Werken wie der Kammeroper *La Flora* ist das Instrumentalritornell unmittelbar im Anschluss an die Arie eher die Regel als die Ausnahme; s. dazu Lorenz Duftschmid: Zum Permetto drammatico pastorale *La Flora* von

AFFEKTARIEN DER BEIDEN FRAUEN IM VERGLEICH

Am Ende des Oratoriums unmittelbar vor und unmittelbar nach dem letzten Urteilsspruch Salomos folgen relativ dicht aufeinander zwei Arien der beiden Mütter, denen jeweils der gleiche Affekt zugrunde liegt: Zunächst gibt die falsche Mutter ihrer Freude Ausdruck darüber, dass die andere ihr nun das Kind überlassen hat (Nr. 57); nach dem folgenden Urteil Salomos ist es schließlich die Freude der wahren Mutter über die Rückgabe ihres Kindes (Nr. 61). Die situative und affektive Parallele legt eine vergleichende Betrachtung dieser beiden Arien nahe. Dabei zeigt sich etwas, was bereits in den Rezitativen zum Ausdruck kommt: Die Musik der falschen Mutter ist zwar, dem Affekt entsprechend, beschwingt und hat einen heiteren Charakter, doch die Freude scheint gegenüber der wahren Mutter nicht ebenso intensiv empfunden zu sein. Diese Differenz bleibt im inneren Kommunikationssystem unbemerkt, da die beiden Frauen sich in ihren lediglich an das Kind gerichteten Arien in einer isolierten, von den anderen unbemerkten Sprechsituation befinden. Die Texte der beiden Arien sind hingegen sehr ähnlich, denn sie entwerfen ein nahezu identisches Bild: Beide Frauen umarmen den Jungen und erhalten Trost durch ihn. Selbst der Wortlaut ist teilweise der gleiche (vgl. Hervorhebungen):

2. MADRE:
Caro mio ben, t'abbraccio,
Brillami in questo sen.
Stretto, stretto
Nel stringerti al petto
Sento di gioia il Cor...
(2. Teil, S. 26; Nr. 57)

1. MADRE:
Vieni al sen, m'abbraccia, e stringi
Care, e dolci mie speranze.
Del tuo labbro il vago riso
Dal mio sen discaccia il duolo,
E più, ò figlio, mio consolo
Nel goder l'amabil viso,
Nel baciare le tue sembianze.
(2. Teil, S. 27; Nr. 61)

Die Arie der falschen Mutter (G-Dur) ist eine der zahlreichen so genannten Continuo-Arien mit einem einleitenden Instrumentalteil (drei Streicher zusätzlich zum Generalbass), der die ersten vier Takte der Singstimme bereits vorwegnimmt, mit dem Einsatz der Singstimme jedoch keine Fortsetzung findet. Den Gesang selbst begleitet lediglich das Continuo. Ein tänzerischer 3/8-Rhythmus sowie eine bewegte Bassführung mit Quint- und Oktavsprüngen bringen die Freude zum Ausdruck. Eine ständige Veränderung des Rhythmus' verleiht der Musik eine ausgeprägte Lebendigkeit; die Ausgelassenheit der Frau erscheint ungebrochen und echt, es gibt keine Momente, die eine Trübung verraten. Nach dem letzten Vers endet die Arie jedoch abrupt. Diese Abweichung von allen anderen Arien des Oratoriums ist durch das dramatische Geschehen begründet: Ein Befehl des Königs unterbricht den Freudentaumel; Salomo hat mittlerweile den

Marc' Antonio Ziani, in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.): J.J. Fux-Symposium Graz '91 (=Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1992, S. 12.

Betrug erkannt und formuliert seine Erkenntnis im unmittelbar folgenden Secco-Rezitativ („Stringi le Furie, ò indegna, / Usurpartice de la prole altrui“, Nr. 58).

Die später folgende Arie der anderen Frau (C-Dur) enthält neben dem Basso continuo einen zusätzlichen, zweistimmigen Instrumentalsatz. Im lebhaften Wechsel konzertieren Singstimme einerseits und Streicher andererseits miteinander; punktierte Rhythmen und ausladende Bewegungen in den Instrumentalstimmen sowie Koloraturen von bis zu drei Takten Länge im Gesang spiegeln die große Freude der Mutter. Lebhaft ist der Wechsel zwischen Instrumenten und Gesang vor allem dadurch, dass die Singstimme die Musik der Streicher zunächst aufzunehmen scheint, dann aber selbständig fortführt, wenn sie nicht, wie schon beim ersten Einsatz in T. 6, von vornherein anders verläuft. Indem der Gesang nicht strikt einer zuvor eingeführten Musik folgt, unterscheidet sie sich nicht nur von dem Großteil der anderen Orchesterarien³¹⁶, sondern auch von der vorausgegangenen Freudenarie der falschen Mutter, in der Gesang und Instrumentaleinleitung eine stärkere Einheit bilden. Darin mag sich das Ungebändigte des Affekts zeigen. Klanglich differenziert ist diese konzertierende Arie darüber hinaus dadurch, dass der zweistimmige Violinensatz mit einem einstimmigen (nur obere Partie) abwechselt.

Neben den bisher untersuchten Arien der beiden Mütter und Allegorien sind auch einige dem König selbst vorbehalten. Insgesamt nähern sich seine Arien durch die Tendenz zu allgemeinen, sentenzhaften Äußerungen denjenigen der Allegorien an.

Die Rolle des Königs

Obwohl Salomo selbst von allen Figuren am seltensten in Erscheinung tritt – er ist jeweils zu Beginn der zwei Teile gar nicht anwesend und hält sich insbesondere in der Gerichtsszene eher als Beobachter im Hintergrund – ist er die komplexeste und facettenreichste Gestalt. Vielschichtig ist seine Rolle in den Überzeugungsszenen: Er vertritt die Gerechtigkeit; er kann daher am Ende der wahren Mutter ihr Kind zurückgeben. Er verteidigt die Vernunft, die seine Herangehensweise an den Konflikt ebenso wie den Umgang mit den Frauen wesentlich bestimmt. Und er zeigt sich schließlich – und das ist für den Verlauf der Gerichtsszene wesentlich – als geschickter Stratege. Er ist aber auch leichtgläubig, da er sich von Ingannos Lüge zunächst täuschen lässt. Salomos Rolle erschließt sich sowohl durch sein Handeln gegenüber den beiden Konfliktparteien als auch – und hier unterscheidet sich die Figur des Salomo von der in den bisher untersuchten Oratorien – durch zahlreiche Eigenkommentare: In drei von insgesamt vier Arien thematisiert er

³¹⁶ In nur zwei von insgesamt sechs weiteren Arien mit mehrstimmiger Instrumentalbegleitung sind Singstimme und Instrumentalpart ähnlich unabhängig gestaltet, in Nr. 12 (Teil 1), einer Arie der wahren, und in Nr. 39 (Teil 2), einer Arie der falschen Mutter, wobei die erste von ihnen insofern zu der hier besprochenen korrespondiert, als auch dort, vor dem Tod des Kindes, (noch) Glück und Freude im Mittelpunkt stehen. – Drei und somit die Hälfte dieser Instrumentalarien singen die falsche Mutter (Nr. 5, Nr. 39) bzw. Inganno (Nr. 9), alle anderen die wahre Mutter (Nr. 12, Nr. 16, Teil 1) und Coscienza (Nr. 55). Sie alle erklingen in dramatisch bedeutsamen Momenten.

ebenso wie in Teilen der Rezitative seine grundsätzlichen Pflichten und Aufgaben, die er im konkreten Konfliktfall einlöst. Diese Eigenkommentare sind ausgeprägter als bei den anderen Figuren. Hinzu kommen Fremdkommentare durch den Chor, vor allem aber durch die Mütter und die Allegorien, die in strategischer Absicht – die Figuren wollen ja etwas beim König erreichen – positiv sind und das Bild, das Salomo von sich selbst entwirft, bestätigen. Die wichtige Bedeutung Salomos spiegelt sich auf struktureller Ebene in der Positionierung seiner vier Arien, denn sie erklingen jeweils an zentralen Stellen der Handlung – bei seinem ersten Auftritt (Nr. 19, d-Moll), in der Lügenszene (Nr. 25, Es-Dur), zu Beginn der Gerichtsszene (Nr. 43, a-Moll) sowie unmittelbar nach dem Teilungsbefehl (Nr. 51, A-Dur). Die ersten drei sind reflektierender Natur und in unterschiedlicher Weise auf sein Selbstverständnis als (gerechter) Herrscher und damit auf ihn selbst bezogen; nur die mittlere von ihnen (Nr. 25) ist dabei an eine andere Figur adressiert, an Coscienza, die der König zurechtweist. Die vierte und zugleich letzte Arie ist im Zusammenhang mit dem Teilungsbefehl an die Frauen gerichtet und strategisch zur Spannungssteigerung eingesetzt. Zwar predigt Salomo grundsätzlich Kontrolle von Affekten³¹⁷, doch fordert er gerade im Moment seines Befehls diese bei den Frauen gezielt heraus. Alle Arien lassen sich als Continuo-Arien mit einleitendem mehrstimmigen Instrumentalteil klassifizieren; die erste Arie (Nr. 19, d-Moll) enthält mit ihren ausgedehnten und virtuosen Koloraturen etwas für alle seine Arien Charakteristisches; einer ist ein Tanzrhythmus (Menuett) unterlegt (Nr. 25). In Nr. 43 verleiht eine Deklamation in Achtel-Noten mit Tonwiederholungen der Musik etwas Kontrolliertes und lässt das Bestreben erkennen, der in dieser Arie angesprochenen Forderung nach bedachtem Handeln auch auf musikalischer Ebene Ausdruck zu verleihen.

Botschaften

In den beiden untersuchten Szenen von Zianis Oratorium, der Lügenszene im ersten Teil mit den Überzeugungsbemühungen der Allegorien gegenüber dem König und dem Erfolg Ingannos sowie der Gerichtsszene, in der die zuvor aus den Fugen geratene Welt wieder in Ordnung gebracht wird, muss das Publikum selbst nicht mehr von der Ehrlichkeit der einen und der Verlogenheit der anderen Frau überzeugt werden; es hat sämtliche Ereignisse von Anfang an mit verfolgen können und kennt die Täterin. Da es sich nicht mit der Frage nach den tatsächlichen Begebenheiten beschäftigen muss, kann es sein Augenmerk lenken auf die Art und Weise, in der die Figuren mit dem Konflikt umgehen und wie sie sich präsentieren. Der Blick wird aber auch frei für andere, besondere Facetten der Geschichte, etwa die Konfrontation der Allegorien.

³¹⁷ Wie etwa zu Beginn der Verhandlung: „Perche a l’obbligo suo / Giudice giusto mai non manchi, ed abbia / Sù fondata ragion giustizia il loco, / Il fatto prima ascolti, e pesi attento / Ogni voce, ogni accento” (S. 19) (vgl. dazu auch oben, S. 129).

Der Umgang der Figuren mit dem Konflikt, wie er in den Überzeugungsstrategien gegenüber dem König, in den Streitsequenzen und den jenseits der äußeren Handlung positionierten Arien herausgestellt wurde, ist auch in diesem Werk ein Mittel zu dem Zweck, dem Publikum bestimmte Inhalte zu vermitteln. Hervorzuheben sind die Affekte vergleichsweise zurücknehmenden Secco-Rezitative im direkten Dialog mit dem König, die Ausdruckssteigerung während der Streitsequenzen in den Rezitativen, die Affektausbrüche jenseits der äußeren Handlung und schließlich die musikalische Differenzierung zwischen Affektarien der Frauen einerseits und Sentenzarien der Allegorien andererseits. Es lässt sich dabei zeigen, dass jene Momente, die in der Kommunikation der Figuren untereinander eine untergeordnete Rolle spielen und dort teilweise auch eine negative Bewertung erfahren, für die intendierte Publikumswirkung von entscheidender Bedeutung sind: Gemeint sind vor allem jene ganz abseits des dramatischen Geschehens positionierten Affektarien. Gerade die wahre Mutter lädt in ihrem Lamento zu einer sympathetischen Identifikation ein.

Selbstbeherrschung als zentrale Verhaltensnorm

Das höfische Gebot der Affektkontrolle, wie es in der spezifischen Gestaltung in Charpentiers Oratorium begegnet, findet sich auch in dem Oratorium Zianis in der Kaiser Leopold I. gewidmeten Fassung. Salomo formuliert es zunächst selbst gegenüber den Frauen in der Gerichtsszene (z.B. „Femmine sorgete, / E le vostre ragioni / Senza insidie, e tumulti a mè esponete“, 2. Teil, S. 18; Nr. 42). Sie sollen ihr Anliegen ohne Gefühlsausbrüche vortragen. Und die beiden Frauen bemühen sich, dieser Aufforderung zu folgen. Affektkontrolle wird dem Publikum im Dialog der Frauen mit dem König also unmittelbar vorgeführt. Sie bleiben trotz der Konfliktsituation weitestgehend beherrscht, was in den sich ausschließlich in Form ausdrücksschwächerer Secco-Rezitative vollziehenden Überzeugungsbemühungen zum Ausdruck kommt. Bereits in den Streitsequenzen, denjenigen Dialogpartien, in denen sich die Figuren nicht direkt an Salomo wenden, wurde auch in den Secco-Rezitativen eine Tendenz zu einer stärkeren Verwendung expressiver Mittel beobachtet. Erst der Moment der von den anderen Figuren unbeobachteten Reflexion aber erlaubt eine freiere Affektäußerung wie am Beispiel der großen Klage gezeigt wurde; doch auch hier siegt letztendlich die Kontrolle: Die wahre Mutter beginnt zwar schier außer sich vor Zorn im bewegten *Accompagnato*-Rezitativ, im inneren Dialog ermahnt sie sich jedoch bald selbst zur Besinnung und ihre Musik mündet in die Arie mit einem besänftigten Affekt der Trauer. Die explizite Aufforderung durch Salomo zur Beherrschung und die Einlösung durch die Frauen im Rahmen der Handlung ist ein sehr unmittelbares Verfahren, dem Publikum Affektkontrolle zu vermitteln. Hinzu kommt aber noch ein weiteres, mehr indirektes durch die auch in die große Klage integrierte *Da-capo*-Arie. Wie Silke Leopold gezeigt hat, ist die musikalisch-dra-

maturgische Funktion dieser Form eng mit der Affektkontrolle verbunden.³¹⁸ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bildete sie sich in der italienischen Musikdramatik zur beherrschenden Form heraus und ist auch für das vorliegende Oratorium Zians konstitutiv. Die Da-capo-Arie mit ihrer ganz spezifischen, zyklischen Anlage, für deren Entstehung nicht allein musikalische Gründe verantwortlich sind,

ist auch ein musikalischer Spiegel jener neuen Spielregeln zwischenmenschlichen Verhaltens, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluß der absolutistischen Hofetikette herausgebildet hatte. Als wichtigste Tugend galt nun die Affektkontrolle, die für den höfischen Menschen im Intrigendschmel des Hofes das entscheidende Überlebenstraining bedeutete. [...] Für diese Verhaltensnorm lieferte die Da-capo-Arie gleichsam ein Schulbeispiel. Und was sich im Verlauf der Arie abspielte, war alles andere als undramatisch: Gerade die zyklische Form, gerade der feinabgestufte Nuancenreichtum des immer gleichen melodischen Materials, zu dem auch die Veränderungen und Verzierungen im Da capo gehörten, gerade die Herauslösung der Arie aus dem Handlungszusammenhang, die der handelnden Person zu einer segensreichen Distanz verhalf, waren in diesem Kontext das Dramatische an der Musik. [...] Und ebenso wie die rezitativische Deklamation zu Beginn des 17. Jahrhunderts musikalischer Ausdruck eines gesellschaftlichen Ideals von Wahrhaftigkeit gewesen war, symbolisiert die Da-capo-Form das wichtigste Merkmal höfischer Verhaltensnorm – die Affektkontrolle.³¹⁹

Zianis Arien in *Il giudizio di Salomone* sind ausnahmslos Da-capo-Arien. Sie sind zwar kürzer und weniger elaboriert als jene, die in den folgenden Jahrzehnten die (italienische) Oper ebenso wie das Oratorium beherrschen sollten (so fehlen z.B. instrumentale Zwischenritornelle im A-Teil), doch konstitutiv ist auch hier die zyklische Gestalt, und – für die Affektarien – die Positionierung jenseits der äußeren Handlung. In Abhängigkeit von der jeweiligen dramatischen Situation sind sie dabei immer wieder anders gestaltet. Sicherlich am auffälligsten ist der Unterschied zwischen solchen Arien, die nur vom Basso continuo begleitet werden, und solchen, die mit einem mehrstimmigen Streichersatz zusätzlich zur Singstimme bedacht sind.³²⁰

Vor allem die untersuchten Szenen – die Lügen- und die Gerichtsszene – führen dem Publikum Affektkontrolle vor und vermitteln sie darüber hinaus in den Affektarien über die Da-capo-Arie. Allein das aber genügt nicht, um den damaligen Zuhörer des beginnenden 18. Jahrhunderts von der Richtigkeit dieser Verhaltensnorm tatsächlich einzunehmen. Ein wichtiges Mittel ist die Förderung einer positiven Haltung gegenüber denjenigen Figuren, die diese Norm einlösen; das sind

³¹⁸ Diese Funktion der Da-capo-Arie stellt Silke Leopold an verschiedenen Stellen heraus, u.a. in: *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, in: Udo Bermbach, Wulf Konold (Hrsg.): *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte* (=Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 9), Berlin, Hamburg 1992, S. 65-82; zuletzt in: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 320/321.

³¹⁹ Leopold: *Oper im 17. Jahrhundert*, S. 320, 325/326. – In ähnlicher Weise ist für Michael F. Robinson die Da-capo-Arie ein Symbol, „not merely of order but also of the inherent rationality in mankind“, der musikalische Ausdruck sei hier sogar „less important than the form, because the form, not the expression, created the essential symbol,“ in: *The Da Capo Aria as a Symbol of Rationality*, in: Raffaele Pozzi (Hrsg.): *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea* (=Historiae musicae cultores. Biblioteca LVII), Florenz 1990, S. 60.

³²⁰ Die sehr abwechslungsreiche Gestaltung der Da-capo-Arie in *Il giudizio di Salomone* (z.B. mit oder ohne orchestralem Eingangsritornell, mit konzertierender Binnenstruktur u.a.) hebt bereits Claude Abravandel als besonders hervor: „All the arias have the A-B-A Da Capo form, but their styles differ.“ S. 203.

Salomo einerseits und die wahre Mutter andererseits. Salomo fordert durch sein ideales Verhalten ebenso wie durch die zahlreichen positiven Fremd- und Selbstbeschreibungen Bewunderung und das Vertrauen in eine (von Gott eingesetzte) Obrigkeit heraus, während die betrogene Mutter zu Mitgefühl anregt und durch die ihr an die Seite gestellte Allegorie *Coscienza* eine zusätzliche Aufwertung erfährt.

Tätigwerden durch Anteilnahme und Mitleid

Ein weiteres Anliegen des Werkes lässt sich ähnlich wie bei *Carissimi* in der Anregung des Zuhörers zum helfenden Tätigwerden beschreiben, indem bei dieser Anteilnahme und Mitleid gegenüber der wahren Mutter geweckt werden. Dass der Zuhörer Mitleid und damit eine sympathetische Identifikation für die wahre Mutter entwickeln kann, liegt zunächst in deren Opferrolle als solcher begründet. Diese Rolle kann der Zuhörer besonders intensiv nachvollziehen durch die ausführliche Präsentation der Geschichte, die Möglichkeit also, das Schicksal der Figur im Detail mit zu verfolgen. Die Geschichte enthält dabei eine ganze Reihe von Phasen, die zur Parteinahme anregen und in ihrer Summe eine starke Wirkung erzielen: So stellt der erste Teil des Oratoriums die Mutter unmittelbar vor dem Raub ihres Kindes in einem langen Solo erstmals mit ihrem Nachwuchs vor. Sie wiegt es in größter Zugewandtheit in den Schlaf. Die Szene beginnt und schließt mit einer Arie, ein längeres Rezitativ dient als Bindeglied. Schon die erste Arie (Nr. 10, *Andante*, e-Moll) prägt mit Koloraturen im Gesang und einem bewegten Bass eine freudige Grundstimmung, die in der zweiten Arie (Nr. 12, *Largo*, F-Dur) noch eine Steigerung erfährt: Sie ist mit drei weiteren Streichern zusätzlich zum Generalbass prachtvoll gestaltet, die Singstimme bewegt sich musikalisch unabhängig und erhält durch Sprünge, Melismen und eine längere Koloratur einen schillernden Klangcharakter. Dieser gesamte erste Auftritt mit der ausführlichen Präsentation des Mutterglücks fördert eine positive Vereinnahmung des Zuhörers. So erscheint es möglich, dass er in dem sich unmittelbar anschließenden Kindesraub durch die andere Frau für die Betrogene besondere Partei ergreift. Er ist nicht nur Mitwisser der Tat, sondern empfindet, auch im Zuge der nachfolgenden Intrige *Ingannos*, intensiv das Unrecht. Der sich anschließende Chor, dessen letzter Vers in der Vertonung den größten Raum einnimmt („*Così è perduto un core, / Che non sente il flagel de la Coscienza*“, 1. Teil, S. 14; Nr. 28), verwirft im moralischen Kommentar den Betrug und stützt damit die Position des Zuhörers.

Die zunächst ausbleibende Konfliktlösung auch im zweiten Teil – im Streit der Frauen und in den Überzeugungsversuchen gegenüber dem König zeigt sich lange keine Einigung – steigert die Spannung. Die große Klage der wahren Mutter kurz vor der Hinführung zur Lösung ist daher auch für den Zuhörer ein dramatischer Höhepunkt. Hier wird der intensivste Nachvollzug des Leids ermöglicht. Das Handeln Salomos – die Entlarvung der Betrügerin und die Rückgabe des

Kindes an die eigentliche Mutter – entspricht im Folgenden auch dem Handlungsbedürfnis des Rezipierenden. Es ist gerade die affektiv aufgeladene Innenschau der wahren Mutter, die das Ergriffen-Sein des Zuschauers ermöglicht; die äußeren Handlungsereignisse (Raub, Intrige, Gerichtsszene) motivieren jedoch nicht nur die Affektäußerungen der Figuren, sondern sorgen auch für die besondere Ergriffenheit des Publikums während der Innenschau der Figuren.

Verwerflichkeit des Betrugs

Am Ende erhält zum einen die wahre Mutter ihr Kind zurück; zum anderen wird die betrügende Seite, die falsche Mutter ebenso wie Inganno, als solche entlarvt, ermahnt und bestraft. Dies tut der König:

SAL.: Stringi le Furie, ò indegna,
Usurpatrice de la prole altrui.
Forza d'amor m'insegna,
Ch' in tè ampia non vive
Quell' affetto figliale,
Che hor tenero ravviso entro costei.
Desti il figlio al morir; Madre non le sei.
[...]
Empio conosco
Le frodi tue; togliti al mio aspetto.
(2. Teil, S. 26; Nr. 58, Nr. 59)

Zum anderen klagt Coscienza an:

[Rez.]
COS.: Arrossisci.
Il Ciel non lascia
Di vendetta chi è reo la spada ottusa.
Vidi più volte, io vidi
La tua empietà, ch' oggi qui rea t'accusa.
[Arie]
Il tuo core si distrugga
Nel rossor del tradimento.
Il misfatto ti confonda,
E per pena al tuo Cor parli, e risponda
De la colpa il pentimento.
(2. Teil, S. 26; Nr. 58, Nr. 59)

Für die falsche Mutter hat der König kein Mitleid, obwohl sie ihn darum bittet:

2. MAD.: Pietà Signor.
SAL.: Tù di pietà nemica
De la pietà più favellar non dei.
2. MAD.: Genitrice non son? Sal.: Nò, non le sei.
1. MAD.: Horche giudice saggio
L'ombre togliesti a così enorme Inganno,
Deh ritornami almeno
La pace a l'Alma, e il caro figlio al seno.

SAL.: Sia tua la prole, ed abbia co l'Inganno
Lungi da la Giudea costei l'esiglio.
(2. Teil, S. 27; Nr. 60)

Der abschließende kommentierende Chor hebt die dunkle Seite des Betrugs hervor, in ihm habe das Böse seinen Ursprung, und betont dessen Sinnlosigkeit, da er letztendlich doch entdeckt würde:

A 4: Mal può mortal desio
Fondar le sue speranze sù gl'inganni,
Perche l'occhio di un Dio
Vuol' al fin, che si scopra
O buona, o rea d'ogni Coscienza l'opra.
(2. Teil, S. 27; Nr. 62)

Dieser gesamte Abschluss (Bestrafung der betrügenden Seite) sowie der kommentierende Schlusschor am Ende (bereits der erste Teil schließt mit einer negativen Vision, denn derjenige sei verloren, der nicht gewissenhaft handle) präsentiert eine Hauptbotschaft des Werkes: Die Tugend – Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit – sei erstrebenswert und das Laster – der Betrug – verwerflich. Diese kompromisslose moralische Bewertung am Ende ist bereits eine wichtige Strategie, den Zuhörer für die Gültigkeit dieser Botschaft einzunehmen.

Nicht allein jedoch der Schluss ist auf die Übermittlung dieser moralischen Perspektive angelegt, sondern die gesamte Konzeption des Werkes: Das zentrale Mittel ist die allegorische Ausrichtung des Oratoriums. *Coscienza* und *Inganno* sind als Personifikation einer Tugend bzw. eines Laster allegorische Gestalten. Personifikationen sollten schon in der antiken Dichtung „dem Personifizierten Überzeugungskraft geben, ihm die Unbezweifelbarkeit eines Lebendigen verleihen“.³²¹ Sie kennzeichnet ein begrenztes Arsenal an Merkmalen, die sie eindeutig klassifizieren.³²² *Inganno* etwa tritt gleich zu Beginn gegenüber der Mutter, deren Kind soeben verstorben ist, mit der Idee auf, der anderen Frau das Kind zu rauben. Er hat keine Bedenken und Skrupel, wenn er alle Schuld der Gegenseite zuweist und sich selbst makellos gibt. Demgegenüber zeigt sich *Coscienza* bestrebt, den Betrug aufzudecken, ihn mit moralisierenden Kommentaren kompromisslos zu verurteilen und die moralische Integrität der Gewissenhaftigkeit hervorzuheben. Konstitutiv ist der Streit, der sich zwischen den Frauen selbst, zwischen den beiden Allegorien ebenso wie zwischen den Frauen und den Allegorien entfacht. Der Streit bzw. der Kampf zwischen einer Tugend und einem Laster ist, wie Vera Calin in ihrer Untersuchung über die Allegorie beschreibt, ein zentrales Merkmal (insbesondere christlich geprägter) allegorischer Literatur seit dem Mittelalter und trägt eine ganz starke, wenn nicht ausschließlich moralische Komponente: „Der Kampf (entweder nach außen projiziert und in diesem Fall von getrennten Personen getragen, oder nach

³²¹ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 59.

innen verlegt und in einem gespaltenen Bewusstsein manifestiert) ist die Achse, um die herum ein Großteil der allegorischen Literatur im Mittelalter, aber auch später konstruiert wird [...].³²³ Er kennzeichnet die moralische Allegorie, die in den genannten Zeiträumen „in epischen und dramatischen Werken das Laster der Tugend gegenüberstellt. Als Variante des Kampfes hat die moralische Allegorie ein praktisches Ziel, und zwar den Leser zu lehren, wie er sich im weltlichen Leben verhalten soll, um den Zugang zur Glückseligkeit zu gewinnen.“³²⁴ Der König entscheidet den Streit zugunsten der Tugend – das ist das gewissenhafte Handeln –, die für das menschliche Miteinander allein erstrebenswert sei. Um dies zu vermitteln, wird nicht nur *Coscienza* als positive Allegorie der Mutter an die Seite gestellt, sondern eben auch die negative Konsequenz des Betrugs, nämlich die Ächtung der Betrügenden, vorgeführt.

Der Streit zwischen den beiden Frauen, schon in der biblischen Fassung ein zentrales Element der Erzählung vom Salomonischen Urteil, wird in dem Werk Zianis eben durch die Allegorien auf eine weitere, allgemeinere Ebene gestellt. „Die eindeutig-allegorischen Situationen und Personen, deutlich abgehoben, logisch angeordnet, sollen das Allgemeine vermitteln. Sie bringen moralische Streitgespräche oder teilen wesentliche Aspekte des Menschlichen mit.“³²⁵ Dies entspricht einer inhaltlichen und musikalischen Differenzierung: Während den Müttern und insbesondere der wahren Mutter ein subjektiver Affektausdruck eigen ist (sinnfällig wird dies etwa durch Ich-Bezüge in den Arien), nehmen die Allegorien vor allem in den Sentenzen eine mehr moralisch-lehrhafte Ebene auf, die eben von einem solchen subjektiven Ich-Bezug absieht. *Coscienza* etwa reflektiert mehrfach über die Gerechtigkeit und über die Verderbnisse durch den Betrug. Die Musik transportiert hier daher auch keinen Affekt, hebt aber bestimmte Aussagen oder Eigenschaften der Allegorien mit ihren Mitteln hervor, wie z.B. die Beständigkeit der *Coscienza* mit einer musikalischen Metapher (Tonrepetitionen in der Singstimme und abwärtsgerichtete Bewegung im Bass, Nr. 21) oder den Hinweis auf *Ingannos* Falschheit in einem harten Klangbild durch Vorhaltsdissonanzen (Nr. 23). Dieser weitgehende Verzicht auf subjektiven Gefühlsausdruck entspricht der allegorischen Figurenkonzeption, die ins Exemplarische tendiert, die allegorischen Figuren sind „nicht als eine einzigartige konzipiert“³²⁶.

Auf der genannten allgemeineren, über den Konflikt der Mütter hinausgehenden Ebene geht es also um den Konflikt zwischen einer Tugend und einem Laster, zwischen Gewissenhaftigkeit und Betrug. Auf die Tugend wird die Sympathie des Publikums gezielt gelenkt: Sie und das Laster

³²² Pfister: *Das Drama*, S. 244.

³²³ Vera Calin: *Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Homer bis Becket*, Wien 1975, S. 73/74. Der Streit stellt nach Gerhard Kurz innerhalb der allegorischen Tradition eine Variante des Kampfes dar: „Weitere und oft zusammen vorkommende konstitutive Muster [der Allegorie] sind mit dem Kampf verwandt, das Streitgespräch, die Reise, die Pilgerfahrt, die Jagd, die Suche [...]“. Kurz: *Metapher, Allegorie und Symbol*, S. 48.

³²⁴ Calin: *Auferstehung der Allegorie*, S. 73.

³²⁵ Ebd., S. 19.

treten zwar gleichermaßen auf, aber musikalisch erhält die gute Seite ein größeres Gewicht und rückt dadurch in den Vordergrund: Im gesamten Oratorium – nicht nur in den Überzeugungsszenen – haben Coscienza resp. die wahre Mutter mehr Arien und erzielen dadurch beim Zuhörer eine wesentlich intensivere Wirkung. Hier ist ein im methodischen Teil dieser Arbeit bereits beschriebenes zentrales Verfahren der Sympathielenkung, der Fokus, durch den einzelne Figuren in den Vorder- oder Hintergrund treten, zu beobachten.³²⁷ Die Musik der guten Seite setzt sich darüber hinaus klanglich von der anderen Seite ab: Konsonante Klänge und ausgleichende Bewegungen in der Musik Coscienzas etwa besetzen diese Allegorie positiv, ein harter Klang besonders in den Rezitativen Ingannos diese hingegen negativ. Die Botschaft, dass die Tugend erstrebenswert und das Laster verwerflich sei, wird darüber hinaus freilich im Zusammenwirken der Allegorien mit den Müttern vermittelt. So steht Inganno – der Initiator des Kindesraub – umso schlechter dar, je drastischer der Schmerz der wahren Mutter, etwa in der großen Klage, vorgeführt wird.

Weiser und gerechter König

Neben den drei bisher beschriebenen moralischen Perspektiven steht auch in Zianis Oratorium die Darstellung einer guten Herrschaft im Zentrum; im Zusammenhang mit der Widmung der Wiener Fassung an Kaiser Leopold I. ist die Huldigung Salomos wie in dem Oratorium Charpentiers auf eine ganz bestimmte, reale Person bezogen. Die Musikdramatik bzw. die Kunst im Allgemeinen diene wie im Umfeld Ludwigs XIV. ebenso am Wiener Kaiserhof neben der Unterhaltung auch der Ehrung des Herrschers, „der Propagierung der Reichsideologie bzw. der historisch-genealogischen und apostolischen Legitimierung der habsburgischen Herrschaft“³²⁸. In diesem Sinne lässt sich auch *Il giudizio di Salomone* verstehen: Dass der König weise und gerecht sei, ist eine weitere Botschaft an das Publikum des Wiener Kaiserhofes. Der häufige Lobpreis Salomos in den Chören sowie dessen eigene positive Selbstdarstellung in Rezitativen und Arien lenken die Sympathien des Zuhörers. Unmissverständlich wird zugleich die Überlegenheit des Monarchen deutlich: Musikalisch ragt Salomo durch Virtuosität heraus, seine Arien haben die meisten Koloraturen und betonen – etwa durch das Menuett – dessen herrschaftliche Würde. Klare Machtverhältnisse schafft die Zurechtweisung Coscienzas durch Salomo am Ende des ersten Teils. Als das wichtigste Mittel dieses Werkes, Salomo positiv darzustellen und Vertrauen in die von Gott eingesetzte Obrigkeit zu fördern, erscheint gleichwohl die auf seine Hilfe angewiesene Mutter des Kindes. Je stärker diese durch Mitleid bewirkte Identifikation mit der Mutter ist (und wie dies vor allem musikalisch geschieht, wurde oben beschrieben), desto mehr rückt Sa-

³²⁶ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 56.

³²⁷ Pfister: Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama, S. 29.

lomo als helfende Hauptfigur in ein positives Licht. Denn er ist es, der durch seine Urteilsfindung die Mutter aus ihrem Unglück befreit und ihr das Kind zurückgibt.

Schlussbemerkungen

Die Momente, in denen sich die Mütter und die Allegorien unmittelbar an Salomo wenden, um ihn zu überzeugen, umfassen nur einen kleinen Teil der gesamten Kommunikation in den untersuchten zwei Szenen am Ende des ersten Teils (Lügenszene) und im zweiten Teil (Gerichtsszene). Der Streit zwischen den Frauen bzw. den Allegorien, in dem der König lediglich als Beobachter auftritt, erscheint daneben ebenso wichtig wie die jenseits des Dialogs positionierten Arien. Dabei ist das Pathos insgesamt aus dem äußeren Handlungszusammenhang herausgenommen und in die von den anderen Figuren unbemerkten Affektarien verlegt. Dieser dramaturgische Unterschied zu den Oratorien Carissimis und Charpentiers (und Händels) liegt einerseits in den verschiedenen Gattungstraditionen, andererseits in den zum Teil unterschiedlichen Intentionen begründet, die mit den jeweiligen Werken verfolgt werden.

Die Überzeugungsstrategien der Figuren gegenüber dem König sind auch in diesem Werk ein Mittel der Sympathielenkung gegenüber dem Zuhörer; trotz der Versuche der betrügenden Partei, Unterschiede musikalisch zu verschleiern, steht in den Rezitativen eine ausdrucksstärkere Musik der betrogenen Seite eine ausdruckschwächere der anderen gegenüber. Die Sympathien, wie sie sich während des Dialogs mit dem König beim Zuhörer einstellen – die wahre Mutter und Coscienza fördern eine (sympathetische) Identifikation des Zuhörers, während die falsche Mutter und Inganno eher seine Distanzierung bewirken –, bleiben auch während der Streitsequenzen und der Affektarien erhalten: Der Streit verstärkt die Polarisierung zwischen Gut und Böse insbesondere durch den Kontrast zwischen den Allegorien, und die Affektarien jenseits der äußeren Handlung intensivieren das Mitgefühl gegenüber der wahren Mutter.

So komplex diese Strukturen sind, so vielschichtig sind die Botschaften, die über diese dem Publikum vermittelt werden. Grob gesagt transportiert jede der genannten drei Kommunikationssituationen, auch wenn sie freilich ineinander greifen, einen Inhalt: Die Überzeugungsversuche gegenüber dem König in den Secco-Rezitativen führen das Ideal der Affektkontrolle vor; der Streit präsentiert die auf eine moralische Perspektive hin ausgerichtete Überlegenheit der Tugend gegenüber dem Laster, und die Affektarien fördern schließlich das Mitgefühl gegenüber der wahren Mutter und weiterführend die Motivation zur helfenden Anteilnahme (wie auch sie zugleich das Ideal der Affektkontrolle vorstellen, wurde oben gezeigt). Trotz der Präsenz der Konfliktparteien nimmt Salomo auch in diesem Werk eine äußerst exponierte Position ein. Er steht letztendlich in der dem Kaiser Leopold I. gewidmeten Fassung für den realen Herrscher

³²⁸ Markus Grassl: Art.: „Leopold I.“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1618/1619.

und hat die Funktion, das Publikum für die gute Herrschaft des Monarchen einzunehmen und das Vertrauen in die Obrigkeit zu fördern. Die Art und Weise mit dem Konflikt umzugehen – wieder löst Salomo ihn zugunsten der wahren Mutter – und die Fokussierung auf ihn durch seine (sich selbst positiv darstellenden) Arien sowie durch (huldigende) Chöre lassen ihn zur Idealgestalt werden.

Georg Friedrich Händel: *Solomon* (1749)

Die Gerichtsszene in Händels Oratorium *Solomon* bildet das Herzstück des Werkes. Sie ist im zweiten von insgesamt drei Akten und somit im Zentrum angesiedelt und unterscheidet sich von allen übrigen Partien durch ihre besondere dramatische Disposition: Hier wird nicht nur eine Handlung durch Dialoge vorangetrieben, sondern die Musik selbst trägt die Handlung in entscheidender Weise. Für die anderen Teile ist demgegenüber ein vorwiegend reflektierender Charakter kennzeichnend, was sich nicht zuletzt in der prominenten Rolle des kommentierenden und beschreibenden Chores zeigt. Aufgrund ihrer spezifischen Gestalt wird die Gerichtsszene von einzelnen Autoren immer wieder als besonders hervorgehoben.³²⁹ Eine Untersuchung dieser Szene im Hinblick auf die Überzeugungsstrategien der Figuren ebenso wie die mit ihr transportierten Botschaften nimmt die Musik hier aus einer bisher weitestgehend unberücksichtigten Perspektive und auch analytisch genauer in den Blick.³³⁰

Händel komponiert das Werk zwischen dem 5. Mai und dem 13. Juni 1748; am 17. März 1749 gelangte es in London im Covent Garden Theatre zur Uraufführung.³³¹ Es stellt König Salomo als Repräsentanten einer idealen, im Einklang mit Gott stehenden Herrschaft dar und wurde im Verlauf seiner Rezeption vielfach als Glorifizierung des Königs George II. (1683-1760) verstanden³³². Der erste Akt zeigt Salomo mit seinen Priestern zu Gott betend; Salomo, dem Erbauer

³²⁹ So etwa von Alfred Heuß: Über Händels *Salomo*, insbesondere die Chöre, in: Zeitschrift für Musik 92/6 (1925), S. 339; später von Winton Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1966, S. 516; Howard Smither: *A History of the Oratorio*, Bd. 2: *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, Chapel Hill 1977, S. 322: „Although the dramatic element of *Solomon* as a whole is minimal, it is powerful in the judgement scene“; Ralph T. Webb: *Handel's Oratorios as Drama*, in: *College Music Symposium* 23/2 (1983), S. 126: „The second act of *Solomon* provided Handel with a superb theatrical scene, and his use of key scheme and tonal structure, or form sequence and manipulation, and of dramatic rhythm articulates the shape of the act.“ Insbesondere das Terzett zwischen den beiden Frauen und Salomo findet Beachtung, vgl. u.a. Hans Joachim Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*, Göttingen 1998, S. 222: „Der nur vom Generalbass begleitete Trioteil ist ein Kabinetstück Händelscher Charakterisierungskunst, für das im mittleren 18. Jahrhundert keine Parallele zu finden sein dürfte.“ Ebenso Silke Leopold: Art. „Georg Friedrich Händel. *Solomon*“, in: Dies., Ullrich Scheideler (Hrsg.): *Oratorienführer*, Stuttgart, Weimar, Kassel 2000, S. 289: „Der Höhepunkt dieses musikalisch ohnehin überreichen Oratoriums ist aber fraglos das dem salomonischen Urteil vorausgehende Terzett, in dem Händel aus einem metrisch wie inhaltlich wenig aussagekräftigen Text allein mit den Mitteln der Musik nicht nur ein Charakterbild der beiden so unterschiedlichen Frauen entwirft, sondern auch das Abwägen des gerechten Richters hörbar macht.“

³³⁰ Überlegungen zu den Intentionen des Werkes werden freilich an verschiedenen Stellen angestellt, vor allem im Hinblick auf die Frage, auf wen Salomo zu beziehen sei; unberücksichtigt bleibt hier aber die Bedeutung, die der Konflikt und die Art und Weise, in der die Figuren mit diesem umgehen, dafür im Einzelnen hat.

³³¹ Zu den Entstehungs- und Aufführungsdaten vgl. u.a. Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, S. 217.

³³² So auch in der Händel-Forschung vor allem bei Percy M. Young: *The Oratorios of Handel*, London 1949, S. 165-167; auch Smither: *A History of the Oratorio*, Bd. 2, S. 320; vgl. auch Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, S. 219/220. – Gegen diese direkte Bezugnahme werden von verschiedenen Seiten Bedenken geäußert; denkbar sei eher die Darstellung eines so genannten Goldenen Zeitalters über einen konkreten Gegenwartsbezug hinaus; so etwa Winton Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 511; Ruth Smith: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995, S. 309; auch Michael Zywiets, in: *Die Vision vom Goldenen Zeitalter. Händels *Solomon* im Kontext der späten Oratorien*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien 1994 bis 1997*, Laaber 1998, S. 311-322. Vgl. zu diesem Punkt unten das Kapitel „Die gute Herrschaft Salomos“.

des Tempels, wird gehuldigt, und er präsentiert sich als zugewandter und umsorgender Ehemann. Der zweite Akt mit der Gerichtsszene führt die Weisheit und Gerechtigkeit des Königs vor. Der letzte Akt schildert den Besuch der Königin von Saba, der Salomo die Gelegenheit gibt, sein Land mit allen Schätzen und Schönheiten zu zeigen und bewundern zu lassen.

Der Textdichter ist unbekannt, vereinzelt wird vermutet, es könne sich um den Dichter der vorangegangenen Oratorien *Judas Maccabaens* (UA 1749) und *Alexander Balus* (UA 1748), um Thomas Morell handeln.³³³ Im Ganzen basiert das Libretto auf den biblischen Darstellungen in den Büchern der Könige (1 Könige 1-11), dem zweiten Buch der Chronik 1-9 sowie dem ersten Buch der Chronik 22, 28 und 29 aus dem Alten Testament, dem Hohelied 1-6 (Liebesszene im 1. Akt) sowie, für den Besuch der König von Saba im 3. Akt, einem Bericht des jüdischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus (93 n. Chr.).³³⁴

Die Gerichtsszene selbst orientiert sich sowohl in ihrer Gesamtanlage als auch in einzelnen Details an der biblischen Darstellung im Buch der Könige und geht doch zugleich wesentlich weiter darüber hinaus als die Oratorien *Carissimis* und *Charpentiers*. Salomo tritt gegenüber den beiden Frauen stark in den Hintergrund; sie und ihre inneren Beweggründe stehen im Mittelpunkt. Das Besondere an der Händel'schen Szene ist dabei von Anfang an die Offenlegung der seelischen Situation allein durch die Musik in den Arien und damit eine ausgeprägte Kontrastierung zwischen den beiden Frauen. Es entstehen plastische, nahezu menschliche Gestalten, wie sie in keinem anderen der hier untersuchten Werke begegnen. Im unmittelbaren Gefühlsausdruck beider Frauen kann der König die Gegnerinnen von Anfang an voneinander unterscheiden. Die Mutter des Kindes gibt sich wahrhaftig in dem Sinne, dass ihre verbalen Äußerungen mit ihrem Inneren, das durch die Musik transportiert wird, korrespondieren, während bei der anderen Frau schon im ersten Auftritt eine Diskrepanz deutlich wird: Sie behauptet, das Kind gehöre ihr, doch die Musik transportiert Zorn und geringe Anteilnahme gegenüber dem Kind. Der Teilungsbefehl des Königs dient, nachdem er bereits im ersten Teil der Szene die Mutter erkannt hat, im weiteren Verlauf nur noch der Bestätigung und Objektivierung und stellt, anders als in den bisher betrachteten Szenen, für die Wahrheitsfindung nicht mehr das entscheidende Mittel dar. Hervorzuheben ist hierbei, dass alle Arien, anders als in der Vertonung *Zianis*, Teil des Dialogs sind; die Figuren kommunizieren neben den *Secco-Rezitativen*, die eine untergeordnete Rolle spielen, vor allem durch die Arien miteinander.

Händel bedient sich in dieser Szene charakteristischer Mittel und Gestaltungsprinzipien seiner Zeit, setzt sie jedoch, der jeweiligen dramatischen Situation entsprechend, auf eine sehr eigene

³³³ So Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, S. 217: „Obwohl der Librettist der beiden Oratorien unbekannt ist, wird man vermuten können, dass sich Händel dabei der Mitarbeit von Thomas Morell versicherte.“

³³⁴ Ebd., S. 218.

Weise ein. In der Modifizierung von Formtypen wie der Da-capo-Arie geht er besonders auf die individuellen Momente ein. Ein wichtiges Gestaltungsprinzip bei der Affektdarstellung ist die Bildung von Analogien in der Musik, etwa der Bewegung oder des Sprechtonfalls:³³⁵ Gerade die Übertragung körperlicher Bewegung in die Musik haben Zeitgenossen Händels als zentrales Gestaltungsmittel beschrieben, darunter Johann Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister* (1739): „Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unseren Gemütsbewegungen eigentlich, und so zu reden körperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein großer Vorteil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist.“³³⁶ Ähnlich heißt es auch bei Christian Gottfried Krause in *Von der musikalischen Poesie* (1752): „Die Musik ist eine Bewegung, und die Affekte bedienen sich auch meistens solcher Bilder, die eine Bewegung anzeigen, weil sie selbst daraus bestehen.“³³⁷

Im Oratorium, das auf die szenische Aufführung verzichtet, hat die Übertragung von Bewegungsvorgängen in die Musik einen besonderen Effekt, da sie szenische Assoziationen zulässt. Wie Affekte mittels körperlicher Bewegungen dargestellt und letztlich auch im Zuhörer ausgelöst werden könnten, war eine Frage, die nicht nur die Komponisten, sondern auch die Darsteller im Musik- ebenso wie im Sprechtheater interessierte. Dabei ist bemerkenswert, dass es Parallelen gibt zwischen bestimmten musikalischen Topoi und körperlichen Ausführungen, wie sie etwa der Jesuit Franz Lang (1654-1725) beschreibt:³³⁸ Dieser hat in seiner *Dissertatio de actione scenica* aus dem Jahr 1727 – sie gilt als erste Schauspieltheorie in Deutschland³³⁹ – ausführlich dargelegt, welche Gesten ein Schauspieler für die Darstellung bestimmter Affekte aufzuwenden habe, denn „durch eine kunstgerechte Darstellung, die auf den Bühnen vorgeführt wird, können sie [die Schauspieler] fromme und nützliche Affekte bei den Zuschauern hervorrufen“³⁴⁰. Seine Schrift, obwohl in dem speziellen Umfeld des Jesuitentheaters entstanden, gilt als wichtiges Dokument der kunstästhetischen Anschauungen seiner Zeit.³⁴¹ Für die Beschreibung der Schauspielgesten

³³⁵ Zu Letzterem vgl. etwa Ernst Hermann Meyer: Zu einigen Fragen der Bildhaftigkeit der Händelschen vokalen Tonsprache, in: Händel Jahrbuch, 22 (1975/1976), S. 62: „[...] der Sprachtonfall mit seinem charakteristischen Auf und Ab, seinen Akzenten, seinen Kürzen und Längen, seinen Beschleunigungen und Verzögerungen spielt in Händels Vertonung immer ein hervorragende Rolle.“

³³⁶ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von Friederike Ramm, S. 99.

³³⁷ Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 190; vgl. dazu auch Henning Ferdiand: *Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels*, Diss. Bonn 1958 (masch.), S. IV. Ferdinand bezieht sich in seiner Darstellung an mehreren Stellen auf genau diesen Aspekt der Bewegungsanalogie („Affekte [sind] seelische Bewegungsvorgänge, und die Entsprechung zwischen ihnen und der Musik liegt in der Bewegung.“ S. 61), den er, auch für Händels Affektdarstellung, als zentrales Verfahren beschreibt.

³³⁸ Dazu Karin Zauft: *Die Dissertatio de actione scenica* von Pater Franciscus Lang (München 1727). Elementares Regelwerk für Affekt und Gestik in der künstlerischen Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Bert Siegmund (Hrsg.): *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. 28. internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 63), Döbel 2003, S. 102.

³³⁹ Alexander Rubin im Nachwort zur Ausgabe, S. 322: Franz Lang: *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übers. und hrsg. von Alexander Rudin, Bern, München 1975 (im Folgenden zitiert als „Nachwort“).

³⁴⁰ Franz Lang: *Abhandlung über die Schauspielkunst*, Vorrede, S. 161.

³⁴¹ Vgl. Zauft: *Die Dissertatio de actione scenica* von Pater Franciscus Lang, S. 95.

hat er sich vielfach an den teilweise weit verbreiteten bildlichen Darstellungen zeitgenössischer Theateraufführungen orientiert.³⁴²

Wie stark Händels Musik mit ihren ganz eigenen Mitteln die Geste integriert und diese im Rahmen der Salomonischen Urteilsszene zu einem Bestandteil der Überzeugungsbemühungen der Figuren macht, sollen im Folgenden Verweise auf die Beschreibungen von Lang verdeutlichen. Die Bezugnahme auf Lang dient nicht dazu, eine direkte Verbindung zwischen ihm und Händel herzustellen oder zu belegen, sondern intendiert eine Veranschaulichung seiner „gestischen Musik“³⁴³.

Sämtliche musikalischen Parameter stehen im Dienst differenzierter Seelenportraits. Um dies zu zeigen, geht die musikalische Analyse einzeln auf die verschiedenen relevanten Ebenen ein und beschreibt, anders als bisher, getrennt voneinander formale Strukturen, Harmonik, Orchesterbegleitung und Singstimme.

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Die Gerichtsverhandlung (II/2-II/3)

Der Aufbau der Szene folgt wie schon bei Carissimi und Charpentier dem in der biblischen Vorlage bekannten. Sie beginnt mit der Szeneneröffnung durch den Attendant, wobei dieser wie der Historicus bei Carissimi bereits hier auf die kontrastierenden Affekte der Frauen verweist: Traurig sei die eine („Dissolv'd in tears / The one a new-born infant bears“, II/2, S. 4³⁴⁴), zornig und wütend die andere („The other, fierce, and threat'ning loud, / Declares her story to the crowd“, ebd.). Den Prozess eröffnet Salomo; es folgt die auch hier als Gerichtsrede angelegte Überzeugungsbemühung der ersten Frau (First Harlot, Mutter des Kindes) und die Gegenrede der anderen (Second Harlot) sowie der Teilungsbefehl durch Salomo mit den verschiedenen Reaktionen der Frauen darauf und der abschließende Urteilsspruch des Königs. Die Szene endet mit dem Freudenausruf und Dank der wahren Mutter im Duett mit dem König und dem Lobpreis auf Salomo durch Zadok und je einem Chor der Israeliten und Priester.

³⁴² Rubin: Nachwort, S. 327/328.

³⁴³ Von „gestischer Musik“ spricht Karin Zauft im Zusammenhang mit Opern Händels, in: Die *Dissertatio de actione scenica* von Pater Franciscus Lang, S. 105, ebenso Walther Siegmund-Schultze: Händels Melodik (am Beispiel *Salomo*), in: Ders.: Georg Friedrich Händel. Thema mit 20 Variationen, Halle (Saale) 1965, S. 47: „Das Oratorium *Salomo* lässt keinen Augenblick nach in dieser gestischen, wortgebundenen und doch frei ausschwingenden Melodik [...]“. Er bleibt in seinen Beschreibungen des Gestischen jedoch sehr vage. – Den gestischen Charakter von Händels Musik beschreibt (allerdings auf die Opern beschränkt) unter Einbeziehung von Langs Schrift bereits Joachim Eissenschmidt: Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit (=Veröffentlichung der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1), 1987 (Neuaufgabe der Erstveröffentlichung 1940/41), bes. S. 129-138.

³⁴⁴ Textzitate sind im Folgenden dem der Chrysander-Ausgabe vorangestellten Libretto entnommen: Georg Friedrich Händel: Solomon, hrsg. von Friedrich Chrysander (=Georg Friedrich Händel's Werke, Bd. 26), Leipzig (Deutsche Händelgesellschaft) 1867, S. 1-8.

Nr.	Nummerntyp	Figur	Tonart	Tempobez.	Form	Inhalt
2. Akt, Szene 1						
1	Chor	Chorus	D-Dur			Lobpreis Salomos
2	Secco-Rezitativ	Solomon	g-Moll	Larghetto		Lobpreis Gottes, Dank
3	Arie				A-A'	
4	Secco-Rezitativ	Levit				
5	Arie	Levit	a-Moll	Allegro	A-A'-A''	Lob auf den gläubigen Monarchen
2. Akt, Szene 2						
6	Secco-Rezitativ	Attendant Solomon				Einführung der Frauen Eröffnung
2. Akt, Szene 3						
7	Secco-Rezitativ Terzett	First Harlot (=wahre Mutter) First Harlot, Second Harlot, (=falsche Mutter), Salomo	fis-Moll	A tempo giusto	(s.unten)	Gerichtsrede Gegenrede
8	Secco-Rezitativ	Solomon, Second Harlot				Befragung der falschen Mutter und Antwort; Teilungsbefehl
9	Arie	Second Harlot	F-Dur	Allegro	Da capo	Reaktion auf den Teilungsbefehl
10	Secco-Rezitativ	First Harlot				Reaktion auf den Teilungsbefehl
11	Arie		f-Moll	Largo, e piano	A-B-A'	
12	Accompagnato-Rezitativ	Solomon				abschließendes Urteil
13	Duett	Solomon, First Harlot	E-Dur	Andante larghetto		Dank der Mutter, Lob Gottes
14	Chor	Chorus of Israelites	A-Dur	Allegro		Lob auf Salomos Weisheit
15	Secco-Rezitativ	Zadok	F-Dur	Allegro	Da capo	Lob auf Salomo
16	Arie					
17	Secco-Rezitativ	First Harlot				pastorales Bild (Idylle; innerer Frieden); (Wiegenlied)
18	Arie		G-Dur	--	Da capo	
19	Chor	Chorus of Priests	D-Dur	Allegro	Da capo	Lob auf Salomo

Abbildung 12 (Übersicht G.F. Händel: *Solomon*, Akt II mit Gerichtsszene (II/2-II/3))

Insgesamt sind jedoch die Unterschiede nicht nur zur biblischen Vorlage, sondern auch zu den Oratorien Carissimis und Charpentiers sehr groß, denn in Händels Szene treten die Frauen durch einen vielschichtigen Affektausdruck wesentlich stärker in den Vordergrund. Schon der Text ist gegenüber dem eher knapp gehaltenen der lateinischen Fassungen differenzierender. Die ausführliche Begründung Salomos in seinem abschließenden Urteil nimmt noch einmal Bezug auf diese kontrastierenden Gefühle als wahre Sprache des Herzens („The secret dictates of the hu-

man heart“, Vers 2), die für ihn auch in der Reaktion auf den Teilungsbefehl die entscheidenden Indizien sind (vgl. die Hervorhebungen im Text):

SOLOMON: The stern decision was to trace with art,
The secret dictates of the human heart.
She who could bear the fierce decree to bear,
Nor send one sigh, nor shed one pious tear,
Must be a stranger to a mother's name —
Hence from my sight, nor urge a further claim!
But you, *whose fears a parent's love attest,*
Receive, and bind him to your beating breast;
To you, in justice, I the babe restore,
And may you lose him from your arms no more.
(II/3, S. 5; Nr. 12)

Strategien der wahren Mutter

Die beiden Frauen werden wie schon in der biblischen Fassung und den Oratorien Carissimis und Charpentiers nicht explizit als „wahre“ bzw. „falsche“ Mutter voneinander unterschieden, sondern lediglich als „First Harlot“ und „Second Harlot“ bezeichnet; daher ist auch den Zuhörern am Beginn durchaus noch nicht klar, welcher Frau das Kind gehört, so dass sich die wahre Mutter zugleich für das Publikum durch Rede und Musik erst als solche zu erkennen geben muss.

SPRACHLICHE STRATEGIEN

Rhetorische Muster: die Gerichtsrede

Diejenige Frau, die sich später als die wahre Mutter erweist, beginnt auch bei Händel in der einleitenden Verhörphase mit ihrer Aussage. Sie bedient sich schon zu Anfang zahlreicher sprachlicher und musikalischer Mittel, um den König davon zu überzeugen, dass sie die Mutter des Kindes ist und von der anderen Frau beraubt wurde: Ihre längere Aussage, die unmittelbar auf die Prozesseröffnung durch den König folgt („Admit them straight; for when we mount the throne, / Our hours are all the people's, not our own“, II/2, S. 4), lehnt sich strukturell an die antike Gerichtsrede an, die nun vier Hauptteile umfasst.³⁴⁵ Sie wendet dabei ebenso sachlogische wie affektive Mittel an und überzeugt schließlich durch die Glaubwürdigkeit als die Übereinstimmung von sprachlicher Äußerung und durch die Musik zum Ausdruck gebrachter innerer Affektlage:

³⁴⁵ Zur antiken Gerichtsrede wie sie Quintilian beschreibt vgl. oben im Zusammenhang mit der Analyse des biblischen Textes, S. 52/53.

- 1 FIRST HARLOT: Thou Son of David, hear a mother's grief;
 And let the voice of justice bring relief.
 This little babe my womb conceiv'd,
 The smiling infant I with joy receiv'd.
- 5 That woman also bore a son,
 Whose vital thread was quickly spun:
 One house we both together kept;
 But once, unhappy, as I slept,
 She stole at midnight where I lay,
- 10 Bore my soft darling from my arms away,
 And left her child behind, a lump of lifeless clay:
 And now — oh impious! — dares to claim
 My right alone, a mother's name.
- Words are weak to paint my fears;
 15 Heart-felt anguish, starting tears,
 Best shall plead a mother's cause.
 To thy throne, oh king, I bend,
 My cause is just, be thou my friend.
 (II/3, S. 4; Nr. 6, Nr. 7)

Die Frau beginnt mit einer direkten Anrede an den König als Exordium und verweist ebenso auf ihre Gefühle (Vers 1) wie auf ihr Anliegen (Bitte um Gerechtigkeit, Vers 2). In der folgenden Narratio (Verse 3-13) schildert sie den Tathergang mit Angaben zu den beteiligten Personen, zu den Ereignissen und Handlungen, zu Ort, Zeit und den Motiven der Räuberin, deren eigenes Kind verstorben sei. Der Bericht strebt Sachlichkeit und Objektivität an, indem er die äußeren Ereignisse in den Vordergrund stellt und emotionale Überzeugungsmittel zurücknimmt. Letztere werden jedoch in der anschließenden Beweisführung wichtig (Probatio, Vers 14-18); die Frau argumentiert, wobei der affektive Anteil stark hervortritt: Innere Qualen und Tränen seien Beweis für ihr Mutterherz („[...] / Heart-felt anguish, starting tears, / Best shall plead a mother's cause“, Verse 15/16); hier liegt eine Indizienargumentation vor, die von der Erscheinung (den inneren Schmerz) auf die Ursache (Verlust des eigenen Kindes) schließt.³⁴⁶ Doch zugleich verweist die Frau hier intensiv auf ihr vorherrschendes Gefühl und intendiert Anteilnahme und Mitleid bei dem Gegenüber. Durch den Wechsel von Reim und Metrum (vom Paarreim zu einem, nur einen Einzelvers umschließenden Paarreim; vom jambischen zum trochäischen Metrum) ist dieser Teil auch strukturell vom vorangehenden getrennt. Wie dominant das Gefühl an dieser Stelle ist, für das kein Wort mehr einen Ausdruck finden kann, verdeutlicht der erste Vers („Words are weak to paint my fears“, Vers 14). Wenn die Frau dann am Ende – kurz bevor die andere mit ihrer Gegenrede einsetzt – an den König appelliert und den eigenen Standpunkt bekräftigt („To thy throne, O king, I bend, / My cause is just, be thou my friend“, Verse 17/18), dann schließt sie in der Form der für die Gerichtsrede charakteristischen Peroratio. Die andere

³⁴⁶ Zur Indizienargumentation vgl. Ottmers: Rhetorik, S. 85/86, sowie im Zusammenhang mit der Beweisführung in der Gerichtsrede Fuhrmann: Die antike Rhetorik, S. 94, 96.

Frau reagiert sogleich, und auch der König schaltet sich, mit einem allerdings eher an sich selbst gerichteten Gedanken, ein:

SECOND HARLOT: False is all her melting tale.
SOLOMON: Justice holds the lifted scale.
SECOND HARLOT: Then be just, and fear the laws.
(II/3, S. 5; Nr. 7)

Appell: Reaktion auf den Teilungsbefehl

Nach dem Teilungsbefehl des Königs argumentiert die Frau abermals, um nun den Tod des Kindes zu verhindern, und setzt erneut sprachlich gezielt rhetorische Mittel ein. In dem einleitenden Appell an den König artikuliert sie ihr eigenes Erschrecken (Verse 1/2), dem sie im Weiteren in Form von mehreren aufeinander folgenden rhetorischen Fragen weiter Ausdruck verleiht (Verse 3-6):

1 Withhold, withhold the executing hand!
Reverse, oh king, thy stern command.

Can I see my infant gor'd
With the fierce relentless sword?
5 Can I see him yield his breath,
Smiling at the hand of death?
And behold the purple tides
Gushing down his tender sides?
Rather be my hopes beguil'd,
10 Take him all – but spare my child.
(II/3, S. 5; Nr. 11, Nr. 12)

Diese führen zu dem abschließenden Appell an den König, das Kind zu schonen und es an die andere Frau abzugeben (Verse 9/10). Die ihrer Reaktion zugrunde liegende Argumentation (Weil ich mein Kind nicht sterben sehen kann, schonen es und gebe es der anderen) ist motiviert durch eine besondere Ergriffenheit. Die Affekte – Schmerz, Verzweiflung – benennt der Text jedoch indirekt durch die Evozierung eines grauenvollen Szenarios; erst die Musik jedoch kehrt sie ebenso hervor wie eine innere Entwicklung, die im Text durch die abschließende, eher unvermittelt formulierte Entscheidung nur latent bleibt.

MUSIKALISCHE STRATEGIEN

Rezitativ und Arie als Gerichtsrede

Die Musik der einleitenden Gerichtsrede folgt dem Wechsel von sachbezogenen Inhalten hin zum Gefühlsausdruck und damit der darin angelegten Ausdruckssteigerung. Sachbezogene Teile sind von den Abschnitten, in denen das Affektive überwiegt, deutlich getrennt: Exordium und Narratio (Vers 1-13) sind im Secco-Rezitativ vertont und bleiben somit in einem vergleichsweise nüchternen musikalischen Ausdruck, Probatio und Peroratio hingegen gehen zunächst in dem

Anfang einer Arie auf. Nachdem die Mutter ihre Rede ein Mal komplett vorgetragen hat, wird diese Arie durch die andere Frau unterbrochen und geht in ein Terzett über zwischen den Frauen und Salomo (ab T. 40). Hier weicht die Musik also von dem ab, was nach diesem Beginn zu erwarten wäre: die Vollendung der Arie. Es entfaltet sich statt dessen im Rahmen des Terzetts ein musikalischer Dialog, in dem sich die wahre Mutter nicht nur wie bereits im Text angedeutet an Salomo, sondern auch an die andere Frau wendet. Für den gesamten ersten Teil ergibt sich daher folgenden Struktur:

Arie	A (T. 1-29)	fis-Moll	wahre Mutter
Terzett	B (T. 29-40)	A-Dur	
	C (T. 40-71) (mit Elementen aus B)	A-Dur	wahre Mutter falsche Mutter Salomo
	A' (T. 71-106) (mit Teilen aus C)	fis-Moll	wie in Teil C

Abbildung 13 (Übersicht II/3, Nr. 7)

Form und Harmonik

Nach dem Bericht im Rezitativ fährt die Frau zunächst in der Arie fort, sie scheint als Da-capo-Arie angelegt und damit jener Form zu folgen, die in den Opern und den Oratorien Händels vielfach beherrschend bleibt; vor allem in den Oratorien weicht jedoch der Komponist, je nach dramatischer Situation, sehr häufig von dem ab, was sich hier als Standardform herausgebildet hatte.³⁴⁷ Abwandlungen sind vor allem dann auffällig und bedeutsam, wenn, wie im vorliegenden Fall, Herkömmliches nebenher bestehen bleibt: Nach der Eröffnung durch den Attendant und bis zum abschließenden Urteil Salomos weisen alle drei Arien der Frauen die verschiedensten „Unregelmäßigkeiten“ auf; das ändert sich erst nach dem Urteilsspruch: Die Arien Zadoks („Palm that lifts the head“, F-Dur, Nr. 16) und der wahren Mutter („Beneath the vine“, G-Dur, Nr. 18) sind reguläre Da-capo-Arien: Ein Instrumentalritornell leitet den A-Teil ein, die Singstimme trägt die erste Sinneinheit des Textes mit Material aus dem Ritornell vor, die Harmonik moduliert dabei in die Dominante (a¹-Teil); es folgt ein kurzes Zwischenritornell, bevor die Sing-

³⁴⁷ Vgl. dazu u.a. C. Steven LaRue: Handel and the Aria, in: Donald Burrows (Hrsg.): The Cambridge Companion to Handel, Cambridge 1997, S. 120: „While there can be no doubt that oratorio offered Handel considerable freedom from the strict da capo form of the opera seria, it is equally clear that the da capo continued to exert a powerful influence on Handel’s aria composition throughout his career.“ Auch Winton Dean: Handel’s Dramatic Oratorios and Masques, S. 68: „Handel never regarded da capo form as outmoded. Indeed it is the basis of some of his most memorable strokes. [...] it enabled him to achieve a disproportionate effect by introducing the smallest internal variants and playing on the listener’s expectation.“ Ebenso David Ross Hurley: Handel’s Muse. Patterns of Creation in his Oratorios and Musical Dramas, 1743-1751, Oxford 2001, S. 168; Ellen T. Harris: Harmonic Patterns in Handel’s Operas, in: Mary Ann Parker-Hale (Hrsg.): Eighteenth-Century Music in Theorie and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann (=Festschrift Series 13), Stuyvesant, NY 1994, S. 82.

stimme den a-Teil (variiert) wieder aufgreift und zur Tonika zurückführt³⁴⁸; ein weiteres Ritornell schließt den ersten Teil ab. Der B-Teil ist formal grundsätzlich freier; der A-Teil wird im Anschluss wörtlich wiederholt (markiert durch ein „da capo“ am Ende von Teil B). Charakteristisch für diese insgesamt 5-teilige Form ist sowohl die Wiederkehr des A-Teils nach einem (möglicherweise kontrastierenden) Mittelteil als auch die Wiederholungsstruktur im A-Teil selbst mit gliedernden Zwischenritornellen und somit insgesamt eine auf Gleichgewicht und Symmetrie hin ausgerichtete Anlage.³⁴⁹

Ebenso bewegen sich die zwei, den Akt einleitenden mehrteiligen Ritornell-Arien (Salomo (Nr. 3), g-Moll), Levit (Nr. 5), a-Moll) in regulären Bahnen. Die drei Arien der Gerichtsszene hingegen setzen sich vom Vorangehenden und Folgenden strukturell deutlich ab.³⁵⁰ Gerade durch die Abweichung vom dem, was zu erwarten wäre, lassen sich diese Arien verstehen als Abbild der extremen Gefühlslagen beider Frauen. Die Figuren verzichten gewissermaßen auf das, wofür die eigentlich wohl ausbalancierte Da-capo-Form steht und was im Zusammenhang mit Zianis Oratorium bereits beschrieben wurde: auf Affektkontrolle.³⁵¹

In der ersten Arie der wahren Mutter (fis-Moll) ist nicht allein der Übergang in das Terzett bemerkenswert. Schon der A-Teil gibt in Details zu erkennen, dass hier gewissermaßen etwas „aus dem Ruder“ läuft. Er beginnt mit einem 12-taktigen Instrumentalritornell, dessen Rhythmus und melodischer Verlauf ab T. 13 die Singstimme in leicht veränderter Form aufnimmt. Bis T. 19 werden die ersten drei Verse als erste Sinneinheit des Textes, die der A-Teil umfasst, ein Mal vorgetragen; bis hierhin lassen sich keine formalen Auffälligkeiten feststellen. Mit dem Ende dieser Sinneinheit erfolgt jedoch keine musikalische Zäsur; die den dritten Vers umfassende Phrase endet in T. 19 mit einem Halbschluss auf der Dominante Cis-Dur, die Musik findet somit zu keinem wirklichen Abschluss:

³⁴⁸ In der zweiten Arie (Nr. 18) erfolgt die Modulation zur Tonika schon früher und ist bei der variierten Wiederholung von a (ab T. 29) bereits wieder erreicht.

³⁴⁹ Zur Beschreibung dieses, auch an Händels Arien exemplifizierten Schemas vgl. Silke Leopold u.a. in: *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, S. 78, sowie Ellen T. Harris: *Harmonic Pattern in Handel's Operas*, S. 82; speziell für die Oratorien: David Ross Hurley: *Handel's Muse*, S. 9.

³⁵⁰ Ähnlich schreibt auch Ralph T. Webb: *Handel's Oratorios as Drama*, S. 128: „The arias of segment B [=eigentliche Gerichtsszene] are all active and propel the dramatic action forward. The two arias of segment A (3, 5) [=vor der Gerichtsszene] are conventional ritornello arias, and the last two arias and chorus of segment C (16, 18, 19) [= Lobpreis Salomos, Schluss] are conventional da capo forms. But all three arias of segment B (7, 9, 11) show formal irregularities.“

³⁵¹ Dass Händel die Da-capo-Form einsetzte und modifizierte, um darin extreme Affektsituationen zum Ausdruck zu bringen, beschreibt an verschiedenen Stellen Silke Leopold, u.a. in: *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, S. 81/82; ausführlicher in: *Mannsbilder – Weibsbilder. Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten*, in: *Händel-Jahrbuch 49* (2003), S. 263-282; zuletzt in: *Zwischen Oper und Oratorium. Georg Friedrich Händels Hercules*, in: *Österreichische Musikzeitschrift 5* (2005), S. 11/12. – Vgl. zu diesem Aspekt genauer die Ausführungen unten im Kapitel „Botschaften“.

A tempo giusto.

Violini.

FIRST WOMAN.
Erstes Weib.

Bassi.

Pianoforte.

Words are weak to paint my
Ach kein Wort be-nennt mein

fears; heart-felt an-guish, start-ing tears, best shall plead a mo-ther's cause. Words are weak to paint my fears;
Weh! See-len jammer, ban-ger Schmerz zeu-ge für dies Mut-ter-herz; ach kein Wort be-nennt mein Weh!

Notenbeispiel 27 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 7, T. 1-21³⁵²)

Die Auflösung nach fis-Moll erfolgt erst inmitten der folgenden Phrase in T. 20, die den ersten Vers abermals wiederholt. Aber Phrasenende und Versende fallen auch hier nicht zusammen: Am Ende der Wiederholung von Vers 1 in T. 21 wendet sich die Harmonik unvermittelt zur Doppel-dominante Gis-Dur, die das Ende des ersten Abschnitts (a¹) bildet. Das nun für eine reguläre Arie übliche Zwischenritornell als gliederndes Element entfällt³⁵³, es folgt lediglich ein kurzer instrumentaler Auftakt in T. 21, bevor mit dem Einsatz der Singstimme in T. 22 sofort der a²-Teil beginnt. Dieser nun verzichtet auf eine komplette Wiederholung der ersten drei Verse. Der erste Vers wurde bereits im vorherigen Abschnitt wieder aufgenommen, es folgt sogleich der zweite Vers. Im Hinblick auf die Textverteilung wird somit kein Gleichgewicht angestrebt.³⁵⁴ Eine Ba-

³⁵² Sämtliche Notenbeispiele aus: Georg Friedrich Händel: *Solomon*, hrsg. von Friedrich Chrysander (=Georg Friedrich Händel's Werke, Bd. 26), Leipzig (Deutsche Händelgesellschaft) 1867.

³⁵³ Dass es entfällt, ist bei Händel im Grunde nicht ungewöhnlich (vgl. Hurley: *Handel's Muse*, S. 10). Der Verzicht auf das Ritornell an dieser Stelle ist aber dramatisch motiviert und insofern bedeutend.

³⁵⁴ Man könnte diesen ersten Teil (T. 13-29) auch als a¹ deuten, so dass auf a² ganz verzichtet würde und sich sogleich B anschließt, auch in diesem Falle aber wäre eine deutliche Abweichung vom regulären Verlauf gegeben.

lance bleibt aber schon deshalb aus, da dieser Abschnitt auch thematisch darauf verzichtet, unmittelbar an den ersten anzuschließen. Ferner hält sich die harmonische Spannung: Gis-Dur in T. 21 löst sich vorerst nicht auf; eine Hinwendung nach cis-Moll erfolgt erst in T. 23. Am Ende des A-Teils in T. 28/29 endlich finden Phrasenende und harmonischer Abschluss (Kadenz Gis-Dur – cis-Moll) zusammen. Ein abschließendes Ritornell fehlt indes abermals; die Tonika fis-Moll wird nicht erreicht. Im folgenden B-Teil (ab T. 29) wendet sich die Harmonik in die durchaus gewöhnliche Durparallele (hier A-Dur).³⁵⁵ In diesem Moment, in dem die wahre Mutter mit wachsender Sicherheit an den König appelliert (sie ist sich ihres Rechtes sicher: „My cause is just“), fängt sich auch gewissermaßen die musikalische Form. Das anschließende Terzett unterbricht die Arie, doch das Ende greift ab T. 71 den A-Teil nochmals auf; das (musikalische) Gleichgewicht scheint wiederhergestellt. Es ist jedoch keine wörtliche Wiederholung, denn Teile von A werden variiert und das Terzett selbst auch fortgeführt. Der nun veränderten dramatischen Situation entsprechend (der König hat im Terzett musikalisch zu erkennen gegeben, dass er die wahre Mutter bereits erkannt hat), entfällt eine notengetreue Wiederholung. Lediglich das Schlussritornell (T. 94-109) ist identisch mit dem Eingangsritornell und sucht die Form trotz aller Unregelmäßigkeiten abzurunden.

Der übergeordnete harmonische Verlauf von Arie und Terzett erstreckt sich von fis-Moll (Arie) über A-Dur (zweiter Teil der Arie und Terzett) und zurück zu fis-Moll im abschließenden Teil. Die Tonarten markieren die zwei in diesem Teil der Szene zentralen kontrastierenden Affektbereiche: Fis-Moll ist bei Händel eine mit extremem Schmerz konnotierte Tonart, während A-Dur einem eher befreiteren Affekt zuzuordnen ist, der hier im Zusammenhang mit der wachsenden Sicherheit der wahren Mutter eintritt („My cause is just“).³⁵⁶ Diese Affektbereiche werden von weiteren Tonarten, Tonartenverbindungen und Klangfarben unterstützt. So bewegt sich die Harmonik des Eingangsritornells, das den Affekt des Schmerzes und der Trauer vor dem Einsatz der Singstimme bereits vorwegnimmt, um die Haupttonart fis-Moll. Darüber hinaus entstehen starke Spannungen durch den Einsatz von (Doppel-)Dominantseptakkorden und Vorhaltsdissonanzen, wobei die Auflösung der Vorhalte in jeweils einem kurzen Sechzehntel-Auftakt zum nachfolgenden Taktschwerpunkt nur schwach ausfällt (T. 7-11, vgl. Notenbeispiel 27). Mit dem Einsatz der Singstimme in T. 13 wird die Harmonik des Eingangs in den ersten fünf Takten wiederholt, bevor sie im Weiteren einen anderen Verlauf nimmt, die Spannung aber aufrecht hält. In

³⁵⁵ Zur harmonischen Disposition einer Arie in einer Moll-Tonart vgl. auch Hurley: *Handel's Muse*, S. 10.

³⁵⁶ Vgl. zu dieser Entwicklung auch Winton Dean: „She [the first harlot] embarks on what appears to be an regular air and, her confidence growing, attains the relative (A) major at ‘My cause is just, be thou my friend’.” In: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 520. Zur Konnotation der Tonarten ebd., S. 60: „The sharp minor keys are more often connected with personal suffering” und „[...] A major is generally carefree in a nobler, more spacious manner [...]”

T. 22-26 entspinnt sich abermals eine Reihe von Vorhaltsdissonanzen. Eine harmonische Entspannung setzt erst im B-Teil ein (ab T. 29), wenn in T. 31 A-Dur erreicht ist.

Während sich die Harmonik in der Arie auf den zugrunde liegenden Affekt beziehen lässt, verdeutlicht sie im Terzett die Interaktion der Figuren untereinander (vgl. dazu weiter unten die Ausführungen zum König). Die letzten Takte des abschließenden A'-Teils ab T. 71 nehmen zwar das harmonisch spannungsreiche Eingangsritornell wieder auf, doch erfolgt zuvor eine deutliche harmonische Entspannung: Salomo hat die wahre Mutter erkannt, sie scheint befreiter, was sich musikalisch im Verzicht auf die Vorhaltsdissonanzen äußert (T. 73-75); fis-Moll ist darüber hinaus an einigen Stellen nach Fis-Dur aufgehellt (T. 74, 78).

Orchesterbegleitung und Singstimme

Nicht allein die Harmonik verweist auf den Schmerz als dominanten Affekt, sondern auch die spezifische Gestalt von Begleitung und Singstimme. Das 12-taktige Instrumentalritornell leitet ihn ein: Seufzerfiguren in einem durch zahlreiche Pausen durchsetzten sehr zögerlichen Rhythmus (überwiegend Sechzehntelpausen, T. 3 Viertelpause) lassen die Bewegung nahezu erstarren und geben dem Ausdruck der Trauer eine besondere Intensität. Das Instrumentalritornell bereitet so aber nicht allein den Affekt vor, sondern stellt zugleich eine Art auskomponierten Auftritt der Mutter dar, indem er die den Affekt begleitende (körperliche) Bewegung und Aura gewissermaßen vorwegnimmt, etwas, was – nach den Beschreibungen von Franz Lang – auch ein Schauspieler der Zeit zu beherzigen hatte:

Ein Grundsatz ist folgender: das Spiel soll der Rede vorausgehen. Das ist so zu verstehen. Bevor der Schauspieler die vernommenen Worte eines anderen beantworte, zeige er durch sein Spiel deutlich, was er zu sagen sich anschickt: so daß der Zuschauer bereits aus seinem Spiel unverzüglich folgern kann, was der Darsteller im Sinne hat und mit den nachfolgenden Worten sagen wird.³⁵⁷

In diesem Zusammenhang erscheinen die einleitenden Seufzerfiguren zugleich wie langsame schwere Schritte. Mit dem Einsatz der Singstimme in T. 13 nimmt die Instrumentalbegleitung diese Figuren zurück, eine Seufzermelodie findet sich lediglich noch in den T. 15-16 in der Violine, dominant bleiben die Vorhalte als Kommentar zum Text (T. 22 ff.). Dem Tonfall der Trauernden entsprechen in der Gesangsstimme eine schlichte Melodik mit vielen Tonwiederholungen und Bewegungen in zum Teil sehr kleinen Intervallen (großen und kleinen Sekunden, besonders T. 17-19) sowie eine klangliche Verdunkelung in T. 22/23 durch das Absinken in tiefere Regionen (*fi*' – *e*') zu den Worten „heart felt anguish“.

Der musikalische Ausdruck ändert sich erst mit Vers 17: Die Gewissheit der Mutter, dass das Recht auf ihrer Seite sei („My cause is just“), ermöglicht den (kurzfristigen) Austritt aus dem Schmerz, was neben dem beschriebenen Wechsel zur Tonikaparallele A-Dur auch durch einen

insgesamt sichereren Tonfall und Gestus deutlich wird. So setzt die Stimme nicht mehr wie im ersten Teil in tieferer Lage (*fis'*, T. 13), sondern eine Quinte höher auf *cis''* ein. Als würde aber eben diese wachsende Sicherheit der falschen Mutter nicht gefallen, unterbricht sie die Gegnerin jäh inmitten ihrer musikalischen Phrase:

entra nell' Terzetto.

just, my cause is just, be thou my friend!
 mein, das Recht ist mein, sei du mein Freund!

SECOND WOMAN. Zweites Weib. (soprano.)

SOLOMON. Salomo. False is all her melting tale, false is all her melting tale, false is
 Falsch ist all ihr fein Gedicht, falsch ist all ihr fein Gedicht, falsch ist

Notenbeispiel 28 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 7, T. 39-42)

Damit ist eine andere Kommunikationssituation eingeleitet und die Musik geht in das Terzett zwischen den beiden Frauen und Salomo über.

Terzett: Dialog der Figuren

Die Überzeugungsbemühungen der wahren Mutter waren bisher an den König gerichtet und in Form einer auskomponierten Gerichtsrede eine Mischung aus rationalen und affektiven Mitteln. Mit dem Widerspruch der anderen Frau, der das Terzett einleitet, wandelt sich die Kommunikationssituation und die wahre Mutter ändert ihr Vorgehen. Nicht mehr der Affektausdruck steht im Vordergrund – hier hat sie bereits alle möglichen Mittel eingesetzt –, sondern der Dialog, das Eingehen auf die Rede der Anwesenden, d.h. auf Salomo (wie der Text ja bereits durch den Appell an ihn vorgibt) einerseits und, neu gegenüber dem Text, auf die falsche Mutter andererseits. Nach deren Einsatz in A-Dur folgt die erste Reaktion Salomos in E-Dur (T. 46), der, anders als der Text, auf verschiedenen musikalischen Ebenen verrät, dass er von der Wahrheit der ersten Frau bereits überzeugt wurde. Darauf wird im Zusammenhang mit dem König weiter unten näher einzugehen sein. Er übernimmt in T. 36-51 den Duktus ihrer Melodie aus dem Appell (B-Teil der vorangegangenen Arie). Die wahre Mutter ihrerseits folgt, während sie den Appell an Salomo wieder aufnimmt, dem melodischen Duktus des Königs und geht somit auf musikalischer Ebene im Dialog auch auf ihn ein:

³⁵⁷ Franz Lang: Abhandlung über die Schauspielkunst, S. 194/195.

my cause is just, be thou my friend! to thy
das Recht ist mein, sei du mein Freund! sieh mich

then be just, and fear the laws,
wä-ge streng des Rechts Ge-richt,

holds the lif-ted scale,
schwebt die Waa-ge schon, jus-tice holds the lif-ted scale,
war-nend schwebt die Waa-ge schon,

4 6 5

throne, oh king, I bend,
knien vor dei-nem Thron:

false is all, false is all her melt-ing tale, false is all her melt-ing
falsch ist all, falsch ist all ihr fein Ge-dicht, falsch ist all ihr fein Ge-

jus-tice
war-nend

my cause is just, be thou my friend,
das Recht ist mein, sei du mein Freund,

tale, then be just, and fear the laws, false is all her melt-ing
dicht, wä-ge streng des Rechts Ge-richt, falsch ist all ihr fein Ge-

holds the lif-ted scale,
schwe-bet schon die Waa-

Notenbeispiel 29 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 7, T. 47-57)

Ebenso reagiert sie allein musikalisch auf die andere Frau, denn der Text selbst enthält keinen Hinweis auf eine Verbindung zwischen den beiden: Sie wiederholt zwar den ursprünglich an Salomo gerichteten Text „My cause is just“, doch mit der Hinwendung zu der Gegnerin in T. 56 erhält er eine andere Konnotation und wird zu einem Widerspruch ihr gegenüber: Die wahre Mutter übernimmt nun deren harschen und knappen melodischen Duktus, als wolle sie auch ihr

in deren Sprache deutlich machen, dass das Recht auf ihrer Seite sei. Sie versucht somit gleich zwei Seiten zu überzeugen.³⁵⁸

Arie nach dem Teilungsbefehl

Die Reaktion der wahren Mutter auf den Teilungsbefehl des Königs lässt sich als „Entscheidungsmonolog“³⁵⁹ beschreiben: Die grausame Vorstellung vom Tod des Kindes, den sie sich in rhetorischen Fragen ausmalt, führt zum Entschluss, das Kind der anderen zu überlassen und so dessen Leben zu retten. Die darin angelegte Entwicklung – vom stärksten Schmerz hin zu einer zumindest kurzfristigen inneren Befreiung – nimmt aber erst die Musik auf, die den inneren Prozess in beeindruckender Weise auf allen Ebenen offen legt.³⁶⁰ In dieser musikalisch differenziert abgebildeten Entwicklung steckt ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit, denn nur wer so fühlt bei der Vorstellung, das eigene Kind könnte sterben, kann befreit sein bei der Vorstellung, es für sein Leben einer anderen Frau zu überlassen. Die Musik spiegelt aber auch eine Ambivalenz, die in der Entscheidung liegt; denn ein Schmerz bleibt gleichwohl zurück.

Voraus geht der Arie auch hier ein Secco-Rezitativ. Es beginnt mit einem emphatischen, die Töne des zugrunde liegenden F⁷-Akkords aufgreifenden Ausruf im Gesang, es schließt in b-Moll und leitet somit nicht zu der folgenden Harmonik der Arie (f-Moll) über. Hier deutet sich bereits eine sich in der Arie fortsetzende harmonische Instabilität an.

Textverteilung

Betrachtet man allein die Textverteilung in der Vertonung, wie sie die Abbildung unten wiedergibt, so lässt sich ein Entwicklungsprozess schon auf dieser Ebene erkennen. Abgesehen von den Versen 5-6 werden im vorgegebenen Text nur drei Wortgruppen mehrfach wiederholt: „Can I see“, „Rather be my hopes beguil'd“ sowie „Take him all“ (vgl. Hervorhebungen in der linken Spalte). Die erste wird in der Vertonung gleich zu Beginn des A-Teils fünf Mal und an dessen Ende ein weiteres Mal aufgenommen und damit fünf Mal mehr als in der ursprünglichen Textgestalt. Die Frage markiert die Ratlosigkeit, die, folgt man der Verteilung in der Musik, am Beginn besonders ausgeprägt zu sein scheint, später jedoch nach und nach abnimmt. Demgegenüber verleihen die Wiederholungen im B- und A'-Teil der eingetretenen Entschlusskraft Ausdruck:

³⁵⁸ An einer späteren Stelle wird dies noch deutlicher: Auf den erneuten Einwand der falschen Mutter in T. 57 folgt sogleich in deren Duktus die andere Frau mit der Äußerung „My cause is just“, die sich als Widerrede ganz direkt an die falsche Mutter richtet; einen Takt später wechselt der Duktus zu demjenigen Salomos mit den Worten „To thy throne, O king, I bend“. Ein ähnlicher rascher musikalischer Wechsel in der Kommunikation mit beiden Figuren vollzieht sich in T. 65-69.

³⁵⁹ Vom Entscheidungsmonolog spricht Leopold: Art.: „Georg Friedrich Händel. Solomon“, S. 289.

³⁶⁰ Ralph T. Webb spricht von zwei Affekten, die in dieser Arie gegenüber gestellt und Ausdruck des emotionalen Konfliktes seien. Er vernachlässigt bei diesem Gedanken jedoch m.E. den in der Musik dargestellten Entwicklungsprozess: „To reflect the change in mood of the text, Handel uses two *Affekte* in antithesis within the same aria, keeping them standing apart in a state of equilibrium. The two contrasting motives for these *Affekte* depend upon

<p><i>Can I see my infant gor'd With the fierce relentless sword? Can I see him yield his breath, Smiling at the hand of death? And behold the purple tides Gushing down his tender sides?</i></p> <p><i>Rather be my hopes beguil'd, Take him all, but spare my child. (II/3, S. 5; Nr. 11)</i></p>	<p>A Can I see my infant gor'd With the fierce relentless sword? Can I see, Can I see, Can I see him yield his breath Smiling at the hand of death? Can I see him, Can I see him And behold the purple tides Gushing down his tender sides? And behold the purple tides Gushing down his tender sides? Can I see?</p> <p>B Rather be my hopes beguil'd, Take him all, Take him all, Rather be my hopes beguil'd, Take him all, but spare my child. Rather be my hopes beguil'd, Take him all, Take him all, Rather be my hopes beguil'd, Take him all, take him all, but spare my child.</p> <p>A' spare my child. Take him all, but spare my child.</p>
--	--

Abbildung 14 (Textverteilung in der Vertonung, II/3, Nr. 11)

Form und Harmonik

Händel löst sich auch in dieser Arie von der regulären Da-capo-Form und legt eine dreiteilige A-B-A'-Form zugrunde, die ganz der dramatischen Situation unterworfen und sehr frei gestaltet ist.³⁶¹ Die Musik Händels veranschaulicht, dass die Affektlage hier eine noch weit extremere ist als in der ersten Arie. Vor allem im A-Teil (T. 1-36) fehlt jedwede Symmetrie und Ausgewogenheit, es gibt weder gliedernde Zwischenritornelle noch Ausgleich schaffende Wiederholungen. Im Zentrum steht die Frage „Can I see him?“; das ihr zugeordnete Motiv variiert die Singstimme ständig. Eine Art gedanklicher Prozess erscheint hier gespiegelt, in dem eine bohrende Frage immer wieder gestellt und in einem immer anderen Lichte betrachtet wird. Die dazwischen liegenden Abschnitte – die Visionen, die sich bei der Mutter in dem Gedanken an den Tod des Kindes einstellen – sind von unterschiedlicher Länge, in ihrer melodischen Gestaltung je verschieden und nur durch zumeist gleiche Rhythmik in der Melodie und eine gemeinsame Bassfigur miteinander verbunden.

and complement each other, but one does not generate the other in a continuous development. It is though we have two arias in one.” In: *Handel's Oratorios as Drama*, S. 128 (Hervorhebung im Original).

³⁶¹ Vgl. auch Leopold: Art.: „Georg Friedrich Händel. Solomon“, S. 289: „Hier [im Terzett] wie auch in den Arien der Urteils-Episode, etwa dem linear offenen ‚Entscheidungsmonolog‘ der wahren Mutter ‚Can I see my infant gor'd‘ löste sich Händel einmal mehr von den formalen Vorgaben der Arienkomposition, um die dramatische Situation allein aus der Musik heraus entstehen zu lassen.“

Schon der Beginn der Arie lässt Ungewöhnliches erwarten, denn auf das einleitende Instrumentalritornell folgt der Einsatz der Singstimme (T. 9-11), als äußere sich hier die Einsamkeit und Ratlosigkeit der Mutter, ohne jede Begleitung: Sie setzt völlig aus und der Gesang steht musikalisch in keinerlei Bezug zum musikalischen Material des Ritornells (s. Notenbeispiel 30).

Symmetrie durch Wiederholungen gewissermaßen als Abbild wachsender innerer Gefasstheit bestimmt demgegenüber den B-Teil der Arie (T. 36-59). Die absteigende Phrase im Gesang („Rather be my hopes beguil'd“) zu Beginn (T. 36-38), auf die unmittelbar danach der Entschluss folgt („Take him all“), nehmen T. 47-49 erneut auf. Korrespondierend dazu wird das nun hier immer in der Gesangsstimme wiederholte Motiv zu dem Hauptgedanken dieses Teils „Take him all“ (mit seinem punktierten Viertelrhythmus schließt es an dasjenige im A-Teil an) in seiner Struktur kaum variiert, nur die Bewegungsrichtung der ersten zwei Töne ändert sich an zwei Stellen (T. 50, 57). Der abschließende A'-Teil (T. 59-69) mit Text aus dem B-Teil („take him all but spare my child“) bietet kaum mehr als eine kurze musikalische Reminiszenz an den Anfang. Diese kommt in den letzten sechs Takten, wenn die Musik in unthematischen Akkordfortschreitungen aus Viertelnoten und später nur noch Halbenoten gleichsam ausgehaucht wird, schließlich ganz abhanden.

Die Arie beginnt in f-Moll und so in einer charakteristischen Trauertonalart.³⁶² Im Folgenden lässt sich ein Changieren zwischen den verschiedenen Tonarten und Tongeschlechtern beobachten; im ständigen Verlassen eines einmal erreichten Zielpunktes spiegelt die Harmonik vor allem im A-Teil den Suchprozess sowie die erwähnte Ambivalenz von Trauer und Erleichterung.

Das Eingangsritornell (T. 1-9) festigt zunächst f-Moll in einem Wechsel zur Dominante C-Dur, den nur in T. 4-5 eine harmonische Folge in absteigenden Quinten von f-Moll über b, Es und As nach Des⁷ unterbricht. F-Moll bleibt auch nach dem Einsatz der Singstimme (T. 9) zunächst erhalten, später hellt sich die Harmonik nach B-Dur auf (T. 22) und erreicht schließlich in T. 23-25 über dem Orgelpunkt B die neue Zieltonart Es-Dur: Noch bevor die Frau eine Lösung ihres Problems im Text anspricht, scheint die Musik in T. 22-24 zu der Frage „Can I see him?“ mit der Hinwendung nach Es-Dur auf eine, wenn auch noch nicht konkrete Entscheidung hinzuweisen (vgl. Notenbeispiel 31). Wie sehr sich die Frau an dieser Stelle zugleich innerlich weiterhin auf der Suche befindet, verdeutlicht das Verharren auf dem Orgelpunkt B. Zwar kadenziert die Harmonik schon nach Es-Dur, aber die Tonart erscheint durch den gehaltenen Basston B noch unsicher. Ohne Orgelpunkt erklingt Es-Dur erst im darauf folgenden T. 25. Schon in T. 26 aber be-

³⁶² Vgl. zu dieser Tonart Silke Leopold: Was hat Händel in Italien gelernt? in: Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.): *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca / Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII / Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.-18. Jahrhundert (=Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 10), Como 1997, S. 391.*

wegt sich die Harmonik wieder von diesem Zentrum weg und erreicht statt dessen in T. 27 über G-Dur die Paralleltonart c-Moll, die sich nach einer Reihe von Zwischendominanten in T. 29/30 bis T. 34 nach C-Dur aufhellt. Dies geschieht kurz vor dem B-Teil der Arie, in dem die Entscheidung, das Kind abzugehen, gefällt ist und auch durch Singstimme und Begleitung die Erleichterung zum Ausdruck kommt.

Ebenso wenig wie im A-Teil bildet jedoch auch der B-Teil nur *ein* harmonisches Zentrum aus: Über C-Dur und F-Dur scheint sich zunächst b-Moll zu etablieren (T. 36-38), aber in den sechs folgenden Takten vollzieht sich ein ständiger Wechsel von As-Dur und Es-Dur, in dem sich As-Dur als neue Tonika festigt. Diese klangliche Aufhellung korrespondiert mit der nun getroffenen und auch sprachlich formulierten Entscheidung „Take him all“. T. 44 endet hingegen abrupt mit einem Halbschluss auf der Dominante Es-Dur, und ihr folgt nicht As-Dur, sondern nach einer längeren Pause von fast einem ganzen Takt c-Moll (T. 45). An dieser Stelle wechselt mit einer musikalischen Reminiszenz an den A-Teil für zwei Takte der gesamte Ausdruck (*Adagio*, T. 45-47). Die anschließende variierte Wiederholung des Anfangs vom B-Teil ab T. 47 leitet zunächst zu Es-Dur in T. 48-49, um dann aber erneut c-Moll zu festigen (T. 50-52) und in T. 55 wieder zu f-Moll, der Tonart vom Anfang, zurückzukehren. Der plötzliche Halbschluss in T. 57 korrespondiert zu der Stelle in T. 44, auch hier folgt eine Reminiszenz an den A-Teil. Sie fungiert hier als Übergang zu einem kurzen A'-Teil (T. 59-69). Den Quintfall ergänzen nun Vorhaltsdissonanzen, die eine erhöhte Spannung suggerieren; sie bleibt bis T. 65 erhalten, bevor in den letzten vier Takten die Arie in f-Moll und somit der Trauertonart vom Anfang schließt.

Bassbegleitung und Singstimme

Den A-Teil der Arie beherrscht ein Bassmodell, das für Händels gesamtes musikdramatisches Schaffen charakteristisch ist für solche Momente, in denen Affekte wie Schmerz und Trauer vorherrschen: eine Bassfigur mit (scharf) punktiertem Rhythmus, die sich ostinato-ähnlich unter die sich meist frei entfaltende Singstimme legt.³⁶³ Ihren Ursprung hat diese Figur in der musikalischen Rhetorik.³⁶⁴ In Händels Musik erfährt sie jedoch eine besondere Behandlung, wenn sie nicht in einer Bewegung verharret, sondern durch Abwandlungen etwa in der Bewegungsrichtung auf mitunter sehr feine Veränderungen der Gemütslage reagiert und damit auch, wie in dieser Arie, Spiegel von Entwicklungen sein kann. Vor allem aber bildet das Bassmodell eine Art „emo-

³⁶³ Vgl. zu diesem Bassmodell bei Händel ausführlich ebd., S. 387-408; hier S. 394: „Die Vorliebe für rhythmisch prägnante, ostinat oder quasi-ostinat verwendete Bassmotive nahm Händel [aus Italien] mit nach England; in seinen Opern finden sich immer wieder vergleichbare Beispiele – generell in besonders exponierten dramatischen Situationen, in Molltonarten und in langsamen Tempi. [...] Instrumentale Bässe dieser Art gaben Händel die Möglichkeit, seelischen Schmerz in der Singstimme plastisch darzustellen [...]. In seinen religiösen Werken [...] machte Händel von einer besonderen Art dieser rhythmischen Ostinati Gebrauch, wenn der Text von Schmerz oder Strafe, Qual oder Trauer handelte.“

³⁶⁴ Ebd., S. 390.

tionale Bühne³⁶⁵, auf der sich die Singstimme selbst frei bewegt und zwar mitunter so frei, dass Zusammenhalt zu verlieren gehen droht. Allein der Bass wahrt ihn. Die Freiheit der Singstimme ist wie in der vorliegenden Arie keine um ihrer selbst willen, sondern bildet die extreme Gefühlslage ab.

Die punktierte Bassfigur dominiert bereits das Eingangsritornell (T. 1-8) Die Bewegungen tendieren nach oben, suchen aber durch einen abschließenden Sprung (hier eine Quinte, in der folgenden Sequenzierung eine Oktave) den Ausgleich; diese anfängliche aufsteigende Bewegung mutet durch die tiefe Lage und das langsame Tempo (*Largo*) schwerfällig an, als ob sie kaum zu schaffen sei, und sie fällt demnach wieder zurück:

Largo, e piano.

Violino I. *senza Rip. per tutto.*

Violino II.

Viola.

FIRST WOMAN.
Erstes Weib.

Bassi.

Largo, ma non adagio.

Pianoforte.

Can I see my in - fant gord with the
Kann ich sehn mein Kind zer - stückt durch den

Notenbeispiel 30 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 11, T. 1-12)

Die Gesamtrichtung ändert sich daher ab T. 3; in (Klein-)Sekundabständen wird sie nun kontinuierlich nach unten sequenziert. Zu einem plötzlichen Stillstand des Basses und der Begleitung

³⁶⁵ Ebd., S. 394/395.

überhaupt kommt es in T. 9 auf der ersten Zählzeit, die Begleitung endet abrupt auf f-Moll, erst nach einer Generalpause von einer Viertel setzt die Singstimme mit der quälenden Frage („Can I see my infant gor'd?“) ohne jedwede Begleitung ein. Zwei Takte lang erklingt die „nackte“ Stimme, zögerlich, denn die zweitaktige Phrase unterbricht eine Pause; die Bewegung erfolgt in kleinen, z.T. chromatischen Schritten. In dieser Unterbrechung der melodischen Linie kommt eine Erstarrung zum Ausdruck, die den Affekt der Trauer abbildet und dem schauspielerischen Gestus sehr nah steht, wie ein abermaliger Verweis auf Franz Lang zeigt:

In diesem Affekt der Trauer soll der Schauspieler überdies mehr agieren als sprechen. Daher mögen die Worte unvollständig ausgesprochen werden, unterbrochen von Augenblicken des Verstummens, abgehackt, stoßweise, durch längeres Atemholen gedehnt, was die Zeichen des wahren Schmerzes sind. Herzensgram ist kundzutun, indem man von Zeit zu Zeit völlig verstummt, nur stöhnt oder mit einem kurzen Schrei aufseufzt.³⁶⁶

In T. 15 setzt die punktierte Bassbewegung abermals aus, doch die Begleitung verstummt nicht ganz, es bleibt durch Akkorde nun eine harmonische Stütze zurück (b-Moll, C-Dur). Hier scheint eine Art innerer Halt zurückzukehren, ebenso während der abermaligen Wiederholung der Frage in T. 22-25, wenn die Harmonik schließlich Es-Dur als neue Tonika erreicht. Insgesamt mutet das Aussetzen der Bassfigur in T. 9 und die Ablösung durch akkordische Struktur in T. 15-17 und T. 21-25 an wie eine Suche nach einem Ersatz für die dominierende Klangchiffre der Trauer:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is in F major (one flat) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "fierce re-lent-less sword? Can I see, can I see, can I see him yield his un-barmherzigen Stahl? Kann ich sehn, kann ich sehn, kann ich sehn, wie's nach mir". The piano part features a prominent dotted bass line in the first system, which then shifts to a more chordal structure in the second system. Dynamics include "f" (forte) and "mf" (mezzo-forte).

³⁶⁶ Lang zum Affekt der Trauer, in: Abhandlung, S. 199/200.

breath, smil ing at the hand of death? can I see him, can I see him,
 blickt, lächelnd vor der To-des-qual? kann ich se-hen, kann ich se-hen,

Notensbeispiel 31 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 11, T. 13-25)

Zunächst aber ändert sich nichts, denn die Bassfigur schreitet ab T. 26 weiter fort, während die Singstimme ab T. 28 (m.A.) nicht nur durch Tonwiederholungen regelrecht zu erstarren scheint, sondern auch durch längere Pausen von mitunter zwei Vierteln Länge immer mehr ins Stocken gerät: Es ist der Moment der schlimmsten Vision („And behold the purple tides / Gushing down his tender sides?“). Als bedürfe es einer Pause zum nachdenkenden Innehalten, stocken Gesang und Begleitung für drei Viertelpausen und damit fast einen ganzen Takt. Dann (T. 36) jedoch gerät die Musik mit einer Kadenz von C-Dur nach F-Dur und einer fortlaufenden melodischen Bewegung in absteigender Richtung in einen neuartigen Fluss, die Spielanweisung *Risolluto* gibt den veränderten Charakter an:

can I see? Ra-ther be my hopes be-guird, take him all,
 kann ich sehn? Scho-net nur sein theu-res Blut! nehmt es hin,

Risolluto.

Risolluto.

Notensbeispiel 32 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 11, T. 35-40)

Die Entscheidung, das Kind abzugeben und so sein Leben zu retten, ist gefallen. Anstelle des stockenden Basses erklingt ab T. 39 eine fortlaufende Bewegung in Achteln. In T. 48 (m.A.) so-

wie am Ende des B-Teils unterbrechen Generalpausen den musikalischen Fluss jedoch erneut und leiten zu den Worten „but spare my child“ eine Reminiszenz an die stockende Bassbewegung ein. Hier äußert sich die Ambivalenz, von der im Zusammenhang mit der Harmonik bereits die Rede war. Gänzlich in den Trauerfall zurück fällt die Musik aber in dem kurzen A'-Teil. Wieder erklingt der punktierte Bass, die Singstimme kommt durch Pausen von bis zu einem halben Takt erneut ins Stocken. Die Bewegungslosigkeit ist aber noch gesteigert durch das Verharren auf den Tönen; es gibt hier nur noch Fragmente einer Melodie – Auftakt und gehaltener Ton, und sie fällt bis *f*' in immer tiefere Regionen ab:³⁶⁷

Notenbeispiel 33 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 11, T. 62-69)

Die Besonderheit dieser und der vorangehenden Arie erschließt sich auch in einem Vergleich mit der dritten Arie der wahren Mutter nach der Rückgabe des Kindes. Diese ist in keinen dramatischen Dialog eingebettet und beschwört in innerer Betrachtung ein pastorales Bild mit charakteristischer Hirtenlandschaft herauf:

FIRST HARLOT: Beneath the vine, or fig-tree's shade,
 Ev'ry shepherd sings the maid
 Who his simple heart betray'd,
 In a rustic measure.
 While of torments he complains,
 All around the village swains
 Catch the song, and feel his pains,
 Mingling sighs with pleasure.
 (II/3, S. 6, Nr. 18)

³⁶⁷ Vgl. dazu Ferdinand: Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels, S. 129: „Als eine letzte Form dieser Tonmalerei auf der Basis von Bewegungsanalogien dürfen wir solche Beispiele angeben, in denen sich die Entsprechungen auf der Ebene völliger, wenn auch nur momentaner Einstellung des Bewegungsverlaufs ergeben.“ – Winton Dean beschreibt diesen Schluss als „[...] the utter despair of the end, when the dotted rhythm returns and the vocal line breaks into fragments“, in: *Handel's Oratorios and Masques*, S. 522.

Von der Form war oben bereits die Rede. Sie bildet eine sehr reguläre Da-capo-Arie aus mit den Versen 1-4 im A-Teil und den Versen 5-8 im B-Teil. Hervorzuheben ist für die Arie darüber hinaus der zu dem Textinhalt korrespondierende pastorale Stil in der Musik mit Siciliano-Rhythmus, liegenden Bässen, darunter auch Bordunquinten (T. 31-33, 47/48), Flöte und Streichern in der Begleitung und der schlichten Tonart G-Dur.³⁶⁸ Der sowohl im Text als auch in der Musik realisierte Topos der Pastorale – als ein bis in die Antike zurückgehendes Sinnbild für eine idealisierte Welt und einen glückseligen Zustand³⁶⁹ – bildet hier den inneren Frieden ab und erscheint zugleich auf die von Salomo geschaffene Idylle zu verweisen.³⁷⁰

Strategien der falschen Mutter

SPRACHLICHE STRATEGIEN

Die Gerichtsszene lehnt sich in ihrem übergeordneten Verlauf zwar an die biblische Darstellung an, doch lässt sich eine Abweichung besonders herausstellen: Während die Äußerungen der beiden Frauen nach der längeren einleitenden Tathergangsschilderung durch die wahre Mutter in der Bibel ebenso wie in den Oratorien Carissimis und Charpentiers identisch sind, differieren sie in dem vorliegenden Fall, und schon die sprachliche Ebene deutet an, welche der beiden Frauen lügt. Die falsche Mutter reagiert auf die Anklage der Gegnerin mehrfach mit einfacher Gegenrede ohne weitere Argumentation – zunächst unmittelbar nach der Gerichtsrede mit den Worten „False is all her melting tale“ (s.o.) sowie nach der expliziten Aufforderung des Königs, ihre Aussage vorzubringen:

SOLOMON: What says the other to th'imputed charge?
 Speak in thy turn, and tell thy wrongs at large.
 SECOND HARLOT: I cannot varnish o'er my tongue.
 And colour fair the face of wrong.
 This babe is mine, the womb of earth
 Intom'd, conceals her little birth.
 Give me my child, my smiling boy,
 To cheer my breast with new-born joy.
 (II/3, S. 5; Nr. 8)

Die Affekte andeutende Hinwendung zu dem Kind im Appell an die andere Mutter in den letzten zwei Versen wirkt nach der Nüchternheit des Vorangegangenen (sie sagt nicht mehr, als dass ihr das Kind gehöre) bemüht, ja verrät die Frau sogar oder erscheint in ihrer Formulierung zumindest doppeldeutig: Denn der Trost, den sie in dem Kind zu finden meint, kann auch der durch

³⁶⁸ Zu den Merkmalen musikalischer Pastorale wie sie sich auch bei Händel finden vgl. Hermann Jung u.a. in: Idylle und Utopie. Georg Friedrich Händel und die Pastoraltradition, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): Göttinger Händel Beiträge 3 (1987). Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902-1988), Kassel, Basel, London 1989, S. 36.

³⁶⁹ Zur Bedeutung und Herkunft dieses Topos' vgl. ebd., S. 26-46.

das Kind der anderen sein, da das eigene gestorben ist. In der sprachlichen Gestaltung fällt auf, dass Schmerz oder Mitleid völlig fehlen. Die für die Lüge im Zusammenhang mit dem Bibeltext bereits als charakteristisch beschriebene Diskrepanz von verbaler Äußerung und tatsächlichem Bewusstsein (der/die Lügende behauptet etwas anderes als er/sie glaubt) sollte eine Lüge überspielen. Das nicht ausgesprochene Bewusstsein kommt in diesem Teil der Salomonischen Urteilszene jedoch zutage oder wird jedenfalls angedeutet; der Frau gelingt es nicht, den „Anschein von Wahrhaftigkeit“³⁷¹ aufrecht zu erhalten: Die Aussage, das Kind sei ihres, steht im Widerspruch zu der Nüchternheit ihm gegenüber. Dass der König ihre Lüge schon in diesem Teil der Szene erkennt, verrät der Text selbst jedoch nicht.

Die Reaktion der Frau auf den Urteilsspruch schafft abschließende Gewissheit darüber, dass sie zuvor gelogen hat. Es ist eine doppelte Zustimmung zu dem Befehl (Vers 1/2 und 5/6) mit jeweils einer unmittelbar folgenden Begründung (Vers 3/4 und 7/8); die acht Verse lassen sich in zwei Mal vier Verse untergliedern (jeweils mit Kreuzreim) und sind symmetrisch angelegt:

SECOND HARLOT:
 Thy sentence, great king
 Is prudent and wise,
 And my hopes on the wing
 Quick bound for the prize.
 Contented I hear,
 And approve the decree;
 For at least I shall tear
 The lov'd infant from thee.
 (II/3, S. 5; Nr. 9)

Auch hier ist die Frau überhaupt nicht auf das Kind bezogen. Sie erwähnt es nur im letzten Vers, in dem sie offen legt, dass es ihr nur darum geht, der Gegnerin das Kind zu entreißen. In ihrer Missgunst verrät sie sich selbst.

MUSIKALISCHE STRATEGIEN

Terzett und Rezitativ: Musikalische Gegenrede

Das Terzett stellt die beiden Frauen unmittelbar gegenüber. Die zweite Frau unterbricht die andere noch vor Abschluss ihrer musikalischen Phrase in T. 40, so dass letztere ihre begonnene Arie nicht mehr fortsetzen kann. Durch fortwährende Wiederholung ihrer kurzen Gegenrede „false is all her melting tale“ versucht die falsche Mutter nun ihrerseits den König zu überzeugen. Die schier atemlosen Wiederholungen der kurzen Eingangsfigur – zu Beginn (T. 40-46) fünf Mal

³⁷⁰ Winton Dean beschreibt die Arie als Wiegenlied („cradle-song“), das die Mutter ihrem wiedererhaltenen Kind singt, in: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 523. – Pastorale Elemente im Sinne eines Naturbildes enthält – allerdings nur im Text – auch die vorangehende Arie des Zadok („See the palm that lifts the head“).

hintereinander mit Variationen in der dritten bis fünften Figur ohne jedwede Zäsur – intendiert dabei nicht nur Nachdruck, sondern kehrt auch einen zornigen Affekt hervor³⁷², den das rasche Tempo und ein insgesamt harscher Duktus (Bewegung in Achtelnoten, mehr deklamierender als melodischer Gestus u.a. durch Tonrepetitionen) noch stützt. Die Frau verharrt in dieser Musik. Der oben beschriebene Versuch der wahren Mutter, mit ihr in einen musikalischen Dialog zu treten, bleibt völlig unbeantwortet, ihre Gegnerin geht gleichsam zornig über sie hinweg. Bemerkenswert ist hierbei, dass die falsche Mutter ihre Gegnerin auch im weiteren Verlauf des Terzetts öfter unterbricht (T. 52, 62, 77), diese jedoch immer bis zum Ende einer Phrase abwartet; im musikalischen Dialog zeigt sich die wahre Mutter trotz der angespannten Situation als die bei weitem bedachtsamere.

Die sehr knappe folgende Aussage der Frau verrät ebenso wenig wie das vorangegangene Terzett Anteilnahme und Mitgefühl, obwohl sie beteuert „this babe is mine“, es sei „her smiling boy“. Beinahe flüchtig erscheinen ihre Worte im bloßen Secco-Rezitativ. Es gibt keine Eintrübungen, der Ausdruck bleibt, abgesehen von einer kurzen chromatischen Bassführung in wortausdeutender Manier („the womb of earth / intomb'd, conseals her little birth“, T. 9-11), zurückhaltend, lediglich eine Wiederholungsfigur zu den Worten „give me my child, / my smiling boy“ deutet Nachdruck an.

Arie nach dem Teilungsbefehl

In der sich unmittelbar an den Teilungsbefehl des Königs anschließenden Arie (Nr. 11) erscheinen Wut und Zorn der Gegnerin gegenüber bis ins Extreme gesteigert. Die Frau wendet verschiedene Mittel an, um Salomo zur Durchführung seines Befehls zu veranlassen: Eindringlichkeit durch eine intensive Motorik (Teil A) wechselt ab mit Umschmeichelung in fließenden Bewegungen (Teil B). Zugleich aber zeigt sich ein immer intensiver werdender Zorn, der schließlich völlig außer Kontrolle gerät.

Form

Keine der beiden Arien der wahren Mutter beginnt im ersten Teil wie eine herkömmliche Arie. Schon die Anfänge zeigen zahlreiche Unregelmäßigkeiten. Die vorliegende Zornesarie der falschen Mutter hingegen verläuft bis in den B-Teil hinein wie eine fast schulmäßig korrekt gestaltete Da-capo-Arie. Das instrumentale Eingangsritornell (T. 1-10) etabliert die Tonika F-Dur, es folgt der Einsatz der Singstimme (T.11), die die erste Sinneinheit des Textes (Vers 1-4) mit Wie-

³⁷¹ Gabriel Falkenberg: Glaubwürdigkeit, in: Georg Stötzel (Hrsg.): Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. 1. Teil: Germanistische Sprachwissenschaft. Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur, Berlin, New York 1985, S. 374.

³⁷² Vgl. hierzu Ferdinand im Zusammenhang mit der Figur der *Emphasis*: „Emphatisch ‚potenziert‘ werden kann grundsätzlich jeder Affekt. Es zeigt sich jedoch, dass Händel die ‚Emphasis‘ vorzüglich bei Affekten kriegerischer, heroischer und zorniger Grundhaltung einsetzte.“ S. 107 (Hervorhebung J.H.).

derholungen aufnimmt und dabei aus dem musikalischen Material vom Anfang schöpft; die Harmonik moduliert bereits hier zur Dominante C-Dur, die das anschließende kurze Zwischenritornell (T. 21-24) festigt:

Allegro.
senza Rip. per tutto.

Violini unisoni.
SECOND WOMAN.
Zweites Weib.
Bassi.

Allegro, a tempo giusto.
mf

Pianoforte.

Thy
Dein

sentence, great king, is prudent and wise, thy sentence, great king, is prudent and wise, and my
Ur-theil ver-fügt, was weis ist und klug, dein Ur-theil ver-fügt was weis ist und klug, und mein

sempre

Notenbeispiel 34 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 9, T. 1-14)

Es folgt ein erneuter Stimmeneinsatz (T. 25-38), bevor mit der abschließenden Rückkehr des Ritornells (T. 39-44) die Haupttonart F-Dur wieder erreicht ist. Der B-Teil mit der zweiten Sinn-einheit in den Versen 5-8 (ab T. 45) beginnt in der parallelen Tonart d-Moll. Während der A-Teil vollständig auf dem Material der Instrumentaleinleitung basiert, ändert sich mit dem Wechsel zu d-Moll am Anfang vom B-Teil auch das musikalische Material und der Gesamtausdruck wird ruhiger – alles weiterhin völlig unauffällig. In T. 52 schließlich scheint das Da capo zu beginnen, da hier Material aus dem A-Teil wieder erklingt. Doch die Grundtonart F-Dur ist noch nicht wieder erreicht und die Frau singt weiterhin den Text des B-Teils. Es erklingt also kein wirkliches Da capo: Der dritte Teil nimmt zwar Material von A auf, variiert es aber und kombiniert es mit

dem Text aus dem B-Teil, ja löst an zwei Stellen gar die Musik aus A mit jener aus B ab (T. 55-57, T. 62-65); die Grundtonart selbst erklingt erst spät im fünften Takt vor Schluss (T. 66). Es scheint, als würde der Versuch, mit dem Beginn des Mittelteils den inneren Zorn zu schlichten, am Ende ganz aus dem Ruder laufen.³⁷³ Das verrät auch eine weitere musikalische Besonderheit: Verlaufen die Synkopen im A-Teil in instrumentaler Begleitung und Singstimme noch parallel (ebenso wie die mehr fließende Bewegung im B-Teil), so sind sie ab T. 53 gegeneinander gesetzt:

Notenbeispiel 35 (G.F. Händel: *Solomon*, II/3, Nr. 9, T. 51-54)

Die Begleitung bleibt bei den Synkopen, die Melodie im Gesang hat sich jedoch so verschoben, dass die Synkopen nun entfallen; damit steht sie der Begleitung entgegen. Nur in den Takten, die Material von B aufnehmen, finden beide Stimmen (kurzfristig) wieder zusammen. Vor dem Hintergrund des nahezu betont nach Schema verlaufenden Anfangs der Arie erhält die Unregelmäßigkeit im Schlussteil besondere Relevanz. Sie ist ein Spiegel der mangelnden Affektkontrolle. Die Frau beendet die Arie nicht einmal, sie bricht ohne ein abschließendes Ritornell ab.

Begleitung und Singstimme

Allein die Musik lässt ein plastisches Bild der Zornigen vor dem inneren Auge entstehen, das auch dem des den Zorn darstellenden Schauspielers in der Beschreibung von Lang nicht unähnlich erscheint:

Über den Zorn führe ich folgendes an: sobald er zu entbrennen beginnt, solange der Geist seiner selbst noch mächtig ist, zieht man gewöhnlich die Stirn in Falten, presst die Lippen zusammen, unternimmt jähe Schritte, vollführt häufigere Arm- und Handbewegungen; die Rede wird erregter, von Zeit zu Zeit unterbrochen und durch eingelegte Pausen entstellt; dann wirft man wilde Blicke auf die verhasste Person, wenn sie anwesend ist; ist sie nicht da, schleudert man ihr bittere Worte gewissermaßen durch die Luft entgegen, gestikuliert heftig, stößt die Finger gegeneinander, knirscht mit den Zähnen und tut anderes dieser Art, worin die Leidenschaft des Zorns sich ausdrückt. Dies über den gewöhnlichen Zorn. Wenn er aber das Maß überschreitet und in Raserei ausrastet, dann

³⁷³ Vgl. auch Dean: „The form is interesting too for its suggestion of a D minor second half (‘Contented I hear and approve the decree’), interrupted and falsified after seven bars by the restless syncopations of the opening. The whole character of the woman is possessed by the single emotion of envy; not even her apparent triumph can keep her ‘contented’ for long.” In: *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques*, S. 522.

hält sich freilich auch die Darstellung an kein Maß. Deshalb soll dem Rasenden verstattet sein, was dem Besonnenen nicht ziemt.³⁷⁴

Die beschriebene Arienform ist vielleicht stärkstes Sinnbild für das Überschreiten jedweden Maßes der Agierenden, die über den „gewöhnlichen Zorn“ sogar hinausgeht („dem Rasenden sei gestattet, was dem Besonnenen nicht ziemt“). Hier wird der Affekt in eine eigene musikalische Struktur übertragen. Ein ganz unmittelbares Abbild des sich im heftigen Gestikulieren und bewegten Reden äußernden Affekts bietet eine intensive Motorik: Die großen Intervallsprünge, die Synkopen und ein rasches Tempo im Eingangsritornell nehmen ihn schon zu Beginn auf. Die Bewegung verläuft ohne Pause auch hier schier atemlos. Mit dem kurzfristigen Aussetzen der Synkopen im B-Teil weicht die Unruhe einem stärkeren Fluss, gleichwohl bleibt die Kraft durch die rasche Bewegung erhalten. Folgt man Alfred Heuß, dann ließen sich die Synkopen auch deuten als Chiffre des Bösen³⁷⁵: Am Schluss des Werkes im letzten Chor erklingen sie zu einem Text, der das Böse unmittelbar thematisiert („The name of the wicked shall quickly be past; / But the fame of the just shall eternally last“); und möglicherweise spielt dieses Ende auf eben diesen Teil der Gerichtsszene an.

Die Rolle des Königs

Salomo nimmt sich in dieser Szene durch Secco-Rezitative sehr stark zurück, während die Affekte der Frauen viel Raum erhalten. Erst sein letzter Urteilsspruch erhält im *Accompagnato*-Rezitativ eine stärkere Emphase. Allerdings tritt er im Terzett der Verhörphase wie bereits mehrfach erwähnt in besonderer Weise hervor.

Salomos Befehl, das Kind zu teilen und jeder Frau eine Hälfte zu überlassen, hat in dieser Szene einen anderen Stellenwert als in den bisher untersuchten Werken. Er dient nicht mehr in erster Linie dazu, das Ethos der Frauen zu überprüfen und damit die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden; seine Aufforderung intendiert vielmehr die Bekräftigung des schon zuvor Erkannten durch einen weiteren Hinweis: Nicht der Text, sondern allein die Musik macht deutlich, dass der König bereits in der Verhörphase die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag. Nach den ersten Aussagen der beiden Frauen beschränkt sich Salomos Reaktion auf einen einzigen kurzen, bereits oben zitierten Satz, der im Text selbst keinerlei Parteinahme verrät: „Justice holds the lifting scale.“ Die Waage der Gerechtigkeit hat sich erhoben, was zunächst nicht heißt, dass sie sich auch schon zu einer Seite neigt. Nach dem erstmaligen Widerspruch der zweiten Frau – wenn also beide Frauen je ein Mal ihre Position zu erkennen gegeben haben –

³⁷⁴ Lang: Abhandlung über die Schauspielkunst, S. 206.

³⁷⁵ In: Über Händels *Salomo*, insbesondere die Chöre, S. 343. – Synkopen als Chiffre des Bösen begegnen auch, allerdings über 200 Jahre später, bei der falschen Mutter Yü-Pei in Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis*, wobei hier ein Ele-

setzt Salomo ein. Seine Melodie nimmt mit punktierten Vierteln den Rhythmus des Gesangs aus der Arie der wahren Mutter auf und suggeriert damit eine Nähe zu ihr. Diesen Duktus behält er während des gesamten Terzetts bei. Doch nicht allein zeigt, auf wessen Seite er steht: Seine Melodie in T. 46-51 folgt von *e'* über *b''* und zurück zu *e'* einer sich hebenden, das Gleichgewicht haltenden und dann sich in dem Moment neigenden Waage, in dem der melodische Duktus mit demjenigen der wahren Mutter parallel läuft (T. 50/51). Und auch die harmonische Fortschreitung von E-Dur über H-Dur zurück zu E-Dur (T. 47-52) deutet die Bewegung der richterlichen Waage hin zur wahren Mutter an und hat abschließenden Charakter (s.o. Notenbeispiel 29).

Salomos Stellungnahme geschieht ausschließlich auf musikalischer und somit auf nonverbaler Ebene. Dass die wahre Mutter Salomos Positionierung registriert, mag sich darin zeigen, dass sie bei der Wiederholung vom Anfang ihrer Arie ab T. 71 den Ausdruck des Schmerzes ein wenig zurücknimmt, indem die Vorhaltsdissonanzen entfallen (nur in der Wiederholung des Eingangsrifornells ganz am Ende erklingen sie wieder). Dies könnte Kalkül sein – sie hat ihr Ziel erreicht und reduziert ihre affektiven Überzeugungsmittel – es mag darin aber auch Erleichterung und eine Verringerung der inneren Spannung deutlich werden.

Den Teilungsbefehl formuliert Salomo in einem schlichten Secco-Rezitativ (Nr. 8). Harmonisch bewegt es sich überwiegend im F-Dur Bereich, lediglich die Septime in T. 16-18 deutet kurzfristig eine gewisse Spannung an. Der eigentliche Befehl aber könnte schlichter kaum sein; die Stimme geht sogar in tiefere Regionen, erhebt sich also nicht, um der Aufforderung Nachdruck zu verleihen. Erst in dem abschließenden Urteilsspruch wird Salomos Musik ausdrucksvoller: Zugrunde liegt dem Spruch ein Accompagnato-Rezitativ. Liegende Töne in allen Begleitstimmen vermitteln einen feierlichen Charakter. Harmonisch wendet sich die Musik von Es-Dur am Beginn hin zu immer extremeren Kreuztonarten, bis das Rezitativ in Gis-Dur schließt (T. 26), wodurch die nun formulierte Erkenntnis „to you, in justice, I the babe restore, / and may you lose him from your arms no more“ ein besonderes Gewicht erhält.

ment aus dem Jazz vorliegt, der in der gesamten Oper mit dem (moralisch) Zweifelhafte und Verwerfliche in Verbindung steht.

Botschaften

Mitgefühl als Tugend

Die beiden Frauen in Händels Szene geben ihre Gefühle von Anfang an frei zum Ausdruck: Die wahre Mutter zeigt ihren Schmerz schon in der Gerichtsrede sehr eindringlich, und die falsche Mutter bemüht sich nicht, ihren Zorn zurückzuhalten, was sich in dem bewegten Gestus ihrer Musik ebenso zeigt wie darin, dass sie die Gegnerin inmitten ihrer Arie unterbricht. Eben dieser Verzicht auf Zurückhaltung macht es möglich, dass der König schon früh die falsche von der wahren Mutter unterscheiden kann. Der freie Affektausdruck, der in den Reaktionen auf den Teilungsbefehl noch weiter vorangetrieben wird, erscheint gerade weil er ein frühes Ergebnis bringt als positiver Wert. Kontrolle von Affekten, wie sie für Charpentiers und Zianis Oratorium als zentrales Ideal beschrieben wurde, gilt für Händels Szene nicht in gleicher Weise. Dies äußert sich auch darin, dass jene Form, die für diese Kontrolle steht und in Zianis Oratorium in diesem Sinne eingesetzt ist – die Da-capo-Arie –, in Momenten extremer psychischer Anspannung aufgebrochen wird. Erst in dem Augenblick, in dem die rechte Ordnung wieder hergestellt und der innere Friede gewissermaßen zurückkehren kann, erscheint auch in der Musik die Rückkehr zu Ordnung und Regelmäßigkeit möglich, wie es die letzte mit pastoralen Topoi durchsetzte Arie der wahren Mutter („Beneath the vine“) suggeriert.

In Händels Szene spiegelt sich somit ein anderer Umgang mit menschlichen Affekten wider als in den Oratorien Zianis und Charpentiers. Ein Grund dafür ist u.a. ein anderer Entstehungskontext: Händels *Solomon* entstand nicht für ein höfisches, sondern für ein bürgerliches Publikum, für die wachsende „middle class“ Londons.³⁷⁶ Und für dieses Publikum galten die Verhaltensregeln des Hofes nicht in gleicher Weise.³⁷⁷ Darüber hinaus zeigt sich hier aber auch ein grundsätzlicher Wandel von der Auffassung menschlicher Empfindungsfähigkeit, die seit der Wende zum 18. Jahrhundert zunächst vor allem in England unter maßgeblichem Einfluss u.a. der „moral-sense“-Philosophie Anthony Ashley Cooper Shaftesburys, Francis Hutchesons, David Humes oder Adam Smiths³⁷⁸, aber auch in Frankreich³⁷⁹ und später ebenso in Deutschland eine zunehmende

³⁷⁶ Zum Publikum von Händels Oratorien vgl. u.a. Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, S. 136; auch Massenkeil: *Oratorium und Passion*, Bd. 1, S. 240: „Die Entstehung und Entwicklung der neuen Gattung hängt auf engste mit dem wachsenden Selbstbewusstsein der ‚middle class‘, des Bürgertums, zusammen, für das Händel seine Theater öffnet, während im gleichen Maße die Wertschätzung der italienischen Oper – auch seiner eigenen – als der bevorzugten Kunstgattung der Aristokratie abnimmt. Für das englische aufgeklärte Bürgertum wird so das Händelsche Oratorium die ernste theatralische Gattung nach seinem Geschmack und zugleich ein nationales Ereignis.“

³⁷⁷ Wie sehr Händel in seiner Musik eben auf diese verschiedenen gesellschaftlichen Kontexte reagierte und so auch den Arien in seinen Oratorien eine andere Gestalt gab, beschreibt vor allem Leopold, u.a. in: *Mannsbilder – Weisbilder*, S. 279; ebenso: *Zwischen Oper und Oratorium*, S. 11.

³⁷⁸ Zu den Entwicklungen in England vgl. u.a. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Band I. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, bes. im Kapitel „Voraussetzungen“, S. 73-85; Dorothea Kimmich: Art.: „Empfindsamkeit“, in: *HWRh*, Bd. 2, Sp. 1111-1114. In England und Frankreich spiegelt sich die genannte Entwicklung etwa an

Aufwertung erfuhr; freie Gefühlsäußerungen wurden nun ein wichtiger Bestandteil zwischenmenschlicher, auch öffentlicher Kommunikation. Symptomatisch für diese Entwicklungen waren in England auch Werke von Schriftstellern wie Samuel Richardson (*Pamela* (1749) oder *Clarissa* (1747/48)), die Gefühle bis zur Rührseligkeit in den Mittelpunkt stellten.³⁸⁰

Gerade die Offenlegung des seelischen Zustandes insbesondere der wahren Mutter durch die Musik fördert in Händels Oratorium ein Gefühl, das in dieser Zeit zu einer sozialen Tugend avancierte: Mitgefühl, als ein Vermögen, sich mit dem Leidenden zu identifizieren und dessen Gefühle nachzuempfinden.³⁸¹ Die Aufwertung dieses Gefühls ist im Zusammenhang mit der oben beschriebenen Neubewertung menschlicher Empfindungsfähigkeit zu sehen und erscheint auch in der englischen Literatur der Zeit. So hebt etwa Ruth Smith im Zusammenhang mit Händels Oratorienlibretti hervor:

To excite pity was the chief ambition of the dramatist of this period; the sensation was found to be particularly gratifying because it permitted the spectator to be conscious both of his own security and of his own refined moral and emotional sensibility. The favourite eighteenth-century pathetic tragedies (e.g. Rowe's *Jane Shore* and *The Fair Penitent*), like the librettos, focus sympathy on suffering individuals, isolated from the community to which they belonged and given special anguish through that loneliness. They are either innocent of any crime, or are barely responsible for their present misery [...]. Modern commentators on pathetic tragedy have traced the philosophical basis of its insistence on compassion to belief in a benevolent God, who implanted active feelings of sympathy in men as a way of directing them to virtue, [...] rational choice came to be deemed inferior to spontaneous emotional responsiveness.³⁸²

Mitgefühl ist auch im Rahmen der Handlung selbst im Bezug auf Salomo relevant, wie das folgende Kapitel beschreibt.

Die gute Herrschaft Salomos

Auch Händels Oratorium dient der Darstellung einer guten Herrschaft. Salomo ist ein im Einklang mit Gott handelnder König (so erhält Salomo auch von ihm die Weisheit, vgl. das Duett nach der Gerichtsszene, Nr. 13), dessen Land von Wohlstand und von Frieden im Inneren wie

der Geschichte der Begriffe „sensitivity“ bzw. „sensibilité“, vgl. dazu vor allem die primär auf Frankreich bezogene Studie von Frank Baasner: *Der Begriff sensibilité im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals* (=Studia Romanica 69), Heidelberg 1988.

³⁷⁹ Zu Frankreich vgl. insbesondere Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (=Berliner Schriften zur Kunst 1), Mainz 1991; ebenso die Studie von Baasner: *Der Begriff sensibilité im 18. Jahrhundert. Für die wachsende Bedeutung der Leidenschaft in der Kunst ist die Kunstauffassung Jean-Baptiste Dubos einflussreich, wie er sie 1719 in den Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture formulierte: „De tous les talens qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit et de lumières: c'est le talent de les émouvoir à son gré, ce qui se fait principalement en paraissant soi-même ému et pénétré des sentimens qu'on veut leur inspirer [...] C'est que l'emotion des autres nous émeut nous-mêmes [...]“* *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Neudruck der Ausgabe 1755, wie Anm. 70), Section 4, S. 14.

³⁸⁰ Kimmich: Art.: „Empfindsamkeit“, Sp. 1113

³⁸¹ Beschrieben besonders bei David Hume und Adam Smith, vgl. Sauder: *Empfindsamkeit*, S. 80-83.

mit den Nachbarländern geprägt ist und der sich selbst auch um das Wohl des Einzelnen bemüht. Als besonders wichtig erscheint die im Zentrum des Werkes angesiedelte Gerichtsszene. Sie zeigt Salomo als weisen und gerechten Herrscher und als Beschützer auch der Schwächeren in der Gesellschaft, wie sie die beiden Frauen als zwei Dirnen (Harlots) repräsentieren.³⁸³ Salomos Fähigkeit, im zunächst scheinbar aussichtslosen Streit zweier Frauen um ein Kind (auch hier fehlen Indizien), die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden, erhält bei Händel jedoch eine andere Qualität, gerade weil dem König die Unterscheidung schon früh, noch vor seinem Teilungsbefehl, gelingt. Das frühe Erkennen ist freilich zunächst ein Verdienst der Frauen, vor allem der wahren Mutter, da sie sich durch die Musik in einer Weise zeigt, die ihre Seele offen vor dem König entfaltet. Aber es beweist auch etwas im Hinblick auf Salomo: Hervor tritt sein besonderes Vermögen, Menschen zu erkennen. Der gleichwohl folgende Teilungsbefehl dient sowohl ihm als auch dem Volk (und letztendlich dem Publikum) der Bestätigung seiner frühen Einsicht. Und er fällt sein abschließendes Urteil am Ende aufgrund gewissermaßen natürlicher Gefühlsreaktionen: Er hält sich während der gesamten Szene sehr zurück, artikuliert sich nur im vergleichsweise ausdruckschwachen Secco-Rezitativ auch während seines Teilungsbefehls; er fordert Affekte der Frauen nicht noch zusätzlich heraus wie in *Carissimis* und *Zianis* Oratorien durch die Wiederholung des Befehls. Dieser spricht allein für sich.

Die intensive Offenlegung des seelischen Zustandes durch die Musik, die plastische, ja menschliche Gestalten entstehen lässt, hat im Zusammenhang mit der wahren Mutter auch für das Publikum ein weit stärkeres identifikationsstiftendes Moment im Hinblick auf eine sympathetische Identifikation als in den drei bisher untersuchten Werken. So erfährt Salomo durch sein späteres Urteil eine noch positivere Bewertung. Die falsche Mutter fungiert in ihrem unkontrollierten Zorn durch die Musik als Gegenbild.

Salomos Vermögen, zwischen der wahren und der falschen Mutter zu differenzieren, impliziert auch hier die Fähigkeit, das Gute vom Bösen unterscheiden zu können. Wichtig ist, dass er gerade durch die betont affektbezogenen Äußerungen der Frauen erkennt und damit ebenso bei ihm eine besondere Empfindungsfähigkeit angesprochen ist. Er entscheidet demnach nicht Kraft primär vernunftbezogener Überzeugungsbemühungen wie bei *Charpentier* und *Ziani* (die Affektarien bei *Ziani* sind jenseits der Handlung angesiedelt und bleiben auf Salomo selbst ohne Wirkung). Mitgefühl als Tugend spielt auch bei ihm eine Rolle; er lässt sich einnehmen für den Schmerz der Mutter und anregen zu einem helfenden Handeln.

³⁸² Ruth Smith: *Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios*, in: Christopher Hogwood, Richard Lockett (Hrsg.): *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, Cambridge, London, New York u.a. 1983, S. 122/123.

Für wen nun steht König Salomo? Es scheint, wie in der Einleitung angedeutet, nahe zu liegen, im Kontext der Regierung König Georges II. ein konkretes Herrscherlob zu sehen, wie es Händels Zeitgenossen vermutlich getan haben³⁸⁴ und wie es in der Händel-Literatur etwa Percy M. Young oder Howard Smither erwägen³⁸⁵. Bedenken gegen diese direkte Bezugnahme äußert demgegenüber u.a. Winton Dean³⁸⁶, und Ruth Smith merkt an:

The authors [of modern commentators] and the first audience of *Solomon* very probably connected the king and the nation of the libretto with their own king and nation. [...] But what was meant and/or understood by it in the oratorio? Politically inclined members of the audience could see Solomon as a celebration of George II, if they took it as meaning ‚Solomon is great and George II is his equivalent‘, or as a criticism of him, if they took it as meaning ‚Solomon was flawed and so is George II‘ or indeed as meaning ‚Solomon was great – how unlike the home life of our own dear king‘.³⁸⁷

Wie Smith hervorhebt, war das politische und soziale Klima Englands in der Zeit um 1750 von Instabilität im Inneren des Landes ebenso wie im Verhältnis zum Ausland, von Uneinigkeit und Unsicherheit geprägt gewesen.³⁸⁸ 1748 etwa, im Jahr von Händels Komposition, sind aus oppositionellen Kreisen beispielweise Klagen über die Armut im Lande als Folge des Österreichischen Erbfolgekrieges belegt.³⁸⁹ So ließe sich Salomos Herrschaft, wie sie das Oratorium darstellt, über einen konkreten Gegenwartsbezug hinaus möglicherweise eher verstehen als Utopie, als Vision eines Goldenen Zeitalters, für das Frieden im Land und mit den Nachbarvölkern ebenso charakteristisch ist wie Zufriedenheit und Glück des Einzelnen.³⁹⁰ Für diese Interpretation mögen auch die vielfach anzutreffenden und im Zusammenhang mit der letzten Arie der wahren Mutter beschriebenen pastoralen Elemente sprechen, die schon in der antiken Dichtung als Sinnbild für ein solches Zeitalter dienten.³⁹¹

³⁸³ Zu dieser beschützenden Funktion vgl. auch Bernd Baselt: Das biblische Thema im Schaffen Georg Friedrich Händels und seine Reform des Oratoriums, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996), Tutzing 1996, S. 40.

³⁸⁴ Vgl. dazu Ruth Smith: Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought, S. 309.

³⁸⁵ Percy M. Young: The Oratorios of Handel, S. 165-157; Smither erwägt: „[...] it would surely have been seen in its time as a glorification of King George II and his England, and like the ‚occasional‘ oratorios it emphasizes ceremony and pageantry more than drama.“ In: A History of the Oratorio. Bd. 2, S. 320. Vgl. auch Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaden, S. 219/220.

³⁸⁶ Dean: Handel's Oratorios and Masques, S. 511/512.

³⁸⁷ Smith: Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought, S. 309.

³⁸⁸ Dies.: Handel's Israelite Librettos and English Politics, 1732-1752, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): Göttinger Händel-Beiträge 5 (1993), S. 198/199.

³⁸⁹ Dies.: Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought, S. 314.

³⁹⁰ So bereits Winton Dean, in: Handel's Oratorios and Masques, S. 512: „*Solomon* is Handel's picture of a golden age, an ideal world in which inner tranquillity is balanced by the outward splendour and aesthetic delights of a successful civilization. The England of George II was no doubt his starting point, but it is unlikely that he thought of his adopted land in these terms; indeed the measure by which it fell short of perfection may have sharpened his vision of the life for which his spirit yearned.“ Ausführlicher mit der Frage, ob und inwiefern *Solomon* als „Allegorie des Goldenen Zeitalters“ zu verstehen sei, beschäftigt sich Michael Zywiets, in: Die Vision vom Goldenen Zeitalter, S. 311-322.

³⁹¹ Zu dem Topos der Pastorale in *Solomon* vgl. besonders Zywiets: Die Vision vom Goldenen Zeitalter, S. 311-322.

Schlussbemerkungen: Händels Szene im Vergleich

Im Vergleich der drei früheren Oratorien Carissimis, Charpentiers und Zianis mit jenem Werk Händels lassen sich eine ganze Reihe von Unterschieden im Hinblick auf die Überzeugungsstrategien feststellen. Für Carissimis Szene ist eine ausgesprochene Klarheit der Strukturen charakteristisch, die auf eine kalkulierte Anwendung rhetorischer Mittel zurückzuführen ist: Die Musik ist durchdrungen von so genannten musikalisch-rhetorischen Figuren, vor allem von Wiederholungsfiguren. An rhetorischen Formstrukturen findet sich nicht nur die Gerichtsrede der wahren Mutter; die gesamte Anlage des Werkes folgt dem Aufbau einer Rede, um das Publikum gleichermaßen für Salomos Weisheit wie für den Schmerz der wahren Mutter einzunehmen. Charpentiers Szene ist in vielen Details derjenigen Carissimis ähnlich, sie verzichtet jedoch auf eine rhetorische Durchdringung in Sinne einer Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren und komponiert die Musik primär in Anlehnung an das gesprochene Wort. In beiden Werken begleitet die Stimme, von kurzfristigen Ausnahmen abgesehen, lediglich ein Generalbass. Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die gesungene und von Affekten getragene Rede, vermeidet jedoch einen intensiveren Einblick in die Seele der Figuren. Zianis Oratorium weitet den Affektausdruck in den abseits der äußeren Handlung positionierten Arien aus. Die Musik transportiert, etwa in der Klage der wahren Mutter, innere Entwicklungen. Gleichwohl bleibt der Affekt hier mehr im Allgemeinen. So bildet die Arie der Mutter den Affekt der Trauer aus, dieser bleibt aber im Hinblick auf die dramatische Situation eher unspezifisch. In Händels Szene schließlich greift die Musik auf allen Ebenen die Gefühlslage der Figuren auf; das ständige Changieren etwa in der Arie der wahren Mutter nach dem Teilungsbefehl (zwischen verschiedenen Tonarten und Begleitfiguren, zwischen stockenden und fließenderen Bewegungen u.a.) zeigt genau, wie die Figur in diesem spezifischen Augenblick fühlt. Es sind nicht nur Trauer und Erleichterung; es ist ein regelrechtes Ringen mit sich, das so sehr diesem besonderen dramatischen Moment entspringt, dass es auf einen anderen kaum übertragbar zu sein scheint.

Grundsätzlich lässt sich demnach in den bisher untersuchten Werken eine immer stärkere Hinwendung zum Innersten der Figuren feststellen. Diese Entwicklung hängt auf das Engste mit den jeweiligen Kontexten zusammen, d.h. den kompositorischen Möglichkeiten und ästhetischen Vorstellungen der Zeit ebenso wie den gesellschaftlichen und institutionellen Voraussetzungen, ist aber darüber hinaus auch, vor allem in der Realisierung Händels, auf die ganz spezifische Herangehensweise der Komponisten zurückzuführen.

Das Salomonische Urteil auf der weltlichen Bühne

Vom Boulevardmelodrama zur Oper

Am 18. Januar 1802 wurde in Paris am Théâtre de l'Ambigu-Comique das Boulevardmelodrama *Le jugement de Salomone* von Louis-Charles Caigniez mit Musik von Adrien Quaisin uraufgeführt.³⁹² In einer deutschen Übersetzung von Matthäus Stegmayer, einem Wiener Schauspieler und Schriftsteller, folgte unter dem Titel *Salomons Urteil* am 27. Oktober 1804 in Wien am Theater an der Wien eine deutschsprachige Erstaufführung, der sich weitere in Würzburg (1806), Bamberg (1807), Berlin (16.3.1808), München (1812) und Stuttgart (27.11.1924) anschlossen.³⁹³ 16 Jahre später, am 28. Januar 1808, erlebte die Oper *Salomons Urteil* von Peter Ritter mit einem Text von Georg Christian Römer nach dem Drama von Caigniez am Nationaltheater Mannheim ihre Uraufführung; in den folgenden Jahren wurde diese Oper u.a. in Stuttgart (Erstaufführung 20.3.1810), Karlsruhe und Frankfurt gegeben.³⁹⁴ Ebenfalls im Jahr 1808 kam am Hoftheater München ein „Schauspiel mit Chören in zwei Aufzügen nach dem Französischen des Caigniez“ mit dem gleichen Titel *Salomons Urteil*³⁹⁵ zur Aufführung, zu dem Peter von Winter eine Overtüre, einige Chöre und Zwischenaktmusiken komponierte.³⁹⁶

Die Rezeption französischer Bühnenwerke war im deutschen Sprachraum sowohl in Österreich und Deutschland in den Jahren um 1800 besonders ausgeprägt. Unzählige Textbücher tragen in

³⁹² Die Angaben zum Aufführungsort sind widersprüchlich: Laut John McCormick wurde das Werk am Théâtre de l'Ambigu-Comique gespielt (in: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London, New York 1993, S. 175). Clytus Gottwald hingegen nennt das Théâtre Molière (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2. Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek, Bd. 6: Codices Musici, 3. Teil, Wiesbaden 2004, S. 66.). Da Quaisin Kapellmeister am Théâtre de l'Ambigu-Comique war, scheint dieses Theater als Aufführungsort jedoch wahrscheinlich.

³⁹³ Zur Aufführungschronologie vgl. Schwarz-Danuser: Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams im deutschen Sprachraum. Zu den Melodramen von Ignaz Ritter von Seyfried, E.T.A. Hoffmann und Josef Lindpainter, in: Hermann Danuser, Tobias Plebuch (Hrsg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel, Basel u.a. 1998, S. 399. Zu den genaueren Daten für Berlin vgl. Dirk Richardt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Bonn 1986, S. 433 (Anm. 661) sowie für Stuttgart im Zusammenhang mit der Quellenbeschreibung des überlieferten Stuttgarter Partiturmanuskripts (D-Sl: HB XVII 530a-b) Gottwald: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, S. 66 (zum Materialbestand im Einzelnen vgl. die Ausführungen im Kapitel zu Caigniez'/Quaisins Werk).

³⁹⁴ Zur Mannheimer Uraufführung und Stuttgarter Erstaufführung Gottwald im Zusammenhang mit der Quellenbeschreibung des überlieferten Stuttgarter Partiturmanuskripts (D-Sl: HB XVII 540a-c): *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek, Bd. 6: Codices Musici, 3. Teil, Wiesbaden 2004, S. 77, (zum Materialbestand im Einzelnen vgl. auch hier die Ausführungen im Kapitel zu Ritters Werk). Hinweise zu weiteren Aufführungen in Karlsruhe und Frankfurt finden sich, jedoch ohne genauere Daten, in einer Rezension Gottfried Webers zu einer Aufführung von Ritters Oper in Mannheim am 12. Oktober 1810, in: *Schreibtafel von Mannheim [Beilage der Rheinischen Correspondenz]*, 1810-V-22, Nr. 30 (13. November 1810), Bl. 1r, in: Online-Ergänzung zu Band 4/1 der Weber-Studien: *Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1: 1810-1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber, hg. von Oliver Huck und Joachim Veit, Mainz 1998, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/>.

³⁹⁵ Im Folgenden – der heutigen Orthographie angepasst – *Salomons Urteil*.

dieser Zeit den Vermerk „Ein Drama. Nach dem Französischen des ... von ...“.³⁹⁷ In diesem Zusammenhang einer verbreiteten Rezeption französischer Dramatik ist auch die Übertragung von Caigniez' Drama *Le jugement de Salomone* sowohl in eine deutsche Übersetzung als auch in eine deutsche Oper zu sehen. Es handelt sich bei all den genannten Werken um eine weltliche Variante der Erzählung vom Salomonischen Urteil (und bis zu dem gegenwärtigen Zeitpunkt auch um die einzigen). Möglichkeiten zur Übertragung eines biblischen Stoffes in einen weltlichen Kontext entstanden im Zuge der Säkularisierung, die in Frankreich etwas früher einsetzte als in Deutschland. Die ersten Aufführungen des Caigniez'schen Dramas in Frankreich und anschließend im deutschen Raum fallen jeweils unmittelbar in die Zeit danach.³⁹⁸ Die biblische Geschichte ist bei Caigniez um eine längere Vorgeschichte und zahlreiche Nebenhandlungen zu einem dreiaktigen Drama erweitert und folgt den Konventionen des damaligen französischen Boulevardmelodramas mit einem stark typisierten Figurenpersonal, einem Happy End sowie einer Reihe fester Handlungselemente und Motive. In allen genannten Werken begegnet neben der Mutter Sena ein Vater des Kindes, Eliphaz, Bruder von König Salomon. Sena und Eliphaz waren lange getrennt, Sena hat in der Zwischenzeit ein Kind geboren, das ihr jedoch von Tamira geraubt wurde. Nach der Gerichtsverhandlung erhält Sena das Kind zurück; sie und Eliphaz finden wieder zusammen.

Bei dem Boulevardmelodrama handelt es sich um eine Gattung, die sich im Zuge der französischen Revolution gegen Ende der 1790er Jahre in Paris herausbildete und vor allem die unteren Volksschichten und das erstarkende Bürgertum ansprach. Ihre oft übertrieben rührseligen und spannenden Handlungen sowie auf starke Affektwirkungen ausgerichtete Dramaturgie besaßen einen hohen Unterhaltungswert und zogen ein Massenpublikum an. Andererseits vermittelten diese Werke mit ihrer starken Polarisierung zwischen Gut und Böse bestimmte Tugenden und soziale Grundsätze, die für die Etablierung eines bürgerlichen Selbstverständnisses von

³⁹⁶ Zum Aufführungsdatum s. den Hinweis bei Anna Amalie Abert, Paul Cornelsen: Art. „Winter, Peter von“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 27, S. 441.

³⁹⁷ Richardt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis*, S. 46.

³⁹⁸ In Frankreich wurde am 2. November 1789 die Säkularisierung eingeleitet durch den Beschluss der Nationalversammlung, die Kirchengüter zu verstaatlichen; in Deutschland erfolgte sie mit dem Reichsdeputationsbeschluss vom 25. Februar 1803, Wolfgang Schmale: *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart 2000, S. 184; Hans-Wolfgang Strätz: Art.: „Säkularisation/Säkularisierung. Der kanonistische und staatskirchenrechtliche Begriff“, in: Otto Brunner (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politischen-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 805/806. – Biblische Stoffe sind besonders im Sprech- und Musiktheater des nachrevolutionären Frankreichs anzutreffen; zu den dort entstandenen Werken gehört Etienne Nicolas Méhuls Oper *Joseph* (UA in Paris 17.2.1807), die auch in Deutschland in einer deutschen Übersetzung weite Verbreitung fand. Vgl. Sieghardt Döring: *Die Operá comique am Beginn der Restaurationsepoche*, in: Ders., Sabine Henze-Döring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 13)*, Laaber 1997, S. 72; ebenso Stephen C. Meyer: *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington, Indiana 2003, S. 58/59. Die Popularität biblischer Stoffe erklärt Meyer mit einer Reaktion auf den Anti-Klerikalismus der französischen Revolution, ebd., S. 59.

Bedeutung waren.³⁹⁹ Die moralische Implikation wurde schon von Zeitgenossen hervorgehoben.⁴⁰⁰

Das französische Boulevardmelodrama erfreute sich aber auch über die Grenzen Frankreichs hinaus großer Beliebtheit, etwa in England und im deutschsprachigen Raum, und lieferte die dramatische Vorlage für einen bestimmten Operntyp, die italienische Opera semiseria, durch die sich möglicherweise wiederum Peter Ritter und sein Librettist inspirieren ließen.⁴⁰¹ Oft wurden ins Deutsche übersetzte französische Boulevardmelodramen mit neuer Musik versehen, wobei Ignaz Ritter von Seyfried, E.T.A. Hoffmann und Joseph Lindpainter als die wichtigsten Komponisten für dieses Genre gelten.⁴⁰² Mitunter wurden die Werke auch, wie im Falle von bei Caigniez'/Quaisins *Le jugement de Salomon*, mit der originalen Musik aufgeführt. Caigniez war nach Guilbert de Pixérécourt, dem Begründer dieser Gattung, ein weiterer wichtiger Autor von Boulevardmelodramen und Quaisin als Kapellmeister am bedeutendsten Pariser Boulevardtheater, dem Théâtre de l'Ambigu-Comique, Komponist für andere Boulevarddramen.⁴⁰³ In der deutschen Übersetzung von Stegmayer und der musikalischen Einrichtung durch Ignaz Ritter von Seyfried⁴⁰⁴ wurde *Salomons Urteil* auf einer ganzen Reihe deutschsprachiger Bühnen bis Ende der 1840er Jahre hinein aufgeführt; das Werk nimmt daher rezeptionsgeschichtlich eine besondere

³⁹⁹ Zu dieser Gattung, ihrer Dramaturgie und ihrem Bezug zur zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Situation vgl. vor allem Winfried Wehle: *Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration*, in: Klaus Heitmann (Hrsg.): *Europäische Romantik II* (=Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 15), Wiesbaden 1982, S. 153-170, sowie John McCormick: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*; Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 1999, S. 254-259, 266-269. Zur musikalischen Faktur u.a. Nicole Wild: *La musique dans le mélodrame des théâtres Parisiens*, in: Peter Bloom (Hrsg.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La musique à Paris dans les années mil huit cent trente* (=Musical Life in 19th-Century France), Stuyvesant, NY 1987, S. 589-610. Dem Genre widmet sich in einigen Kapiteln auch Richerdt in: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* (s.o. Anm. 393).

⁴⁰⁰ Johann N. Schmidt: *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters in England des 19. Jahrhunderts* (=Britannica et Americana 3/7), Heidelberg 1986, S. 118. Schmidt erwähnt in diesem Zusammenhang Ausführungen des Literaten Charles Nodier zu Guilbert de Pixérécourt (Nodier: *Introduction, Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, I, Paris 1841): „Für Nodier hatte das Melodrama den Platz eines ‚heimlichen Predigtstuhls‘ in einer ‚schwierigen Epoche‘ eingenommen, ‚où le peuple ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu’au théâtre‘ – man beachte die Verbindung von religiösem und gesellschaftlichem Erziehungsauftrag!“

⁴⁰¹ Vgl. dazu unten im Kapitel zu Peter Ritters Werk.

⁴⁰² Zum Boulevardmelodrama im deutschsprachigen Raum u.a. Christine Heyter-Rauland: *Das „andere“ Melodrama. Notizen über eine nahezu unbekannte Gattung*, in: Dies., Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama* (=Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 31), Mainz, London, Madrid u.a. 1993, S. 296-314; Schwarz-Danuser: *Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams*, S. 397-401 (wie Anm. 393). Für das englische Melodrama im 19. Jahrhundert vgl. Schmidt: *Ästhetik des Melodramas* (wie Anm. 400). Schmidts Ausführungen zum englischen Melodrama gelten jedoch in vielerlei Hinsicht auch für das französische und deutsche.

⁴⁰³ Vor allem über den Komponisten ist wenig bekannt; vgl. zu ihm insbesondere die kurzen Ausführungen bei Gottwald: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, S. 66. Quaisin schrieb auch Musik zu Werken von Pixérécourt wie *Coelina ou L'Enfant du Mystère* (1800), das als Prototyp der Gattung gilt, vgl. Heyter-Rauland: *Das „andere“ Melodrama*, S. 299.

⁴⁰⁴ Laut Richerdt „behielt Seyfried die Originalmusik des Hauskomponisten vom Pariser Théâtre de l'Ambigu-Comique Adrien Quaisin (auch Quaisin, 1766-1828) weitgehend bei, schrieb nur die Chöre sowie einige Instrumentalnummern um“, in: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis*, S. 375/376. Um welche Nummern es sich handelt,

Rolle ein.⁴⁰⁵ Zeitgenössische Urteile zu diesem Drama sowie zu diesem Genre allgemein fallen, insbesondere in Deutschland, wo der Vergleich zu dem parallel existierenden Melodrama vollzogen wurde, recht unterschiedlich aus. Anstoß wurde vor allem an einer einfachen Machart (typisierte Figuren, festgelegte Handlungsmuster u.a.) genommen, positiv hervorgehoben hingegen besondere Effekte, zu denen auch die Musik beitrug.⁴⁰⁶

Von den bisher untersuchten Werken setzt sich Caigniez' und Quaisins Werk, neben der weltlich ausgerichteten Bearbeitung des Stoffes, dadurch ab, dass der Text nicht gesungen, sondern durchweg gesprochen und mit z.T. sehr kurzen instrumentalen Zwischenspielen, Entreacts sowie Chören und Tänzen durchsetzt ist.⁴⁰⁷ Es steht daher insgesamt einem Schauspiel mit Musik sehr nahe.⁴⁰⁸ Der Musik kommt im inneren Kommunikationssystem nicht die gleiche Rolle zu wie in den gesungenen Werken: In Oper und Oratorium kommunizieren die Figuren singend miteinander, die Musik ist fester Bestandteil ihrer Sprache und insgesamt konstituierendes und integratives Element. Damit wird dort von vorneherein eine „andere Welt“ intendiert.⁴⁰⁹ In dem Melodrama Caigniez'/Quaisins erfolgt die Kommunikation hingegen in erster Linie durch das Wort; die Musik ist nicht Teil der Sprache der Figuren, sondern vielmehr – abgesehen von der Bühnenmusik, die Teil der Handlung ist –, in zum Teil sehr kurzen instrumentalen Zwischenspielen und an einigen Stellen melodramatisch als Begleitung zum gesprochenen Text, vor allem zur Verdeutlichung,

lässt Richerdt jedoch offen. Er verweist lediglich auf zwei von Bernhard Anselm Weber (Musikdirektor am Nationaltheater Berlin und Leiter der Berliner Erstaufführung am 16.3.1808) ergänzte Nummern.

⁴⁰⁵ Zur Bedeutung dieses Werkes für die Rezeption des französischen Boulevardmelodramas im deutschen Raum vgl. Schwarz-Danuser: Art.: „Melodram“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 6, Sp. 90, sowie: Die Rezeption des französischen Boulevard-Dramas, S. 399/400; ferner Heyter-Rauland: Das „andere“ Melodram, S. 301, Anm. 15. In Wien sind zwischen der Premiere 1804 und 1849 insgesamt 76 Vorstellungen belegt, vgl. Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis, S. 431 (Anm. 640). – Anders als in Frankreich, wo die Aufführung solcher Werke allgemein auf die Volks- und Boulevardbühnen beschränkt war, waren sie in Deutschland auch an den Hoftheatern zu erleben, vgl. Richerdt, ebd., S. 81. Die Aufführung von *Salomons Urteil* am Stuttgarter Hoftheater ist hierfür nur ein Beispiel.

⁴⁰⁶ Zu der deutschen Fassung von *Salomons Urteil* äußert sich am ausführlichsten E.T.A. Hoffmann in einem Schreiben an den Grafen Julius von Soden vom 23. April 1808, zuerst veröffentlicht als: Über *Salomons Urteil* (Musik von Quaisain [!]) nebst einigen Bemerkungen über das Melodrama überhaupt, und über die Chöre in der Tragödie, in: Allgemeine Theaterzeitung 41-42 (1808), S. 173ff., 177ff., später abgedruckt in: E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 17-19 (im Folgenden zitiert aus der Ausgabe 1977 als „Über *Salomons Urteil*“).

⁴⁰⁷ Nicole Wild hebt für das französische Melodrama vier charakteristische musikalische Formen hervor: Ouvertüre, musikalische Zwischenspiele während der dramatischen Aktion, kurze Arien und instrumentale „airs“ sowie Tanz und Pantomime, in: La musique dans le mélodrame, S. 592-600. Auf die Musik Quaisins trifft dies jedoch nicht ganz zu; es gibt einige Chöre, aber keine gesungenen Arien.

⁴⁰⁸ Vgl. zu dieser Einschätzung des populären Melodramas allgemein etwa Schmidt, der von der „Qualität als visuell und akustisch wirkungsträchtiges Schauspiel“ spricht, in: Einwirkung und Rückwirkung: Das Melodrama in seiner europäisch-amerikanischen Einflussgeschichte, in: Claus Uhlig, Volker Bischoff (Hrsg.): Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur, Berlin 1982, S. 49, sowie Monika Schwarz-Danuser, die hervorhebt, dass, da „weite Strecken des Dialogs ohne Musikbegleitung deklamiert werden, [...] bei diesem Typus eine Annäherung an das Schauspiel unverkennbar ist“, in: Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams im deutschen Sprachraum, S. 400. Detlef Altenburg beschreibt das Boulevardmelodrama als eine Spielart des Theaters mit Musik: „Im Gegensatz zur Oper ist die Mitwirkung der Musik im Drama [...] in der Regel auf ganz bestimmte Positionen, Szenentypen oder Funktionen beschränkt. Ähnlich wie die Oper entwickelte das Theater mit Musik eigene Traditionen und Gattungen wie beispielsweise das Boulevarddrama [...]“. In: Art. „Schauspielmusik. I. Einführung“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 8, 1035.

⁴⁰⁹ Vgl. dazu die Ausführungen im methodischen Teil dieser Arbeit.

Intensivierung und Spannungssteigerung eingesetzt. Ihre Funktion lässt sich – und hiermit sei bereits eine These für das folgende Kapitel vorweggenommen – als eine vorwiegend vermittelnde Erzählfunktion beschreiben⁴¹⁰, indem sie über den gesprochenen Text hinaus etwas über die Stimmungslage der Figuren oder die Spannung der Situation verrät, oder indem sie, etwa durch motivische Bezüge, Tonarten o.ä., auf späteres Geschehen hinausweist. Die Spielwelt selbst wird nicht verfremdet.⁴¹¹

Das französische Melodrama ist abzugrenzen von demjenigen, das sich, angeregt durch Jean-Jacques Rousseaus *Scène lyrique Pygmalion* von 1762/1770⁴¹², mit Werken Georg Friedrich Bendas (vor allem *Ariadne auf Naxos*, *Medea*, beide 1775) für eine Weile in Deutschland verbreitete. Gemeinsam ist beiden, und hier erklärt sich die terminologische Parallele, die Mitwirkung von Musik im gesprochenen Text, wobei in den Melodramen Rousseaus und Bendas neben dem dominierenden Verfahren, Instrumentalmusik zwischen Abschnitten im Dialog oder Monolog erklingen zu lassen, auch das Prinzip des von Musik begleiteten Textvortrags zu finden ist.⁴¹³ Das französische Melodrama enthält im Vergleich zwar weniger Musik und gilt als literarische Gattung⁴¹⁴, gleichwohl ist Musik ein wichtiger Bestandteil: *Le jugement de Salomon* etwa enthält nicht weniger als ca. 80 musikalische Einsätze, auch die Nennung des Komponisten verweist auf die Wichtigkeit der Musik. Und während für das deutsche Melodrama Benda'scher Prägung vorwiegend mythologische und antike Sujets charakteristisch sind, griffen die Autoren des populären Genres überwiegend zu Zauber- und Märchenstoffen sowie legendenhaft aufbereiteten geschichtlichen Ereignissen.⁴¹⁵

Mit dem Boulevardmelodrama von Caigniez' mit der Musik von Quaisin liegt also ein Werk vor, in dem der Musik eine grundsätzlich andere Funktion zukommt; sie ist eine Ergänzung, aber

⁴¹⁰ Vgl. dazu ebenfalls die Ausführungen im methodischen Teil dieser Arbeit, S. 22-24.

⁴¹¹ Vgl. auch Johann N. Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 146: „Das Melodrama hingegen will die Spielwelt intentional nicht verfremden, sondern durch den musikalischen Einsatz ‚überhöhen‘ [...].“ – Die Musik im Boulevardmelodrama wird mitunter durch die besondere Art der intensivierten Affektwirkung mit heutiger Filmmusik verglichen, so etwa von Nicole Wild: *La musique dans le mélodrame*, S. 602.

⁴¹² Rousseau verfasste den Text im Jahr 1762, zur Aufführung gelangte das Werk mit Musik von Rousseau und Horace Coignet am 19. April 1770, dazu Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts* (=Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen, englischen und skandinavischen Philologie 282), Göttingen 1988, S. 17.

⁴¹³ Die Werke Benda'scher Prägung wurden keineswegs einheitlich mit „Melodrama“ bezeichnet, daneben kursierten auch Termini wie Duodrama, Monodrama, musikalisches Drama, lyrisches Drama, vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 12-16. Der Begriff „Melodrama“ (franz. *mélodrame*) selbst entzieht sich bereits aufgrund seiner wechselhaften Bedeutung, die er im Verlauf seiner Geschichte erfahren hat, einer eindeutigen Definition (vgl. dazu etwa Richerdt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis*, S. 34-54). Schwarz-Danuser differenziert zwischen dem Begriff als „terminus technicus“ (ein kompositorisches Verfahren als Kombination von gesprochener Sprache und Instrumentalmusik) und als Gattungsbezeichnung und unterscheidet hier das deutsche Bühnenmelodram vom französischen Boulevardtheater, in: Art. „Melodram“, Sp. 67. Für Wolfgang Schimpf haben das deutsche Bühnenmelodram und das französische „*mélodrame*“ „nicht mehr als den Namen gemein“, in: *Lyrisches Theater*, S. 47.

⁴¹⁴ Jan van der Veen differenziert zwischen dem „*mélodrame musical*“ und dem „*mélodrame littéraire*“, in: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*, La Haye 1955.

⁴¹⁵ Richerdt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis*, S. 373.

dennoch für die Dramaturgie ebenso wie für die Gesamtwirkung von zentraler Bedeutung. Die Einbeziehung dieses Werkes in die vorliegende Untersuchung zu Überzeugungsstrategien in dramatischer Musik lässt somit weitere Perspektiven erwarten. Welche Funktion hat hier die Musik in den Überzeugungsszenen, in denen das Wort primäres Ausdrucksmittel der Figuren ist? Hebt sie bestimmte Handlungsmomente besonders hervor? Wie bestimmt sie die Dramaturgie? Welche Bedeutung haben Konventionen dieser Gattung auf die Gestaltung der Überzeugungsszenen? Gerade aufgrund der oben angedeuteten moralischen Implikationen liegt darüber hinaus die Frage nach den spezifischen Botschaften und den Strategien der Vermittlung nahe. Das Boulevardmelodrama ist ein bisher wenig erforschtes Genre, so dass im Kontext dieser Arbeit einige grundsätzliche Gestaltungsprinzipien erarbeitet werden können. Der Untersuchung zugrunde liegt die deutsche Version in der Übersetzung von Stegmayer; zahlreiche textliche Parallelen zu Römers Libretto (darunter mitunter wörtliche Übereinstimmungen) weisen darauf hin, dass Ritters Oper auf dieser deutschen Fassung basiert, so dass sich diese für eine vergleichende Betrachtung besonders anbietet. Beide Werke sind nicht ediert; die Analyse von Quaisins Musik erfolgt anhand des Materials der Aufführung am Berliner Nationaltheater, diejenige der Oper anhand des Materials der Stuttgarter Aufführung am Hoftheater.⁴¹⁶

Die Oper von Peter Ritter folgt dem Drama bis in Details der Handlung sehr genau; die Figuren werden hier jedoch zu singenden Gestalten, so dass der Musik wieder eine andere Funktion zukommt als in der Vorlage. Die Untersuchung dieser Oper ist im Wesentlichen als Vergleich zu dem Drama in der deutschen Übersetzung von Stegmayer angelegt und beschränkt sich auf die Überzeugungsszenen: Was verändert sich bei der Übertragung in die Oper; was bleibt gleich, wird jedoch mit anderen Mitteln realisiert?

Das mit Musik von Peter von Winter versehene, zwei Akte umfassende Schauspiel *Salomons Urteil* wandelt die Handlung ebenso wie das Figurenpersonal der französischen Vorlage etwas ab.⁴¹⁷ Die Musik ist stark reduziert, neben der Ouvertüre findet sich eine längere Zwischenaktmusik, vier Chöre und ein Marsch „sul teatro“. In der Gerichtsszene selbst erklingt lediglich ein Chor „der Priester und des Volks“, der unmittelbar vor Beginn des Verfahrens für Salomon betet („Ewiger! Herr der Welt!“, Nr. 4), sowie ein huldigender Schlusschor („Gelobet sey der Herr!“, Nr. 5).⁴¹⁸

⁴¹⁶ Zur Materiallage beider Werke vgl. die Ausführungen in den jeweiligen Kapiteln.

⁴¹⁷ Vgl. das Textbuch: *Salomons Urteil*, ein Schauspiel mit Chören in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des Caigniez. Die Musik von Herrn Winter, königlich-Bayerischen Kapellmeister, München 1808 (D-Mbs).

⁴¹⁸ Die Musik Winters umfasst insgesamt folgende Nummern (vgl. Partiturmanuskript: D-Hs: ND VII 443):

Ouvertura (Adagio: d-Moll, All[egr]o vivace: D-Dur)

Atto primo:

[Nr. 1] Marcia sul teatro (D-Dur)

No. 2: Maestoso / Marcia sul Teatro („Der Herr mit dir! Held Israels!“) (G-Dur)

No. 3: Balla e Coro („Laßt uns zum Tempel eilen!“) (G-Dur, C-Dur)

Atto II.do:

Entre act (f-Moll, F-Dur)

Beide Chören dienen der feierlichen Präsentation Salomons. Da der Musik in dem Gerichtsverfahren selbst keinerlei Funktion zukommt, soll auf dieses Werk im Folgenden nicht näher eingegangen werden.

Louis-Charles Caigniez und Adrien Quaisin: *Le jugement de Salomone / Salomons Urteil* (1802/1804)

Die Gestaltungsprinzipien von Louis-Charles Caigniez' Drama mit der Musik von Adrien Quaisin unterscheiden sich, wie oben erwähnt, von den bisher untersuchten Werken. Das populäre Genre im Allgemeinen und die deutsche Fassung von *Salomons Urteil* im Besonderen haben um 1800 sehr unterschiedliche Bewertungen herausgefordert. Anhand dieser Kommentare seien daher einleitend einige Überlegungen zur Funktion der Musik und damit zu den Prinzipien des Genres vorangestellt.

Positive Äußerungen heben vor allem die wesentlich durch die Musik gewährleistete Abwechslung und besonderen Effekte hervor. Kritische Wertungen entzündeten sich demgegenüber in erster Linie am Vorwurf der einfachen Machart. So unternahm Johann Friedrich Reichardt im Herbst 1802 eine halbjährige Reise nach Paris, deren Eindrücke er in einigen Briefen festhielt. Die Pariser Theater bildeten „einen Hauptgegenstand meiner Reise und ich studierte sie ernstlich [...]“.⁴¹⁹ Doch für das Boulevardtheater findet er nur abschätzige Worte; der Spielplan vom Théâtre de la Porte Saint-Martin etwa sei nichts als eine „nährische Art von Melodramen und Parade-stücken“.⁴²⁰ Und eine Aufführung des vieraktigen Mélodrame *Roland de Monglave* von Loaisel de Tréogate im Januar 1803 veranlasste ihn auch zu einer kritischen Anmerkung zur Qualität der Musik:

Die Musik war auf die lächerlichste Weise durch das Drama verwebt, jeder Schauspieler ward auf und ab gespielt, so wie er oder sie auftrat, ward ein Fetzen Musik gespielt und beim Abtritt wieder; und das zwar für alle Personen und durchaus ohne Rücksicht auf den Gegenstand und auf das eben Gesagte.⁴²¹

Dass aber die Komposition von Musik in diesem Genre eine besondere Herausforderung sei, wenn sie sich auf die Inhalte des Textes einlassen will, hebt ein deutscher Rezensent 1805 anlässlich einer Aufführung von Seyfrieds Melodrama *Montezuma* in der Allgemeinen musikalischen Zeitung hervor:

Die Musik zu einem Melodrama, wenn sie vorzüglich seyn soll, ist überhaupt keine so leichte Sache, als sie Manchem scheinen mag; sie fordert, ausser dem, was jede gute Musik fordert, noch besonders das genaueste Studium des Textes, und eine große Kraft der Charakterisierung und des Ausdrucks. Wenn man auf diese Forderungen keine Rücksicht nimmt, ist es freylich sehr leicht ein Schauspiel mit Musik zu begleiten und zu unterbrechen.⁴²²

⁴¹⁹ Johann Friedrich Reichardt: Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803, Teil I, Hamburg 1804, S. V.

⁴²⁰ Ders.: Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803, Teil II, Hamburg 1804, S. 133.

⁴²¹ Ebd., S. 134.

⁴²² Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 7 (1805), Sp. 320.

Zwei Kommentare zu zwei verschiedenen Aufführungen von *Salomons Urtheil* beschäftigen sich mit dem Effekt des Werkes: Giacomo Meyerbeer erlebte im Oktober 1812 am Münchener Isator-Theater eine Inszenierung und bemerkt in einer Tagebucheintragung: „Die Aufführung des Melodrams gehörte in Hinsicht der Dekorationen, Kostüme & alles dem[,] was man Theaterpomp nennt, zu dem Glänzendsten[,] was ich je auf der Bühne sah.“⁴²³ Meyerbeer spricht mit dem Hinweis auf die aufwendige Inszenierung etwas an, was für das Melodrama allgemein auch in Frankreich besonders wichtig war. Die Phrase „à grand spectacle“ begegnet in dortigen Kommentaren immer wieder und beschreibt die größte Attraktion eines auf ein Massenpublikum ausgerichteten Genres.⁴²⁴ Ein Rezensent der Dresdener Abendzeitung stellt schließlich anlässlich einer Aufführung des gleichen Werks am 20. Juli 1817 in Dresden die durch die Musik mit gewährleistete Abwechslung heraus:

Am 20. Juli. Auf dem Linkeschen Bade. Salomons Urtheil. Historisches Melodrama in zwei Aufzügen nach Caignez, Musik von Quaisin.
Ueber die Gattung des Melodrams läßt sich allerdings viel Nachtheiliges sagen, und wir dürfen auch nicht wünschen, daß es so allgemein werden möchte, als es in Paris, wo einige der Boulevard-Theater keine andere Gattung der Schauspiele als diese aufführen; sparsam gegeben und besonders von so charakteristischer Musik begleitet als die vorliegende wirklich ist, gewährt es jedoch eine nicht uninteressante Abwechslung und Unterhaltung.⁴²⁵

Eine Berliner Aufführung des Werkes erlebte auch E.T.A. Hoffmann; in einem Brief vom 23. April 1808 an den Grafen Julius von Soden äußerte er sich zu diesem Stück, um dabei einige grundsätzliche Anmerkungen zur Musik im Boulevardmelodrama zu machen: „Erlauben mir Ew. Exzellenz nur für die Form dieser Melodramen in so fern die Musik dabey mitwirkt, einige Worte; ich kleide meine Bemerkungen in eine Beurtheilung des Quaisinschen *Salomons* ein.“⁴²⁶ Auch er nimmt die Wirkung durch den rechten Einsatz von Musik in den Blick. Die Musik ist für ihn vor allem gut – er formuliert dies nicht explizit, aber es erschließt sich aus seinen Worten – , wenn sie das Publikum in eine dem Stück entsprechende Stimmung versetzen und dessen Aufmerksamkeit gewährleisten kann. Dies sei etwa der Fall bei der Ouvertüre Quaisins:

Das Stück fängt mit einer Ouvertüre an[,] die feierlich gehalten [ist], und nach Endigung derselben malt eine leichte frohe Musik der Gärtner lustiges Leben. – Die Idee ist gut; jedes wichtige Stück sollte mit einer dazu geschriebenen Ouvertüre, die den Zuhörer in die dem Stück zusagende Stimmung versetzt, anfangen [...].⁴²⁷

⁴²³ Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher, hrsg. und komm. von Heinz Becker, Bd. 1 (bis 1824), Berlin 1960, S. 211.

⁴²⁴ Besonders bei Armand Charlemagne: *Le Mélodrame aux boulevards*, 1809, vgl. dazu McCormick: *Popular Theatres in Nineteenth-Century France*, S. 161.

⁴²⁵ Zitiert bei Heyter-Rauland: *Das „andere“ Melodrama*, S. 309.

⁴²⁶ Hoffmann: *Über Salomons Urtheil*, S. 431 (vgl. Anm. 406).

⁴²⁷ Ebd., S. 17

Musik erklingt auch „[b]ei dem Auftreten der wichtigsten Personen des Stücks“ und ist geeignetes Mittel „das Interesse der Zuschauer noch mehr aufzuregen“. Doch ist „die weiseste Ökonomie dabei zu beachten“. Die Musik dürfe nur selten und nicht zu lang erklingen, andernfalls würde der Eindruck des Besonderen verloren gehen und das Geschehen durch zu lange Auftrittsmusik unnötig zum Stehen kommen. Gerade in der Länge der Musik sieht Hoffmann jedoch einen Mangel in der Musik Quaisins:

Geschieht es oft, so wird der Zuhörer nicht mehr von dem Gefühl des Außerordentlichen, auf das man rechnete, ergriffen werden. Ist die Musik länger als die Person gerade zum Auftreten Zeit braucht, so entsteht ein Ruhepunkt in der Handlung, und die Personen sind genötigt, wie es im *Salomon* oft geschieht, sich erst eine Weile anzusehen ehe sie zu sprechen anfangen, welches lächerlich ist [...].⁴²⁸

Bei der von Musik begleiteten Rede solle „irgendein Motiv da [sein]“, das heißt in irgendeiner Weise Musik im Zusammenhang mit der Rede stehen. Dieser Zusammenhang sei – so Hoffmann – in *Salomons Urteil* nicht gegeben: „Was soll man aber nun sagen, wenn Salomon hinkniet und den lieben Gott um genugsamen Verstand bittet und nun wird mit einemmal auf Bassetthörnern dazu geblasen.“⁴²⁹

Vor allem die positiven Kommentare deuten an, dass bei der Annäherung an dieses Genre, speziell im Hinblick auf den Einsatz von Musik, besondere Maßstäbe anzulegen sind. Nicht die Komplexität und Hintergründigkeit durch das Hinzufügen weiterer, über den Text hinausgehender Inhalte, sondern eine „charakteristische“, also zum Dargestellten passende und es in seinem Effekt steigernde Musik machen deren Qualität aus. Sie steht im Dienst einer stärkeren Hervorhebung des Dargestellten und soll eine ständige Wachsamkeit des Publikums gewährleisten, wobei ihr Einsatz wohl beachtet sein müsse, d.h. an der rechten Stelle und nicht zu lange erklingen dürfe, wie Hoffmann hervorhebt. Zu bemerken ist an dieser Stelle eine besondere Bedeutung nicht-sprachlicher Aktion auf der Bühne. Das Spiel von Gestik und Mimik nimmt in dem Werk *Caigniez*/*Quaisins* viel Raum ein. Im Dramentext wird dies durch mitunter lange Regieanweisungen deutlich; sie beschreiben das Verhalten der Figuren genau und ersetzen das gesprochene Wort mitunter ganz. Musik erklingt oft in Situationen, in denen das gesprochene Wort zugunsten einer in der Regel affektgeladenen pantomimischen Bühnenaktion zurücktritt. Die Dominanz wortloser Aktion für das Boulevardmelodrama, die sich im vorliegenden Drama nicht zuletzt an der weitestgehend stummen Rolle des Kindes manifestiert⁴³⁰, erklärt sich unter anderem durch

⁴²⁸ Ebd., S. 17

⁴²⁹ Ebd., S. 18.

⁴³⁰ Die Rolle des/der Stummen gehörte zu den Stereotypen des Boulevardmelodramas, vgl. u.a. Richerdt: „Zu den immer wieder gewählten Motiven zählt die Besetzung der Hauptrollen mit ‚Waisen‘ und ‚Stummen‘. [...] Das Motiv der Stummheit führt naturgemäß zu einer stärkeren Betonung des gestischen Elements – die Textbücher verlangen, daß die Hauptperson sich durch Pantomime äußern soll, wobei gleichzeitig Musik als akustisches Darstellungselement das mimische Spiel untermalt bzw. ausdeutend begleitet.“ Studien zum Wort-Ton-Verhältnis, S. 373.

seine Herkunft aus der Pantomime dialoguée. Gerade die Pantomime scheint prädestiniert zu sein für die starke, unmittelbare Affektwirkung⁴³¹, denn „[d]ass die Sprache der Gesten im Grunde die natürliche Sprache sei, effektbeladener und weniger von semantischen Verschleierungstaktiken geprägt als das gesprochene Wort, ist eine alte Erkenntnis, der die Pantomime ihre nachhaltigste Legitimation verdankt.“⁴³²

Diese Bedeutung des gestischen Spiels, das Affekte ebenso wie den Charakter einer Figur ganz unmittelbar und auf „natürliche“ Weise ausdrückt und starke affektive Wirkung auf das Publikum anstrebt, lässt sich darüber hinaus in Verbindung bringen mit der Ästhetik damaliger Schauspielkunst allgemein, wie sie in Frankreich schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts durch Denis Diderot angeregt (u.a. *Lettre sur les sourds et muets*, 1751), wenig später in Deutschland u.a. durch Gotthold Ephraim Lessing (u.a. *Hamburgische Dramaturgie*, 1769) und Johann Jakob Engel (*Ideen zu einer Mimik*, 1786/86) verfolgt wurde und noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ausführlichen Regieanweisungen zum Ausdruck kommt.⁴³³ Das Ideal war eine an der empirischen Natur orientierte und insofern realistische Schauspielkunst. Einer der wichtigsten Schauspieler dieser Zeit, dessen gestisches Spiel den Vorstellungen der Zeit entsprach und auf die Zuschauer besonderen Eindruck machte, war August Wilhelm Iffland.⁴³⁴ Dieser übernahm bei der Berliner Premiere von *Salomons Urteil* die Rolle des Königs.⁴³⁵

⁴³¹ Vgl. dazu vor allem W.D. Howarth: Word and Image in Pixérécourt's Melodramas: the Dramaturgy of the Strip-Cartoon, in: David Bradby, Louis James, Bernard Sharratt (Hrsg.): Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, Cambridge 1980, S. 17-32, ferner Heyter-Rauland: Das „andere“ Melodram, S. 296; Wehle: Französisches Populardrama, S. 160/161. Die Bedeutung der Pantomime für *Le jugement de Salomon* speziell im 3. Aufzug hebt auch McCormick hervor und bringt ein Beispiel aus der Gerichtsszene. In diesem Zusammenhang merkt er an: „Stage directions in these early melodramas [...] indicate the link with the pantomime. Body language says much that words cannot convey.“ Popular Theatres in Nineteenth-Century France, S. 175. – Neben der Pantomime, die wesentlichster Bestandteil und für die Musikalisierung von besonderer Bedeutung ist, vereinte das Boulevardmelodrama darüber hinaus Elemente anderer literarischer Formen in sich wie der Tragödie, des bürgerlichen Dramas, des Schauerromans oder der Burleske, vgl. Schwarz-Danuser: Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams, S. 397.

⁴³² Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 95/96.

⁴³³ Zu dieser Entwicklung Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, Basel 1993, S. 116-141; ferner Heide Eilert: Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Theater und Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache (=Das achtzehnte Jahrhundert: Supplementa 5), Göttingen 1999, S. 339-360.

⁴³⁴ Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 135-137. Ausführlich zu Iffland und seiner Schauspielkunst vgl. Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas, Bd. 5. Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil), Salzburg 1976, S. 238-243. Die Bedeutung des gestischen, stummen Spiels für die Darstellung von Gefühlen und die affektive Wirkung auf das Publikum ist keineswegs eine Einzelercheinung der Schauspielkunst. Vor allem durch Jean-Georges Noverre (1727-1810) wurde es auch für den Kunst- und Bühnentanz immer wichtiger. In den Vorstellungen Noverres sollte die Wiedergabe seelischer Zustände durch eine an der „Natur“ orientierte Gestik und Mimik beim Zuschauer „Rührung“ und „innere Regungen“ auslösen; vgl. dazu Eilert: „...allein durch stumme Sprache der Gebärden“, in: Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert; zu Noverre s. S. 353.

⁴³⁵ Ein Hinweis findet sich in den Anmerkungen des Herausgebers zu Hoffmanns Rezension: E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 432. Zur genauen Besetzung der Berliner Premiere vgl. auch Klaus Gerlach: Datenbank Berliner Nationaltheater <http://zopeman.bbaw.de/BK/theater>, Eintrag zur Premiere von Louis Charles Caigniez' und Adrien Quaisins *Salomons Urteil* in der Übersetzung von Matthäus Stegmayer in Berlin am 16.03.1808.

Der Untersuchung zugrunde liegt die deutsche Version in der Übersetzung von Matthäus Stegmayer; das gedruckte Textbuch ist datiert „Wien, 1804“⁴³⁶. Wie ein Vergleich zweier überlieferter handschriftlicher Partituren zeigt, unterlag die Musik im Verlauf ihrer Rezeption im deutschsprachigen Raum einer Reihe von Veränderungen, deren Autorschaft nur an wenigen Stellen eindeutig identifizierbar ist: Ein in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrtes Partiturmanuskript (aller Wahrscheinlichkeit nach Berliner Aufführungsmaterial) enthält zunächst selbst zwei ergänzte musikalische Nummern, die laut Angaben in der Handschrift vom damaligen Musikdirektor und dem Leiter der Berliner Aufführung Bernhard Anselm Weber stammen (1. Aufzug, Nr. 21⁴³⁷, 3. Aufzug Nr. 9).⁴³⁸ An einigen Stellen weisen durchgestrichene Nummern auf vorgenommene Tilgungen hin. Sie betreffen auch den in das musikalische Material integrierten Text. Eine weitere handschriftliche Partitur befindet sich in der Baden-Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart⁴³⁹; wie in der Berliner Partitur wird Quaisin auf dem Titelblatt als Komponist genannt, doch weicht diese Partitur an einigen Stellen von der Berliner ab:⁴⁴⁰ Nicht identisch mit dem Berliner Material ist die Ouvertüre, darüber hinaus entfällt der Entreact zum dritten Aufzug, eingefügt ist ein Chor, und einige Märsche im zweiten Aufzug sind durch andere ersetzt.

Die nachfolgende Untersuchung basiert auf der Berliner handschriftlichen Partitur und dem Text der in Wien erschienenen gedruckten Ausgabe von 1804.⁴⁴¹ Zwar würde sich für einen Vergleich mit der Oper von Peter Ritter, deren Analyse auf der Fassung der Stuttgarter Aufführung von 1810 basiert, auch hier das Stuttgarter Material anbieten; doch gerade der Berliner Aufführungskontext erlaubt einige interessante Überlegungen zu den Intentionen des Werkes. Auf die Stuttgarter Partitur wird an relevanten Stellen verwiesen.

Inhalt des Dramas

Die Handlung von Caigniez' Boulevardmelodrama ist in einem gehobenen gesellschaftlichen Milieu angesiedelt. Die Gerichtsszene im dritten Aufzug beendet das Werk, die vorangehenden beiden Aufzüge bereiten sie vor:

Salomons Vermählung mit der ägyptischen Prinzessin Azelie steht unmittelbar bevor; sie wird zu Beginn des dritten Aufzugs vollzogen. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich die Haupthandlung,

⁴³⁶ Das einzige recherchierbare gedruckte Textbuch befindet sich im Reissmuseum Mannheim (Reiss-Engelhorn-Museen, Theater- und Musikgeschichtliche Sammlungen: G 644). Ob darüber hinaus weitere spätere Drucke im Umlauf waren, muss offen bleiben.

⁴³⁷ Hier handelt es sich um den Mittelteil eines längeren Tanzes (T. 18-42). – Die beiden von Weber ergänzten Nummern erwähnt auch Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis, S. 377 (vgl. oben, Anm. 404).

⁴³⁸ Salomons Urtheil. Ein historisch-musikalisches Drama in III Aufzügen nach dem Französischen des Caigniez. Die Musik ist von Quaisin. (Partiturmanuskript: D-B: Mus.ms.18000).

⁴³⁹ Partiturmanuskript: D-Sl: HB XVII 530a-b.

⁴⁴⁰ Eingegriffen hat vermutlich u.a. der damalige Stuttgarter Kapellmeister Peter von Lindpaintner, vgl. Gottwald: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, S. 67.

die auf eine längere Vorgeschichte aufbaut: Sena, Tochter eines verstorbenen Heerführers im Dienst von Salomons Vater, wuchs in ärmlichen Verhältnissen bei ihrer Pflegemutter Debora auf. Vor einigen Jahren verliebte sich Sena in Salomons Bruder Eliphal. Dieser ließ sie jedoch über seine hohe Herkunft im Unklaren und gab sich als Hauptmann aus dem Heer des Königs aus. Aber auch Sena verschwieg Eliphal ihre Wurzeln, so dass auch er denkt, sie sei von niederem Stand. Die beiden heirateten heimlich. Eliphal aber verschwand eines Tages, um in den Krieg zu ziehen, doch er liebt Sena noch immer. Diese hat in der Zwischenzeit ein Kind geboren, von dem Eliphal jedoch nichts weiß. Kurz nach der Geburt wurde es ihr geraubt. Seither lebt sie in Trauer.

Mit Beginn des Dramas begegnet Sena einem Jungen von 4 Jahren, zu dem sie sich besonders hingezogen fühlt. Es sei, so erfährt sie, das Kind der Witwe Tamira, die mit dem inzwischen verstorbenen Benaja verheiratet war. Tamira werde eine neue Ehe mit Eliphal eingehen. Im zweiten Aufzug gesteht Eliphal seinem Bruder Salomon die heimliche Verbindung mit Sena, findet jedoch kein Verständnis; vielmehr ist Salomon entsetzt, weil auch er glaubt, dass Sena von niederer Herkunft sei, und rät Eliphal zur Flucht sowie zur Auflösung der Verbindung mit Tamira. Sena erkennt in der Zwischenzeit u.a. an zwei Mahlen in dem Kind das ihrige. Es kommt zu einem Streit zwischen den Frauen, denn Tamira behauptet, der Junge gehöre ihr. Sena möchte vom König Gerechtigkeit; ihre Bitte wird gehört. Eliphal, während des Streits der Frauen anwesend, erfährt durch Sena, dass das Kind, um das es geht, auch seines ist. Sie erkennt seine weiter bestehende Liebe zu ihr und ist in größter Hoffnung, dass sich alles zum Guten wendet.

In der Gerichtsverhandlung im letzten Aufzug weiß Salomon die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden. Sena hat im Verhör ihre hohe Herkunft zu erkennen gegeben, so dass Salomon die Verbindung mit Eliphal nun doch als rechtmäßige anerkennen kann. Sena, Eliphal und das Kind werden zusammengeführt. Tamira soll Salomons Reich verlassen.

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Das Drama beinhaltet zwei Überzeugungsszenen, die im Folgenden näher zu untersuchen sind: eine erste vor dem Palast des Königs im Streit der Frauen und unter Anwesenheit der königlichen Wachen (II/5 – II/6) sowie eine weitere in der Gerichtsverhandlung (III/3 – III/5). Bei der Analyse der Überzeugungsstrategien im Werkinneren steht zunächst erneut der Text im Vordergrund: Mit welchen sprachlichen und nicht-sprachlichen, pantomimischen Mitteln versuchen die beiden Frauen zu überzeugen? Wie geht Salomon in der Gerichtsverhandlung vor? Zugleich wird

⁴⁴¹ Auf die Unterschiede zwischen der Berliner und der Stuttgarter Fassung soll im Rahmen dieser Arbeit nicht im Detail eingegangen werden, zumal die Gesamtanlage insgesamt nicht wesentlich verändert ist.

neben der Textanalyse die Frage verfolgt, wie die Musik vom Komponisten eingesetzt ist. Gewichtet er bestimmte Momente im Handlungsverlauf? Kommentiert die Musik?

Im Verlauf beider Überzeugungsszenen lässt sich eine Intensivierung der Ausdrucksmittel beobachten: Am Beginn steht jeweils eine sachorientierte und wortreiche Argumentationsführung insbesondere Senas, während am Ende mit einer zunehmenden Emotionalisierung die körperliche Aktion, die nun zum Teil von Musik begleitet wird, im Vordergrund steht. Der Fokus liegt auf Sena; sie zeigt insgesamt in diesen beiden Szenen einen sehr viel stärkeren Einsatz als ihre Gegnerin Tamira.

Der Streit zwischen Sena und Tamira (II/5 – II/6)

Im Unterschied zu den bisher untersuchten Werken ist der Streit der beiden Frauen nicht in die Gerichtsszene integriert (diese enthält nur einen kurzen Wortwechsel zwischen ihnen), sondern ereignet sich bereits vorher am Ende des zweiten Aufzugs in zwei eigenen Auftritten. Er erhält dadurch großes Gewicht und intensiviert die Polarisierung und den Konflikt zwischen den Frauen; für den Zuschauer erhöht der Streit einerseits die Spannung und lenkt andererseits noch vor der Gerichtsszene die Sympathien zugunsten Senas.

Diese hat anhand von zwei Mahlen an dem Körper des Kindes ihren Sohn erkannt; sie ist entschlossen, für ihr Recht zu kämpfen und verlangt, vom König gehört zu werden. Mit ihrer Pflegemutter Debora und der Aufseherin des Kindes Zabel steht sie vor dem Palast Salomons, als Tamira erscheint. Diese äußert Befremden und Unmut über die Anwesenheit der Frauen. Mit dem Ausruf „Das Kind gehört mir – ich bin seine Mutter“ (II/5, S. 37⁴⁴²) eröffnet Sena den Konflikt, der in einem immer heftiger verlaufenden Wortgefecht zwischen den Frauen ausgetragen wird und in dem Versuch mündet, von den umstehenden Wachen Unterstützung zu erhalten.

Sena bleibt zunächst ruhig, sie gibt sich sachlich, indem sie Beweise für ihre Behauptung anführt: Sie erkannte das Kind an „zwei untrüglichen Zeichen“ (ebd.), ferner sei Tamiras Kind nach der Geburt – die sich nahezu zeitgleich zu der von Senas Kind ereignete – sehr schwächlich gewesen und auf wundersame Weise binnen einer Nacht genesen. Sena schließt daraus, dass die Kinder einfach ausgetauscht worden seien. Tamira gibt in ihrer Gegenreaktion lediglich dem Zorn Ausdruck und übt Verstellung („Ha! das geht zu weit, – länger dulde ich den frechen Spott nicht – [...] Gib mir mein Kind wieder“, II/5, S. 38).⁴⁴³ Unter Einsatz ihrer Machtposition versucht sie schließlich, die Auseinandersetzung zu beenden: Sie fordert die anwesenden Wachen auf, Sena

⁴⁴² Sämtliche Textzitate sind, sofern nicht anders angegeben, dem gedruckten Textbuch von 1804 entnommen: Salomons Urtheil. Ein historisch musikalisches Drama in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Caigniez frey bearbeitet von Matthaues Stegmayer, k.k. Hofschauspieler: Die Musik ist von Quaisin. Aufgeführt im k.k. Theater an der Wien. Wien, 1804.

⁴⁴³ Die Regieanweisung verrät hier noch mehr: „Im Ausdruck des Zorns, um ihre Verlegenheit dadurch zu verbergen.“ Ebd.

und Debora festzunehmen („Nehmt diese zwey frechen Weiber in Verhaft, die so verwegen sind, bis ins Innere des königlichen Palastes zu dringen, um mir mein Kind zu rauben“, ebd.). Mit dieser Einbeziehung der Wachen ändert sich die Kommunikationssituation, denn die Frauen sprechen nicht mehr zueinander, sondern bemühen sich, die anwesenden Beobachtenden für ihre Angelegenheit zu gewinnen: Sena versucht davon zu überzeugen, dass das Kind ihr gehört und sie für ihr Recht zum König vorgelassen werden muss. Ihre Bemühungen werden nun im Unterschied zu vorher sehr viel emotionaler: In kurzen Ausrufen appelliert sie an die Wachen („O haltet ein, glaubt ihr [Tamira] nicht! Mein, mein ist dieses Kind! Ich bin seine Mutter“, II/5, S. 39), ja sie steigert den Ausdruck später unmittelbar nach dem Höhepunkt der Szene durch körperliche Aktion, indem sie sich den Wachen vor die Füße wirft:

SENA: (*wirft sich der Wache, die einen Schritt vorwärts thut, zu Füßen*) Um Gotteswillen habt Erbarmen, lasset mich frey, damit ich zu des weisen Salomon Füßen mich werfen, und Gerechtigkeit von ihm erflehen kann – es ist mein Kind – bey dem Schöpfer der Welten kann ich es beschwören.
(II/5, S. 40)

Tamira ihrerseits wendet sich mit rhetorischen Fragen an die Wache, um Bestätigung für ihre Angelegenheit zu finden („[...] ist wohl einer unter euch, der diesen Knaben nicht für den rechtmäßigen Sohn seines verstorbenen Feldherrn Benayas erkennt?“ II/5, S. 39), bevor sie erneut zu Sena spricht, um ihr das Kind zu entreißen. Hier – an dem Höhepunkt der Szene – steht eine Episode, die an die asiatische Variante des Stoffes, wie sie sich in Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* findet, denken lässt: Die beiden Frauen ziehen beide an dem Kind, doch Sena lässt es schließlich los, um es nicht zu verletzen.⁴⁴⁴

Senas Appelle haben Erfolg, denn der König ist bereit, sie zu hören, ja sie führen bereits zu einer Parteinahme der Umstehenden für Sena, denn einer der Hinzutretenden (Gareb, Oberbefehlshaber der königlichen Truppen) bemerkt Tamira gegenüber: „Fluch dem Soldaten, den die Thräne des Unglücklichen nicht rühret“ (II/6, S. 41). Hier wird unmissverständlich deutlich, durch welche Mittel hier Wirkung erzielt wird: durch emotionale, deren körperlicher Ausdruck in diesem Fall die Tränen sind.

Zum Auftritt Tamiras erklang zuletzt Musik; sie kündigt die Figur am Übergang zum fünften Auftritt mit c-Moll beginnend und einer gegen Ende um die Oktave verstärkten, dunklen Bassbewegung als unheilvoll an, wobei die Achtelbewegungen in den Violinen im raschen Allegro eine gewisse Nervosität und Hektik suggerieren (II/4, Nr. 16):

⁴⁴⁴ In der Frau, die das Kind loslässt, erkennt in der asiatischen Version des Stoffes der Richter die wahre Mutter; das Ziehen an dem Kind erfolgt dort jedoch erst im Rahmen der Gerichtsverhandlung (vgl. dazu Geßmann: *Das Salomonische Urteil*, S. 175-191 (s. oben Anm. 145). Ob der Dramendichter Caigniez sich hier daran anlehnte, muss jedoch offen bleiben.

Nr. 16 All[egro]

Notenbeispiel 36 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, II/5, Nr. 16)⁴⁴⁵

Die Musik nimmt hier in einer für das Boulevardmelodrama charakteristischen Weise die Aura Tamiras vorweg, bevor diese sich entrüstet über die Gegenwart von Sena und Debora äußert. Denn durch den „dunklen Akkord, das unheilsschwangere Dröhnen des Kontrabasses“ entspricht die Musik jener, die das Melodrama für den „Schurken“ reserviert.⁴⁴⁶

Während des eigentlichen Streites zwischen den Frauen, in dem sich beide zunächst um Beherrschung bemühen, wird auf den Einsatz von Musik ganz verzichtet; erst in dem Moment, in dem Sena und Debora die Wachen einbeziehen und die Spannung steigt, tritt an mehreren Stellen die Musik wieder hinzu:

Nummer	Tempobezeichnung	Tonart, Taktart, Länge	Inhalt
Nr. 16	All[egr]o	[c-Moll] 2/2 (5 Takte)	zum Auftritt Tamiras
Nr. 17	All[egr]o molto	g-Moll/G-Dur, 6/8 (8 Takte)	„Die Wache geht auf Sena zu“
Nr. 18	All[egr]o molto	G-Dur => C-Dur, 6/8 (10 Takte)	Sena zu den Wachen
Nr. 19	All[egr]o	c-Moll (G-Dur) (9 Takte)	Zerren der Frauen an dem Kind
↓			
Nr. 20	All[egr]o	c-Moll (G-Dur > C-Dur) (9 Takte)	Zabel und Kind ab

Abbildung 15 (Musikalische Zwischenspiele in der Streitszene II/5)

⁴⁴⁵ Sämtliche Notenbeispiele sind Abschriften aus dem Partiturmanuskript (s. oben, Anm. 438). Die Abschriften sind notengetreu, mögliche Inkonsistenzen etwa in den dynamischen Angaben wurden übernommen; nur offensichtliche Fehler wurden korrigiert, ohne dass extra darauf hingewiesen würde.

⁴⁴⁶ Vgl. Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 136/137.

Als die Wachen im Begriff sind, Tamiras Befehl zu vollziehen und Sena und Debora festnehmen wollen (in der Regieanweisung angedeutet durch den Hinweis: „Die Wache geht auf Sena los“) nimmt die Musik mit raschen Sechzehnteln in Violine, Viola und Bass die Bewegung der Bühnenaktion auf und intensiviert die für Sena für einen Augenblick bedrohlich erscheinende Situation (II/5, Nr. 17):

Nr. 17 All[egro] molto

The musical score for Nr. 17 is written for Violin I, Violin II, Viola, and Bass. It is in 6/8 time and C minor. The Violin I part consists of chords with rests. The Violin II, Viola, and Bass parts feature rapid sixteenth-note patterns. Dynamics include ff (fortissimo) and f (forte).

Notenbeispiel 37 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, II/5, Nr. 17)

Im Folgenden unterstützt die Musik zunächst Senas Position (Nr. 18): Sie trägt ihre innere Haltung nach Außen und verlängert somit ihre Rede, denn Bestimmtheit und Sicherheit ihrer an die Wache gerichteten Worte („Ich verlange vor den König geführt zu werden; er wird, und muß mir Gerechtigkeit widerfahren lassen“, II/5, S. 39) entspricht in der Musik ein energischer Gestus. Der Abschnitt beginnt in absteigenden gebrochenen Dreiklängen im raschen Tempo (Allegro molto). Der G^7 -Akkord im ersten Takt löst sich bereits im folgenden Takt nach c-Moll auf. Mit einem plötzlichen Innehalten auf dem verminderten Septakkord auf D in T. 5 und einer anschließenden Hinwendung zum G-Vorhaltsquartsextakkord geht die Musik in einen zwar harmonisch spannungsreichen, aber dennoch etwas ruhigeren Abschnitt über, in dem die umschmeichelnde kurze Figur in der Klarinette hervortritt:

Nr. 18 All[egro] molto

The image shows a musical score for Nr. 18, titled 'All[egro] molto'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Clarinet in C (Cl. in C), Bassoon (Fag.), Cor in E-flat (Cor. in Es), and Bass (Basso). The music is in 6/8 time and begins with a forte (f) dynamic. The Violin I part features a melodic line with a dynamic shift to piano (p) later in the piece. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 38 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, II/5, Nr. 18)

Kurz darauf begleitet Musik den Höhepunkt der Szene – das Zerren der Frauen um das Kind – und steigert hier die bewegte Bühnenaktion in hektischen Auf- und Abwärtsbewegungen in Violine I und Bass (es erklingen Dreiklangsbrechungen in Achteln mit jeweils vorgeschaltetem Oktavsprung), die u.a. von Tremoli in den mittleren Streichern begleitet werden und in Violine I schon in T. 4 selbst in Tremoli übergehen (Nr. 19). Die Musik ist damit zugleich Spiegel der emotionalen Spannung in dieser Situation.⁴⁴⁷ Mit der kurz darauf folgenden Wiederaufnahme dieser Musik am Ende der Szene (III/5, Nr. 20) führt sie diese spannungsreiche Stimmung fort.

In diesem Streit bezieht sich die Musik demnach einerseits auf den spannungsvollen Augenblick: Sie verdeutlicht die Bedrohung für Sena (Nr. 17) ebenso wie ihr energisches Auftreten (Nr. 18) und unterstützt die wortlose Bühnenaktion, das Ziehen an dem Kind (Nr. 19). Andererseits bereitet die Musik den Auftritt Tamiras vor (Nr. 16), noch bevor sich diese durch Worte zu erkennen gibt. In allen Fällen imitiert die Musik die jeweils zugrunde liegende Bewegung der Bühnenaktion und intensiviert für das rezipierende Publikum die darin zum Ausdruck kommenden Affekte oder Stimmungen.

⁴⁴⁷ Es ist einer jener typisch melodramatischen Momente, in denen „[d]eskriptive Musikpassagen, die meist einer wortlosen Szene unterlegt waren, [...] durch *imitative patterns* das Geschehen thematisch bekräftigen und zugleich den geforderten emotionalen ResponDs des Publikums intensivieren helfen [sollten]. Klimaktische Augenblicke erhielten so ein spannungsverstärkendes *orchestral underlying*, das die szenisch bewirkte Gefühlsregung auf einen expressiven Kulminationspunkt trieb. Der kompositorische Ausdruck verdoppelte hierbei nicht nur bestimmte Bewegungsvorgänge oder akustische Zeichen (wilder Kampf, Gewitter, Katastrophe), sondern imitierte affektive Zuständlichkeiten: das Dampfe steht in seinem Signalwert für drohende Gefahr, das Schrilte für Angst und Verzweiflung, die Diskordanz für schockartiges Erschrecken, Akkord und Paukenschlag für eine überraschende Wendung.“ Ebd., S. 134/135.

Die Gerichtsszene (III/3 – III/5)

In der Gerichtsszenen ist die Musik sehr zurückgenommen: Sie erklingt zu Beginn sowohl beim Auftreten Salomons (III/3, s. Textzitat unten) als auch zu dem der beiden Frauen (III/4). Später (III/5) begleitet sie den Teilungsbefehl des Königs und intensiviert die bedrohliche Atmosphäre dieses Augenblicks. Während des Verhörs selbst gibt es nur ein kurzes Zwischenspiel. Die Zurücknahme der in der Regel im Zusammenhang mit Emotionen einsetzenden Musik erscheint hier als ein Indiz für die Sachbezogenheit der Verhandlung. Andererseits stellt der Wiedereinsatz der Musik zum Teilungsbefehl diesen in den Mittelpunkt.

Der eigentlichen Gerichtsverhandlung vorgeschaltet ist eine längere, auf die soeben vollzogene Vermählung des Königs folgende Zeremonie, deren Verlauf in der Regieanweisung ausführlich beschrieben wird (III/3). Wie das Zitat zeigt, begleiten den Vorgang Chorgesang, ein Lied, Marschmusik und Tanz:

Dritter Auftritt. Vorige [Eliphah, Gareb], Salomon, Azelie, Azram, Hofleute, die Ältesten des Volks, Priester, Einwohner und Jungfrauen Jerusalems weiß gekleidet, Wache, Volk. [*Musik, Nr. 8*]
(Aus dem Hintergrunde der Bühne rechts kommt der Zug. Zuerst kommt eine Abtheilung von der Leibwache, dann einige Priester, dann Salomon, Azelie an der Hand führend. Hinterher wieder einige Priester. Eliphah und Gareb verbeugen sich, und gehen ihnen entgegen. Hinter dem Ehepaar kommt der Hofstaat und die Ältesten des Volks, dann folgt die andere Abtheilung der Leibwache, die sich zu beyden Seiten längs dem Throne hinziehen. Beym Anfang des Chors ziehen die Jungfrauen und Einwohner Jerusalems herein. Salomon und Azelie, die sich in die Mitte gestellt, empfangen die Eintretenden mit großer Freundlichkeit, und setzen sich dann auf die Ruhebank, die rechts steht. [*Chor (Nr. 9). Ein Mädchen allein*] Während des Gesangs von dem einzelnen Mädchen⁴⁴⁸ werfen die Priester Weihrauch in die Gefäße und beräuchern den König und die Königin – unter der Repetition des Chors treten sie wieder zurück, nun fällt ein Lanzentanz von sechzehn silbergeharnischten Männern mit goldenen Schildern und goldenen Lanzen ein [*Tanz, Nr. 10*]. Nach geendigem Tanze stehen Salomon und Azelie auf, die Ruhebank wird weggebracht.)
(III/3, S. 50-52).

Ein zur Musik gesprochenes Gebet Salomons (Nr. 12) beendet die Einleitung (s. zu allem auch die unten stehende Übersicht, Abbildung 16). Erst dann treten die beiden Frauen auf und die Verhandlung beginnt.⁴⁴⁹ Diese aufwendige Einleitung verleiht der Gerichtsszene ein Gewicht, das ihrer Funktion als Ordnung wiederherstellender Schluss gerecht wird. Er entspricht aber auch den Konventionen des Boulevardtheaters mit seinen aufwendigen Bühnenspektakeln, wie sie etwa Meyerbeer in dem oben angeführten Zitat beschreibt.

Der übergeordnete Verlauf der eigentlichen Verhandlung folgt auch hier weitestgehend dem im Bibeltext überlieferten. Sena sucht zunächst in einer – sehr umfangreichen und von Fragen des Königs durchbrochenen – Gerichtsrede mit Exordium, Narratio, Probatio und Peroratio zu

⁴⁴⁸ Nicht in der Berliner Partitur, s. Übersicht unten (Abbildung 16).

⁴⁴⁹ Auf den Auftritt der beiden Frauen und die diesen begleitende Musik soll an dieser Stelle noch nicht näher eingegangen werden, da er vor allem relevant ist für die Sympathienlenkung durch kontrastierende Darstellung, die im

überzeugen und führt darin eine Reihe von Indizien an, die darauf hinweisen, dass sie die Mutter ist. Eines der Indizien seien die Umstände zur Tatzeit⁴⁵⁰, ein weiteres zwei Mahle an dem Körper des Kindes:

SENA: [...] Wenn dieß Übereintreffen der Umstände, in der nämlichen Zeit, in der nämlichen Gegend, nicht überzeugende Beweise erregen, o so glaubt dem mütterlichen Herzen, das jedes, auch das kleinste Zeichen, sich unauslöschbar einprägt. Die Natur drückte meinem Kinde zwey kenntliche Merkmahle auf.
(III/4, S. 56)

Tamira entzieht sich im Anschluss daran den richterlichen Fragen, indem sie Senas Aussagen in rhetorischen Fragen anzweifelt. Nach dem Teilungsbefehl lässt sich eine Zurücknahme des gesprochenen Wortes beobachten: Tamira reagiert in einem beredten Schweigen (sie „bleibt unbeweglich stehen, Wuth und Zorn blitzten ihr aus den Augen“ (III/5, S. 62)), während Sena an den König appelliert und ihren Ausruf durch eine zusätzliche, Widerspruch zum Ausdruck bringende Geste unterstützt:

SENA: Nein, großer König, dieses barbarische Urtheil wirst du nicht vollziehen lassen.
[Wiederholung von Salomons Befehl]
(*stürzt sich mit einem Schrey der Verzweiflung auf das Kind hin, den Schwertrichter zurückhaltend*).
Halt, halt, es lebe! – Tamira soll es behalten!
(III/5, S. 62)

Im Hinblick auf den Ablauf besonders ist u.a., dass dem Teilungsbefehl – Salomon spricht ihn zwei Mal – noch ein anderes Lösungsangebot vorausgeht und sich der Teilungsbefehl aus dieser Lösung erst entwickelt: Da Salomon aus Mangel an Beweisen die wahre Mutter nicht mit letzter Sicherheit bestimmen kann, schlägt er zunächst, um „also durch einen richterlichen Machtspruch keiner Unrecht zu thun“ (III/5, S. 60), vor, dass eine der Frauen freiwillig das Kind der anderen überlässt und dafür einen hohen Lohn erhält. Tamiras Antwort, sie wolle das Kind lieber sterben sehen, als es der anderen zu überlassen, veranlasst Salomon zu seinem mörderischen Befehl. Da die erste Phase der Verhandlung mit der Gerichtsrede Senas und den Gegenreaktionen Tamiras ohne Musik erfolgt, soll auf sie im Folgenden nicht näher eingegangen werden, sondern Salomons – regelrecht inszeniertes – Urteil in den Blick genommen werden.

Zusammenhang mit den Strategien des Boulevardmelodramas insgesamt in den Blick genommen werden soll (S. 230-233).

⁴⁵⁰ „[Tamira] gebahr an dem nämlichen Tage [an dem gleichen wie Sena] auch ein Kind, aber in einem solchen schwachen Zustande, daß man kaum noch eine Zeichen des Lebens an ihm wahrnahm. Ein Knecht Tamira's, Sabor genannt, entfernte sich schnell, lief die ganze Nacht, und den anderen Morgen lag zur Verwunderung aller Umste-

(*Kursiv: Marschmusik; **Fett: Bühnenmusik)

Nummer	Tempobezeichnung	Tonart, Takt, Länge, Orchesterbesetzung	Zusammenhang, in dem Musik erklingt ⁴⁵¹
--------	------------------	---	--

3. Aufzug, 2. Auftritt

Nr. 3*	<i>Vivace</i>	<i>C-Dur > G-Dur, 2/2 (8 Takte)</i> „Trompeten und Pauken [...] erschallen“** (S. 48) „auf dem Theater“ (Partitur, S. 94(r)) (3Tr, Timp)	Gareb: „Dieses Zeichen verkündet das Ende der erlauchten Handlung.“ (=Salomons Hochzeit) (S. 48/49)
Nr. 4	Agitato molto	g-Moll, 3/4 (8 Takte) (2Vl, Vla, Fl, 2Cl, Basso)	bezogen auf Eliphals Gefühlswelt (Sorge über den Ausgang der Verhandlung)
Nr. 5	[Allegro]	[G-Dur], 2/2 (8 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Cor, Basso)	bezogen auf Eliphals Gefühlswelt
Nr. 6	All[egr]o assai	[E-Dur], 2/2 (5 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Cor, Basso)	bezogen auf Eliphals Gefühlswelt
Nr. 7	<i>Vivace</i>	wie Nr. 3 „Trompeten und Paukenschall ganz nah“ (S. 50)	Gareb: „Der Zug nahet sich – mein Prinz!“ (S. 50)
Nr. 8	<i>Marcia</i>	<i>C-Dur, 2/2 (26 Takte)</i> (2Vl, 2Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, Fg, 2Cor, 2Tr, Timp, Basso)	Überleitung zum 3. Aufzug

3. Aufzug, 3. Auftritt

Nr. 9 ⁴⁵²	Moderato	F-Dur, 2/2 (94 Takte) [Chor von B.A. Weber] (2Vl, Vla, 2Ob, 2Cl, 2Cor, 2Fg, 3Tromboni, Basso; S I, II, T, B)	Auftritt Salomon, Azelie und Gefolge
Nr. 10	<i>Tempo di Marcia, Trio primo, Trio secondo</i>	<i>A-Dur, 2/2</i> („Lanzentanz“)	
Nr. 11	Alleg[ret]to	E-Dur, 6/8 (28 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, Basso)	Abgang Azelies
Nr. 12		C-Dur, 2/2 (16 Takte) (melodramatisch) (2Vla, 2Vlc, 2Cor, Basso)	Salomon betet
Nr. 13	<i>And[an]te Maestoso</i>	<i>C-Dur => G-Dur, 2/2 (8 Takte)</i> (2Vl, Vla, 2Ob, 2Fg, 2Cor, Basso)	Überleitung zur Gerichtsverhandlung

henden, statt dem halbtodten Kind, ein frisches, gesundes in der Wiege.“ (III/4, S. 56) In der antiken Rhetorik auch *loci a circumstantia*, vgl. Quintilian: Ausbildung des Redners, V, 10/24

⁴⁵¹ Zitate, sofern nicht anders angegeben, auch hier, ebenso wie in der Übersicht unten, Abbildung 17, aus dem gedruckten Textbuch, s. Anm. 442.

⁴⁵² Im Textbuch folgt auf den Chor das Lied eines einzelnen Mädchens (S. 51/52; s. auch Zitat oben S. 209), es erscheint in der Berliner Partitur jedoch nicht.

3. Aufzug, 4. Auftritt

Nr. 14	Andante maestoso	c-Moll, 2/2 (8 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, 2Tr, 3Tromb, Timp, Basso)	„Beim Eintritt der Tamira“ (Partitur, S. 105(v))
Nr. 15	[...] poco lento	C-Dur, 3/4 (8 Takte) (2Vl, Vla, Fl, Basso)	„Beim Eintritt der Sena und Debora“ (ebd.)
Nr. 16	Agitato – An[dant]e	b-Moll, 2/2, 3/4 (12 Takte) (2Vl, Vla, 2Cl, 2Fg, Basso)	Überleitung zum 5. Auftritt

3. Aufzug, 5. Auftritt

Nr. 17	All[egro] assai	C-Dur, 2/2 (10 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Tr, Timp, Basso)	Salomons Idee für das Urteil (Teilungsbefehl)
Nr. 18 ↓	Maestoso	c-Moll => G ⁷ => (Nr. 19) 2/2-Takt (2Vl, Vla, Vlc, 2Fg, 3Tromb, Basso)	Beginn der ‚Insze- nierung‘ des Urteils
Nr. 19		G ⁷ > c-Moll	
Nr. 20	Largo	[E => A ⁷] [4/4] (8 Takte) (melodramatisch (2Vl, Vla, Basso)	Sena, Tamira, Debora, Eliphah (für sich)
Nr. 21 ↓	All[egro] molto	d-Moll => A-Dur => (Nr. 22) 2/2-Takt (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Cor, Tr, Timp, Basso)	‚Inszenierung‘
Nr. 22 ↓	All[egro] molto	=> A ⁷ , 2/2 (2 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 4Cor, Tr, Timp, Basso)	‚Inszenierung‘
Nr. 23		A 2/2 (1 Takt) (Instr. wie 22)	‚Inszenierung‘
Nr. 24	Vivace	D-Dur, 2/2 (24 Takte) 2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, 2tr, Timp, Basso)	nach dem Urteil
Nr. 25	Maestoso – Allegretto	D-Dur, 2/2 (8, 64 Takte) [Chor] (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, Basso; S I, II, T, B)	huldigender Schlusschor

Abbildung 16 (Überleitung zur Gerichtsszene und Gerichtsszene, III/2–III/5⁴⁵³)

Das Urteil Salomons

Salomon und seine Urteilsfindung stehen im Mittelpunkt der Gerichtsszene. Bereits die einleitende Zeremonie stellt ihn ins Zentrum. Endpunkt ist hier das längere Gebet Salomons, dessen weihvoller Augenblick eine melodramatische Musikbegleitung – mit einem ruhigen Klangteppich aus tieferen Instrumenten (Viola, Violoncello, Bass, Horn) im Pianissimo – unterstreicht (Nr. 12):⁴⁵⁴

⁴⁵³ Doppelte Umräumung umschließt den Teilungsbefehl des Königs (Nr. 18-19, Nr. 21-23).

⁴⁵⁴ Ganz ähnlich vertont ist eine Gebetsszene in Ignaz Ritter von Seyfrieds Boulevardmelodrama *Die Waise und der Mörder* (1817), vgl. Heyter-Rauland: Das „andere“ Melodrama, S. 303. Melodramatisch begleitete Gebetsszenen gehören zum festen Bestandteil von Schauspielmusik; vgl. Schimpf: Lyrisches Theater, S. 69/70. Schimpf beschreibt die Musik von Johann Abraham Peter Schulz zu Racines *Athalie* (1785): „Im Monolog des Joad im dritten Akt nutzt er

Nr. 12

Vla. I, II
pp

Cor. I, II in C
pp

Vlc. I, II

Basso
pizz.

Notenbeispiel 39 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/3, Nr. 12, T. 1-8)

Im Unterschied zu der vorangehenden wortreichen Verhörphase wird hier nun wenig gesprochen; die Handlung vollzieht sich über weitere Strecken in pantomimischer Aktion, die die Regieanweisungen beschreiben; die Musik strukturiert das Geschehen, indem sie verschiedene Phasen des Dialogs durch aufeinander bezogene Zwischenspiele zusammenschließt, und verleiht ihr große Spannung, wenn sie die bedrohliche Atmosphäre in besonderen Klangbildungen einfängt. Gerade dieser wortarme Spannungsaufbau – Salomon kündigt eine Entscheidung an, aber zögert deren Ausspruch lange hinaus – ist Teil seiner Strategie.

Sein Vorgehen wird veranlasst durch Tamiras Antwort auf den richterlichen Vorschlag, das Kind gegen Lohn der anderen zu überlassen: Salomon – „wie von einem Blitze getroffen“ – ruft aus: „Sterben?“ und deutet damit eine plötzliche Idee für sein weiteres Vorgehen an (III/5, S. 61). Unmittelbar darauf folgt ein kurzes instrumentales Zwischenspiel (Nr. 17), die Aufregung Salomons in raschen (*Allegro assai*) Synkopen bei auf- und wieder absteigender Bewegung der ersten Violinen über einer Begleitung von Streichertremoli bei durchgehendem C-Dur aufnehmend. Nach seinen ankündigenden Worten – „Ein Blitzstrahl erleuchtet schnell diese finstre Nacht. Weil denn keine das Kind der andern überlassen will, so hört mein unwiderrufliches Urteil!“ (III/5, S. 61) – beginnt die über weite Strecken wortlose Inszenierung seines Urteils.

Salomon leitet sie ein mit einem Befehl an seine Diener; er spricht ihn nicht aus, sondern schreibt ihn auf eine Tafel. Diese wortlose Handlung sowie Eliphals erschrockene Reaktion – er liest das Geschriebene – bauen eine bedrohliche Atmosphäre auf, die nun zwei musikalisch zusammenhängende instrumentale Einsätze (Nr. 18, Nr. 19) wesentlich unterstützen:

[Schulz] die Musik zur Verstärkung des Eindrucks religiöser Ergriffenheit und zugleich als Signatur der göttlichen Sphäre, in die der Hohepriester in seiner visionären Begeisterung vordringt.“ S. 70.

Nr. 18 *Maestoso*

VI. I *fp* *fp*

VI. II *fp* *fp*

Vla. *fp* *fp*

Fg. *fp* *fp*

Tromb. Alto

Tromb. Tenor

Tromb. Basso *sf* *sf*

Vlc. *sf* *sf*

Basso *p* *p*

(Gareb gibt ihm die Tafel und den Griffel: Salomon schreibt schnell einige Worte darauf.)

ELIPHAL: (steht unruhig auf) – Mein Bruder!

SALOMON: (gibt Eliphthal die Tafel) Hier!

Nr. 19

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

sf *sf* *sf*

ELIPHAL: (liest, und gibt mit unterdrücktem Schmerz die Tafel an Azram)

Vollziehet den Befehl des Königs!

(III/5, S. 61)

Der Abschnitt Nr. 18 beginnt in c-Moll mit scharf akzentuierten Tremoli in den oberen Streichern (Violinen und Bratsche) sowie mit Akzenten auf jeder Vier des Taktes in den anderen Stimmen. Eine abwärtsgerichtete Bewegung in gebrochenen Dreiklängen mit punktiertem Rhythmus in den tieferen Stimmen fungiert als eine Art Ostinato. Der kurze Abschnitt endet auf dem Dominantseptakkord; der unmittelbar darauf folgende Einsatz (Nr. 19) führt die Musik von vorher fort: Er nimmt den Septakkord wieder auf, die Dreiklangsbrechungen erklingen in den ersten vier Takten zunächst in Umkehrung aufwärts, bevor sie in T. 5 und 6 wieder abwärts steigen und so insgesamt das Klangbild vom Beginn Nr. 18 auch durch die Rückführung nach c-Moll wiederhergestellt ist.

Es folgt eine kurze Reaktion der Umstehenden, die ein fast opernhafes Szenario kreiert: Sena, Tamira und Eliphah äußern gleichzeitig und für sich ihre Gefühle in diesem spannungsvollen Moment. Dazu erklingt abermals Musik; sie schließt mit Tremoli in allen vier Streichern, nun jedoch im Pianissimo, an die vorgehende an und trägt die Spannung weiter (Nr. 20):

(Azram geht, nachdem er schnell gelesen, ab; das Orchester läßt hier bloß ein dumpfes Gemurmel hören, während dem folgendes gesprochen wird.)

[die drei zugleich]

SENA: *(für sich)* Ich zittre!

ELIPHAL: *(eben so)* O könnt ich hoffen!

TAMIRA: *(ebenfalls)* Wie wird das enden?

DEBORA: *(wie oben)* Das Blut in den Adern starrt mir.

(III/5, S. 61)

Nr. 20 Largo

The musical score for Nr. 20 is in 4/4 time and c-Moll. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass. The upper strings (Violins and Viola) play tremolos, while the Bass part features a chromatic descending line. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'Largo'.

Notenbeispiel 41 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/5, Nr. 20)

Die Spannung findet hier ihre Entsprechung in der Harmonik, die mit einem verminderten Septakkord auf dem Ton Gis beginnt und mit einem Septakkord auf A schließt. Verbunden werden beide Akkorde durch chromatische Weiterführung in den oberen Streichern über dem Orgelpunkt A. Der Septakkord am Ende leitet bereits zu dem folgenden Einsatz über, der in d-Moll beginnt (s. Notenbeispiel 42).

Salomons folgende Worte geben den Anschein von Härte und Erbarmungslosigkeit. Die beiden instrumentalen Zwischenspiele Nr. 21 und Nr. 22 sind musikalisch wiederum miteinander verbunden und umschließen den Urteilsspruch:

SALOMON: Tamira, ihr zeigtet mir durch euren Ausspruch den Weg, den ich einzuschlagen habe; denn in der That, es muß viel süßer, viel beruhigender seyn, den Tod eines lieben Kindes zu beweinen, als es lebendig in den Armen einer verhaßten Nebenbuhlerin zu sehen.
(III/5, S. 61)

Nr. 21 All[egr]o molto

VI. I
VI. II
Vla.
Fl. I, II
Ob. I, II
Fg. I, II
Cor. I, II in D
Tr. I, II in D
Timp.
Basso

(Azram kommt mit dem Scharfrichter zurück, der ein fürchterliches Ansehen und Kleidung hat, die Arme entblößt, ein großes zweyschneidiges Schwert in der Faust.)

SALOMON: Hier packe dieses Kind, und spalte es entzwey; dann soll seine Leiche von diesen Frauen in zwey verschiedene Gräber gebracht werden.

(Der Schwertrichter ergreift das Kind, welches ängstlich vor ihm auf die Knie fällt und seine Hände zu ihm aufhebt.)
(III/5, S. 61/62)

Nr. 22 All[egr]o molto

VI. I
VI. II
Vla.
Fl. I, II
Ob. I, II
Fg. I, II
Cor. I, II in D
Tr. I, II in D
Timp.
Basso

Notenbeispiel 42 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/5, Nr. 21, Nr. 22)

Das Zwischenspiel Nr. 21 beginnt in d-Moll und schließt auf der Dominante A-Dur, die der folgende Einsatz (Nr. 22) aufgreift und am Ende um die Septime ergänzt. Tremoli, gefolgt von Sechzehntelläufen mit scharfen dynamischen Kontrasten ($f-p$; $f-pp$) und Akzenten entsprechen in Nr. 21 dem bewegten Augenblick; Nr. 22 fährt mit einer aufsteigenden Skala fort – eine fragende Geste, auf die Senas und Tamiras Reaktionen und Salomons zweiter Ausspruch folgen. Ein im doppelten Forte einsetzender verminderter Septakkord auf Cis in der dritten Umkehrung von der Dauer eines 2/2-Taktes mit erneuten Tremoli in den Streichern unterstreicht wenig später den grausamen Entschluss (Nr. 23). Senas Aufschrei (s.o., S. 210) veranlasst Salomon zu seinem letzten Urteil; der folgende musikalische Einsatz (Nr. 24) erklingt auch in der Zieltonart D-Dur, die zudem Schlussart des gesamten Werkes ist (Schlusschor Nr. 25).

Nur noch in Ritters Oper nimmt die Urteilsfindung Salomons so viel Raum ein wie hier. Der Teilungsbefehl als solcher erscheint grausam genug, das königliche Vorgehen dient im vorliegenden Fall jedoch dazu, zusätzlich Angst und Bedrohung zu schüren, um eine eindeutige Reaktion der Frauen herauszufordern. Wie das beschriebene Spektakel zum Auftritt Salomons unmittelbar vor der Gerichtsverhandlung lässt sich der extreme Spannungsaufbau aber vor allem mit den Wirkungsabsichten des Boulevardtheaters in Verbindung bringen. Das Unterhaltungsgenre

lebt auch von solchen Augenblicken, die beim Publikum einen (kurzfristigen) Schrecken auslöst.⁴⁵⁵ Der spezifische Einsatz der Musik trägt entscheidend zu einem solchen bei.

Wirkungsabsichten des Boulevardmelodramas

Die Musik übernimmt in den beiden untersuchten Überzeugungsszenen unterschiedliche Funktionen. Sie ist einerseits figurenbezogen, indem sie Affekte und bestimmte Merkmale der Handelnden hervorhebt, und andererseits situationsbezogen, wenn sie die vorherrschende Stimmung dramatischer Augenblicke unterstreicht und intensiviert. Mit alledem lenkt sie die Wahrnehmung des Publikums bei der Verfolgung des dramatischen Geschehens. So lenkt auch sie die Sympathien gegenüber den Figuren: Tamira wird im Streit nur von Musik in dunklen Klangfarben begleitet; dies unterstützt die bereits durch den Dialog erfolgende negative Darstellung. Für Sena ist hingegen eine Musik mit vorwiegend weichen Klängen kennzeichnend, die sie positiv charakterisieren (vgl. die Klarinettenmelodie Notenbeispiel 38 sowie die folgenden Beispiele 43, 45). Salomon begleiten zu Beginn der Gerichtsszene Märsche und Tänze; sie fördern die bewundernde Anteilnahme. Zu einer „guten“ Figur wird er auch dadurch, dass er die wesentlich von Musik getragene Spannung mit einer aus der Sicht des Publikums – es weiß von Anfang an, dass Sena das Kind gehört – richtigen Entscheidung auflöst.⁴⁵⁶

Alle Figuren sind für das Boulevardmelodrama charakteristische Vertreter bestimmter Tugenden und Werte (oder eben Vertreter dessen, was nicht sein soll). Salomon begegnet in der Gerichtsszene als der ehrenhafte Mann; als Held des Melodramas steht er für „das ordentliche Leben und den gewaltlosen Interessenausgleich“⁴⁵⁷ und handelt nach den Regeln der Vernunft. Er sucht in der Gerichtsverhandlung den Konflikt zunächst mit objektiven Kriterien zu lösen. Sein Vorgehen zielt im weiteren Verlauf der Verhandlung auf eine emotionale Reaktion der Frauen, doch er selbst handelt bewusst und kalkuliert. Es gibt keinerlei Hinweise auf seine Gefühle. Sena – als Heldin „das emotionale Zentrum in der Wirkungsstruktur des Melodramas“⁴⁵⁸ – steht auch in den untersuchten Überzeugungsszenen für erstrebenswerte (bürgerliche) Tugenden wie Treue, Mutterliebe sowie, in bestimmten Momenten während der Gerichtsrede, Beherrschung der Leidenschaften. Zugleich regt sie durch ihre unschuldige Opferrolle zum intensiven Mitempfinden von Seiten des Publikums an. Diesen beiden Idealgestalten steht Tamira gegenüber. Sie verkör-

⁴⁵⁵ Vgl. Wehle: *Französisches Populardrama*, S. 164. Wehle spricht vom „Nervenkitzel“, den das Populardrama „fast um jeden Preis“ erzeugen wollte, Arnold Jacobshagen in seiner Arbeit über die *Opera semiseria*, deren dramaturgisches Vorbild u.a. dieses Genre ist, von einer „Ästhetik des Schreckens“, in: Pixérécourt – Romanelli – Romani. *Margherita d'Anjou* und das *Melodramma semiserio*, in: Ders., Sieghart Döring (Hrsg.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), Laaber 1998, S. 54.

⁴⁵⁶ Zur Spannungserzeugung als Mittel der Sympathienlenkung vgl. Angelika Kieser-Reinke: *Techniken der Leserlenkung bei Hans Fallada. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung mit einer empirischen Untersuchung des Romans *Jeder stirbt für sich allein* (1946)*, Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1979, S. 57-63.

⁴⁵⁷ Wehle: *Französisches Populardrama*, S. 158.

pert den für das Boulevardmelodrama typischen „Bösewicht“⁴⁵⁹, die Bedrohung der rechten Ordnung in einem ebenso übergeordneten allgemeinen Sinne wie im Hinblick auf die (natürliche) Familie: Sie raubt der wahren Mutter das Kind. Mütterlich zugewandt ist sie ihm jedoch nicht, ihre Gründe, das Kind ihres zu nennen, sind vor allem materieller Art, denn ihr früherer Mann hätte sie verstoßen und enterbt, wäre sie kinderlos geblieben. Und sie möchte Eliphail heiraten, denjenigen Mann, der auch Sena noch liebt. Tamira behindert also, was als Familie zusammen gehört. Mit ihrer Verurteilung wird in der Gerichtsszene vorgeführt was geschieht, wenn egoistische Motive das Verhalten steuern.

Obwohl Sympathien und Antipathien in den beiden Überzeugungsszenen ähnlich verteilt werden wie in den bisher untersuchten Werken, erweist sich die zugrunde gelegte Konzeption der Figuren hier dennoch als komplexer, da sie aufgrund der ausgeweiteten Handlung mehr Eigenschaften auf sich vereinen. Die Überzeugungsszenen sind ein wichtiger, jedoch nur ein Teil des gesamten Werkes. Namentlich die Gerichtsszene steht am Ende einer Reihe von Ereignissen, die das Publikum mit den Figuren bereits vertraut machte und eine positive oder kritische Haltung ihnen gegenüber veranlasste. Daher sollen im Folgenden zusätzlich Fragen nach den Wirkungsabsichten und Verfahrensweisen des Werkes insgesamt im Vordergrund stehen. In den Blick genommen werden hier entfaltete und für das Boulevardmelodrama allgemein charakteristische Tugenden und Werte sowie die Rolle, welche die Musik für deren Darstellung und Vermittlung hat.

Mutterliebe und andere weibliche Tugenden

Sena tritt auf als die typische Heldin des Melodramas, die „verfolgte Unschuld“ im Sinne eines Zustands „mentaler Unbefangenheit, die noch nicht von List und Verstellung affiziert ist“⁴⁶⁰. Ihre, auch für die anderen Werke charakteristische unschuldige Opferrolle fügt sich im vorliegenden Fall somit in das Konzept der melodramatischen Heldin ein. Die betrogene Mutter fordert auch hier zum Mitgefühl des Zuschauers heraus. Darüber hinaus steht Sena für eine ganze Reihe von Eigenschaften, die einem damals vorherrschenden Typ von Weiblichkeit entsprechen. Zu diesen gehören Geduld (im Leid) einerseits sowie Mutterliebe andererseits. So offenbart die Leidensfähigkeit Senas (mehrere Jahre verharrte sie passiv in der Trauer um den Verlust ihres Kindes und verwehrte die Unterstützung Eliphails) ein für diese Zeit charakteristisches Bild des Weiblichen, denn

[d]er Test der Leidensfähigkeit lockt gerade jene Eigenschaften hervor, die in ihrer Bewährung ein leuchtendes Exempel von Demut und Geduld abgeben, wie sie auch im Alltag der Frau gefordert

⁴⁵⁸ Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 183.

⁴⁵⁹ Wehle: Französisches Populardrama, S. 158.

⁴⁶⁰ Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 187.

waren. [...] Melodramen häufen geradezu unglaubliche Gefahren und Unglücksfälle auf den Weg der Tugend [...], vermag die Unschuld doch erst in der grausamsten Anstrengung jene Mischung aus admirativer und sympathetischer Identifikation zu erwecken, die sich in normbildender Bewunderung ihrer Vollkommenheit und mitfühlender Solidarität niederschlägt.⁴⁶¹

Auf diese Weise prägt „ein spezifischer Mythos des Weiblichen die Ikonographie eines ganzen Genres, das das Unglück von Frauen erst einmal zur ungeniert anrührenden Darstellung brachte.“⁴⁶² Die Aktivität Senas führt allerdings zugleich ein beispielhaftes Handeln gegen ein Unrecht vor, das – ins Allgemeine gewendet – durchaus als gesellschaftliche Realität empfunden wurde:

Das Unrecht des Opfers nimmt [im Melodrama] einen viel zu großen Raum ein, als daß dahinter nicht auch reale Erfahrungen aufscheinen würden, [...] wenn ohne präpariertes Ideologienraster auf den ‚Ton‘ des Melodrams geachtet wird, auf sein emotiv bedingungsloses Plädoyer für das wiederherzustellende Glück der Heldin, dann wird offenkundig, wie kräftig es die Zwänge, Träume und Selbstbehauptungsversuche von Frauen zu reflektieren verstand.⁴⁶³

Das Handlungsbedürfnis des mitfühlenden Publikums löst Sena in den beiden Überzeugungsszenen selbst ein, indem sie mit der Unterstützung Deboras schließlich gegen das ihr zugefügte Unrecht kämpft. Sie wird damit handelndes Vorbild. In beiden Szenen weiß sie sich wirkungsvoll zu präsentieren.

Bei der „Verweltlichung“ des Stoffes rückt mit dem Ideal der Mutterliebe etwas Weiteres in den Vordergrund. Zwar bekommt dieses Thema auch zuvor etwa bei Ziani mehr Gewicht (erinnert sei an die lange Szene zu Beginn des ersten Teils, in der die wahre Mutter ihr Kind liebevoll in den Schlaf wiegt), doch ist diese dort letztendlich ein Mittel, um eine übergeordnete Moral – Tätigwerden aus Anteilnahme und Mitgefühl – und ein mehr grundsätzliches Plädoyer für Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu vermitteln. In dem vorliegenden Drama jedoch geht es – wie in der Oper Peter Ritters – tatsächlich um das seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts neu entdeckte und vor allem zunächst in Frankreich unter maßgeblichem Einfluss u.a. Jean-Jacques Rousseaus propagierte Ideal der Mutterliebe.⁴⁶⁴ So intendieren gerade die Begegnungen zwischen Sena und dem Kind am stärksten ein emotionales Gerührt-Sein durch körperliche Zuwendungen auf der Bühne im ersten Aufzug, durch Senas Einsatz in den beiden Überzeugungsszenen und die Intensivierung des affektiven Gehaltes durch eine Musik, welche die vor allem in diesen Augenblicken bedeutsame wortlose Aktion unterstützt.

⁴⁶¹ Ebd., 187.

⁴⁶² Ebd., S. 193.

⁴⁶³ Ebd., S. 189/190.

⁴⁶⁴ Vgl. zu dieser Entwicklung und den Hintergründen vor allem die Studie von Elisabeth Badinter: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. Aus dem Französischen von Friedrich Giese, München, Zürich 1981; weiter zu diesem Mutterbild auch im Kapitel zu Zemlinskys *Kreidekreis*.

Von Anfang an wird die Aufmerksamkeit in einer Weise auf Sena gelenkt, die keinen Zweifel darüber lässt, dass sie die von Tamira Betrogene ist. Die Opferrolle und die ständige Hervorhebung guter Eigenschaften im Text verbunden mit einer durch die Musik gestützten Affektwirkung sind Mittel, um Anteilnahme ebenso wie Mitgefühl beim Publikum zu erwecken und ihm so Sena und die durch sie vertretenen Werte und Tugenden nahe zu bringen. Eine weitere Strategie ist die Kontrastbildung zwischen den Gegnerinnen. Sie lässt Sena noch positiver erscheinen und zeigt weiter, was nicht sein darf. Auf diese beiden Strategien – den Einsatz affektbezogener Musik sowie die Kontrastbildung – gehen die folgenden Kapitel ein.

Affektbezogene Musik

Am Beginn des Werkes steht die durchweg positive Einführung Senas durch Debora, die der Gärtner Morad in bereits wertender Art bittet, etwas über sie zu erzählen („Sagt mit doch, liebe Base, wer ist das liebenswürdige Mädchen?“ I/1, S. 7). Debora beschreibt Sena schon im ersten Satz mit Eigenschaften wie „so gut, so sanft“ (ebd.) und weist sogleich auf ihre unschuldige Opferrolle hin – den frühen Tod der adeligen Eltern, die Begegnung mit Eliphaz und die Hochzeit mit ihm, sein plötzliches Verschwinden für den Krieg, die Geburt des Kindes und dessen Raub. Sena leide zutiefst. An diese Fremddarstellung durch Debora, die ganz ohne Musik erfolgt und allein durch die Affektbezogenheit der sprachlichen Darstellung Mitleid erregt – Debora hebt immer wieder den Schmerz Senas hervor –, schließt sich unmittelbar die implizite Selbstdarstellung Senas mit einem Kind an, das mit seiner Aufseherin unterwegs ist (I/1, 2). Hier intensivieren und kommentieren nun instrumentale Zwischenspiele das stark affektiv aufgeladene Geschehen: Senas Zugewandtheit dem Kind gegenüber erfährt durch physische Annäherungen eine zusätzliche Intensität und lässt keine Zweifel über ihre mütterlichen Empfindungen aufkommen:

SENA: Ach liebe Debora, seht doch einmal das schöne Kind, das die Allee dort herauf kommt. [...] (*sich dem Knaben nähernd*) Ach, das schöne Kind! – Debora, sieh her, wie liebenswürdig der Knabe ist. [...] Willst Du mich nicht umarmen, liebes Kind? [*Musik, Nr. 7*] (*der Knabe läuft auf sie zu, und biethet ihr seinen Mund dar, sie küßt ihn innig.*)
(I/1, 2, S. 10/11)

Der an dieser Stelle erfolgende kurze musikalische Einsatz (Nr. 7) zeichnet mit weichen aufsteigenden Legatobögen die zarten Bewegungen dieses Augenblicks nach. Hier erklingt erstmals mit F-Dur eine B-Tonart; sie verweist im Folgenden auf Senas Gefühlswelt:

Nr. 7 Mod[era]to

VI. I
VI. II
Vla.
Fl.
Ob.
Cl. in C
Fg.
Cor. in F
Basso

Notenbeispiel 43 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, I/2, Nr. 7)

Ergänzend zu den Schilderungen Deboras gibt Sena zugleich ihrer Schwermut und Traurigkeit über den Verlust des eigenen Kindes Ausdruck: Der Junge bringt Sena ein Vogelnest mit einem jungen Vogel darin – eine Handlung, die Sena aufgrund ihres Symbolgehaltes sehr bewegt:

SENA: Ach Gott! die armen kleinen Thierchen! wie wird die Mutter jammern, wenn sie sie nicht mehr findet. (*sehr bewegt*) Du weißt nicht, mein gutes Kind, daß eine Mutter, die ihre Kinder verliert, ihr ganzes Leben hindurch Thränen um sie vergießt. [*Musik, Nr. 8*] (*sie wischt sich eine Thräne aus dem Auge, das Kind sieht sie einen Augenblick an, dann läuft es schnell in die Kulisse ab, wo es herkam.*) (I/2, S. 12)

Wieder erfolgt in diesem Moment, in dem durch die körperliche Aktion – hier das Weinen – das Gefühl zum Ausdruck kommt, eine instrumentale Weiterführung (Nr. 8): Die Tonart ist nun nach f-Moll gewendet und bewirkt eine deutliche Eintrübung; die rasche Staccato-Bewegung am Beginn geht im letzten Drittel in eine sanftere, ganz in f-Moll verharrende Bewegung im Legato über. Hier verweist der im Klang etwas harschere Anfang bereits auf Tamiras wenig später erklingende Auftrittsmusik (Nr. 10), während der weichere Gestus mehr als Ausdruck von Senas Traurigkeit erscheint.

Die in solcher Weise durch Text, Bühnenaktion und Musik geförderte Anteilnahme fordert ein Informationsvorsprung des Zuschauers zusätzlich heraus, der jedoch nicht durch die Musik unterstützt wird: Kommentare der Umstehenden, die Ähnlichkeiten zwischen Sena und dem Kind zu erkennen glauben (Debora: „Morad, findest du nicht, daß das Kind einige Züge meiner ge-

liebten Sena hat?“ I/2, S. 11), Senas eigene Feststellung, ihr Kind sei jetzt gleichen Alters, sowie die auffällige, auf Gegenseitigkeit beruhende Anziehung zwischen Sena und dem Jungen lassen für das Publikum keine Zweifel aufkommen darüber, dass es sich um Senas Kind handelt. Es erhält aber auch zahlreiche Hinweise auf die falsche Mutter Tamira. Als Sena später, im nächsten Aufzug, die Mahle an dem Kind entdeckt, ist das Wissen um die wahre Identität des Kindes auch Teil des inneren Kommunikationssystems.

Kontraste – Auftrittsmusik im Vergleich

Neben der positiven und das Mitgefühl des Zuschauers ansprechenden Darstellung Senas trägt der Kontrast zwischen den beiden Gegnerinnen zu einer positiven Einstellung des Publikums Sena gegenüber bei (so wie umgekehrt freilich die ausschließlich positive Darstellung Senas zu einem Abstand gegenüber Tamira und einem ausgeprägteren Bewusstsein gegenüber dem führt, was als „böse“ gilt). Tamira ist stolz, niemand mag sie, sie gibt sich dem Kind gegenüber grob und wenig zugewandt, erscheint egoistisch und ausschließlich auf ihren Ruhm und materiellen Reichtum bedacht; so stellt sie Morad bereits vor ihrem Auftritt vor. Sena hingegen gibt sich von Anfang an sanft, bescheiden, liebevoll und dem Kind gegenüber besorgt und entsagt freiwillig der Verbindung mit Eliphaz, von dem sie glaubt, dass er zu weit über ihrem Stand sei. Die Kontraste erschließen sich aus den Fremdbeschreibungen der anderen Figuren ebenso wie aus dem Verhalten der zwei Frauen selbst. Die Musik bezieht dabei Stellung und fördert eine stärkere Wirksamkeit der Kontraste. Die Übertragung von Bewegungsabläufen ist auch hier zentral. Dies lässt sich bereits in I/1 und I/2 während der ersten Begegnung der zwei Frauen beobachten. Kreuztonarten (D-Dur, A-Dur), ein hektischer Duktus und ein durch Staccati harscher Klang in der Musik, die – noch vor dem Erscheinen der Figur auf der Bühne – im Zusammenhang mit Tamira erklingt (Nr. 5, Nr. 6), stehen B-Tonarten (F-Dur, f-Moll, Es-Dur) und ein weicher Klang in der Musik Senas gegenüber.

Am deutlichsten stellt die Musik die Frauen bei ihrem Auftritt vor Beginn der Gerichtsverhandlung kontrastierend gegenüber. Hier begleitet Musik das jeweilige – wortlose – Erscheinen (vgl. auch die Übersicht oben, Abbildung 16). Die Hinweise in der Regieanweisung finden in der Musik ihre Entsprechung:

Tamira tritt von der linken Seite ein; Stolz und Rache sind in ihren Blicken, kaum daß sie sich vor Salomon ein wenig neigt. [*Musik Nr. 14*] Sena und Debora kommen von der andern Seite, sanft und bescheiden, und mit niedergeschlagenen Blicken verneigt sie sich dicht vor Salomon. [*Musik Nr. 15*]
[...]
(III/4, S. 54)

Akkordfortschreitungen im Andante maestoso mit tief liegenden Blasinstrumenten (u.a. Fagotten und Posaunen) beim Auftritt Tamiras (Nr. 14) folgt eine zögerliche Bewegung in der Auftritts-

musik Senas (und Deboras) (Nr. 15). Die Sechzehntelrepetitionen in Senas Musik beginnen nicht auf den Taktschwerpunkten, sondern eine Sechzehntel später; darüber erklingt eine weiche Flötenmelodie als ein Standardmittel positiver Figurendarstellung im Melodrama.⁴⁶⁵

Beim Eintritt der Tamira

Andante maestoso

VI. I

VI. II

Vla.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fg. *Soli*

Cor. in Es

Tr. in C

Timp.

Tromb. Alto

Tromb. Ten.

Tromb. Basso

Basso

Notenbeispiel 44 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/4, Nr. 14)

⁴⁶⁵ Schmidt erwähnt, dass „die tugendhaft leidende Heldin [...] zur Erkennung einen sanft-traurigen Flötengesang“ erhalte, in: *Ästhetik des Melodramas*, S. 137.

Beim Eintritt der Sena und Debora

VI. I
VI. II
Vla.
Fl.
Basso

Notenbeispiel 45 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/4, Nr. 15)

Rhythmus, Melodik, musikalischer Satz, Dynamik und Instrumentierung bilden sehr unmittelbar die Gebärde während des jeweiligen Auftritts ab. Sie erscheinen als äußeres Abbild des Charakters: Tamira gibt sich erhaben und siegesgewiss, Sena hingegen zurückhaltend und sanft.

Die Harmonik verweist noch auf etwas darüber Hinausgehendes: Tamiras Musik prägt zu Beginn eine Molltonart (c-Moll) aus. Senas Musik erklingt hingegen im hellen C-Dur. Hier mag bereits auf den Ausgang der folgenden, die Siegesgewissheit Lügen strafenden Gerichtsszene verwiesen sein. Unter Berücksichtigung vorhergehender musikalischer Ereignisse treten noch weitere Zusammenhänge zutage, die der Text selbst verschweigt: Während Senas Auftrittsmusik Nr. 15 im gesamten Drama in dieser Gestalt nur ein Mal und zu Beginn der Gerichtsszene erklingt, begegnet diejenige Tamiras bereits früher zwei Mal – allerdings in ganz anderen Zusammenhängen: Beim ersten Mal ist die Musik mit der Grundtonart C-Dur integriert in den längeren Marsch während des Auftritts des Brautpaares und des königlichen Gefolges im ersten Aufzug (I/8, Nr. 18, vgl. unten Abbildung 17) und ist der Welt Salomons zugewiesen; hier steht die Musik für die Herrschaft und Würde des Königs. Das zweite Mal erklingt sie, nun bereits nach c-Moll gewendet und genau so, wie später zu dem erwähnten Auftritt Tamiras, zu Beginn der Entreact-Musik

zum dritten Aufzug (Nr. 1). Tamiras Auftrittsmusik Nr. 14 im dritten Aufzug, die Musik Salomons aus dem ersten Aufzug enthält, mag somit einerseits deutlich machen, dass sie sich der Welt Salomons zugehörig fühlt (die bevorstehende Ehe mit Eliphaz soll sie ja zu einem Teil der königlichen Familie werden lassen), und mag andererseits mit der Mollvariante in Nr. 14 auf die spätere Wende ihres Schicksals hinweisen. Auch die Entreact-Musik zum dritten Aufzug (Nr. 1) nimmt durch die Tonart c-Moll diesen Umschlag bereits vorweg. Diese Entreact-Musik hat noch weiteren Verweischarakter, wenn man die absteigenden Bewegungen nach den sieben Einleitungstakten mit Tamiras späterem Absturz in Verbindung bringt: Die in T. 7 noch aufsteigende G-Dur-Skala (vgl. auch III/4, Nr. 14, T. 5) wird jeweils in T. 9 und T. 13 abwärts geführt, parallel dazu steigt der Bass bis T. 20 in chromatischen Schritten immer tiefer von *g* (T. 9) nach *des* (T. 1). Somit entfaltet die Musik hier eine über den Dramentext hinausgehende Bedeutungsebene. Im Hinblick auf Tamiras Auftrittsmusik sei hier auf einen interessanten Unterschied zu der Stuttgarter Partitur hingewiesen: Tamira erhält dort eine völlig neue Musik (Nr. 13), die mit zahlreichen Tonwiederholungen im raschen Vivace einen gehetzten Charakter ausprägt. Das Notenbeispiel zeigt die Melodiestimme:

Vivace

Tromba in C

Notenbeispiel 46 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/4, Nr. 13 – Stuttgarter Handschrift⁴⁶⁶)

Die melodische Fortschreitung ist ebenso einfach wie die harmonische, die, abgesehen von wenigen Wechseln nach G-Dur, in C-Dur verharret. Erhabenheit in der Berliner Fassung weicht hier Hektik und Nervosität (Vivace). Insofern bleibt der bereits im ersten Aufzug durch die Musik vermittelte Eindruck bestehen. Der Zusammenhang mit Salomons Welt fehlt und Tamira, deren Musik hier nicht mehr einen über diese Szene hinausgehenden Verweischarakter hat, erhält weniger Gewicht.⁴⁶⁷

Familie als ideale bürgerliche Lebensform

Pastorale Merkmale

Die Gerichtsszene bestätigt nicht nur die durch Sena repräsentierten Tugenden; sie führt auch zusammen, was als (natürliche) Familie zusammen gehört, und präsentiert damit – wie viele

⁴⁶⁶ D-Sl: HB XVII 530b, S. 53 r/v.

⁴⁶⁷ In der Stuttgarter Handschrift fehlt die Entreact-Musik zum dritten Aufzug.

Boulevardmelodramen der Zeit – „eine Grundkategorie bürgerlicher Privatordnung im 19. Jahrhundert“⁴⁶⁸. Kennzeichnend ist, dass sich Sena und das Kind bereits bei der ersten Begegnung zueinander hingezogen fühlen. Hier wird das natürliche Empfinden „der Eltern für ihre Kinder, der Kinder für ihre Eltern“ vorgeführt.⁴⁶⁹ Die Bedeutung der Familie als Wert bürgerlicher Ordnung erschließt sich vor dem Hintergrund eines damals um sich greifenden Lebensgefühls. Die Familie wurde „immer mehr zu einer idealistischen Zufluchtsstätte, einer völlig eigenständigen Welt, die der öffentlichen Sphäre moralisch überlegen war. Die bürgerliche Familie wurde als Lebensform idealisiert, in der Ordnung und Autorität unangefochten waren, in der sich materielle Sicherheit mit ehelicher Liebe verbinden konnte“.⁴⁷⁰ Das Melodrama – „dessen hauptsächlichliches Sujet die bürgerliche Familie darstellte“⁴⁷¹ – bestätigte dieses Lebensgefühl.

Die ersten musikalischen Nummern zu Beginn des ersten Aufzug (I/1, Nr. 1 und Nr. 3) dienen der stimmungsmäßigen Einführung in eine ländliche Szenerie. Beide Male prägt ein Siciliano im 6/8-Takt mit trochäischem Grundrhythmus das Klangbild, der, ebenso wie die Dreiklangsmelodik, ein liegender Bass (T. 1-5) und eine Instrumentierung aus Streichern, Flöten, Oboen und Klarinetten, musikalisches Merkmal der Pastorale ist.⁴⁷² Evoziert wird hier zu Beginn eine bereits in der Regieanweisung angedeutete ländliche Idylle:

Das Theater stellt Salomons Gärten am Fuße des Berges Libanon vor, an den Ufern des Jordans, welchen man durch ein Brustgeländer hinten sieht. Jenseits des Flusses wird man eine Bergstraße gewahr. Weiter hinten, rechts die Stadt Jerusalem, und links noch etwas mehr entfernt das Gebirge Libanon. Einige Palmbäume zieren die Hauptwege; im Vordergrund links ist eine Laube mit einer Rasenbank.

[...] Wie aufgezogen wird, endigen diese [die Gärtner] die Laube mit Blumenkränzen und Blumentöpfen auszuzieren.

(I/1, S. 6)

Dieses pastorale Bild dient zunächst der Einführung Salomons. Schon der Einstieg in die erste Szene präsentiert ihn somit als ideale Herrschergestalt, deutet man die pastoralen Merkmale wie bereits in Händels Oratorium als Sinnbild für ein so genanntes Goldenes Zeitalter. Die pastorale Szenerie steht hier aber noch für etwas, was viele Melodramen des 19. Jahrhunderts prägt: Sie erscheint als Evokation einer ländlichen Idylle, die als Sinnbild fungiert für das bürgerlich-familiäre Glück.⁴⁷³ Kurz vor dem Auftritt Senas erscheint sie als Vision und bleibt präsent bis zur

⁴⁶⁸ Wehle: Französisches Populardrama, S. 157.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 165.

⁴⁷⁰ Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/Main 1983, S. 34.

⁴⁷¹ Brauneck: Die Welt als Bühne, Bd. 3, S. 6.

⁴⁷² Zu den musikalischen Merkmalen der Pastorale vgl. Hermann Jung: Idylle und Utopie, S. 36. Ebenso ders.: Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 9), Bern, München 1980, vgl. zum Siciliano bes. S. 147-150.

⁴⁷³ Ausführlich Schmidt: Ästhetik des Melodramas, S. 260-267. Er setzt die „Mythisierung ländlicher Idylle“, wie er sie für das englische Melodrama der Zeit beschreibt, in Verbindung mit der beginnenden Industrialisierung, die in Frankreich erst im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts einsetzte: „Im Melodrama weist die positive Bewegung nicht

Einlösung am Ende, wenn Sena, Eliphal und das Kind zusammengeführt werden, bleibt gegenwärtig auch in Momenten, in denen ihre Erfüllung ganz ausgeschlossen erscheint: Die Entreact-Musik zum zweiten Auftritt (Nr. 1) entfaltet unmittelbar vor dem Gespräch zwischen Eliphal und Salomon erneut eine pastorale Musik mit einem Siciliano-Rhythmus im 3/8-Takt, der Tonart F-Dur und der Intonation einer reich verzierten Melodie im Fagott. Salomon, entsetzt über die Verbindung zwischen seinem Bruder und Sena, wird Eliphal zur Flucht raten, ein guter Ausgang der Ereignisse scheint ausgeschlossener denn je. Diese Entreact-Musik mag sich einerseits auf die positive Erinnerung Eliphals an seine Zeit mit Sena beziehen, andererseits jedoch bereits auf den späteren glücklichen Ausgang in der Zusammenführung der Familie verweisen.

Der ehrenhafte Mann – Salomon

Salomon erscheint auch in diesem Werk als Vertreter von Gerechtigkeit und Ordnung und steht für den gewaltfreien Interessenausgleich, für ein Ideal, das nach den Gewalttaten in Folge der französischen Revolution besonders in Frankreich von Bedeutung war und auf den damaligen Boulevardbühnen auch thematisiert wurde.⁴⁷⁴ Salomons Teilungsbefehl ist Mittel zum Zweck, er will den Tod des Kindes nicht wirklich. Als ein übergeordnetes Ideal tritt darüber hinaus auch hier wie bereits oben erwähnt die Vernunft des Königs hervor.

Es scheint nahe zu liegen, auch im vorliegenden Werk eine Herrscherverehrung zu sehen. In Paris, dem Entstehungskontext des französischen Originals, war etwa die Huldigung Napoleons schon weit vor seiner Kaiserkrönung im Dezember 1804 Bestandteil des Boulevardtheaters:

Die Pariser Bühnen, allen voran das Théâtre Français, aber auch die Boulevardtheater, feierten Napoleon bereits vor seiner Kaiserkrönung im Stil eines barocken Herrschers. Zum Anlaß seiner militärischen Siege, der Erhebung zum Konsul auf Lebenszeiten ([August] 1802) oder zu Napoleons Geburtstag gaben sie ein spezielles, auf die Huldigung des Generals angelegtes Programm.⁴⁷⁵

In Berlin wurde das Werk zur Zeit der französischen Besatzung aufgeführt. Sie begann mit dem Einzug der ersten französischen Truppen am 14. Oktober 1806 und fand erst gut zwei Jahre später, im Dezember 1808, ihr Ende. Der Theaterleiter August Wilhelm Iffland sah sich während

nach außen auf Risiko, Erfahrungsgewinn, Abenteuer, sondern zurück auf den Anfang, die Idylle des Heims und die kindlichen Paradiese einer ‚Old Time without end‘.“ Schmidt konstatiert zugleich: „Heimat freilich bedeutet mehr als eine Stätte nostalgischer Erinnerung, die bürgerliche Sehnsucht nach Häuslichkeit. Sie ist zugleich moralischer Ort, das Eden vor dem Sündenfall. Der populäre Mythos vom Land gestaltet sich nach drei einander ergänzenden Paradigmen: der ‚natürlichen‘ vs. ‚künstlichen‘ Zeit; der verlorenen und wieder einzuholenden Kindheit; der moralisierten Natur, in der Liebe und Unschuld zusammengehören. All diese Kategorien sind im Melodrama erlebensmäßig präsent und bestimmen seine affektive Grundstruktur selbst dort, wo das Böse den Weg zurück zu versperren scheint.“ S. 266.

⁴⁷⁴ Zu diesem Zusammenhang Wehle: *Französisches Populardrama*, S. 165.

⁴⁷⁵ Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 265. Nicht allein das Boulevardtheater, sondern auch die Oper diente einer positiven Darstellung von Napoleons Herrschaft auch über die Grenzen Frankreichs hinaus, vgl. dazu: Geneviève Bernard: *Musikalische Umwälzungen und konservative Rückfälle*, in: Helen Geyer, Thomas Radecke (Hrsg.): *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800* (=Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 3), Köln, Weimar, Wien 2003, S. 163-165.

dieser Jahre in der Spielplangestaltung zu Konzessionen an die Besatzer nicht zuletzt auch deshalb genötigt, um die Etablierung einer französischen Theatergruppe zu verhindern. So ließ er aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte Lustspiele von Alexandre Duval (1767-1842) und Louis-Benoît Picard (1769-1828) aufführen.⁴⁷⁶ Möglicherweise ist in diesem Zusammenhang das Werk von Caigniez in das Repertoire aufgenommen worden, das nach seiner Premiere am 16. März 1806 bis zum 31. August 1808 weitere 12 Aufführungen erlebte⁴⁷⁷, nach dem Abzug der Truppen also nicht mehr gespielt wurde. Dass sich das Werk auch in Berlin auf Napoleon bezieht – dessen Ruhm zu der Zeit aufgrund seiner Expansionspolitik freilich zweifelhaft war –, ist daher durchaus denkbar. Vielleicht aber galt es den Berlinern darüber hinaus selbst, dem während der Besatzung in Königsberg weilenden Preußischen König Friedrich Wilhelm III. zu huldigen.⁴⁷⁸

Repräsentative Musik: Märsche, Tänze und Chöre

Während für eine mitfühlende Hinwendung des Publikums zu Sena eine auf Affekte bezogene Musik von Bedeutung ist, wird eine admirative Identifikation intendierende Fokussierung auf Salomon demgegenüber nicht durch eine Musik erreicht, die sich auf das Gefühlsleben der Figur bezieht, sondern – insbesondere während seiner Auftritte als König im ersten und dritten Aufzug – die (herrschaftliche) Würde unterstreicht. Die Übersicht unten zeigt ebenso wie diejenige oben (Abbildung 16), wie repräsentative (Bühnen-)Musik, insbesondere Märsche, Tänze und Chöre, seine Auftritte begleiten (in Regieanweisungen immer ausführlich beschrieben⁴⁷⁹).

⁴⁷⁶ Zur Situation des Nationaltheaters während der französischen Besatzungszeit vgl. Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas, Bd. 5, S. 222/223, sowie Freydanck: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin (Ost) 1988, S. 146/147.

⁴⁷⁷ Zu entnehmen bei Klaus Gerlach: Datenbank Berliner Nationaltheater <http://zopeman.bbaw.de/BK/theater>, Einträge zu „Salomons Urtheil“, jeweils u.a. mit detaillierten Besetzungslisten.

⁴⁷⁸ Rudolf Weil begründet die Aufführung von Werken wie jenes von Caigniez' mit den unterschiedlichen Bedürfnissen des insgesamt sehr heterogenen Berliner Theaterpublikums. Den Gebildeten (Weil unterteilt sie in die zweite und dritte Gruppe des Theaterpublikums – ältere und jüngere Gebildete) habe Iffland ebenso gerecht werden wollen wie den Ungebildeten (Zuschauer der ersten Gruppe, „jener Gruppe, die – unbeeinflusst durch die Theorien der Zeit von den Aufgaben der Bühne – im Theater nur Unterhaltung sucht“), so dass neben Werken von Goethe, Schiller und Shakespeare auch leichter zugängliche Stücke wie etwa die „mit viel Musik versehenen Nixen-, Feen- und Zauberstücke Wiener Herkunft“ gespielt wurden (die deutsche Fassung von *Salomons Urteil* kam, wie oben in der Einleitung erwähnt, von der Wiener Unterhaltungsbühne und fügt sich daher in diese Werkgruppe durchaus ein). Rudolf Weil: Das Berliner Theaterpublikum unter A.W. Iffland (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 44), Berlin 1932, S. 142, 163-169.

⁴⁷⁹ Vgl. etwa die Regieanweisung zu Beginn der Gerichtsszene (Zitat oben, S. 209) sowie jene kurz vor der Ankunft des königlichen Zuges in I/8 (nach dem Marsch Nr. 17):

„Der Zug kommt rückwärts links über den Berg und zieht sich längs des Weges am Fluße rechts. Man sieht kostbar beladene Kamele mit ihren Führern, ägyptische Sklaven mit Instrumenten, worauf sie spielen; andere kommen mit Tragbahnen, worauf Gold- und Silbergefäße stehen, wieder andere tragen prächtige Stoffe [...]. In der Mitte des Zugs folgt auf einem reich ausgezierten Tragsessel, von Negern getragen, Azelie; am Tragsessel sind Vorhänge von durch-

(*Kursiv: Marschmusik; **Fett: Bühnenmusik)

Nummer	Tempobezeichnung	Tonart, Takt, Länge, Orchesterbesetzung	Zusammenhang, in dem Musik erklingt
--------	------------------	---	-------------------------------------

1. Aufzug, 3. Auftritt

Nr. 11*	-	F-Dur, 2/2 (8 Takte) „Man hört Trompeten schmettern“** (S. 15) „Auf dem Theater“ (Partitur, S. 28 (r)) (2Cor)	Nahen des Königs
Nr. 12	Agitato	c-Moll, 2/2 (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, Fg, 2Cor, Basso)	Abgang Tamiras

1. Aufzug, 4. Auftritt

Nr. 13		[Musik in D-B nicht vorhanden; in D-Sl: Wiederholung von Nr. 11]	
Nr. 14	Marcia	B-Dur, 2/2 (39 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, Fg, Cor, Basso ⁴⁸⁰)	Überleitung zum 5. Auftritt

1. Aufzug, 5. Auftritt

[keine Musik; Auftritt Salomons, Dialog Tamira – König]

1. Aufzug, 6. Auftritt

Nr. 15	Mod[era]to	D-Dur, 2/2 (5 Takte) (2Vl, Vla, Fl, 2Cor, Triangolo, Basso)	Nahen von Azelie
Nr. 16	All[egr]o Mod[era]to	D-Dur, 2/2 (40 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, Fg, 2Cor, 2Tr, Timp, Basso)	Überleitung zum 7. Auftritt

1. Aufzug, 7. Auftritt

Nr. 17	Marcia	D-Dur, 2/2 (Beginn wie Nr. 15) (54 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Fg, 2Cor, Triangolo, Basso)	Überleitung zum 8. Auftritt
--------	--------	--	-----------------------------

1. Aufzug, 8. Auftritt

Nr. 18	Marcia	C-Dur (71 Takte) (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, 2Tr, Timp, 3Tromb, Biatti, Triangolo)	Überleitung zum 9. Auftritt (Ankunft Azelies)
--------	--------	--	---

1. Aufzug, 9. Auftritt

Nr. 19		d-Moll=> A-Dur (4 Takte) (2Vl, Vla, 2Cor, 3 Tromb, Basso)	Eliphal erblickt Sena
--------	--	--	-----------------------

Nr. 20	And[an]te poco Allegretto	D-Dur, 6/8 (14 Takte) „in der Ferne ländliche Musik“ (S. 25) (2Vl, Vla, 2Fl, Basso)	Salomon: „Es werden die ländlichen Bewohner seyn, die ihre neue Königin zu huldigen herbeieilen.“ (S. 25)
Nr. 21	Allegretto Moder[ato]	D-Dur, 6/8 (112 Takte) Wiederaufnahme und Fortsetzung von Nr. 20.	

sichtigem Flor, daß man die Prinzeßin sehen kann. Mehrere Wachen, und Hofbediente begleiten denselben, unter ihnen ist Prinz Eliphal. [...]“ (I/8, S. 20).

⁴⁸⁰ Die hier aufgeführte Besetzung ist rekonstruiert, da die Besetzungsangaben in der handschriftlichen Partitur fast vollständig durch ein eingeklebttes Blatt verdeckt sind.

		Tanz ⁴⁸¹ (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Cor, Basso) (Mittelteil, T. 18-42, von B.A. Weber)	
Nr. 22	Grazioso	D-Dur=> A-Dur, 3/4 (16 Takte) [Melodrama ⁴⁸²] (2Vl, Vla, Fg, Basso)	Salomon beim Abgang zu Aze- lie
Nr. 23	<i>All[egro] assai</i>	<i>D-Dur, 12/8 (53 Takte)</i> (2Vl, Vla, 2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 4Cor, 2Tr, Timp, 3Tromb, Basso) [<i>Bühnenmusik?</i>]	

Abbildung 17 (Musik zum Auftritt Salomons, I/3-I/9)

Viel Raum nimmt der Marsch mit z.T. prachtvoller Instrumentation aus vielstimmigem Holz- und Blechbläsersatz und reichem Schlagwerk als Bühnenmusik einerseits und als eine jenseits der Handlung erklingende atmosphärische Begleitmusik andererseits ein (vgl. die kursiven und fetten Hervorhebungen oben). Als Bühnenmusik ist der Marsch hier mehr als nur „tönendes Requisit“⁴⁸³; so beschreibt etwa Heinrich Christoph Koch 1802 im *Musikalischen Lexikon* den „March“ u.a. im Hinblick auf seine besondere Wirkung in der Oper:

Den höchsten Grad des Erhabenen und Prachtvollen verlangt diese Art der Tonstücke, wenn sie zu feyerlichen Aufzügen in der Oper gebraucht wird, weil bey dieser Gelegenheit alles darauf angelegt ist, die Zuschauer durch äußere Pracht zu unterhalten.⁴⁸⁴

Und so hebt auch Detlef Altenburg in seinem Aufsatz zur Schauspielmusik hervor, dass sich die Bühnenmusik „nicht trennen [lasse] von den affektiven Konnotationen. Der Blechbläsersatz signalisiert nicht nur abstrakt den Auftritt eines Fürsten, sondern zugleich seine Attribute, nämlich Virtus, Fortitudo usw. [...]“.⁴⁸⁵ Gerade die Blechbläserbesetzung verleiht den Märschen oft ein militärisches Gepräge. Der Komponist Quaisin griff hier zu einer etablierten Verfahrensweise; besonders in der französischen Kunstmusik seit Lully nahm der Marsch als Begleitmusik für den Auf- und Abmarsch insbesondere von größeren Massen auf der Bühne eine zentrale dramaturgische Funktion ein.⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Die Regieanweisungen im Libretto verweisen auf einen Tanz („Zwey Bauern und zwey Mädchen tanzen, die übrigen schließen sich an“, I/9, S. 26). In der Partitur der Berliner Handschrift fehlt dieser Hinweis; in der Stuttgarter Partitur, die hier die gleiche Musik enthält, heißt es an dieser Stelle jedoch „Tanz der Mädchen“ (dort Nr. 18).

⁴⁸² In der handschriftlichen Partitur durchgestrichen; nicht im Librettodruck vorgesehen.

⁴⁸³ Detlef Altenburg: Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: Helen Geyer, Michael Berg, Matthias Tischer (Hrsg.): „Denn in jenen Tönen lebt es“. Wolfgang Markgraf zum 65., Weimar 1999, S. 430.

⁴⁸⁴ Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel, Basel, London, New York, Prag 2001, Sp. 934.

⁴⁸⁵ Altenburg: Von den Schubladen der Wissenschaft, S. 430.

⁴⁸⁶ Zur Bedeutung der Militärmusik für die Kunstmusik vgl. den Aufsatz von Frank Heidelberger: Betrachtungen zur Rolle der Militärmusik in der abendländischen Kunstmusik, in: Armin Griebel, Horst Steinmetz (Hrsg.): *Militärmusik und „zivile“ Musik. Beziehungen und Einflüsse. Bericht über ein Symposium beim Tag der Musik am 14. Mai 1993 in Uffenheim, Uffenheim 1993, S. 9-22.*

Salomon und sein Gefolge werden in I/3 zunächst angekündigt mit einer Fanfare im schlichten zweistimmigen Hörnersatz „Auf dem Theater“ (Nr. 11):

Nr. 11 Auf dem Theater

Notenbeispiel 47 (A. Quaisin: *Salomons Urteil*, III/3, Nr. 11)

Er nimmt einen Marschrhythmus, für den markante, vor allem punktierte Rhythmen charakteristisch sind, bereits vorweg,⁴⁸⁷ bevor auch Tamira auf Salomons nahe Ankunft verweist: „Das Zeichen von des Königs Ankunft, ich will ihm entgegen ziehen“ (III/3, S. 15). Kurz darauf erklingt diese Hörnermusik erneut (Nr. 13)⁴⁸⁸, bevor in den folgenden Auftritten I/4-I/9 fortlaufend weitere Marschmusik mit z.T. aufwendiger Besetzung erklingt.

Der im gesamten Werk als Hintergrund präsente Vollzug von Salomons Hochzeit verbreitet eine positive Aura um ihn herum und hat ebenfalls sympathielenkende Funktion. Azelie erscheint ausschließlich an seiner Seite als eine Art schmückendes Beiwerk des Königs und verleiht ihm zusätzlichen Glanz. An späterer Stelle kurz vor der Gerichtsszene im dritten Aufzug kündigt Marschmusik auf der Bühne erneut die Ankunft Salomons an (III/2, Nr. 3); die Musik Nr. 7-8 fungieren als Überleitung zur Gerichtsverhandlung (s. oben Abbildung 16).

Zu den Auftrittszeremonien im ersten und dritten Aufzug gehört auch der Tanz. Am Ende des ersten Aufzugs führen ihn die ländlichen Bewohner für das königliche Paar aus (I/9, Nr. 21, D-Dur). Der pastorale Stil der Musik – Siciliano-Rhythmus, liegende Bässe z.T. mit Bordunquinten, Melodie in Flöte und Oboe – entspricht dabei einerseits der ländlichen Herkunft der Tanzenden und verweist andererseits wiederum, als Topos für ein Goldenes Zeitalter, auf die gute Herrschaft des Königs. Auch die – an dieser Stelle ebenfalls wieder detaillierte – Regieanweisung beschreibt die pastorale Szenerie:

Man sieht auf dem Jordan mehrere mit Blumen und Bändern ausgezierte Kahne kommen, worinn Bauern und Bäuerinnen sitzen. Einen Augenblick nachher kommen sie auf die Bühne links heraus, mit Blumenkränzen und Körben. [...]
(I/9, S. 25)

⁴⁸⁷ So spricht etwa Koch 1802 von einem „sehr fühlbaren Rhythmus“ für den Marsch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 933.

⁴⁸⁸ Nur in der Stuttgarter Handschrift.

Diesem ländlichen Tanz steht vor der Gerichtsverhandlung ein dreiteiliger Marsch („Lanzentanz“) gegenüber (Tempo di Marcia (A-Dur), Trio I (D-Dur), Trio II (a-Moll)), der hier vermutlich nicht wie zuvor unmittelbar für Salomon getanz wird, sondern die eintreffende Gesellschaft begleitet, und den wehevollen Beginn der nachfolgenden Gerichtsverhandlung unterstreicht.⁴⁸⁹ Dem Tanz im 3. Aufzug unmittelbar voraus geht schließlich der längere von Bernhard Anselm Weber ergänzte Chor in F-Dur, dessen Text die huldigende Intention unmissverständlich deutlich macht und am Ende die Weisheit des Königs hervorhebt (Nr. 9). Die Musik nimmt mit homorhythmisch voranschreitenden Bewegungen in halben Noten in allen Stimmen einen wehevollen Gestus an und steht im Kontrast zu den vorausgehenden und nachfolgenden Nummern mit einem eher vorantreibenden Charakter der Märsche. Der Schlusschor (Nr. 25) dankt einerseits Gott und stellt andererseits Salomons Weisheit erneut in den Mittelpunkt; er erscheint nun als Heilsbringer für die ganze Menschheit (Vers 8):

CHOR: Gott Israel! Dank sey dir gebracht
Du sandtest Licht in finstrer Nacht.
Alle Leiden sind vergessen
Jeder Schmerz ist nun versiegt
Euer Glück sei unermessen
Mutterliebe hat gesiegt.
Salomon der Weise lebe
Menschenwohl gewährt sein Blick.
Jeder seiner Tag' umschwebe
stets das reinste Erden Glück.
(III/5, S. 64)

Die Musik im strahlenden D-Dur stellt einen wirkungsvollen Schluss des Werkes dar: Eine langsame Einleitung im Maestoso betont die Worte des ersten Verses; es folgt ein Allegretto, das sich am Ende bis zu einer Art Stretta steigert und das Publikum mit einem jubelnden Gestus aus dem Werk entlässt.

Nicht nur im Text, sondern auch auf musikalischer Ebene wird somit insgesamt deutlich, dass Salomon, ganz anders als sein Bruder Eliphaz, nicht als „Gefühlsgestalt“ konzipiert ist. Die Musik zu seinen Auftritten hat ausschließlich repräsentativen Charakter und verleiht ihm Pracht und Würde, verweist aber in keinem Moment auf seine Gefühle. In diesem, auch durch die Musik mit realisiertem Ausschluss von Emotionen kommt das durch den melodramatischen Helden vertretende Ideal der Leidenschaftslosigkeit zum Ausdruck; als Bewahrer der rechten Ordnung hat er sich der Vernunft zu unterwerfen.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Ein ähnliches Szenario findet sich in der *Zauberflöte* von Mozart zu Beginn des zweiten Aktes. Ein „Marsch der Priester“ leitet ihn ein und auch hier unterstreicht er in einem zeremoniellen Rahmen das Weihevollen des Augenblicks.

⁴⁹⁰ Zur „Leidenschaftslosigkeit“ des melodramatischen Helden vgl. vor allem Wehle: *Französisches Populardrama*, S. 163.

Schlussbemerkungen

Die Bearbeitung der biblischen Erzählung in Caigniez' und Quaisins Drama wird ganz stark geleitet von den Konventionen des populären Genres. Der in der biblischen Fassung zwar angelegte, aber dennoch eher latent bleibende Bedrohungsfaktor des Teilungsbefehls erhält in der Gerichtsszene großes Gewicht und fördert den für das Boulevardmelodrama an bestimmten Stellen der Handlung charakteristischen Schrecken oder „Nervenkitzel“. Auch die besondere Bedeutung affektgeladener körperlicher, mitunter wortloser Aktion, wie sie sowohl in der Streit- als auch in der Gerichtsszene vor allem für Senas Überzeugungsbemühungen charakteristisch ist, lässt sich auf Prinzipien dieser Gattung zurückführen.

Im Rahmen der Handlung entfaltet die Musik selbst, abgesehen von der Bühnenmusik (Märsche, Tänze), keine Wirkung, da sie nicht Sprache der Figuren ist; sie lenkt aber in kurzen Zwischenspielen des Dialogs die Aufmerksamkeit des Publikums. Weiche Klänge für Sena besetzen diese mit positiven, harte Klänge für Tamira diese mit negativen Eigenschaften. Repräsentative Musik während der Auftritte Salomons dient einer bewundernden Einstellung ihm gegenüber. Die Musik fungiert dabei vorwiegend als eine Art vermittelnde Erzählinstanz: Sie verweist auf die vorherrschende Atmosphäre sowie die (nonverbalen) Handlungen und Gefühle der Figuren, indem sie, etwa während Salomons Teilungsbefehl, inhaltlich konnotierte Klänge wie Tremoli und Septakkorde (für die Bedrohung) zum Einsatz bringt oder die Bewegungsabläufe auf der Bühne imitiert. Dem Geschehen fügt sie selbst in den meisten Fällen keine weitere eigene Ebene hinzu, sondern erläutert und intensiviert das, was Sprache und nonverbale Aktion bereits präsentieren. Größere Eigenständigkeit erhält die Musik hingegen in den Entreacts (etwa in jenem zum dritten Aufzug, wenn harmonische und melodische Gestaltung auf Tamiras späteres Schicksal bereits vorausweisen) und der Ouvertüre. Letztere hat vorbereitenden Charakter, indem sie sowohl kompositorisch als auch atmosphärisch Kommendes andeutet. Sie ist beherrscht von einem feierlichen und siegeshaften Gestus; in Kombination mit Motiven, die am Ende des Werkes nach dem letzten Urteil Salomons in der Musik wiederkehren (Akt III, Nr. 24 und Nr. 25), greift sie auf den Ausgang der Handlung bereits vor. Was Ignaz Franz Mosel 1813 über die Opernouvertüre schreibt – er vergleicht ihre Funktion mit der des Exordiums einer Rede –, kann somit auch für die des vorliegenden Werkes Gültigkeit beanspruchen:

Die Ouvertüre (Eingangs-Symphonie) ist ein Instrumentalstück, welches der Vorstellung der Oper vorangeht und verhält sich zu dieser, wie das Exordium zur Rede. Ihr Geschäft ist es, die Handlung auf gewisse Weise anzukündigen und das Gemüt des Zuhörers für jene Eindrücke empfänglich zu machen, welche Dichter und Komponist in ihrem Werk zur Absicht haben. Die Ouvertüre muß daher immer denselben Charakter annehmen, welcher in der Oper selbst der herrschende ist.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Ignaz Franz Mosel: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, Wien 1813 (hrsg. von Eugen Schmitz, München 1910), S. 43. Zur Bedeutung der Rhetorik in „der frühen Entwicklung des Melodramas und der

Besonderes Gewicht erhält durch die Musik insgesamt der gefühlsbetonte Anteil in diesem Stück, der durch Senas offen gezeigtes Leid dargestellt wird. Sena lässt sich als eine empfindsame Figur beschreiben, wie sie in den Boulevarddramen allgemein begegnet. Im vorliegenden Fall liegen die Ursachen für die intensiven Gefühlsregungen in einem um 1800 neu heraufbeschworenen Ideal, der Mutterliebe. Mit Salomon steht zwar auch hier eine Herrschergestalt im Mittelpunkt, doch ein gegenüber den bisher untersuchten Werken stärkeres Gewicht erhält die liebende Mutter.

verwandten musikalischen Gattungen“ vgl. auch Andrew McCredie: Mozarts Stellung zur Melodrama- und Bühnenmusik. Die Möglichkeiten einer rhetorischen Formgestaltung, in: Ingrid Fuchs (Hrsg.): Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht, Bd. 2, Tutzing, S. 775-788, vgl. etwa: „Die Funktion der Ouvertüre nicht nur als Exordium, sondern zugleich als Narratio, ist aus Bendas Introduziona zur *Ariadne auf Naxos* zu ersehen.“ S. 783.

Peter Ritter: *Salomons Urteil* (1808)

Peter Ritters Oper *Salomons Urteil* mit dem Text von Georg Christian Römer weist sowohl im Hinblick auf den übergeordneten Handlungsverlauf als auch in Details der Dialoge eine starke Nähe zu dem Drama Caigniez' in der deutschen Übersetzung von Stegmayer auf (so dass hier auch auf eine weitere Inhaltwiedergabe des Werkes verzichtet wird).⁴⁹² Zwar ist der Text der Oper insgesamt, vor allem in den geschlossenen Nummern, den Ensembles und Arien, kürzer, sind Teile hinzugefügt oder ganz gestrichen und die Prosa durch Verse ersetzt.⁴⁹³ Doch die grundsätzliche Nähe bleibt bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass hier ein Sprechdrama in eine Gattung überführt wurde, deren primäres Medium nicht das Wort, sondern die Musik ist, und in der durch das Gebot der Vertonbarkeit eines Textes an diesen ganz besondere Anforderungen, wie Einfachheit in Sprache und Gedankenführung oder Affekthaltigkeit der Situationen, gestellt werden.⁴⁹⁴ Befragt man allerdings das Boulevardmelodrama nach Elementen, die als opernhaft gelten und eine Vertonbarkeit begünstigen, dann erscheint das Ergebnis eines Vergleichs nicht mehr ganz so überraschend: Das Boulevardmelodrama ist auf eine ausgeprägte Darstellung von Affekten angelegt. Bereits dort erfolgt ein intensiver Einsatz von Musik u.a. als Vorbereitung oder Fortsetzung der affektgeladenen Rede in zumeist kurzen instrumentalen Zwischenspielen. Der Übergang in den Gesang, der eine gesteigerte Gefühlsintensität markiert, erscheint dann nur noch als kleiner Schritt. So wird im Drama der bewegende Moment, in dem während der Gerichtsszene das Kind auftritt und Sena ihm sorgenvoll entgegenläuft, durch Senas eigene Äußerung, durch den Hinweis auf die den Affekt zum Ausdruck bringende Gestik in der Regieanweisung sowie einen vorangehenden musikalischen Einsatz realisiert (III/4, III/5):

⁴⁹² Grundlage für das Libretto ist vermutlich die deutsche Übersetzung von Caigniez' Drama, vgl. dazu die Ausführungen oben im Kapitel: „Vom Boulevardmelodrama zur Oper“, S. 203; dort auch zur Aufführungschronologie der Oper (S. 198).

⁴⁹³ Tilgungen lassen sich vor allem im Detail beobachten; demgegenüber sind insbesondere einige längere monologische Partien (Arien) ergänzt: Für Salomos Arie im ersten Akt (Nr. 3) findet sich im Drama ebenso wenig ein Pendant wie für Senas Arie im zweiten (Nr. 3) und Tamiras Arie im dritten Akt (Nr. 2).

⁴⁹⁴ Zu den Anforderungen an ein Opernbuch, wie sie um 1800 beschrieben wurde, vgl. etwa Ignaz Franz Mosel: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, Wien 1813 (hrsg. von Eugen Schmitz, München 1910): „Eine einfache tragische und heroische Handlung, welche Gelegenheit zum Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften und einen Kontrast zwischen denselben darbietet, ist der schicklichste Gegenstand für die tragische oder heroische Oper.“ S. 22. Im Hinblick auf die sprachliche Struktur bemerkt er: „Der Dichter darf daher nie vergessen, daß sein Werk für die Musik bestimmt ist und daß diese nur Bilder und Leidenschaften, nicht rednerische Wortgepränge fordert.“ Ebd., S. 24.

SENA: (*zu Debora*) Ach Debora! mir banget vor dem Ausspruch.

[Musik, Nr. 16]

5. Auftritt

(*Vorige. Das Kind von dem Gerichtsdiener bey der Hand geführt.*)

SENA: (*eilt auf das Kind zu*) Komm, liebes Kind, daß ich, wenn man dich mir entreißt, dich noch einmal an mein mütterliches Herz drücke. (*sie drückt es heftig an ihre Brust, ein Strom von Thränen entstürzt ihren Augen.*)

(III/4, III/5, S. 59)

In der Oper setzt mit Beginn von Senas Äußerung die Musik zu dem etwas modifizierten, den Affekt explizit benennenden Text ein:

[Finale Akt III]

SENA:

Laß an dies Herz mein Kind dich drücken

Auf ewig trennt man uns vielleicht!

O dann kann mich nichts mehr beglücken;

Bis rettend mich der Tod erreicht!

(III/5, S. 30⁴⁹⁵)

Auch die ausgeprägte Typisierung der Figuren und die damit zusammenhängende Schwarz-Weiß- bzw. Kontrastdramaturgie sind Merkmale, die der Vertonung eines Textes grundsätzlich entgegenkommen. Neben diesen allgemein opernhafte Elementen enthält Caigniez' Drama eine ganze Reihe von Handlungselementen und Motiven – etwa die durch (vermeintliche) Standesgrenzen verhinderte Liebesbeziehung einer weiblichen Protagonistin zu ihrem Geliebten, die erfolgreiche Abwehr einer Intrige gegen die Protagonistin durch den Triumph der Gerechtigkeit am Ende, der pastorale Ton als Idiom des Sentimentalen –, wie sie für einen spezifischen Operntypus in den Jahrzehnten vor und nach der Wende zum 19. Jahrhundert charakteristisch waren, und die womöglich auch Ritter und seinen Librettisten inspiriert haben: Die italienische Opera semiseria, in ihren Anfängen vor allem mit Giovanni Paisiellos Commedia *Nina ossia La pazza per amore* (1789), später u.a. mit Gioacchino Rossinis *La gazza ladra* (1815), Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* (1820) und Saverio Mercadantes *Elisa e Claudio ossia L'amore protetto dall'amicizia* (1821) vertreten,⁴⁹⁶ geht ihrerseits zumeist zurück auf französisches Theater,

⁴⁹⁵ Die Seitenangaben beziehen sich auf den Librettodruck von 1810 (Stuttgart), zum Material vgl. die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel.

⁴⁹⁶ Zu der Semiseria und ihren spezifischen Konfliktstrukturen und Idiomen vgl. vor allem Arnold Jacobshagen: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57), Stuttgart 2005; ders.: Pixérécourt – Romanelli – Romani. *Margherita d'Anjou* und das Melodramma semiserio, S. 41-63; auch Sabine Henze-Döhring: Von Comédie larmoyante und „Rettungsoper“ zum Melodramma semiserio, in: Dies., Sieghart Döring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 48/49. Jacobshagen hebt hervor, dass das französische Boulevardmelodrama („*mélodrame*“) „[f]ür Opernbearbeitungen prädestiniert war [...] vor allem durch seine ‚mediale Offenheit‘: das gleichberechtigte und komplementäre Zusammenwirken von Text, Musik, Pantomime und Inszenierung bildete die Grundlage eines ‚spectacle total‘. Die *mélodrames* zeichnen sich durch eine Dramaturgie aus, die auf Bildhaftigkeit und Kontrastwirkungen zielt und rasante Handlungsfolgen mit statischen Tableaus alternieren lässt. Dass sie von vorneherein für eine Musikalisierung konzipiert waren, macht in erster Linie ihre Eignung als Vorlage für Opernlibretti aus.“ Opera semiseria, S. 76.

insbesondere das Boulevardtheater und die Opéra comique, und bezog von dort Anregungen.⁴⁹⁷ Ritters Werk fügt sich ein in die Reihe der um 1800 am Mannheimer Nationaltheater – dem Uraufführungsort des Werkes – bevorzugt gegebenen Opern. Der Spielplan setzte auf eine eher sanfte Unterhaltung und griff dabei auch gerne auf französische Werke zurück.⁴⁹⁸ Caigniez' Drama kennzeichnet einen lebendigen Dialog der Figuren; dieser gibt Hintergründe der Vorgeschichte preis und treibt die Handlung voran; nur an drei Stellen sprechen die Figuren in Monologen und wenden sich an kein Gegenüber auf der Bühne.⁴⁹⁹ Die modifizierte Übernahme des Dramentextes in die Oper verleiht dieser daher ein spezifisches Gepräge: Sie enthält vergleichsweise wenig Arien (sie setzen, mit einigen Ausnahmen, zumeist an jenen Stellen ein, an denen auch im Drama ein Monolog steht und sind jenseits der äußeren Handlung positioniert), aber eine ganze Reihe zum Teil langer Ensembles. In dem Stuttgarter Partiturmanuskript, das der folgenden Analyse zugrunde liegt, stehen 7 Arien 8 Ensembles gegenüber (vgl. Übersicht Abbildung 18). Hinzu kommen einige Chöre und selbständige Instrumentalteile. Die Ensembles selbst haben keinen kontemplativen Charakter, indem die Figuren isoliert voneinander ihren Gefühlen Ausdruck verleihen; vielmehr kommunizieren die Figuren hier in der Regel miteinander und treiben dabei die Handlung voran; die Ensembles lassen sich so verstehen als eine Fortsetzung der jeweils vorausgehenden Dialoge mit gesteigerten Mitteln. Ebenso wie die wenigen Arien beginnen sie zumeist an einem Kulminationspunkt der Handlung, rezitativische bzw. gesprochene Dialoge gehen ihnen voran und bereiten diese vor.⁵⁰⁰ In dieser Grundstruktur folgt die Oper

⁴⁹⁷ So schrieb Caigniez gemeinsam mit T. Badouin d'Aubignys das „mélodrame historique“ *La Pie voleuse*, das Giovanni Gherardini für das Libretto zu Rossinis *Semiseria La gazza ladra* (1817) umarbeitete. Meyerbeers *Margherita d'Anjou* basiert auf dem gleichnamigen Boulevardmelodrama Guilbert de Pixérécourts (1810), vgl. Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 219, 243-274.

⁴⁹⁸ Zum Spielplan des Mannheimer Nationaltheaters in der Zeit nach der Übersiedlung des Kurfürsten Carl Theodor nach München im Jahr 1778 vgl. Hermann Jung: *Mannheim nach 1777. Ausprägung einer bürgerlichen Musikkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 210: „Als von Dahlberg 1803 die Intendanz des Nationaltheaters an Friedrich Anton Reichsfreiherr von Venningen übergab – Iffland war bereits 1796 nach Berlin gegangen –, war das mittlerweile Großherzoglich-Badische Theater eine allseits anerkannte, stabile Institution. Die bei den Besuchern Erschütterung auslösenden Bühnenergebnisse der Schillerjahre wichen allmählich dem Bedürfnis des Publikums nach Entspannung und Unterhaltung. Der Opernspielplan wurde ausgedehnt, die Zahl der Aufführungen pro Werk blieb jedoch hier wie anderswo mit drei bis fünf vergleichsweise gering. Zehn Abende mit der gleichen Oper pro Jahr bildeten die Ausnahme. Beliebt waren insbesondere die Werke französischer Komponisten, wie Jacques Fromental Halévy, François Adrien Boieldieu, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns und Giacomo Meyerbeer. Nachfolger von Ignaz Fränzl als Opernleiter wurde 1804 Peter Ritter, der das Amt bis 1823 innehatte.“

⁴⁹⁹ Monolog wird hier nach dem situativen Kriterium definiert; demnach liegt ein Monolog vor, „wenn die Figur allein auf der Bühne ist, sich allein wähnt oder von der Anwesenheit der anderen Figuren während ihrer Rede keine Notiz nimmt.“ Pfister: *Das Drama*, S. 180. Monologe in diesem Sinne finden sich in Caigniez' Drama an drei Stellen (*Eliphal* II/2, *Sena* II/9, *Salomon* III/3).

⁵⁰⁰ Ob Ritter die Oper zunächst mit gesprochenen Dialogen zwischen den musikalischen Nummern versehen hat und später von eigener Hand Rezitative ergänzt hat, muss offen bleiben. Zu diesem Problem vgl. die folgenden Ausführungen.

selbst auch einer bestimmten Dramaturgie, die nicht die (reflektierenden) Arie, sondern das Aktionsensemble in den Mittelpunkt stellt.⁵⁰¹

Die Nähe zu dem Drama prägt nun freilich auch die Struktur der Überzeugungsszenen – der Gerichtsszene am Ende des Werkes im dritten Akt sowie die im zweiten Akt vorangehende Streitszene der Frauen unter Einbeziehung der königlichen Wachen (in der Übersicht Abbildung 18 unten hervorgehoben). Im Drama sind beide Szenen geprägt von einem Dialog mit raschem Wechsel der Figurenrede, lediglich die Gerichtsrede Senas vor dem König ist eine längere ununterbrochene Überzeugungsbemühung. Diese Dialoge, in denen sich die dramatische Situation jeweils verändert, bleiben mit Modifizierungen in der Oper erhalten und gehen in längeren Handlungsensembles mit vorgeschaltetem Rezitativ/gesprochenen Dialogen auf; die Gerichtsszene bildet dabei das Finale der Oper. Beide Szenen beinhalten weder in die äußere Handlung integrierte Arien noch jenseits davon positionierte Reflexionsarien. Nicht der individuelle und ausführliche Affektausdruck und somit der differenzierte Blick in die Gefühlswelt der Figuren stehen im Vordergrund – wie vor allem in der untersuchten Szene bei Händel –, sondern die (schnelle) Aktion, das Miteinander-Agieren der Figuren. Die musikalischen Überzeugungsstrategien bestehen aus kurzen Appellen, die durch die Musik eine besondere Dynamik und Eindringlichkeit erhalten.

Es stellt sich die Frage, was die beiden oben genannten Überzeugungsszenen in der Oper, die Streitszene im zweiten und die Gerichtsszene im dritten Akt, gegenüber denen im Drama auszeichnet. Wie unterscheiden sich die Szenen in einer Gattung, in der die Musik zum kommunikativen Mittel der Figuren selbst gehört von denjenigen, in denen letztendlich das Wort im Vordergrund steht und die Musik lediglich in kurzen Zwischenspielen zum Einsatz kommt? Die folgende, oft auf das Drama *Caigniez*’ in der deutschen Übersetzung von Stegmayer mit der Musik *Quaisins* Bezug nehmende Analyse zeigt auch auf, was sich bei der Übertragung in die Oper verändert, aber auch was bleibt, jedoch mit anderen Mitteln realisiert ist. Abschließend wird Ritters Werk in den Kontext der deutschsprachigen Oper um 1800 gestellt, denn gerade die spezifische Gestaltung der Überzeugungsszenen lässt sich zurückführen auf ein zunehmend an der Übertragung des Dialogs in die Musik interessiertes und in gewisser Weise wirklichkeitsnahes Opernkonzept⁵⁰², das in dieser Zeit immer mehr an Bedeutung gewinnt. Im Vergleich insbeson-

⁵⁰¹ Das Aktionsensemble wird hier verstanden im Sinne von Carl Dahlhaus, der es im Zusammenhang mit der *Opéra comique* als „dialogische Musik“ beschreibt: „Redend agieren die Personen mit- und gegeneinander, um dadurch die Handlung weiterzutreiben, statt wie im kontemplativen Ensemble voneinander isoliert ihren eigenen Gedanken nachzuhängen oder wie im Affekt-Ensemble einen Konflikt oder eine Übereinstimmung des Gefühls als gleichsam auf der Stelle festgebannten Zustand zu schildern.“ In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 54.

⁵⁰² Wirklichkeitsnähe bezieht sich hier vor allem auf eine Annäherung von dargestellter Zeit und Darstellungszeit durch eine weniger starke Trennung von innerer (Arie) und äußerer Handlung (Rezitativ); zu den Prinzipien illusionistischer Nachahmung außerdramatischer Realität vgl. Sebastian Kämmerer: *Illusionismus und Anti-Illusionismus*

dere mit der Gerichtsszene in Händels Oratorium lässt sich zeigen, wie Gattungskonventionen auf die Gestaltung musikalischer Überzeugungsstrategien Einfluss nehmen.

Das erhaltene, ebenfalls nicht edierte Material zu Ritters Oper bietet, wie schon jenes zu der deutschen Version des Boulevardmelodramas, ein sehr heterogenes Bild, so dass auch hier zunächst eine Bestandsaufnahme ebenso wie Erläuterungen zu der Materialauswahl notwendig sind. Neben einem vollständig erhaltenen Partiturmanuskript ist ein handschriftlicher Klavierauszug dieser Oper überliefert.⁵⁰³ Die Partitur befindet sich in der Baden-Württembergischen Landesbibliothek und ist vermutlich Stuttgarter Aufführungsmaterial.⁵⁰⁴ Vom Libretto existiert ein Druck, datiert „Stuttgart 1810“⁵⁰⁵, darüber hinaus hält das Reissmuseum in Mannheim ein undatiertes handschriftliches Exemplar.⁵⁰⁶ Sowohl das musikalische Material (Partiturmanuskript, Klavierauszug) als auch das gedruckte und das handschriftliche Libretto weichen voneinander ab: In den beiden Libretti ist der Text der geschlossenen musikalischen Nummern weitestgehend identisch, während sich die übrigen Passagen voneinander unterscheiden: Im gedruckten Text sind sie erheblich kürzer; dieser verzichtet darüber hinaus im Unterschied zu der handschriftlichen Fassung fast vollständig auf Regieanweisungen. Der Klavierauszug beinhaltet nur die geschlossenen musikalischen Nummern, die Arien, Ensembles, Chöre und instrumentalen Einlagen, während die Stuttgarter Partitur auch die übrigen Textpartien als Rezitative enthält. Unklar bleibt, ob diese Rezitative sowie eine weitere Arie Salomons im zweiten Akt und einige instrumentale Nummern von Ritter selbst stammen oder für die Stuttgarter Aufführungen von anderer Hand ergänzt wurden.⁵⁰⁷ In dem Material selbst setzen sie sich ab, sie wurden auf anderen Blättern mit anderer Handschrift geschrieben und zwischengeschaltet.⁵⁰⁸

Denkbar ist, dass es sich bei dem in Mannheim aufbewahrten handschriftlichen Text um den in der Mannheimer Uraufführung verwendeten handelt und womöglich die von Ritter ursprünglich intendierte, ältere Fassung ist und die Partien jenseits der musikalischen Nummern nicht

im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill (=Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 5), Salzburg 1990, S. 203/204, u.a.

⁵⁰³ Für eine weitere Partitur in Darmstadt (D-DS) ist ein Kriegsverlust (2. Weltkrieg) zu verzeichnen.

⁵⁰⁴ Salomons Urtheil. Oper in drei Aufzügen. (Partiturmanuskript: D-Sl: HB XVII 540a-c); zur Quellenbeschreibung auch Clytus Gottwald: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, S. 77/78. – Der Klavierauszug von Karl August Ritter (get. 1800, † 1878) ist mit zwei Exemplaren in Washington, Library of Congress (LoC), aufbewahrt (US-Wc: M1503.R616S4 CASE; M1503.R616S44 CASE). In dem erstgenannten fehlt die Ouvertüre. (Die LoC hält noch eine weitere, allerdings unvollständige Partitur (ML96.R5A10; es fehlt der dritte Akt.)

⁵⁰⁵ [Georg Christian Römer]: Salomon. Große Oper in drey Aufzügen. Musik von Ritter, Stuttgart 1810. (D-Mbs: Slg. Her 1508)

⁵⁰⁶ [Ders.]: Salomons Urtheil. Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen. [mit Bleistift ergänzt: n.d. Fr. des Caigniez. Musik von Peter Ritter]. (Reiss-Engelhorn-Museen, Theater- und Musikgeschichtliche Sammlungen: M 383)

⁵⁰⁷ Zu den Aufführungen der Oper siehe oben das Kapitel: „Vom Boulevardmelodrama zur Oper“, S. 198.

⁵⁰⁸ Ob die Ergänzungen Ritter selbst vorgenommen hat, lässt auch Clytus Gottwald in seiner Quellenbeschreibung offen („Auffällig ist, daß man hier eine Reihe von Rezitativen und Arien eingefügt hat. Ob diese vom Komponisten selbst stammen oder nicht, muß dahingestellt bleiben. Die Akten geben darüber keine Auskunft.“), in: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, S. 77.

gesungen, sondern gesprochen wurden, denn der Text im handschriftlichen Libretto ist über weite Strecken sehr lang und scheint für eine Vertonung eher ungeeignet.⁵⁰⁹ Welche Partitur dem Klavierauszug zugrunde liegt, lässt sich nicht rekonstruieren; da er jedoch keine Rezitative jenseits der Nummern beinhaltet, könnte er auf einer Version mit gesprochenem Text basieren. Der Schreiber hätte die gesprochenen Abschnitte ausgespart.

Mit dem Stuttgarter Textbuch und der Stuttgarter Partitur liegt ein in sich relativ geschlossener Materialbestand vor, wenngleich auch hier vereinzelte Differenzen bestehen.⁵¹⁰ Der folgenden Untersuchung liegt daher dieses Material (Partitur und gedrucktes Textbuch) zugrunde. Die Notenbeispiele sind der besseren Übertragbarkeit wegen jedoch dem Klavierauszug entnommen.⁵¹¹ Die Rezitative in der Stuttgarter Fassung sind für die folgende Untersuchung von untergeordneter Bedeutung: Der Fokus liegt auf den musikalischen Nummern; die übrigen Partien sind vor allem im Hinblick auf die Frage von Interesse, an welcher Stelle jeweils der Übergang in die musikalische Nummer erfolgt und welcher Ausdruckswechsel intendiert ist. Die Übersicht unten zeigt die Überzeugungsszenen im Kontext des Gesamtwerkes in der Stuttgarter Fassung:

⁵⁰⁹ Opern im deutschsprachigen Raum unterlagen, oft veranlasst durch wechselnde Ansprüche und Erwartungen des Publikums oder bestimmte Geflogenheiten der Theater, in dieser Zeit häufig diversen Änderungen, welche die Reduzierung bzw. Ergänzung von musikalischen Nummern ebenso betrafen wie die (hier meist im Zusammenhang mit einer Übersetzung von einer Sprache in eine andere) Übertragung von gesprochenen Texten in Rezitative und umgekehrt. So wurden z.B. die ursprünglich gesprochenen Partien in der Oper *Das unterbrochene Opferfest* von Peter von Winter (1796, Wien, Kärntnertortheater) in der italienischen Übersetzung (*Il sacrificio interrotto*, 1798, Dresden) in Rezitative verändert; eine spätere deutsche Version dieser Oper enthält ebenfalls Rezitative (ca. 1811, Dresden) (zu den verschiedenen Fassungen von Winters Oper im Zusammenhang wechselnder Aufführungsbedingungen vgl. Stephen C. Meyer: *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington, Indiana 2003, S. 35-51)

⁵¹⁰ Nicht im gedruckten Libretto, wohl aber in der Partitur findet sich z.B. ein Duett zwischen Sena und Debora im ersten Akt (Nr. 5), in dem Debora – als weitere Überzeugungsszene – Sena dazu bewegt, Eliphaz zu vergessen.

⁵¹¹ Salomons Urtheil. Große Oper in drei Aufzügen nach dem franz.[ösischen] von G. Römer. Musik von P.[eter] Ritter. (US-Wc: M1503.R616S4).

Nummer ⁵¹²	Tempo- u.a. Bezeichnungen ⁵¹³	Nummerntyp ⁵¹⁴	Figur(en)	Tonarten
-----------------------	---	---------------------------	-----------	----------

[Ouvertüre]	Adagio / Vivace assai			d-Moll / D-Dur
-------------	-----------------------	--	--	-------------------

1. Akt

[No. 1] Recitativo	Introduktion	[Chor; Terzett]	Chor; Morad, Sena, Debora	A-Dur
[No. 2] Recitativo	Allegro Andante / Andante Moderato	[Quartett]	Morad, Sena, Debora Dies. und Kind Sena, Agar, Morad, Kind, Tamira; Salomon, Gareb	d-Moll G-Dur
[No. 3]	Andante	[Arie]	Salomon	F-Dur
[No. 4]	Marsch hinter der Szene		[instr.]	C-Dur
[No. 5]	Vivace Adagio	[Duett]	Sena, Debora	As-Dur
[No. 6]	Marsch hinter der Szene		[instr.]	C-Dur
[No. 7, 8]	Zweytes Orchester auf der Bühne			F-Dur
[No. 9 /Finale]	Andante [...]	[Finale]	Azelie, Salomon, Eliphah, Sena, Tamira; Chor, Kind	
[No. 10]	Andante Marsch		[instr.]; Chor Chor	C-Dur

2. Akt

[No. 1]	Allegro	[Accomp. Rez. u. Duett]	Eliphah, Salomon	B-Dur
[No. 2] Recitativo	Recit. Allegro Andante Sostenuto / Allegro	[Accomp. Rez. u. Arie]	Eliphah Salomon, Eliphah; Debora, Sena, Agar, Kind	f-Moll
[No. 3] Recitativo	Allegro Assai	[Arie]	Sena Tamira, Sena	D-Dur
[No. 4] Recitativo	Allegro Assai [...] ⁵¹⁵ Marsch ⁵¹⁶ [...] / vor dem Hymnus Hymnus Andante moderato / Cavatina [...] nach dem Hymnus	[Terzett + Chor]	Tamira, Sena, Debora, Chor Tamira, Sena, Eliphah, Azram [instr.]	E-Dur => f-Moll
[No. 5]	Marsch ⁵¹⁶ [...] / vor dem Hymnus Hymnus Andante moderato / Cavatina [...] nach dem Hymnus	[Chor] [Arie]	Chor Salomon	G-Dur Es-Dur B-Dur
[No. 5]	Allegro	[Finale]	Chor Tamira, Sena, Eliphah	G-Dur Es-Dur
[No. 6]	Andantino		Tamira, Sena, Eliphah, Debora, Agar, Azram, Gareb	Es-Dur

⁵¹² Nummerierungen in der Partitur, sie wurden offenbar nachträglich ergänzt (daher hier in Klammern).

⁵¹³ Wie in der Partitur angegeben, nur teilweise auch im Klavierauszug.

⁵¹⁴ Nicht in der Partitur eingetragen.

⁵¹⁵ Zur weiteren Unterteilung vgl. das Kapitel zur Streitszene, Akt II.

⁵¹⁶ Marsch und Hymnus sind in der handschriftlichen Partitur zwischengeschaltet (S. 63 (r) – S. 76 (v)), nicht im Klavierauszug LoC enthalten.

3. Akt

	Adagio Recitativo Allegro ⁵¹⁷	[Accomp. Rez. u. Arie]	Eliphthal	Es-Dur => [D-Dur] B-Dur
[No. 1]	Recitativo Allegro	[Accomp. Rez. u. Arie]	Tamira	c-Moll f-Moll; F-Dur
[No. 2]	Marsch Andante Moderato	[Chor]	[instr.] Chor	D-Dur D-Dur
[No. 3]	Allegretto		„Chor der Knaben und Mädchen“	D-Dur
[No. 4] Recitativo	Adagio	[Arie]	Salomon (Gebet) Salomon, Tamira, Sena, Debora, Eliphthal	G-Dur
[No. 5]	Finale [...] ⁵¹⁸		Salomon, Tamira, Sena, Debora, Eliphthal, Kind, Gerichtsdienner; Chor	A-Dur => D-Dur

Abbildung 18 (Gesamtübersicht Peter Ritter: *Salomons Urteil* (EA Stuttgart 1810))

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Der Streit zwischen Sena und Tamira (II/4)

Der Streit zwischen Sena und Tamira vor dem Königspalast in der vierten Szene des zweiten Aktes – Sena hat anhand zweier Mahle in dem Kind das ihrige erkannt und steht nun vor dem Palast des Königs, um zu Salomon vorgelassen zu werden – folgt in seinem Verlauf grundsätzlich demjenigen im Drama: Zunächst entfacht sich der Streit zwischen den Frauen in dem Moment, in dem Sena behauptet, das Kind sei ihres; es folgt die Einbeziehung der Wachen, da beide Frauen von ihnen jeweils Unterstützung erhoffen. Diese wird Sena schließlich gewährt. Im Operntext ist bereits eine ausgeprägte Affekthaltigkeit des Dialogs etwa durch die Verlängerung der Streitsequenz charakteristisch. Und während im Drama die Wachen ausschließlich nonverbal agieren (in der Regieanweisung ausführlich beschrieben), reagieren sie im Operntext auf die Frauen jeweils mit Worten und Musik. In der Vertonung erlaubt diese Konfrontation einen differenzierten Wechsel der Klanggruppen (Solisten – Chor). Das aus vier Sätzen bestehende Ensemble (Nr. 4) setzt erst nach der erste Phase des Streits ein, nachdem auch Sena die argumentative Ebene verlassen hat.

Sprachliche Strategien

Die dem eigentlichen Ensemble vorausgehende erste Phase der Konfrontation (in der Stuttgarter Fassung im Rezitativ) zwischen den Frauen stellt Senas Behauptung, das Kind gehöre ihr, sowie die Begründung in den Mittelpunkt:

⁵¹⁷ In der Stuttgarter Partitur hinten am Ende des 3. Aktes angefügt, neue (nachträgliche) Zählung S. 1 (r) – 20 (v).

⁵¹⁸ Zur weiteren Unterteilung vgl. das Kapitel zur Gerichtsszene.

- 1 TAMIRA: Sogar in dem Palast find ich die Weiber!
Was thust du Agar hier?
Du bist sehr kühn!
Verschon mit deiner Zärtlichkeit mein Kind.
- 5 SENA: Das Kind ist mein ich bin die Mutter!
TAMIRA: Wer wagt es gegen mich dies zu behaupten?
SENA: Man stahl ihn mir am Tage der Geburt.
Zwey Zeichen hat dem Kinde Gott gegeben;
Damit die Mutter wieder es erkenne.
- 10 TAMIRA: Zwei Zeichen?
SENA: Ja, und zwar untrügliche.
Doch dein Gesicht spricht deutlicher noch aus,
Daß du der Mutter Rechte anerkennst.
TAMIRA: Zu weit geht die Vermessenheit!
- 15 Hieher das Kind!
SENA: Entreißen soll man mirs
Nur mit dem Leben!
(II/4, S. 19⁵¹⁹)

Die argumentierende Sena – sie kann eine Reihe an Beweisen anführen – verleiht dieser Streitsequenz wie schon im Drama einen vergleichsweise beherrschten Charakter. Das ändert sich mit dem besitzergreifenden Habitus Senas („Entreißen soll man mirs / Nur mit dem Leben!“ Vers 16/17), der Tamiras Wut weiter schürt. Nun entfaltet sich eine sehr viel erhitztere Streitsequenz mit gegenseitigen Drohungen, Vorwürfen und Beschimpfungen. Im Wechsel des Metrums (Jambus – Trochäus) und in der Hinwendung zu gereimten Versen wird dieser Übergang auch strukturell nachvollzogen. In der Vertonung setzt an dieser Stelle die Musik ein:

- TARMIA: Deine Frechheit sollst du büßen!
Wache! reißt das Kind von ihr!
- 20 SENA: Ha! mein Blut soll eher fließen!
Wüthende ich trotze dir!
TAMIRA: Wolltest du mir mein Kind nicht rauben?
Warum drängtest du dich ein?
Kaum kann ich den Frevel glauben,
- 25 Welcher Dämon gab dirs ein?
SENA: Kinderraub ist dein Verbrechen;
Lege mir es nicht zu Last!
Zu enthüllen das Verbrechen,
Drängt ich mich in den Pallast.
(II/4, S. 19/20)

Es folgt eine Unterbrechung des Dialogs durch ein Beiseite-Sprechen. In diese Innenschau ist auch Debora einbezogen: Tamira gibt Senas Beschuldigungen Recht („Ihre Ahnung täuscht sie nicht“, Vers 31) und artikuliert damit, was sie im inneren Kommunikationssystem gegenüber den Anwesenden verbirgt; Debora und Sena ihrerseits kommentieren simultan Tamiras Auftreten und geben zu erkennen, dass sie Tamira durchschauen – ein Moment, der hier ausschließlich der In-

⁵¹⁹ Textzitate hier sind, sofern nicht anders angegeben, dem gedruckten Textbuch von 1810 entnommen (s. Anm. 505).

formation des Publikums dient und diesem vor allem die Lüge Tamiras offenlegt. Dieser Augenblick findet im Drama an dieser Stelle keine Parallele:

- 30 TAMIRA: Faßung darf ich nicht verlieren,
Ihre Ahnung täuscht sie nicht. –
Aus der Burg laß ich sie führen,
Hör auf ihre Klagen nicht.
SENA/DEBORA: Siehst du ihre Brust sich heben?
35 Unstet schweift der Blick umher,
Furcht verursacht dieses Beben;
Das Verbrechen lastet schwer!
(II/4, S. 20)

Mit der sich unmittelbar anschließenden Hinwendung zu den Wachen leitet Tamira den Wechsel der Kommunikationssituation ein; die Frauen beziehen nun die Wachen explizit in der Hoffnung auf Unterstützung ein und bedienen sich beide des Appells bzw. des Befehls: Sena möchte zum König vorgelassen werden und bemüht sich, die Wache von der Notwendigkeit zu überzeugen. Sie behauptet erneut, das Kind sei ihres und bekräftigt diese Aussage mit einem Schwur; später appelliert sie an das Mitgefühl der Wache (Verse 42, 46). Tamira verfolgt ihre Absicht, Sena mit Hilfe der Wachen aus dem Palast zu entfernen, vor allem durch das Erteilen von Befehlen („Nein, ergreift die Vermeßne!“ Verse 52-53).⁵²⁰

- TAMIRA: Alle kennet ihr den Knaben
Des Benaja einz'gen Sohn.
40 CHOR: Ja wir kennen diesen Knaben
Deinen und des Feldherrn Sohn.
SENA: Ach es ist mein Kind ich schwöre!
Führt mich vor des Königs Thron.
TAMIRA: Fort daß ich nichts weiter höre!
45 Hoffe nichts von Salomon.
SENA: Rührt Euch nicht mein Flehn Barbaren?
Zu dem König führet mich.
Dort wird Recht mir wiederfahren.
O gewiß, er höret mich!
50 CHOR: Wohl gerecht ist ihr Begehren;
Sollen wir es ihr gewähren?
TAMIRA: Nein, ergreift die Vermeßne!
Schnell vollzieht, was ich gebot.
Wie? ihr zaudert, Pflichtvergeßne!
55 Ehret ihr so mein Gebot?
SENA: Ha, ihr theilet meine Leiden!
Mitleid spricht aus Eurem Blick!
(II/4, S. 20/21)

Die Wachen reagieren jeweils auf Senas und Tamiras Bemühungen und lenken damit wiederum die Reaktionen und Vorgehensweisen der Frauen, ja fordern eine Intensivierung der kontrastie-

renden Emotionen heraus: Sena hebt nach der zustimmenden Reaktion der Wachen Tamira gegenüber zu einem zunehmenden Pathos an. Mit der auf Mitgefühl zielenden rhetorischen Frage „Rührt euch nicht mein Flehn Barbaren?“ (Vers 46) gewinnt sie schließlich die Wachen für sich (Verse 50/51).

Die Szene mündet in einen erneuten, nun jedoch erregteren Wortwechsel zwischen den Frauen selbst, dessen Kulminationspunkt wie schon in dem Drama Caigniez' das Ziehen um das Kind bildet.⁵²¹ Neben dem rascheren Wechsel der Rede ist dieser Schluss auch durch den veränderten Reim (Paar- statt Kreuzreim) von den vorhergehenden Teilen abgesetzt:

TAMIRA: Niemand braucht hier zu entscheiden,
Freche gib mein Kind zurück!
60 SENA: Grausame, du thust ihm weh!
TAMIRA: Fort, daß ich dich nicht mehr seh!
SENA: Alles scheint verloren nun!
Ach – was soll – was kann ich thun!
DEBORA: Alles scheint verloren nun.
(II/4, S. 21)

Obwohl sich Sena schließlich resigniert gibt, hat sich die Situation verändert: Die Wachen haben erwogen, Sena nachzugeben und damit zum Ausdruck gebracht, dass sie ihren Worten Glauben schenken.

Musikalische Strategien

Dem nach der ersten Phase der Konfrontation zwischen den Frauen einsetzenden Ensemble (Beginn bei Tamiras Worten: „Deine Frechheit sollst du büßen.“ Vers 18) liegt insgesamt kein festgelegtes formales Raster zugrunde (Rondoform, Sonatensatz o.ä.). Die Komplexität der Kommunikationssituation (mit zwei streitenden Parteien und einer zur Unterstützung einbezogenen Instanz) und des Kommunikationsverlaufs (mit wechselnden Adressaten: Frauen unter sich, Frauen zu den Wachen, Beiseite-Sprechen) geht vielmehr in einer mehrsätzigen Anlage auf, deren Einzelabschnitte in einem engen Bezug zum dramatischen Geschehen verschieden gestaltet sind (vgl. Übersicht Abbildung 19). Die Musik nimmt vor allem die Sprechweise der Figuren und damit die den Worten zugrunde liegenden Affekte auf, vollzieht darüber hinaus die in der Überzeugungsphase stattfindende oben genannte Entwicklung – den erfolgreichen Überzeugungsversuch Senas – mit und veranschaulicht den Kontrast zwischen den Frauen.

⁵²⁰ Den Befehl bezeichnet Manfred Pfister als eine „Sonderform“ von „Beeinflussung und Umstimmung [...], der eine bestimmte Abhängigkeits- und Autoritätsrelation zwischen den Dialogpartnern voraussetzt“, in: *Das Drama*, S. 158.

⁵²¹ Im Stuttgarter Druck des Librettos verweist keine Regieanweisung auf diese kurze Handlung; der handschriftliche Text beschreibt sie jedoch; darüber hinaus ist, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, die Bewegung dieses Ziehens in die Musik übertragen.

Bereits der harmonische Verlauf deutet an, dass die Situation am Ende eine andere ist als zu Beginn, denn die Ausgangstonart E-Dur wird am Ende nicht wieder erreicht. Das Ensemble schließt mit f-Moll nicht nur in einer anderen Tonart, sondern auch in einem anderen Tongeschlecht. Bedeutend ist die Hinwendung nach Des-Dur im Adagio während des Beiseite-Sprechens, in eine abgelegene Tonart also, mit welcher der kurzfristige Austritt der Figuren aus der äußeren Handlung nachvollzogen ist. Nur den beiden mittleren Partien stehen Generalvorzeichen voran (in der Übersicht Tonarten ohne Klammern):

<i>Tempo- u.a. Bezeichnungen</i>	<i>Figuren</i>	<i>Harmonik</i>	<i>Takt</i>	<i>Inhalt</i>
All[egr]o Assai	Tamira, Sena	(E-Dur => f-Moll)	T. 1-23	Streit (Vers 18-29)
Adagio	Tamira, Sena/Debora	Des-Dur	T. 24-49	Beiseite-Sprechen (Vers 30-37)
All[egr]o Assai (differenzierte Struktur s. Abb. 20)	Tamira, Sena, Chor	Es-Dur (=> F-Dur)	T. 50-107	Überzeugungsbemühungen (Vers 38-53)
Recitativo	Tamira, Sena, Debora	(F-Dur => f-Moll)	T. 108-141	Fortsetzung Überzeugungsbemühungen; Streit (Vers 54-64)

Abbildung 19 (Übersicht Peter Ritter: *Salomons Urteil*, Streitszene II/4, Nr. 4)

ÜBERZEUGUNGSPROZESS IM ENSEMBLE

Der erste Teil des Ensembles, die Streitsequenz (*Allegro assai*), beginnt mit einer achttaktigen instrumentalen Einleitung in E-Dur. Rasche Sechzehntelfiguren mit einem ständigen Wechsel der Bewegungsrichtung in den Streichern bereiten nicht nur die aufgeheizte Stimmung des unmittelbar anschließenden Wortwechsels vor, sondern führen auch die bisherige aggressive Atmosphäre der Verse 1-17 fort. Mit dem Einsatz Tamiras in T. 8 erfolgt eine schlagartige Zurücknahme des Orchesters; es bleiben nur kurze Akkorde in den Streichern zurück, um Zäsuren im Text zu markieren. Im Vordergrund steht das im rezitativen Duktus fortgesetzte Wortgefecht, wobei die bewegte, am Sprechtonfall orientierte Deklamation in zumeist raschen Sechzehnteln die Wut der Gegnerinnen zum Ausdruck bringt und damit, ähnlich wie in den Rezitativen Zianis, Merkmale eines realen Streitgesprächs abbildet.⁵²² Die Harmonik wechselt zunächst taktweise; zu Beginn von Senas letztem Einsatz in diesem Abschnitt und parallel zum Eintritt des gesamten Orchesters erfolgt in T. 18 durch rascheren harmonischen Wechsel und eine Folge von verminderten Septakkorden in z.T. entlegene Tonarten (Fis – h – Gis – cis – f – C – f) eine Verdichtung und

⁵²² So können infolge des „Emotionsdrucks“ auf nonverbaler Ebene Affekte wie Wut und Angst „durch Erhöhung der Stimmlage, Lautstärke und eine schnellere Sprechrate ausgedrückt werden“, Gruber: Streitgespräche, S. 81.

erhöhte Spannung, bevor dieser insgesamt als Steigerung angelegte erste Abschnitt mit einer Hinwendung nach f-Moll schließt.

Es wäre denkbar gewesen, diese Streitsequenz als Duett mit einer lebendigen musikalischen Wechselrede zu vertonen, in der sich der Affekt der Kontrahentinnen am Ende in einem simultanen Gesang verdichtet.⁵²³ Eine duettartige Anlage suggeriert jedoch erst der anschließende Teil im Beiseite-Sprechen der Frauen (Adagio). Die im rezitativen Duktus vertonte Streitsequenz hat einleitenden Charakter, Klangfülle und musikalischer Ausdruck werden langsam aufgebaut. Streng genommen ist der Moment des Beiseite-Sprechens ein Terzett, denn mit Debora kommt zu Sena und Tamira eine dritte Figur hinzu; doch indem Debora und Sena durchweg simultan in parallelen Terzen singen, treten sie gegenüber Tamira mit quasi einer Stimme auf, so dass sich das Terzett dem Duett annähert. Gerade das Nebeneinander von parallelem Gesang Senas und Debora einerseits und einem Wechsel zwischen Sena/Debora und Tamira andererseits aber versinnbildlicht den Kontrast zwischen den beiden Müttern, den auf harmonischer Ebene das Nebeneinander von Des-Dur (Tonika) und As-Dur (Dominante) im ersten Teil noch intensiviert: Tamira beginnt in medias res ohne instrumentale Vorbereitung mit einem achttaktigen Thema im punktierten Rhythmus in Des-Dur (T. 24). Es folgen in T. 32 Sena und Debora auf der Dominante As-Dur, sie nehmen den punktierten Rhythmus in jedoch anderer Bewegung auf. Bereits im folgenden Takt schließt sich Tamira, zur Tonika Des-Dur zurückkehrend, erneut an und führt die Phrase fort. Den Abschluss bildet ein simultaner Gesang. Dieser Teil verfestigt vor allem durch die musikalische Gruppenbildung (Debora/Sena – Tamira) den Kontrast zwischen den Streitenden in einer gegenüber dem Drama ganz eigenen Weise.

Bereits die Tempobezeichnung „Allegro assai“ verweist auf den Ausdruckswechsel vom kurzen kontemplativen Ensemble im vorangehenden Adagio hin zur Auseinandersetzung der Frauen mit den Wachen. Wut, Ungeduld, Aufregung stehen hier durch die Musik im Vordergrund. In dem punktierten Rhythmus von Tamiras eröffnendem Gesang treibt die Bewegung nach vorne, die sequenzierte Wiederholung der ersten zweieinhalb Takte („Alle kennet ihr den Knaben“) verleihen ihren Worten Nachdruck. Die aufsteigende Sechzehntel-Figur in der Begleitung unterstützt den vorantreibenden Charakter der Gesangsmelodie ebenso wie das Ostinato im Bass. Tamira beginnt mit B-Dur auf der Dominante der durch Generalvorzeichen markierten Haupttonart Es-Dur:

⁵²³ Duettvertonungen, in denen heftige Wortwechsel musikalisch abgebildet werden, gehören auch noch im 19. Jahrhundert zu den gängigen Möglichkeiten eines Opernkomponisten, vgl. Schläder: Das Opernduett, bes. S. 278/279.

[All[egr]o assai] [Tamira]

Al - le ken - net ihr den Kna - ben, al - le ken - net ihr den

Kna - - ben des Be - na - jas einz' gen Sohn.

Notenbeispiel 48 (P. Ritter: Salomons Urteil, II/4, Nr. 4, T. 50-56⁵²⁴)

Dem punktierten Rhythmus von Tamiras Melodie stehen rasche auf- und abwärts steigende Bewegungen als kurze Melismen beim erstmaligen Einsatz Senas in T. 64 gegenüber, die eher auf einen angstvollen Gestus hinweisen. Die angedeutete Imitation in der Begleitung mit zum Gesang korrespondierenden Achtelnoten stärkt das unruhige Klangbild:

Sena Tamira

Ach es ist mein Kind ich schwö - re! Führt mich vor des Kö - nigs Thron. Fort daß ich nichts wei - ter

hö - - re! Hof - fe nichts von Sa - lo - - mon.

⁵²⁴ Notenbeispiele sind dem handschriftlichen Klavierauszug entnommen (vgl. bereits oben, Anm. 611). Die eckigen Klammern enthalten Ergänzungen aus der Stuttgarter Partitur.

76 Sena
Rührt Euch nicht mein Flehn Bar - ba - ren? Rührt Euch nicht mein Flehn Bar -

82
ba - ren? Zu dem Kö - nig füh - ret mich. Dort wird Recht mir wi - der - fah - ren

Notenbeispiel 49 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, II/4, Nr. 4, T. 64-86)

Mit stärkerer Vehemenz setzt Sena erst später ein (T. 76), nachdem sie von Tamira – in einer notengetreuen Wiederholung von Senas Musik (T. 69-72, vgl. Notenbeispiel 49) – erneut aus dem Palast verwiesen wurde. Sie appelliert nun an das Mitgefühl der Wachen: Mit dem punktierten Rhythmus schließt sie ihrerseits an Tamiras Gesang vom Anfang an. Auch das Ostinato im Bass rekuriert auf den Einsatz der Gegnerin, doch der gesamte Gestus ist harscher: Es entfällt das kurze Melisma am Ende der Phrase, das Tamiras Musik in T. 52 noch einen etwas weicheren Klangcharakter gab; darüber hinaus trägt die Harmonik über dem Ostinato auf dem Ton Es eine größere Spannung mit in der Folge B⁷ => Es (T. 76-82). Dieser vehemente Einsatz hat Erfolg, die Wachen erwägen, Sena zu unterstützen.

Sowohl nach Tamiras eröffnender Hinwendung an die Wachen als auch nach Senas musikalisch jeweils unterschiedlich realisierten Appellen reagiert die Wache als „Chor“: Tamira beginnt wie oben beschrieben mit B-Dur auf der Dominante. Nach acht Takten (T. 58) antwortet ihr der Chor in der Tonika Es-Dur – die Haupttonart ist also erreicht und es erfolgt eine Entspannung. Die Wachen scheinen unterstützend auf Tamira zu reagieren, zumal das Orchester die aufsteigende Sechzehntel-Figur aus Tamiras Musik wieder aufnimmt (vgl. Notenbeispiel 48):

Chor

58

8

Ja wir ken - nen die - sen Kna - ben Dei - nen und des Feld - herrn Sohn ja

Ja wir ken - nen die - sen Kna - ben Dei - nen und des Feld - herrn Sohn ja

[Vl. I, II]

f

[Basso, Vla.]

Notenspiel 50 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, II/4, Nr.4, T. 58-62)

Senas bereits beschriebener Einsatz zu den Worten „Ach, es ist mein Kind“ (T. 64) beginnt direkt im Anschluss daran erneut auf der Dominante B-Dur und greift damit die einleitende Spannung wieder auf. Der nächstfolgende Choreinsatz in T. 90 nach Senas längerem Appell an die Wache (T. 76-90) beginnt jedoch vor der Hinwendung nach g-Moll in D-Dur und greift damit jene Tonart auf, in die Senas Musik zuvor moduliert hat (T. 87ff.). Diese harmonische Korrespondenz entspricht dem zustimmenden Habitus des Chores („Wohl gerecht ist ihr Begehren“) und bedeutet zugleich eine Wegbewegung von Tamiras Musik, die auch durch den Verzicht auf die zuvor noch erklingende Sechzehntel-Figur in der Begleitmusik zum Ausdruck kommt. An deren Stelle tritt eine durchlaufende Achtelbewegung, die, wenn auch entfernt, an Senas Musik in T. 64-68 anzuschließen scheint:

90

[Sena] Chor

mich! Wohl ge - recht ist ihr Be - geh-ren; sol-len wir es ihr ge - wä-h-ren? Wohl ge - recht

Wohl ge - recht ist ihr Be - geh-ren; sol-len wir es ihr ge - wä-h-ren? Wohl ge - recht

[Vl. I]

[Vla.]

96

Notenspiel 51 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, II/4, Nr. 4, T. 90-95)

Durch diese Abwendung von Tamira erscheint deren aggressiver Befehl direkt im Anschluss verständlich: In einem vierfach wiederholten, in absteigender chromatischer Linie von halben Noten stark betonten „Nein“ zu einer chromatischen Bassführung bringt sie ihre extreme Gegenwehr zum Ausdruck und leitet den Befehl ein, Sena fortzubringen. Hier schließt sie dann zwar an ihre

eigene Musik vom Beginn der Episode an, doch die Eingangsharmonik (Dominante B-Dur zur Tonika Es-Dur) wird nicht wieder erreicht: Mit der Hinwendung nach F-Dur wird die nun veränderte Situation (Tamira kann sich der Unterstützung nicht mehr sicher sein) auch harmonisch versinnbildlicht. Die folgende Pause (T. 107) verdeutlicht, dass der Chor nun gar nicht mehr auf Tamira reagiert; sie fühlt sich zu einer strengen Ermahnung herausgefordert und leitet damit den vierten und letzten musikalischen Abschnitt und mit ihm den Höhepunkt der Szene – das Ziehen an dem Kind – ein.

Der soeben beschriebene gesamte dritte Teil ist in eine Art Variationsform gefügt. Auf die Überzeugungsbemühungen der Frauen (A, C, A', A'' in der Übersicht unten; dort zur Veranschaulichung mit 1. und 2. „Thema“ bezeichnet) folgt jeweils eine Reaktion des Chores (B, B'; nur am Ende bleibt sie aus); die Veränderungen, welche die Musik, insbesondere das erste Thema dabei durchläuft, entsprechen der innerdramatischen Entwicklung. Jeder der Teile markiert ein Stadium, die Variation kennzeichnet jeweils die (leicht) veränderte Situation:

<i>Formteil</i>	<i>Themenverlauf</i>	<i>Harmonik</i>	<i>Takt</i>
A	1. Thema (Tamira), 8 Takte	B-Dur (Tonika Es-Dur)	T. 50-57
B	(1. Reaktion Chor)	Es-Dur	T. 58-64
C	2. Thema (Sena, Tamira), 8 Takte	B-Dur => Es-Dur	T. 65 (m.A.)-75
A'	Variation 1. Thema (Sena)	Es-Dur => D-Dur	T. 76-90
B'	(2. Reaktion Chor)	D-Dur => (C-Dur) => F-Dur	T. 90-99
A''	Variation 1. Thema (Tamira)	=> F-Dur	T. 99-107

Abbildung 20 (Übersicht 3. Abschnitt *Allegro assai*, T. 50-107)

Tamira und Sena setzen zwar zunächst mit unterschiedlicher Musik ein (1. Thema, 2. Thema), doch das von Tamira eingeführte punktierte erste Thema herrscht vor. Es bringt nicht die Dominanz Tamiras zum Ausdruck, sondern wird vielmehr zum Mittel für beide Frauen. Es verweist auf eine ähnliche – wütende, aufgebrachte – Gefühlslage, wobei es in der energischen Variante von Senas Appell zum Mitgefühl in T. 76-90 schließlich die erwünschte Wirkung erzielt. Die Wachen lassen sich auf Senas Wunsch ein und wollen ihr den Zutritt zum König gewähren.

Tamiras vergebliche Bemühung, mit Hilfe der Wachen Sena aus dem Palast zu entfernen, mündet am Ende in einen erneuten Streit zwischen den Frauen (T. 108-141, *Recitativo*). Als rezitativischer Abschnitt schließt er, zunächst jedenfalls, auch musikalisch an den ersten Teil an; die Ausgangstonart E-Dur wird jedoch nicht wieder erreicht, das Ensemble endet in f-Moll, so dass trotz Senas und Deboras resigniertem „Alles scheint verloren nun“ – musikalisch realisiert durch fast apathisch anmutende kleinschrittige und langsame Bewegungen in Terzparallelen im Gesang (T. 128-141) – doch auf eine veränderte Situation hingewiesen ist, denn Sena erhält kurz darauf schließlich die Nachricht, dass der König bereit sei, sie anzuhören.

Das rezitativische Wortgefecht kulminiert im vierten und letzten Abschnitt in dem Ziehen um das Kind als wortlose Aktion, das in einem Gegeneinander von synkopiertem und regulärem Rhythmus in chromatisch absteigenden Linien aus einer mit Vorhaltsdissonanzen und verminderten Septakkorden versehenen Akkordfolge zu musikalischem Ausdruck gelangt (T. 117-120):

76 Sena

Ha, ihr thei-let mei-ne Lei-den! Mit-leid spricht aus Eu-rem Blick! Nie-mand braucht hier zu ent-

-schei-den. Fre-che gieb mein Kind zu-rück! Grau-sa-me du tust ihm weh! Fort!

[=> b-Moll]

Notenbeispiel 52 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, II/4, Nr. 4, T. 76-82)

Im Vordergrund der gesamten Szene steht der bewegte Dialog der Figuren. Ein kurzer Moment erlaubt eine Innenschau, doch zentral ist die sich vollziehende Entwicklung, wie sie vor allem im dritten Abschnitt die Musik realisiert. Senas und Tamiras Appelle gegenüber den Wachen sind in der Musikalisierung Ritters sehr eindringlich: Beide Frauen setzen mit kurzem, stark vorantreibendem Gesang (Punktierungen; rasche Auf- und Abwärtsbewegungen) über einer harmonisch spannungsreichen Orchesterbegleitung ein; bei Sena erscheint all dies noch gesteigert. Die Vehemenz ist angemessen, denn beide Frauen haben sich gegenüber einer Menschengruppe durchzusetzen. Im musikalischen Nachvollzug der Entwicklung erhält die Szene eine zusätzliche, über die Version im Drama hinausgehende Dynamik.

Die Gerichtsszene (III/4 – III/5)

In der Vertonung der Gerichtsszene treten die Frauen gegenüber der Streitszene etwas in den Hintergrund, die Musik lenkt die Aufmerksamkeit wie schon im Drama auf Salomon und seinen bedrohlich scheinenden Teilungsbefehl. Auf kontemplative Momente wird wiederum weitestgehend verzichtet, was in diesem Fall auch mit der Funktion der Szene als Opernfinale zusammenhängt.

Wie andere Teile des Werkes folgt die Gerichtsszene im übergeordneten Verlauf sehr stark derjenigen im Drama (vgl. Übersicht unten Abbildung 21). Sie wird eingeleitet durch das Erscheinen

Salomons und seines Gefolges; daran an schließen sich der Auftritt der beiden Frauen sowie die Verhörphase mit der Gerichtsrede Senas und der Gegenaussage Tamiras, das Auftreten des Knaben, das erste Lösungsangebot Salomons (eine der Frauen soll das Kind für einen reichen Lohn der anderen überlassen) und die Abwehr der beiden Frauen, ein kurzer kontemplativer Augenblick, in dem die Frauen und Eliphaz ihrer Angst Ausdruck geben, der zwei Mal ausgesprochene Teilungsbefehl und das abschließende Urteil, wobei Tamira den König durch den Ausspruch „Das Ziel soll diese nicht erreichen! Nein es sterbe eher der Sohn!“ (III/5, S. 31) auch hier zu der entscheidenden Idee führt. Das Verhör ist am Beginn durch Rezitative von allem Nachfolgenden abgesetzt und geht mit der erneuten Begegnung zwischen Sena und dem Kind in einem längeren Finale (Nr. 5) auf. Wie schon in der Streitszene markiert der Übergang in das Ensemble-Finale den Beginn einer Steigerung. Sie erreicht mit dem Teilungsbefehl und den Reaktionen der Frauen den Höhepunkt.

Sprachliche Strategien

Durch die enge Anlehnung an das Drama Caigniez' gleichen sich die sprachlichen Vorgehensweisen der Figuren weitestgehend, so dass im Falle der Gerichtsszene nur auf einige zentrale Merkmale hingewiesen sei. Die Äußerungen der Frauen fallen in der Verhörphase – vor dem Teilungsbefehl – auch in der Oper umfangreicher aus als im weiteren Verlauf. Sena tritt in einer längeren Gerichtsrede als geschickte Rednerin auf; abgesehen von wenigen Tilgungen, die auf eine stringenter Hinführung zu Salomons erster Lösung und zum Teilungsbefehl abzielen⁵²⁵, enthält der Text alle Elemente aus dem Drama von Caigniez: Eine direkte, schmeichelnde Anrede an den König am Beginn („Weisester der Menschen“, III/4, S. 28), die Narratio mit detailreicher Schilderung der Tat sowie der vorausgehenden und nachfolgenden Ereignisse und die Probatio mit einer umfangreichen Indiziensammlung; es entfällt lediglich die Peroratio als ein emotionalerer Teil der von Salomons Fragen durchbrochenen Rede. Der König wendet sich im Anschluss sehr rasch an Tamira, um sie zu befragen. Senas weiteres Auftreten ist wie im Drama durch zunehmendes Pathos gekennzeichnet. So wird das Finale eingeleitet durch das bewegte Wiedersehen mit dem Kind (s. Zitat oben, S. 237). Eine Intensivierung erfährt im Libretto Senas Reaktion auf Salomons erstmals ausgesprochenen Befehl. Im Drama reagiert Sena mit einem Appell, ohne ihre Gefühle direkt zu benennen: „Nein, großer König, dieses barbarische Urtheil wirst du nicht vollziehen lassen“ (Caigniez/Stegmayer: III/5, S. 62). In der Oper hingegen spricht sie von ihren Emotionen, zur Abwehr des richterlichen Urteils bedient sie sich einer expliziten

⁵²⁵ Es entfällt zum Beispiel der kurze Dialog zwischen Sena und Tamira nach den beiden Aussagen der Frauen, in dem Sena ihrer Gegnerin zusätzlich Motive für den Kindsraub vorführt.

Pathos-Strategie: „Allmächtiger, mein Sohn soll sterben? / Hör König, hör mein Angstgeschrei!“ (III/5, S. 32). Die Reaktion auf die Wiederholung des Befehls ist hingegen nahezu identisch:

Caigniez/Stegmayer:

SENA: (*stürzt sich mit einem Schrey der Verzweiflung auf das Kind hin, den Scharfrichter zurückhaltend*)
Halt, halt, es lebe! – Tamira soll es behalten.
(III/5, S. 62)

Römer:

SENA: Halt ein! halt ein! Mein Kind soll leben
Tamira mag ihm Mutter seyn!
(III/5, S. 32)

Tamira tritt Sena gegenüber in der Oper noch stärker in den Hintergrund: Ihre Antwort auf Salomons Frage: „Hat alles sich bei deines Sohns Geburt / So wie die Frau erzählt zugetragen?“ (III/4, S. 30) fällt während des Verhörs zwar durch eine Reihe rhetorischer Fragen ähnlich aus wie im Drama, und Tamira ist in der Reaktion auf Salomons ersten Lösungsvorschlag diejenige, welche die Idee des Königs zum Teilungsbefehl veranlasst. Doch im Anschluss daran verliert sie kein einziges Wort, und selbst in der Musik wird sie nicht bedacht.⁵²⁶

Salomon selbst schließlich versteht es ebenso in der Oper, eine Atmosphäre der Bedrohung nicht nur durch seinen Befehl aufzubauen, sondern auch durch die Ankündigung einer Lösung und das Hinauszögern des Ausspruchs.

Musikalische Strategien

Das Erscheinen des Königs – begleitet von „Leibwache. Priester[n]. Azelie. Eliphai. Gareb. Hofstat. [...] ältesten des Volks. Wache[n]. Jünglinge[n]. Mädchen“ (III/3, S. 27) – vollzieht sich mit Märschen, Chor und einem gesungenen Gebet Salomons ähnlich aufwendig wie im Drama. Mit dem Auftritt der Frauen und dem Verhör erfolgt eine Zurücknahme der Musik (in der Stuttgarter Partitur durch die Fortsetzung des Dialogs in Rezitativen) als Sinnbild des sachbezogenen

⁵²⁶ Zwischen dem Text in der Mannheimer Handschrift und dem Stuttgarter Druck gibt es in der Gerichtsszene im Hinblick auf Tamira einen Unterschied, auf den an dieser Stelle hingewiesen werden muss: Der Mannheimer Text enthält wie oben bereits erwähnt eine Reihe von Regieanweisungen, die in der gedruckten Version fehlen. So wird Tamiras Reaktion auf den königlichen Befehl im Mannheimer Text in der Regieanweisung beschrieben, während dieser in der gedruckten Fassung entfällt. Im Mannheimer Text heißt es:

„SALOMO: Ergreif das Kind, denn es muss sterben.

In gleiche Teile hau's entzweih.

SENA: Allmächtiger, mein Sohn soll sterben.

Hör König, hör mein Angstgeschrei.

(*Der Richter ergreift das Kind, das auf die Knie fällt und die Hände emporhebt*)

SALOMON: (*sieht Tamira an, die unbeweglich stehen bleibt; fühlbar ist der Kampf. Als Salomo sieht, daß nichts sie bewegen kann, sagt er streng*)

SALOMON: Was säumst du mit dem Todesstreiche.

Stell jeder eine Hälfte zu.

Begrabt alsdann ihr Fraun die Leiche.

Darum vollende Henker du.

Vorgehens; im Vordergrund steht das Wort in der detailreichen Darstellung Senas und der Reaktion Tamiras (Nr. 4). Diese Zurücknahme erhält besonderes Gewicht durch die Ausdruckssteigerung beim erneuten Einsatz der Musik in dem Augenblick der Wiederbegegnung zwischen Sena und dem Kind (Nr. 5). Es beginnt das Finale der Oper aus einer Folge von lose gereihten Einzelabschnitten mit ariosen und rezitativen Partien. Als ein so genanntes Kettenfinale vollzieht es hier die dramatische Entwicklung mit. Hervorzuheben ist, dass die Musik anders als in der bereits untersuchten Streitszene während des Teilungsbefehls nun weniger auf Sena und gar nicht auf die schweigende Tamira Bezug nimmt, sondern überwiegend die durch Salomons Vorgehen verursachte bedrohliche Atmosphäre aufgreift. Damit stehen nicht die Affekte der Figuren im Vordergrund, sondern die Spannung des Augenblicks, deren langsamer Aufbau die Musik nachvollzieht. Abgesehen von dem kurzen Dialog zwischen Sena und dem Kind am Beginn des Finales und an dessen Schluss nach der Rückgabe des Kindes an Sena gibt es keine ausgedehnteren lyrischen Partien. Abbildung 24 zeigt die Anlage der gesamten Gerichtsszene mit dem vorangehenden Einzug Salomons:

(*Der Henker schwenkt sein Schwert*).“ (III/5; ohne Seitenzählung) Gerade Tamiras Schweigen führt Salomo offenbar zu der Wiederholung seines Befehls heraus, was die zusätzliche Regieanweisung andeutet.

<i>Tempo- u.a. Bezeichnungen</i>	<i>Figuren</i>	<i>Harmonik</i> ⁵²⁷	<i>Takt</i>	<i>Inhalt</i>
[No. 2, No. 3: Auftritt Salomons mit Marsch, Chor, „Chor der Knaben und Mädchen“, Tonart: D-Dur] [No. 4]				
Adagio Recitativo	Salomon (Gebet) Ders., Tamira, Sena, Debora, Eliphai	<i>G-Dur</i>		Verhör
[No. 5] Finale				
Allegro	Sena, Kind	<i>A-Dur</i>	T. 1-44	Dialog Sena – Knabe
Maestoso Recitativo A Tempo Recitativo	Salomon Salomon, Sena, Tamira Salomon	D-Dur => Es-Dur Es => f => As => E E =>	T. 45-69 T. 70-89 T. 90-123	Resümee 1. Lösung Salomons, Reaktionen (Abwehr) und ‚Idee‘ Beginn der ‚Inszenierung‘
Allegro Moderato a tempo Recitativo	Eliphai, Tamira, Sena, Debora	C C C=> es => C ⁷	T. 124-142	Beiseite-Sprechen
Andante	Salomon	F	T. 143-151	Ankündigung d. Urteils
Moderato	Salomon, Sena	d, D, g, A => d => f ...	T. 152-190	(=Teilung), Urteil, 1. Reaktion, Urteil
Allegro	Sena, Salomon; Chor	=> E => a; F => C	T. 190-201	2. Reaktion Sena und abschließendes Urteil
Allegro assai Moderato Allegro	Chor Salomon Sena, Eliphai, Salomon, Tamira	C F => C => E A => D	T. 202-210 T. 211-235 T. 235-306	Lobpreis Salomons Salomon Reaktion der anderen
Andante	Salomon	B => F	T. 307-325	Verurteilung Tamiras
Allegro	Chor	<i>D-Dur</i>	T. 326-351	Lobpreis Salomons

Abbildung 21 (Übersicht Peter Ritter: *Salomons Urteil*, Gerichtsszene III/3-5, Nr. 2-5)

SPANNUNGSSTEIGERUNG IM FINALE-ENSEMBLE

In der Begegnung mit dem Kind stellt Sena nach der längeren Gerichtsrede nun ihre mütterlichen Gefühle unter Beweis. Auch die Musik ist an dieser Stelle durch melodische und harmonische Geschlossenheit (Beginn und Schluss in A-Dur) vom Vorhergehenden und Nachfolgenden abgesetzt (T. 1-4). Das von Senas Sorgen beherrschte Wiedersehen vollzieht sich jenseits des eigentlichen Verfahrens, bleibt aber für alle Beteiligten wahrnehmbar.

Eine elftaktige instrumentale Einleitung mit raschen Synkopen in einer insgesamt aufsteigenden Linie nimmt den bewegten Augenblick der Begegnung vorweg. Mit dem Einsatz Senas in der Tonika A-Dur (T. 12) verändert sich die Begleitung: Über gebrochenen Dreiklängen in Achtel-

⁵²⁷ Kursiv gesetzte Tonarten sind mit Generalvorzeichen am Beginn des jeweiligen Abschnitts markiert. Das Finale Nr. 5 wird von zwei mit Generalvorzeichen versehenen Teilen umrahmt, die im Dominante-Tonika-Verhältnis zueinander stehen (A-Dur – D-Dur); die übrigen Partien verzichten auf ein festes tonales Zentrum.

noten der zweiten Violine erklingt in den ersten Violinen eine Figur in punktierten Achteln. Sie nimmt den Seufzergestus auf, den Senas von Pausen durchsetzter Gesang prägt:

Finale Allegro

8 Sena
Laß an dies

13 Herz mein Kind dich drück - - ken, auf e-wig trennt man uns viel - leicht!

Notenbeispiel 53 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, III/5, Finale, T. 1-16)

Der auf Sena reagierende Junge („Warum, sprich, fließen deine Thränen? / Warum siehst traurig du auf mich?“ T. 25-32) führt ihre Musik in a-Moll weiter. Am Ende (T. 34) tritt ihr Gesang schließlich langsam aus der engen, kreisenden Bewegung heraus und geht in eine etwas ausladendere Melodik als steigende Schlusswende über.

Im Folgenden nehmen weder Sena noch Tamira viel Raum ein. Nach Senas Dialog mit dem Jungen folgt in der Musik mit Salomons Resümee zunächst ein längerer Abschnitt im Recitativo Maestoso (ab T. 45). Der Gesang Salomons verläuft in ruhiger Deklamation, das Orchester tritt nur an sehr wenigen Stellen an Zäsuren im Text mit kurzen Akkorden hinzu, die Harmonik verharrt in D-Dur. In gleicher Weise fährt die Musik während der Formulierung des ersten Lösungsvorschlags fort (ab. T. 70). Sowohl Sena als auch Tamira bleiben anschließend in dem von Salomon vorgegebenen Duktus: Tonrepetitionen, wie sie in seinem Gesang vorherrschen, wei-

chen jedoch größeren Sprüngen und die Harmonik wechselt, zumindest in Senas Musik, zwei Mal pro Takt.

Deutlich stärker belebt sich die Musik erst nach Tamiras neidvollem Ausspruch: „Das Ziel soll diese nicht erreichen! Nein, es sterbe eher der Sohn!“ (T. 86-90). Völlig unvermittelt fällt eine in Sechzehntelnoten rasch aufsteigende E-Dur-Skala in doppeltem Forte in Tamiras Phrase ein und kündigt etwas Neues an (T. 90). Es schließt sich in den folgenden 16 Takten ein Paukenwirbel auf dem Ton *e* über einem Streicherteppich an⁵²⁸; erst nach sieben Takten setzt Salomon mit kurzen hektischen Einwüfen zu den Worten „Ha! Sterben, sterben, welche Klarheit umschwebt mich“ wieder ein (T. 96):

Notenbeispiel 54 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, III/5, Finale, T. 88-97)

Die durch die Musik transportierte Nervosität mag hier zunächst Ausdruck von Salomons eigener innerer Bewegtheit im Augenblick der zur Lösung führenden Idee sein. Im Folgenden erscheint die Musik hingegen mehr als ein Werkzeug, seinem Urteilsspruch die notwendige Bedrohung zu verleihen. Auch die anderen Figuren deklamieren über einem nervös tremolierenden Untergrund. Die Orchesterbegleitung nimmt sich dabei jedoch nicht der individuellen Äußerungen an, wie der Moment des Beiseite-Sprechens von Eliphthal, Tamira, Sena und Debora zeigt:

⁵²⁸ In der Partitur reicht der Paukenwirbel (Timpani in E auf notiert c) bis zum Allegro, T. 106); im Klavierauszug nicht ersichtlich.

130 Sena Debora
harrt mit Zit-tern nur. Ich füh-le mich vor Angst er - schüt-tert; bald hof-fe ich, bald sinkt der Mut. Die

Notenspiel 55 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, III/5, Finale, T. 124-129)

Und so wird Salomons Musik auch während Senas erster Reaktion auf den Teilungsbefehl nicht unterbrochen; sowohl die Orchesterbegleitung als auch ihr Gesang führen seine Musik fort:

163 [Salomon] Sena
ster-ben; in glei - che Thei - le hauts ent - zwey All - mäch - ti-ger! mein Sohn, mein
[Vi. I, II; Vla.]
170
Sohn soll ster - ben? Hör Kö - nig, hör mein Angst - ge - schrey!

Notenspiel 56 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, III/5, Finale, T. 163-175)

Erst nach der Wiederholung des Befehls gelingt Sena eine Beendigung von Salomons Musik: Ein verminderter Septakkord auf dem Ton *dis* unterbricht in T. 190 die Salomon zuvor begleitende Bewegung aus tremolierenden Violinen und kurzen, abgerissenen Phrasen im Bass abrupt, vier Takte bleibt die Spannung dieses Akkords auch durch Senas Gesang erhalten, der dessen Töne zu den Worten „Halt ein! halt ein! Mein Kind soll leben“ in aufsteigender Bewegung übernimmt (T. 190-197).⁵²⁹ Die folgenden Takte beinhalten für Sena selbst die Lösung: Tamira soll die Mutter sein, damit das Kind überleben kann: Entsprechend löst sich der verminderte Septakkord bis T. 196 nach E-Dur und schließlich nach a-Moll auf. Dieser harmonische Verlauf spiegelt die innere Bewegtheit angesichts der Bedrohung, aber auch der Einbruch einer Befreiung, den der

⁵²⁹ In der Stuttgarter Partitur wird dieser Akkord nur in T. 190 gehalten, in T. 191-193 schweigt das Orchester, es bleibt allein Senas Gesang zurück, das Orchester setzt erst wieder in T. 194 mit dem Quartsextvorhalts-Akkord auf *e* ein.

Wechsel nach E-Dur und a-Moll suggeriert. Die Musik ist somit nun ausschließlich Ausdruck von Senas Verfassung in diesem Moment:

Notenbeispiel 57 (P. Ritter: *Salomons Urteil*, III/5, Finale, T. 188-202)

Diese kurze, aber sehr kraftvolle Äußerung überzeugt Salomon. Mit der Feststellung „Das Leben konnt nur sie ihm geben / Nur diese kann die Mutter seyn“ (T. 197-201) kehrt durch einen transparenten homophonen Satz und die Hinwendung zu C-Dur Ruhe in seine Musik. Tamira reagiert auf Salomons Befehl nicht; erst nach der Verurteilung durch den König setzt sie wieder ein, um ihrer Verzweiflung Ausdruck zu geben („Wohin verberg ich meine Schande [...]“, T. 284-303).

Die Situation ist am Ende des Finales nun eine andere als zu Beginn, was der abschließende Rückgriff auf den Anfang deutlich macht: Sena nimmt ihr wiedererhaltenes Kind mit den Worten „Bist wieder du nun mir gegeben? / Ists Wahrheit oder ist's ein Traum? / Ja nun beginnt mein neues Leben. / O noch begreife ich es kaum!“ in den Arm und vollzieht so eine ähnliche Handlung wie in der Einleitung zum Finale, doch unter gewandelten Vorzeichen (T. 235-254). So greift auch die Musik jene vom Anfang des Finales wieder auf, fährt jedoch schon nach wenigen Taktten anders fort. Die frühere engschrittige Bewegung weicht einem weit ausladenden Gesang mit Melismen bis zu einer Taktlänge. Diese veränderte Wiederaufnahme hat auch eine innermusikalische Funktion, denn in der sonst lose gefügten Struktur schafft sie Zusammenhalt.

Die Entwicklung der Handlung wird somit auch in diesem Ensemble nachvollzogen. Während in dem Streitensemble jedoch der Entwicklungsprozess im Vordergrund steht, greift das Finale der Oper mehr den langsam vollzogenen Spannungsaufbau auf und stellt damit zugleich Salomons

Vorgehen ins Zentrum. Zum Abschluss der Oper gehört freilich auch der Abbau dieser Spannung. Diesen realisiert Senas Freudengesang und der huldigende Schlusschor.

Im Vergleich: Boulevardmelodrama und Oper

Die Musik Quaisins in dem Drama von Caigniez ist eine Ergänzung zu einem sonst durchweg gesprochenen und nicht gesungenen Text; sie lenkt den Fokus auf bestimmte, insbesondere affektreiche Momente sowie auf einzelne Figuren (etwa auf Salomon u.a. durch die Integration von Märschen und Tänzen während seiner Auftritte) und veranschaulicht den Kontrast zwischen den Frauen (vgl. etwa die Auftrittsmusik in der Gerichtsszene). In der Streit- und Gerichtsszene ist sie nicht selbst ein Mittel der Überzeugung für die Frauen, also nicht Teil des inneren Kommunikationssystems, sondern verweist vielmehr auf die in diesen Momenten anwachsende Spannung und Bedrohung im Augenblick von Salomons Teilungsbefehl. Ihr Einsatz erfolgt punktuell und erzielt allein durch die Dominanz des Gesprochenen besondere Wirkung.

Anders in der Oper Peter Ritters: Die Musik ist hier Sprache der Figuren, Teil des inneren Kommunikationssystems, und damit in den untersuchten Szenen selbst ein Mittel der Überzeugung. Der melodische und harmonische Verlauf, der Rhythmus, die Bewegungen in der Orchesterbegleitung – all das lässt sich hier verstehen als Ausdruck gesteigerten Sprechens und Agierens, als Ausdruck der Emotionen der jeweiligen Figur und fügt demnach eine Ebene hinzu, die im Dramentext selbst fehlt; die Musik legt in den Überzeugungsszenen das „Wie“ der Rede in jedem Augenblick fest und veranschaulicht die Entwicklung der Handlung. In den untersuchten Szenen verleiht sie der Rede der Frauen gegenüber jener im Drama eine erhöhte affektive Kraft, ohne jedoch einen differenzierten Einblick in die Gefühlswelt der Figuren zu geben. Insgesamt ist die affektive Komponente gegenüber dem Drama noch ausgeprägter: Die durch argumentative Beweisführung und zurückgenommenes Pathos gekennzeichneten Überzeugungsphasen (der Dialog zwischen Sena und Tamira zu Beginn der Streitszene und die Verhörphase vor Gericht) sind in der Stuttgarter Fassung von Ritters Oper gekürzt und in die Rezitative verlegt, während die im Anschluss folgenden wesentlich emotionsgeladeneren Partien in den musikalisch ausdrucksvolleren Nummern aufgehen, die Kernbestand der Oper sind.

Wie im Drama lenkt die Musik aber auch in der Oper die Aufmerksamkeit des Publikums, indem sie etwa Figuren besonders hervorhebt. Die Wiederbegegnung zwischen Sena und dem Knaben zu Beginn des Finales setzt sich durch den ariosen Charakter deutlich von der vorangehenden Verhörphase und der anschließenden Urteilsphase ab und erhält besonderes Gewicht. In der Gerichtsszene gerät Tamira nach dem Teilungsbefehl demgegenüber völlig in den Hintergrund. Das zeigt sich nicht allein in dem Verzicht auf verbale Äußerungen, sondern auch durch eine Abwesenheit in der Komposition. Es entspricht der Tendenz des Werkes, die Figur der Tamira

insgesamt zurückzunehmen, Sena hingegen stärker zu hervorzuheben. Sie, ihre Trauer und die Sorge um das Kind sowie um den Verlust Eliphals stehen von Anfang an im Mittelpunkt; Hinweise auf Tamira, wie sie sich im Drama schon zu Beginn des ersten Aktes finden, sind in der Oper auf ein Minimum beschränkt und werden auch nicht über die Musik vermittelt. Sena tritt in neun Nummern auf, während Tamira auf sechs beschränkt ist. Das mit Sena verbundene Thema Mutterliebe ist damit ebenso präsent wie im Drama.

Inwiefern die besondere Struktur der Überzeugungsszenen mit der Fokussierung auf den lebendigen Dialog und der Zurücknahme des differenzierten Gefühlsausdrucks auf besondere Gattungskonventionen zurückzuführen ist, beschreibt das nachfolgende Kapitel.

Im Kontext: die deutschsprachige Oper um 1800

Die Übernahme der Dialogstruktur aus Caigniez' Drama in die Oper wird begünstigt durch einen um 1800 immer wichtiger werdenden Operntypus', der, unter dem Einfluss der italienischen Opera buffa und der französischen Opéra comique, den fortlaufenden Dialog und die fortschreitende Handlung in die Musik zu übertragen sucht und den Stationencharakter musikalischer Nummern zunehmend zugunsten einer musikdramatischen Veranschaulichung von Entwicklungen preisgibt.⁵³⁰ Mehr oder weniger festgefügte formale Raster wie die vormals vorherrschende Da-capo-Arie treten dabei zunehmend zurück, individuelle, aus den jeweiligen dramatischen Gegebenheiten entspringende Formen treten an deren Stelle. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung lassen sich die spezifischen musikalischen Überzeugungsstrategien in diesem Werk erklären: Das Besondere ist die Integration der Überzeugungsszenen in längere Ensembles, in denen den Figuren für ausladende Solopartien keine Zeit gegeben wird. Im Mittelpunkt steht die Entwicklung der Handlung durch einen schnell fortschreitenden Dialog der Figuren. Deren Überzeugungsstrategie im Rahmen dieser Ensembles ist der kurze Appell. Eine Folge von in Tempo und Tonart verschiedenen Einzelsätzen vollziehen die Entwicklung mit, veranschaulichen die verschiedenen Stadien des Überzeugungsprozesses.

Die Besonderheit dieser musikdramatischen Konzeption lässt sich im Vergleich mit der musikalischen Gestaltung der Gerichtsszene bei Händel gut veranschaulichen. Dieser Vergleich zeigt, wie Gattungskonzeptionen auf die Gestaltung der Überzeugungsszenen Einfluss nehmen. Auch bei Händel prägt der Dialog die Struktur der Szene; in jeder Phase vor Gericht wenden sich die

⁵³⁰ Zu dieser Entwicklung in der Oper um 1800 vgl. u.a. Döhring, Henze-Döhring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert, S. 13; Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 52-54. – Dieses zunehmend wichtige Ideal dramatischen Komponierens u.a. für die deutschsprachige Oper, das die Handlung mehr in den Vordergrund stellt, wurde in der Zeit auch beschrieben, etwa von Mosel: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes: „Nirgends soll die Handlung durch die Musik unterbrochen, aufgehalten oder kälter gemacht, sondern von derselben vielmehr durchgehend unterstützt und belebt werden.“ (S. 38). „Jenes mehrstimmige Gesangsstück hat die größte Vollkommenheit erreicht, das dem natürlichen Dialog am nächsten kommt.“ (S. 52).

Frauen an Salomon – allerdings in langen Arien. Zwar geht die erste Arie der wahren Mutter nach dem A-Teil in ein Ensemble über, in dem auf musikalischer Ebene die Entwicklung der Handlung weiter vorangetrieben wird, doch dem Ausdruck der seelischen Verfassung wird durch die Musik viel Raum gegeben: In jeder Phase der Szene erfolgt ein intensiver Einblick in die Gefühlswelt der Figuren; der Fokus liegt in diesen Momenten nicht mehr in der äußeren, sondern in der inneren Wirklichkeit. Abgesehen von den kurzen kontemplativen Phasen bleibt dieser Perspektivenwechsel bei Ritter sowohl in der Streit- als auch der Gerichtsszene aus: Die musikalischen Äußerungen der Figuren sind vor allem während der Überzeugungsbemühungen sehr knapp. Ihre Strategie ist nicht eine ausführliche, nahezu bedingungslose Offenlegung der inneren Situation, sondern der kurze Appell. Damit bleibt auch die Spannung der Situation erhalten, was vor allem für die Gerichtsszene am Ende in ihrer Funktion als Opernfinale von Bedeutung ist.

Die Szenen nähern sich in dieser Weise einem Realismus an, der definiert ist durch den Verzicht auf eine strikte Trennung zwischen äußerer und innerer Handlung und durch die Annäherung von dargestellter Zeit und Darstellungszeit.⁵³¹ Die Arien in Händels Gerichtsszene führen dem Hörer die jeweilige innere Situation der Figuren plausibel vor und transportieren darin eine Art innere Wahrheit; die Folie für beide Überzeugungsszenen bei Ritter ist hingegen mehr die tatsächliche Lebenswelt: Die Bedrohung durch den Teilungsbefehl in der Gerichtsszene fordert ein schnelles und wirkungsvolles Reagieren. Dem folgt Sena in kurzen Appellen. Gleiches gilt für die Streitszene: Die zunehmend aufgeheizte Atmosphäre veranlasst sowohl Tamira als auch Sena zu einem raschen und effektvollen Vorgehen. In dem punktierten Rhythmus des von Tamira eingeführten Themas, dem vorantreibenden Ostinato und den kurzen Sechzehntelskalen etwa liegt eine starke Motorik.

In der Gerichtsszene birgt das inhärente Tempo aber auch eine rasche Konfliktlösung – etwas, das für ein Opernfinale der Zeit wichtig war. So liest man beispielsweise in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* – 1802 und somit wenige Jahre vor der Entstehung von Ritters Oper erschienen – unter dem Artikel „Finale“:

verstehet man darunter in der Oper, besonders in der komischen, die am Ende der Akte an einander gereiheten Satze von verschiedenem Charakter, und von verschiedener Ton- und Taktart und Bewegung, bey welchen die Handlung fortrueckt, und nicht so, wie bey einzelnen Arien, durch den Ausdruck der in denselben enthaltenen Empfindungen aufgehalten wird. In das letzte Finale der Oper ist gemeiniglich die Entwicklung des Knoten verweht, und dem Tonsetzer dadurch Gelegenheit gegeben, in einer unmittelbaren Folge von mehrern Saetzen sehr mannigfaltige Empfindungen auszudruecken. Ohne Zweifel hat die komische Oper einen großen Theil des Vorzuges, den sie seit

⁵³¹ Zu den Nachahmungsprinzipien außerdramatischer Realität vgl. Kämmerer: Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater, u.a. S. 203/204 (s. auch oben, Anm. 602). Das einer illusionistischen Darstellung entgegenstehende Nummernprinzip (vgl. ebd., S. 203-210) prägt freilich auch die Dramaturgie der vorliegenden Oper, doch birgt gerade die Dominanz längerer Handlungsensembles eine oben beschriebene Wirklichkeitsnähe.

geraumer Zeit ueber die ernsthafte Oper behauptet, der Einrichtung dieser Finalsuetze zu verdanken, die durch die ununterbrochen fortueckende Handlung viel Interessen bekommen.⁵³²

Der gleiche Tenor findet sich in dem Artikel „Finale“ in Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexicon*, der zwar knapp 70 Jahre später, aber u.a. unter dem Eindruck von Mozarts *Figaro* und Beethovens zeitlich im Umfeld von Ritters Oper entstandenem *Fidelio* verfasst wurde und noch eindringlicher die Notwendigkeit eines Verzichts auf das „Lyrische“ im Opernfinale beschreibt:

Finale [...] – Im musikalischen Drama, der Oper, gestaltet sich das F.[inale] zu einer Gruppe zusammenhängender in einander übergehender Szenen mit mehreren, gewöhnlich mehr- oder viestimmigen Sätzen von verschiedener Tonart, Ton- und Taktbewegung, darauf berechnet, die Handlung schneller fortzurücken und zu der längst vorbereiteten Katastrophe zu drängen. Demgemäss soll die Empfindung und die Handlung im dramatischen F. von jeder grösseren Ausbreitung und von längerem Verweilen absehen und nur darauf bedacht sein, dem gesteigerten Interesse und der Spannung des Beobachters an der Entwicklung des Ganzen Rechnung zu tragen. Grosse Arien, welche eine umständliche Darlegung des individuellen Empfindungsausdrucks bedingen, sowie andere breit angelegte lyrische Ergüsse sind daher ausgeschlossen.⁵³³

Eine Innenschau der Figuren auch über die Musik bleibt in dem Werk insgesamt auf vergleichsweise wenige Momente beschränkt. So singen Sena und Tamira nur jeweils eine Arie. Sena gibt in einem kurzen zweiteiligen Lied mit teilweise virtuoserer Koloraturen (II/3, Nr. 3, D-Dur) ihrer Freude und Hoffnung Ausdruck in dem Moment, in dem sie in dem Jungen ihr Kind erkennt, während Tamira in einer größer angelegten Soloszene aus Accompagnato-Rezitativ und Arie (III/2, Nr. 1, f-Moll, F-Dur) ihre Missgunst gegenüber Sena und die Sorge um die Entdeckung ihres Kindestausches verrät.

Schlussbemerkungen

Die Nähe von Ritters und Römers Oper zu der dramatischen Vorlage Caigniez' in der Übersetzung von Stegmayer, wie sie sich nicht nur in den beiden Überzeugungsszenen zeigt, wird durch zeitgenössische Konventionen der Oper, für die eine Integration des lebendigen Dialogs in die Musik zunehmend wichtig wird, begünstigt. Durch die auch in musikalischer Hinsicht zu beobachtende Nähe zwischen Drama und Oper (Integration von Märschen, Aufbau einer bedrohlichen Atmosphäre in der Gerichtsszene durch Tremoli und spannungsreiche Harmonik, Hinwendung nach D-Dur für einen glanzvollen Schluss beim Lobpreis Salomons, Ergänzung pastoraler Elemente etwa im Eingangschor zum ersten Akt, u.a.) bleiben zugleich zentrale Inhalte der Vorlage grundsätzlich bestehen, die durch die tugendhafte, „gute“ Sena, die „böse“ Tamira und den besonnenen und Ordnung wiederherstellenden Salomon vermittelt werden. Die gute

⁵³² Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, S. 575.

⁵³³ Art.: „Finale“, in: Hermann Mendel (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten [!] musikalischen Wissenschaften*, Bd. 3, Berlin 1873, S. 519.

Mutter rückt ins Zentrum, doch Salomon ist weiterhin der weise Herrscher, dem am Ende gehuldet wird; repräsentative Musik begleitet nahezu jeden seiner Auftritte. Gerade dieser huldigende Anteil der Oper machte es offensichtlich möglich, sie in Deutschland zu einem besonderen politischen Ereignis aufführen zu lassen: In einer Rezension Gottfried Webers zu einer Mannheimer Aufführung des Werkes im Oktober 1810 findet sich der Hinweis, das es in Stuttgart während des Aufenthaltes der französischen Kaiserin Marie Louise von Österreich zu ihren Ehren aufgeführt wurde:

Namentlich hatte Herr Ritter das sonderbare Schicksal, daß diese Oper bei der Durchreise der jungen Kaiserin von Frankreich in Carlsruhe aufgeführt werden sollte, welches aber, aus dem für den Komponisten schmeichelhaften Grunde, unterbleiben mußte, weil man seine Komposition schon in Stuttgart, wo die hohe Braut zuerst durchpassirte, zu Ihrem Empfange gewählt und aufgeführt hatte, weshalb sie in Carlsruhe gegen eine andere Oper vertauscht, dafür aber einige Tage später mit ungetheilter Aufmerksamkeit gegeben, und mit desto allgemeinerem Beifall aufgenommen wurde.⁵³⁴

Die Präsentation eines guten Herrschers ist auch in Zemlinskys nahezu 130 Jahre später entstandener Oper *Der Kreidekreis* von Bedeutung, doch im Rahmen des Stückes ist diese Idealgestalt insgesamt weniger präsent. Sie gewinnt aber an Profil dadurch, dass ihr in einer weiteren Gerichtsszene ein Richter gegenüber gestellt wird, dem an der Wahrheitsfindung nicht gelegen ist. Die stilistische Einheitlichkeit, wie sie in den bisher untersuchten Werken zu beobachten ist, bricht Zemlinsky auf; an ihre Stelle treten disparate Strukturen, die den Zuhörer zu einem ständigen Changieren zwischen Distanzierung und Einfühlung veranlassen.

⁵³⁴ Gottfried Weber zu Peter Ritters Oper *Salomons Urteil* am 21. Oktober 1810 in Mannheim, in: Schreiftafel von Mannheim, 1810-V-22, in: Online-Ergänzung zu Band 4/1 der Weber-Studien (vgl. Anm. 394).

Alexander Zemlinsky: *Der Kreidekreis* (1933)

Die in den Jahren 1930-1931 entstandene und am 14. Oktober 1933 in Zürich uraufgeführte Oper *Der Kreidekreis* von Alexander Zemlinsky nimmt im Kontext dieser Arbeit in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein:⁵³⁵ Das Werk basiert auf einer asiatischen Variante der Erzählung vom weisen richterlichen Urteil, die das Vorgehen des Richters durch die Anwendung eines Kreidekreises etwas abwandelt; und es enthält eine weitere Gerichtsszene, die alle bisher gängigen Muster auf den Kopf stellt, da die Kindesräuberin Yü-Pei als rechtmäßige Mutter anerkannt und die wahre Mutter Haitang zum Tode verurteilt wird, bevor erst in einer späteren Verhandlung die falsche Mutter bestraft wird.

Die asiatische Variante geht u.a. auf einen im Zusammenhang mit dem Kaiser Bao Zheng überlieferten Rechtsfall zurück, einer in China zum Idealbild von Güte und Gerechtigkeit avancierten historischen Figur (999-1062):⁵³⁶ Der Richter fordert, das Kind in einen Kreis zu legen, die Frauen sollen daran ziehen; diejenige, die es nicht tut, um es nicht zu verletzen, erweist sich schließlich als die wahre Mutter.⁵³⁷ Grundlage von Zemlinskys Oper selbst ist das Drama *Der Kreidekreis* des Dichters Klabund aus dem Jahr 1924⁵³⁸, das der Komponist zwar an einigen Stellen gekürzt, ansonsten jedoch weitestgehend wörtlich übernommen hat. Zugrunde liegt dem Drama seinerseits das gleichnamige chinesische Drama (*Hui-lan chi*) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als dessen Autor der Dichter Li Xingdao gilt.⁵³⁹ Es lag 1924 bereits in zwei Übersetzungen vor, einer französischen von Stanislas Julien aus dem Jahr 1832⁵⁴⁰ und einer deutschen von E. A. Wollheim da Fonseca (1876)⁵⁴¹, wobei Klabund das chinesische Drama wohl durch die französische Übersetzung kennen gelernt hatte, die er für sein Werk verwendete⁵⁴².

⁵³⁵ Zur genauen Datierung der Entstehung vgl. Antony Beaumont: Zemlinsky, London 2000, S. 368.

⁵³⁶ Colin Mackerras; A.C. Scott: China, in: James R. Brandon (Hrsg.): The Cambridge Guide to Asian Theatre, Cambridge 1993, S. 28.

⁵³⁷ Die Urteilsfindung des Richters erfolgt zwar auch hier auf der Grundlage kontrastierender Reaktionen der Frauen – Fürsorglichkeit und Mitgefühl auf der einen, mangelnde Sorge auf der anderen Seite –, doch die Vorgehensweise ist eine andere: In der Kreidekreis-Version liegt der Akzent auf der Aktion der Frauen (dem Ziehen an dem Kind), in der Salomonischen Fassung hingegen auf der (non-)verbalen Reaktion auf den Teilungsbefehl, die von Aktion unterstützt werden kann, aber nicht muss (vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel).

⁵³⁸ Klabund ist ein Pseudonym, der Geburtsname des Dichters Alfred Henschke (* 4.11.1890 in Crossen/Oder, † 14.8.1928 in Davos). – Unter den Dichtern, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts schöpferisch mit asiatischer und insbesondere chinesischer Kultur auseinandersetzten, ist Klabund einer der wichtigsten Vertreter. Andere Autoren waren etwa Hans Bethge, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Döblin, Richard Dehmel, Arno Holz u.a., vgl. dazu: Kuei-Fen Pan-Hsu: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1179), Frankfurt/Main, Bern u.a. 1994, S. 3.

⁵³⁹ Fritz Gruner: Art.: „Zaju“ in: J. Berndt (Hrsg.): BI - Lexikon Ostasiatische Literaturen, Leipzig 1985, S. 307.

⁵⁴⁰ Stanislas Julien: Hwei Lan Ki, ou l'histoire du cercle du craie, drame en prose et verse, London 1832.

⁵⁴¹ Hwei-lan-ki. Der Kreidekreis. Chinesisches Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel, frei bearbeitet von Wollheim da Fonseca, Leipzig [1876].

⁵⁴² Vgl. dazu einen Hinweis des Dichters: „Es ist drei Jahre her, daß eines Abends in der ‚Wilden Bühne‘ Elisabeth Bergner auf mich zu kam [!]: ‚Wir haben ein Schauspieltheater gegründet: wollen sie ein Stück für uns, für mich schreiben? [...] Kennen Sie den Kreidekreis? Natürlich kannte ich (alter Chinese) den Kreidekreis: In der (ausge-

Obgleich Klabund die Kerngeschichte des chinesischen *Kreidekreises* beibehält und sich in einer Reihe von Strukturen an das Original anlehnte, kommt sein Werk einer völligen Neugestaltung gleich. Die Vorlage veränderte und erweiterte der Dichter, indem er sowohl eigene politische und soziale Anschauungen einarbeitete als auch seine Chinakennnisse mit einfließen ließ, insbesondere diejenigen um den Taoismus, dessen Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland eine wichtige Rolle spielte.⁵⁴³ Klabund gestaltete, vor dem Hintergrund von Arbeitslosigkeit, Inflation und revolutionärer Unruhen der Nachkriegszeit, einerseits ein Sozialdrama mit lehrhaftem Charakter, andererseits aber auch ein Märchen mit utopisch überhöhtem Schluss: Die aus armen Verhältnissen stammende und in Folge von Intrige und Korruption zunächst ihres Kindes beraubte und zum Tode verurteilte Hauptfigur Haitang erhält schließlich in der letzten Gerichtsverhandlung nicht nur ihr Kind zurück, sondern wird auch die Ehefrau des richterlichen Kaisers, der – wie sich am Ende herausstellt – zugleich Vater des Kindes ist. Zemlinskys Oper ist – trotz einiger, mitunter nicht unwesentlicher Veränderungen –grundsätzlich eine nahezu wörtliche Vertonung von Klabunds Drama. Dieses enthält selbst eine ganze Reihe opernhafter Elemente wie die starke Typisierung der Figuren mit einer an das Boulevardmelodrama erinnernden klaren Polarisierung zwischen Gut und Böse, eine besondere Affektsprache sowie zahlreiche Monologe, in denen ein Gefühlsausdruck im Vordergrund steht.

Die oben erwähnte erste Gerichtsszene in Zemlinskys Oper steht nicht im Zeichen von Gerechtigkeit, denn die Lüge der Kindesräuberin Yü-Pei hat Erfolg, die Wahrhaftigkeit der wirklichen Mutter Haitang jedoch bleibt gänzlich ohne Wirkung. Bemerkenswert ist, dass der Richter und die Zeugen die falsche Mutter Yü-Pei kennen, aber das von ihr angeführte Spiel mitmachen, da sie von ihr bestochen wurden und sich (materielle) Vorteile versprechen, wenn das Verfahren zu ihren Gunsten verläuft. Haitang hat also von Anfang an keine Chancen. Bemerkenswert ist ferner, dass die Pathos-Strategie Haitangs im inneren Kommunikationssystem niemanden ersichtlich rührt, beim rezipierenden Publikum aber eine umso stärkere sympathetische Identifikation veranlasst. Die zweite Gerichtsszene hingegen mit dem integeren, wenngleich Haitang gegenüber nicht unvoreingenommenen kaiserlichen Richter Pao (beide sind sich zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal begegnet und hatten sich ineinander verliebt), stellt die Ordnung mithilfe des

zeichneten) Übersetzung Stanislav[!] Juliens, in der weniger guten Reclamausgabe.“ Zitiert in: Ingrid Schuster: Märchenspiele und politische Parabeln. China und Japan auf der europäischen Bühne, in: Programmheft Hamburgische Staatsoper zur Premiere *Der Kreidekreis* am 20. März 1983, S. 40. – Allerdings finden sich auch einige wörtliche Entsprechungen zu der deutschen Übersetzung von Wollheim da Fonseca, so dass diese Übersetzung als Vorlage für Klabund ebenso wahrscheinlich ist.

⁵⁴³ Die Bedeutung taoistischen Gedankenguts in Klabunds *Kreidekreis* hebt vor allem Pan-Hsu hervor, in: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds, S. 150/151. – Zu den politischen und gesellschaftlichen Anschauungen Klabunds im *Kreidekreis* vgl. auch Kurt-Alexander Zeller: Music for the Theatre: Alexander Zemlinsky as Opera Composer, Ann Arbor 1990, S. 155-167. Mit einigen Veränderungen wie der Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Haitang und Pao sei, so Zeller, Klabund auch dem westlichen Publikumsgeschmack entgegengekommen.

Kreidekreises wieder her: Das Kind wird in die Mitte gelegt, beide Frauen sollen daran ziehen; Haitang, die es nicht verletzt will, lässt es jedoch los. Pao erkennt in ihr die wahre Mutter. Charakteristisch insbesondere für die erste Gerichtsszene ist ein ständiges Changieren zwischen verschiedenen Ausdrucksmitteln und Stillagen. Der Wechsel von Gesang und gesprochener Rede sowohl mit als auch ohne Musik gehört wohl zu den auffälligsten Merkmalen.⁵⁴⁴ Hinzu kommt ein Nebeneinander von Komik und echtem Pathos. Diese, auch die musikalischen Überzeugungsstrategien betreffende Heterogenität ist einerseits Abbild des in dieser Szene so ungleichartigen Figurenpersonals (der sich wahrhaftig gebenden Haitang stehen bestechliche und in einigen Zügen zugleich komische Richter und Zeugen sowie die intrigante Yü-Pei gegenüber). Andererseits ist es ein Verfahren des Komponisten, Sympathien zu lenken und Distanzierungen zu schaffen.⁵⁴⁵

Für die vorliegende Untersuchung zu musikalischen Überzeugungsstrategien bietet Zemlinskys Oper zwei besondere Perspektiven: Die erste Gerichtsverhandlung erlaubt eine Beschäftigung mit der Frage nach den Überzeugungsstrategien unter veränderter Gewichtung: Wie werden Manipulation und Lüge im inneren Kommunikationssystem erfolgreich realisiert? Inwiefern führen deren Darstellung beim Zuhörer zu einer gegenüber den beteiligten Figuren in der Gerichtsszene umgekehrten Reaktion, einer Parteinahme für Haitang und einer ablehnenden Haltung gegenüber Yü-Pei? Es lässt sich zeigen, dass Zemlinsky gerade hier verschiedene Mittel der Distanzierung anwendet, von denen die Integration des Komischen auch in die Musik von zentraler Bedeutung ist, während die zweite Verhandlung darauf weitestgehend verzichtet.⁵⁴⁶ Die folgende Untersu-

⁵⁴⁴ Durch die Integration gesprochenen Textes lässt sich Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* dem Genre der Dialogoper zuordnen, für das das Nebeneinander zweier verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten (Singen und Sprechen) konstitutiv ist. Vgl. dazu Thomas Betzwieser, der sich in seiner Habilitationsschrift der französischen Opéra comique als Form der Dialogoper widmet (s.o. Anm. 63). In Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* sieht er eine für das frühe 20. Jahrhundert charakteristische Wiederbelebung dieses Nebeneinanders zweier Ausdrucksformen: „Der *Kreidekreis* [...] darf ferner [neben der Verwendung des Liedes] die Bezeichnung Dialogoper beanspruchen, da Zemlinsky – wie in dem Vorbild der *Dreigroschenoper* – vom Sprechtext in ungewöhnlich starkem Maße Gebrauch machte. Die Verbindung von Dialog und Musik war jedoch in Zemlinskys Oper – im Gegensatz zur *Dreigroschenoper* – dergestalt individualisiert, daß es schwerfällt, die gegenseitige Durchdringung von Sprechen und Singen mit den Begriffen Dialog, Melodram und Musiknummer zu belegen. In dieser Hinsicht stellte Zemlinskys *Kreidekreis* eine neuartige Verbindung von Sprechtext und Musik dar, die jedoch die traditionellen Komponenten immer noch durchschimmern ließ.“ In: Sprechen und Singen, S. 536.

⁵⁴⁵ Horst Weber deutet den stilistischen Reichtum in dieser Oper als Mangel. Es sei die „Uneinheitlichkeit des Librettos“, die sich auf Zemlinskys Musik ausgewirkt habe. Zemlinsky arbeite mit einer Vielzahl an „fremden Idiomen“, die er nicht „zu einer Einheit zusammenzwingen“ konnte, in: Alexander Zemlinsky, (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts), Wien 1977, S. 65-67.

⁵⁴⁶ Dass Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* mit Mitteln der Distanzierung arbeitet, wird immer wieder betont; gemeinhin werden in diesem Zusammenhang jedoch die einem Illusionismus entgegenwirkenden, an das Publikum gerichteten Vorstellungsmonologe der Figuren genannt sowie der spezifische, verfremdende Umgang mit Elementen musikalischen Exotismus' und der Unterhaltungsmusik (vor allem bei Peter Revers: Zur Ostasienrezeption in Alexander Zemlinskys *Kreidekreis*, in: Hartmut Krones (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderband 1), Wien, Köln, Weimar 1995, S. 94-104; auch bei Ulrike Kienzle: „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille‘?“ Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne, in: Udo Bermbach (Hrsg.): Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungen und Komponisten, Stuttgart, Weimar 2000, S. 119-126). Keine Beachtung fand bisher hingegen die Integration von teilweise ins Groteske tendierender Komik

chung stellt die beiden Gerichtsszenen vergleichend gegenüber. Ferner lassen sich bestimmte Strukturen vor einem intertextuellen Hintergrund betrachten, denn die Oper weist, wie schon das Drama Klabunds, Merkmale auf, die denjenigen in der chinesischen Vorlage ähnlich erscheinen. Inwiefern lassen sich spezifische Überzeugungsstrategien auch auf Eigenheiten des asiatischen Textes von Li Xingdao zurückführen?

Auch wenn Zemlinsky für seine Vertonung an Klabunds Drama nicht unwesentliche Veränderungen vorgenommen hat, die – grob gesprochen – eine Emotionalisierung (auch in den Überzeugungsszenen) mit einer stärkeren Hervorkehrung eines bestimmten Mutterideals und einer Abschwächung konkreter politischen Implikationen zur Folge hatte, bleibt doch in der Konfrontation zwischen Gut und Böse ein mehr ins Allgemeinere gewendete Plädoyer für Gerechtigkeit im Zentrum.⁵⁴⁷ Zemlinskys Oper haftet eine ausgeprägte moralische Perspektive an; sie wird vor allem über die beiden Gerichtsszenen vermittelt und richtet sich – so die These – gegen die politischen und sozialen Verhältnisse im aufsteigenden Nationalsozialismus.⁵⁴⁸

Inhalt der Oper

Die Akteinteilung in der Oper entspricht bis zum zweiten Akt einschließlich derjenigen im Drama; der dritte Akt führt die Akte III bis V der Vorlage aufgrund umfangreicherer Textkürzungen zwar zusammen, lässt Klabunds Gliederung jedoch in Form von „Bildern“ bestehen. Nicht bei Klabund findet sich hingegen die weitere Aufteilung der Akte I und II in je zwei Bilder. Sie folgt gleichwohl jeweils einer inhaltlichen Zäsur im Text, die Zemlinsky mit einem gegenüber dem Drama ergänzten Schauplatzwechsel unterstreicht. Es ergibt sich somit eine andere Einteilung in Akte und Bilder:

auch in der musikalischen Gestaltung insbesondere der ersten Gerichtsszene, obwohl bereits zeitgenössische Rezensionen auf diese Elemente hinweisen (vgl. dazu die Ausführungen unten S. 328). In einer späteren Darstellung macht lediglich Horst Weber eine Andeutung in diese Richtung, ohne jedoch näher darauf einzugehen, in: Alexander Zemlinsky, S. 66. Auch bei Niall O'Loughlin findet sich lediglich eine Andeutung in diese Richtung: „The trial scene in Act 3 is a travesty of justice, with unashamed bribery of witness and the judge.“ In: *The Chalk Circle of Operas of Osterc and Zemlinsky: A Comparative Analysis*, in: Primož Kuret (Hrsg.): *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc. Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc. Slovenski Glasbeni Dnevi 1995*, 3.-7. April 1995, Ljubljana 1995, S. 72.

⁵⁴⁷ Wildner-Partsch zufolge übernahm Zemlinsky Klabunds Drama „praktisch wörtlich“, nur einzelne Sätze seien ausgelassen, „aber nur dort, wo es sich um Nebensächlichkeiten handelt“. Diese Beobachtung erweist sich bei genauerer Untersuchung jedoch als ungenau. Wildner-Partsch fügt an anderer Stelle selbst hinzu, daß der vierte Akt ebenso wie der Schlussakt „stark gekürzt“ seien. Sie zieht aber daraus keine weiteren Schlussfolgerungen, in: *Das Operschaffen Alexander Zemlinskys*, Diss. Wien 1979 (masch.), S. 113. Anders als Wildner-Partsch weist auch Peter Revers auf „umfangreiche Kürzungen“ durch Zemlinsky hin, in: *Zur Ostasienrezeption*, S. 84. Auf die Textänderungen wird im Verlauf der Untersuchung weiter einzugehen sein.

⁵⁴⁸ Überlegungen zur Verbindung von Zemlinskys *Kreidekreis* zu den politischen und sozialen Verhältnissen der Entstehungszeit hat bisher, ohne jedoch genauer die Funktion der Musik dabei zu untersuchen, vor allem Peter Dannenberg angestellt, in: „Gerechtigkeit, sie sei dein höchstes Ziel...“. Alexander Zemlinsky und das Schicksalsjahr 1933, in: *Programmheft Hamburgische Staatsoper zur Premiere Der Kreidekreis am 20. März 1983*, S. 6-13. – Der folgenden Darstellung liegt die Partitur des *Kreidekreises* zugrunde (Universal Edition, UE 10.450, Wien 1933).

Klabund	Zemlinsky
Akt I (Teehaus)	Akt I (1. und 2. Bild)
Akt II (Garten und Veranda bei Ma)	Akt II (3. und 4. Bild)
Akt III (Gerichtssaal)	Akt III (5. Bild)
Akt IV (Schneelandschaft)	(6. Bild)
Akt V (Kaiserpalast)	(7. Bild)

Akt I

1. Bild. Tschang-Haitang wird von ihrer Mutter an den Teehausbesitzer (Bordell) Tong verkauft. Aufgrund rigider Steuereinnahmen durch den reichen Mandarin Ma hatte sich ihr verarmter Vater Tschang, ein Gärtner, vor dessen Haus erhängt. Die finanzielle Not zwingt zum Verkauf Haitangs. Tschang-Ling, der Bruder von Haitang, verurteilt Haitangs zukünftiges Gewerbe. Er fürchtet um seinen Ruf. Doch in dem Streit stellt sich heraus, dass Tschang-Ling zwar hohe Ideale hat, Zeit und Geld aber selbst in Teehäusern und Wirtshäusern verschwendet.

2. Bild. Es erscheint der kaiserliche Prinz Pao. Haitang und Pao verlieben sich ineinander. Doch noch bevor sie sich offen zueinander bekennen können, tritt der Steuerpächter Ma auf. Der Tag erscheint ihm hinsichtlich seiner Liebesunternehmungen „zweifellos günstig“ (S. 14⁵⁴⁹); Haitang gefällt ihm, und er möchte sie kaufen. Bei der Versteigerung überbietet Ma den Prinzen Pao und nimmt Haitang zu sich nach Hause.

Akt II

3. Bild. Inzwischen ist ein Jahr vergangen. Haitang lebt als zweite Gattin Mas in dessen Haus und hat einen Sohn geboren. Ma hat sich von seiner ersten Frau Yü-Pei abgewandt, die bisher kinderlos geblieben war. Durch Haitangs versöhnliche Haltung hat sich Ma verändert und erkennt sein bisher begangenes Unrecht. Yü-Pei selbst ist eifersüchtig auf Haitang. Als sie erfährt, dass sie als kinderlose Hauptfrau kein Recht auf ein Erbe Mas hat und dieser zudem beabsichtigt, sich von ihr scheiden zu lassen, sieht sie sich genötigt, ihr Schicksal mithilfe ihres Geliebten, dem Gerichtsschreiber Tschao, heimtückisch zu wenden. Haitangs Bruder ist zum Bettler verkommen und ein massiver Kritiker sozialer Verhältnisse geworden. Er will Ma, in seinen Augen ein „verruchtes Unkraut“ (S. 23), im Namen der revolutionären Bruderschaft vom Weißen Lotos töten. Haitang jedoch erreicht einen Aufschub.

⁵⁴⁹ Textzitate, auch in den folgenden Kapiteln, aus: Alexander Zemlinsky: Operntext zu Klabunds *Kreidekreis*, Wien 1933.

4. Bild. Yü-Peis Versuch, Haitang gegen Ma zu verleumden, misslingt. Sie tötet schließlich Ma in Anwesenheit Haitangs mit vergiftetem Tee und lenkt den Verdacht später auf Haitang, die verhaftet wird. Yü-Pei behauptet, das Kind gehöre ihr.

Akt III

5. Bild. Es soll über die Mörderin Mas verhandelt und die Frage der Mutterschaft geklärt werden. Yü-Pei aber besticht noch vor der Verhandlung den Richter Tschu-Tschu und die Zeugen (die Hebamme Lien und zwei Kulis). Die Zeugen erklären daher vor Gericht, das Kind gehöre Yü-Pei und nicht Haitang. Nach dem verhängnisvollen Schwur Yü-Peis, in dem sie angibt, dass diejenige, „die nicht die Mutter des Kindes ist, ihren Gatten mit Gift aus dem Weg geräumt hat, um sich unrechtmäßig Knabe und Erbteil anzueignen“ (S. 37), wird Haitang zum Tode verurteilt. Am Ende des Aktes verkündet eine Stafette aus Peking den Tod des alten Kaisers und die Nachfolge des kaiserliche Prinzen Pao. Dieser hat alle Todesurteile suspendiert und fordert die am Prozess Beteiligten zur Überprüfung des Urteils nach Peking. Seine erste Amtshandlung steht „im Zeichen von Gerechtigkeit“ (S. 38). Tschang-Ling, der ebenfalls im Gerichtssaal anwesend ist, wird wegen Majestätsbeleidigung in Haft genommen.

6. Bild. Die völlig erschöpfte Haitang führen Soldaten durch den Schneesturm nach Peking. Haitang klagt ihre Verzweiflung der freien Natur. Sie begegnet Tschang-Ling, der ebenfalls von Soldaten nach Peking gebracht wird.

7. Bild. Eine zweite Gerichtsverhandlung soll den Mord an Ma und die Frage nach der wirklichen Mutter klären. Zunächst wird Tschang-Ling vorgenommen, Pao sieht in ihm aufgrund seiner Besorgnis um China einen Freund. Beim Auftritt Haitangs erkennen sich Haitang und Pao sogleich. Zur Urteilsfindung wird das Kind in einen auf den Boden gemalten Kreidekreis gelegt; die beiden Frauen sollen es zu sich hinüberziehen. Diejenige, so Pao, der dies gelingt, werde als die rechte Mutter anerkannt. Haitang jedoch reißt das Kind nicht brutal an sich wie Yü-Pei und erklärt, sie wolle ihr Kind nicht durch Gewalt verletzen. Pao spricht sie frei und verurteilt Yü-Pei, Tschao und Tschu. Im Schlussdialog mit Haitang gesteht Pao, dass das Kind nicht von Ma, sondern von ihm gezeugt wurde: Haitangs Traum, Pao sei in der ersten Nacht im Hause Mas zu ihr gekommen, erweist sich damit als wahr. Haitang wird Paos Frau und Kaiserin an seiner Seite.

Überzeugungsstrategien im Werkinneren

Die beiden Gerichtsszenen im dritten Akt verzichten auf eine detaillierte Tathergangsschilderung, wie sie für alle anderen hier untersuchten Werke charakteristisch ist; die erste Szene etwa beinhaltet lediglich einen vergleichsweise kurzen Streit, die Anklage Yü-Peis sowie eine knappe Schilderung der Hintergründe. In beiden Fällen handelt es sich um stilisierte Gerichtsverhandlungen, die bestimmte inhaltliche Aspekte in den Vordergrund rücken: In der ersten Szene ist es die (auch musikalisch realisierte) kontrastierende Gegenüberstellung von Manipulation und Lüge einerseits und Wahrhaftigkeit andererseits. Eine umfangreiche Anhörung der von Yü-Pei bestochenen Zeugen steht neben einer leidenschaftlichen Verteidigung von Haitangs Mutterschaft. In der zweiten Verhandlung rückt die Kreidekreis-Episode als Sinnbild für Gerechtigkeit sowie die Verherrlichung der Mutterliebe – musikalisch als große Klangapotheose realisiert – in den Mittelpunkt. Die Konfrontation von Wahrhaftigkeit und Lüge in der ersten Gerichtsszene versteht das Publikum, da sowohl bereits der von Yü-Pei begangene Mord am Ende des zweiten Aktes als auch deren Bestechungen von Richter und Zeugen zu Beginn des dritten Aktes auf der Bühne präsentiert werden. Diese Offenlegung, die ganz wesentlich von der Musik unterstützt wird, ist eine wichtige Strategie, das Publikum zu lenken, es gegen die Betrügenden und für Haitang einzunehmen.⁵⁵⁰

Gerichtsszene I (III/5)

Sprachliche Strategien

MANIPULATION UND LÜGE

Die gesamte erste Gerichtsszene steht von Beginn an im Zeichen von Manipulation und Lüge. Es geht hier nicht darum, die tatsächlichen Ereignisse um den Tod Mas und den Raub des Kindes und somit die Wahrheit herauszufinden, sondern Yü-Pei unbeschadet und zu ihrem Vorteil aus dem Prozess gehen zu lassen. Yü-Pei manipuliert schon im Vorfeld, indem sie sowohl den Richter als auch die Zeugen besticht, zu ihren Gunsten auszusagen. Dabei sucht sie nicht, den Anschein von Wahrhaftigkeit aufrechtzuerhalten und den Richter ebenso wie die Zeugen von ihrer vermeintlichen Unschuld und Mutterschaft zu überzeugen. Sie legt vielmehr durch ihre Bestechungen implizit offen, dass sie tatsächlich im Unrecht ist, den Ausgang der Verhandlung aber zu ihren Gunsten beeinflussen will. Umso perfider ist die Verurteilung Haitangs, während Yü-Pei

⁵⁵⁰ Hier ist die Informationsvergabe als sympathielenkendes Mittel relevant, denn so kann „der Informationsvorsprung des Zuschauers je nach den näheren Umständen sowohl sympathiefördernd als auch sympathiehemmend wirken“, in: Manfred Pfister: Zur Theorie der Sympathielenkung, S. 29. In diesem Fall hat das Wissen des Zuschauers um den Betrug (das hier nicht ein Mehr-Wissen, sondern ein Mit-Wissen ist) eine sympathiehemmende Funktion gegenüber den ihn vollziehenden Figuren, aber eine sympathiefördernde Funktion im Hinblick auf Haitang.

ohne Strafe und als vermeintliche Mutter mit dem Kind die Verhandlung verlässt. Ihr Spiel gelingt vor allem deshalb, weil der Richter sich auf ihre Methode einlässt; er erscheint selbst bereits bei seinem Auftrittsmonolog, einer expliziten Selbstdarstellung, am Anfang des dritten Aktes moralisch fragwürdig, wenn er erklärt, dass er den Angeklagten gegenüber keinerlei Respekt oder gar Mitleid empfindet (selbst dem ‚Publikum‘ wendet er sich verächtlich zu) und es ihm vor allem um die Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse geht.⁵⁵¹

TSCHU: Mein Name ist Tschu-tschu, ich bin der von Seiner Kaiserlichen Himmlischen Majestät [...] eingesetzte oberste Richter von Tscheu-Kong. Das Publikum erwartet deshalb nicht, von mir mit der üblichen Devotion begrüßt zu werden. Ich neige weder meine Knie noch meine Stirn vor einer derartigen Gesellschaft miserabler Kreaturen, wie ich sie hier zu meinem Abscheu versammelt sehe. Um neun sollen die Gerichtsverhandlungen beginnen, jetzt will ich erst mal in Ruhe frühstücken. (*Er knabbert an Früchten, beißt in ein Brot.*) Das Frühstück gehört zu den angenehmsten Dingen des Lebens. Mit vollem Magen kann man einen Angeklagten, einen Dieb etwa, der aus Hunger gestohlen, nochmal so leicht und mit doppelt gutem Gewissen zum Galgen verurteilen. Heute bin ich leider etwas verkateret. Ich habe Kopfweg. Ich habe die Nacht im Hause des Herrn Tong verbracht in Gemeinschaft mit den drei reizenden Mädchen Yü, Yei, Yau.
(III/5, S. 29)

Tschu-Tschu lässt Yü-Pei durch ihren Vertrauten und Geliebten Tschao noch vor Verhandlungsbeginn einen Beutel mit Gold überbringen. Diese Geste versteht er sofort. Er weiß um den Paragraphen über Beamtenbestechung, doch er ignoriert ihn, da ihm der materielle Zugewinn wichtiger ist:

TSCHU: (*läßt das Gold über den Tisch rollen*) Gold – Gold – keine schönere Musik, als wenn Gold über den harten Tisch rollt. Es klingelt wie Pagodenglocken. Beim Geläut des Goldes werde ich förmlich fromm. Frau Ma ist eine überaus freigebige Dame. Sie dürfte ihre Recht finden. Jetzt will ich mich aber noch ein wenig in das Strafgesetzbuch vertiefen [...] und mich in das Beratungszimmer zurückziehen. Die Paragraphen über Beamtenbestechung werden mir keine Kopfschmerzen machen. Ich entferne sie einfach, ritsch, ratsch, (*reißt Blätter heraus*) aus meinem Buch.
(III/5, S. 30)

Das weitere Instrument Yü-Peis sind die Zeugen: die Hebamme Lien und zwei Kulis, die sich als Nachbarn ausgeben sollen. Der eigentlichen Gerichtsszene geht deren Bestechung voraus. Alle drei Zeugen sollen vor Gericht bestätigen, dass das Kind dasjenige Yü-Peis ist, damit Haitang als vermeintliche Kindesräuberin und Mörderin Mas überführt werden kann. Zwar besteht Lien zunächst darauf, dass Haitang das Kind geboren hat, doch Yü-Pei veranlasst sie mithilfe von materiellen Verlockungen (Goldstücken und Kleidern) schließlich zu der ihr gewünschten Aussage. Es handelt sich hier nicht um den Versuch einer Überzeugung, durch den Lien tatsächlich zu einer anderen Einstellung gelangt; die Hebamme gibt nur den Anschein, überzeugt zu sein. Erst mit

⁵⁵¹ Es ist konstitutiv für das Drama ebenso wie für die Oper, dass sich jede einzelne Figur (mit Ausnahme Tschang-Lings, der Mutter Frau Tschang und der Zeugen) bei ihrem ersten Auftritt an das Publikum wendet und sich diesem explizit vorstellt; es ist ein episches Moment, das ein zentrales Strukturmerkmal des in der Einleitung erwähnten Zaju-Dramas aufgreift (vgl. dazu auch unten das Kapitel „Intertextuelles“).

Yü-Peis Hinweis auf den vermeintlichen Mord Haitangs an Herrn Ma ist nicht mehr eindeutig erkennbar, ob die Hebamme Yü-Pei in diesem Punkt tatsächlich Glauben schenkt und sich täuschen lässt:

FRAU MA: Sie sollen Zeugnis ablegen, Frau Lien, daß der Knabe Li mein Kind ist, und nicht das der Haitang.

HEBAMME: Aber wie soll ich dieses Zeugnis ablegen, da es doch nicht wahr ist?

FRAU MA: Pst!

HEBAMME: War ich doch selbst es, die die Nabelschnur zwischen dem Kinde und der Frau Haitang trennte.

FRAU MA: Frau Lien, Sie irren sich! Hier haben Sie zwanzig Goldtaels, um ihrem Gedächtnis auf die richtige Spur zu helfen.

HEBAMME: Frau Ma sind so gütig, zu gnädig, zu einer armen, alten Frau. Ja, ja, ja, ja, jetzt dämmert es mir, mir ist da in der Dämmerung eine Verwechslung unterlaufen – ich habe Sie und Haitang verwechselt! Diese Haitang ist eine stolze und hochmütige Person [...].

FRAU MA: Da ist es ja wohl kein Wunder, daß sie Herrn Ma, (*schluchzend*) meinen geliebten Mann, vergiftet hat.

HEBAMME: Was Sie nicht sagen! Vergiftet! Ja, ja, ja, ja, es gibt böse Menschen auf der Welt. Da kann ja auch wohl das Kind nicht von ihr sein.

(III/7, S. 31)

Die Kulis hingegen zeigen sich sofort gefügig; gegen Geld und Tabak versprechen sie, den von Yü-Pei vorgetragenen Spruch zu wiederholen:

FRAU MA: Gerechtigkeit ist, wenn ich Euch ein paar Taels gebe und ein Päckchen Kautabak, und Ihr sagt hier als Zeugen vor Gericht aus, was ich Euch vorsagen werde.

ZWEI KULIS: Wir haben in der Schule immer gut auswendig gelernt. Also schießen sie nur los.

FRAU MA: Ihr werdet also bezeugen, daß Ihr Nachbarn von Herrn Ma seid, der, als ich seinerzeit den Knaben Li gebar, ein Fest für das ganze Stadtviertel gab. Ihr müßt beschwören, daß der Knabe mein Kind, und nicht das Kind Haitangs ist.

ZWEI KULIS (*heben grinsend die Finger zum Schwur*): Der Eid wird geschworen, darauf können Sie das Gift nehmen, das, wie wir hören, Haitang Herrn Ma in den Tee gerührt hat.

FRAU MA: Sie ist eine Mörderin, vergeßt das nicht!

(III/5, S. 32)

Weder in dieser Bestechungsszene noch in der anschließenden Gerichtsszene – alle Zeugen sagen nach dem Plan Yü-Peis aus und bedienen sich somit selbst der Lüge – wird deren Verfahren von den Beteiligten explizit offengelegt. Alle wissen von Yü-Peis Manipulation, niemand außer Haitang benennt sie jedoch, selbst nicht in dem Moment, in dem die Hebamme darauf verzichtet, den Wahrheitsgehalt ihrer Aussage zu bekräftigen:

TSCHU: Die Zeugin wird vereidigt. Sprechen Sie die Worte nach: Ich schwöre bei den Gebeinen meiner Ahnen –

HEBAMME: Beinen meiner Ahnen –

TSCHU: Daß ich die reine Wahrheit gesagt –

HEBAMME: Keine Wahrheit gesagt –

TSCHU: So wahr mir Fo helfe!

HEBAMME: So wahr mir Fo helfe!

(III/5, S. 36)

Auch Haitang bleibt ungehört. Die Analyse der Musik zeigt hingegen, wie hier der Betrug auf nonverbaler Ebene offen gelegt wird.

Yü-Pei nimmt in der Gerichtsverhandlung selbst wenig Raum ein; ihr Instrument sind die bestochenen Zeugen. Diese arbeiten für sie. In ihren wenigen Äußerungen bedient sie sich, neben einer konsequenten Abwertung der Gegnerin Haitang, der Lüge. Sie sagt bewusst falsch aus, wenn sie in ihrer Anklage Haitang zur Mörderin erklärt:

FRAU MA: Ich, Yü-Pei, rechtmäßige Hauptgattin des verewigten Herrn Ma, klage Haitang des versuchten Kindesraubes und des vollendeten Giftmordes an Herrn Ma an.
(S. 34)

In ihrem späteren Schwur spricht sie die Wahrheit, doch er wird einzig von Haitang richtig ausgelegt; alle anderen deuten ihn zu Haitangs Ungunsten:

FRAU MA: Ich schwöre bei den Gebeinen meiner Ahnen, daß die, die nicht die Mutter des Kindes ist, ihren Gatten mit Gift aus dem Weg geräumt hat, um sich unrechtmäßig Knabe und Erbteil anzueignen.
HAITANG (*entsetzt*): Sie schwört die Wahrheit!
TSCHU: Die Inkulpatin hat gestanden! Die Zeugenaussagen werden geschlossen. Das Gericht wird nunmehr das Urteil beraten. [...] Die Angeklagte Tschang Haitang wird wegen versuchten Kindesraubes und vollzogenen Giftmordes an ihrem Gatten Ma zum Tod durch des Henkers Schwert verurteilt.
(III/5, S. 37)

Der Richter gibt sich überzeugt und verurteilt Haitang als Mörderin und Kindesräuberin. Doch er ist nur scheinbar überzeugt: Seine Manipulierbarkeit wurde von Beginn an offen gelegt, er ist bestechlich und ignoriert Hinweise selbst der Zeugen auf die Falschaussagen.

WAHRHAFTIGKEIT

Haitang tritt im Unterschied zu Yü-Pei vor Gericht ohne jedwede Unterstützung auf; ihr Bruder Tschang-Ling, der nach dem abschließenden Urteil das Wort ergreift und auf die Bestechung durch Yü-Pei verweist, bleibt ungehört und wird ebenfalls verhaftet. Sie ist den Manipulationen, Lügen und Erniedrigungen der Gegnerin und des Richters ausgeliefert, die Richtigkeit ihrer Aussagen gehen ins Leere. Dies veranlasst sie, ein zunächst ruhiges und sachbezogenes Vorgehen zugunsten eines zunehmend ausgeprägteren Affektausdrucks preiszugeben. Leidenschaftlich verteidigt sie ihre Mutterschaft und präsentiert sich dabei als die ideale, liebende Mutter in einer zunehmend bilderreichen Sprache. Schwangerschaft und Geburt ihres Kindes seien ihre eigentliche Bestimmung und sie habe beides mit Freude erlebt:⁵⁵²

⁵⁵² Haitang entspricht in vielerlei Hinsicht nahezu mustergültig dem Ideal einer vor allem von Jean-Jacque Rousseau und später Sigmund Freud beschriebenen liebenden Mutter. In der hier zitierten Rede ist es die Gewissheit über die Mutterschaft als eigentliche Bestimmung („Ich blühte nur, damit ich eine reife Frucht trüge“) sowie der Hinweis auf die gegenüber der Empfängnis größere Lust der Geburt (zu dem Mutterideal um und nach 1900 vgl. vor allem: Eli-

HAITANG: Ich bedaure, diese Frau Lügen strafen zu müssen. Aber es geht um mein Leben, Herr Richter, es geht um mein Kind. Herr Richter, man hat mir im Gefängnis mein Kind verweigert! Man hat mich ohne Nachricht von ihm gelassen! Li, mein Knabe, erkennst Du mich?

FRAU MA: Sie heuchelt. Wie kann sie Muttergefühle vortäuschen, da ihr Schoß verdorrt ist wie ein Baum in der Wüste Gobi ohne Wasser?

HAITANG: Mein Schoß verdorrt? Ich unbegnadet? Das heiligste Recht des Weibes mir nicht verliehen? Trug ich doch in diesem meinem Leibe unter diesem meinem Herzen meinen Knaben Li, die Erfüllung meiner Sehnsucht, die Hoffnung meines Alters. Ich blühte nur, damit ich eine reife Frucht trüge. Die Blüte fiel ab, die Frucht reifte in Sonne und Sturmgewitter, in Wollust und Schmerzen. Ich, die ich keine Wollust empfunden, da ich ihn empfang, ich verging vor Wollust, da ich ihn gebar. Fo hat mich begnadet, gesegnet.

(III/5, S. 34)

Mit dieser Pathos-Strategie wendet sie sich zunächst noch an die Umstehenden, insbesondere den Richter. Haitangs folgende Reaktionen auf die falschen Zeugenaussagen und die Anklage sind hingegen immer mehr nach innen gewendet, sind ein Heraustreten aus der Situation und im inneren Kommunikationssystem an kein Gegenüber mehr gerichtet. Der Übergang in eine Versstruktur markiert – für das Publikum, nicht aber für die Figuren im Spiel – die veränderte Kommunikationssituation:⁵⁵³

HAITANG: Frau Lien. Die Wahrheit, die Wahrheit: dies Kind ist mein!

FRAU MA: Das listige Weib macht sich der Beeinflussung der Zeugen schuldig.

TSCHU: Man schlage die Angeklagte wegen ungebührlichen Benehmens vor Gericht [...].

HAITANG: Wie Feuer brennt mein Rücken,
Wie Sturm weht mein Atem.
Verflöge doch meines Lebens Hauch
Der Nachtschmetterling.

[folgt: Befragung der Kulis und Anklage wegen „Giftmord“]

HAITANG: Himmlisches Licht, du hast dich ganz verummmt.

Wo leuchtest Du?
Himmlische Glocke, du bist verstummt.
Wo läutest Du?
Kommt es nie an Tag, bleibt es in Nacht,
Wer Herrn Ma zu Tod gebracht?
Ich bin wehrlos, ehrlos ganz,
Trag auf meinem armen Kopf einen Brennesselkranz.
(III/5, S. 37)

Diese Momente erinnern an die Kommunikationssituation in dem Oratorium *Zianis*: Auch hier mündete der besonders affektgeladene Augenblick in einen von den anderen Figuren unbemerkten inneren Monolog. Während dieser jedoch unter anderem im Zusammenhang steht mit einem bestimmten gesellschaftlichen Ideal (den Affekt nicht offen legen, sondern selber austragen und

sabeth Badinter. Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute (vgl. Anm. 464). Auf diesen Zusammenhang ist weiter unten in einem eigenen Kapitel näher einzugehen.

⁵⁵³ Der Übergang in die Versstruktur ist darüber hinaus auf Textebene ein Mittel der Sympathielenkung und spricht auch daher nur das Publikum an; vgl. zur poetischen Sprechfunktion im Drama Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 166/167.

nach außen Beherrschung wahren), lässt er sich hier mehr psychologisierend deuten als ein resignatives Aussteigen aus der Situation.

KOMIK

Die falschen Zeugenaussagen sind für Haitang verhängnisvoll; sie stützen Yü-Peis Anklage und veranlassen Haitangs Todesurteil, da sich auch der im Vorfeld bestochene Richter nicht um eine Prüfung bemüht und selbst explizite Lügensignale ignoriert. Der Rede und Verhaltensweise von Richter, Hebamme und Kulis ist jedoch eine Komik eigen, die im Kontrast steht nicht nur zur Folgeschwere ihres Tuns, sondern auch zu dem ernsten Ausdruck Haitangs. Für das rezipierende Publikum führt diese Komik zu einer Distanznahme gegenüber den entsprechenden, auch musikalisch in besonderer Weise hervortretenden Figuren, auf die an späterer Stelle eingegangen werden soll.

Als komisch gilt, was von der Norm abweicht; in den Theoriebildungen zum Komischen steht zumeist der Gedanke einer Inkongruenz im Vordergrund, d.h. eine Erwartungstäuschung, ein Widerspruch oder auch eine Übertreibung.⁵⁵⁴ Im Fall der vorliegenden Gerichtsszene ist bei allen genannten komischen Figuren im weitesten Sinne eine Unangemessenheit des Ausdrucks festzustellen, ein Verstoß gegen das rhetorische *Aptum*; sie fügen sich allgemein nicht der Ernsthaftigkeit der Situation, sondern fallen aus dem Erwartungshorizont heraus.⁵⁵⁵ Durch die Folgeschwere ihres Verhaltens (Todesurteil Haitangs) und die inhärente Tragik der Szene – die Haitangs Reaktionen selbst immer wieder hervorgekehrt – trägt die Szene zugleich Züge des Grotesken.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Vgl. Friedemann Kreuder: Art.: „Komisches“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S. 170; Susanne Schäfer: Komik in Kultur und Kontext (=Studien Deutsch 22), München 1995, S. 56, 72. Auch Zofia Lissa stellt in ihrer Abhandlung *Über das Komische in der Musik* (1937/1938) einige allgemeine Überlegungen zur Komik an, in denen der Gedanke einer Inkongruenz im Vordergrund steht. Auf ihre Ausführungen ist im Zusammenhang mit der Musik näher einzugehen.

⁵⁵⁵ Susanne Schäfer beschreibt Komik u.a. als „Verstoß“ gegen das Kooperationsprinzip wie es Herbert Paul Grice beschreibt („[...] gestalte deinen Gesprächsbeitrag so, daß er dort, wo er im Gespräch erscheint, dem anerkannten Zweck dient, den du gerade mit deinen Gesprächspartnern verfolgst.“ Grice: Logik und Gesprächsanalyse, in: Paul Kußmaul (Hrsg.): Sprechakttheorie. Ein Reader, Wiesbaden 1980, S. 113). Aus dem Kooperationsprinzip leitet Grice vier Maximen ab: 1) Quantität (Gesprächsbeitrag soll so informativ wie nötig und nicht informativer als nötig sein), 2) Qualität (Redner soll nichts behaupten, von dessen Wahrheit er nicht überzeugt ist und wofür er nicht hinreichende Beweise hat), 3) Relation (Gesprächsbeitrag soll relevant sein) und 4) Modalität (Beitrag soll klar sein, ohne Mehrdeutigkeit, Weitschweifigkeit und Ungeordnetheit), Grice: Ebd., S. 113/114. Die noch näher zu beschreibende Komik in der vorliegenden Gerichtsszene ließe sich als Verletzung des Kooperationsprinzips erfassen, da die Maximen 1), 3) und 4) nicht erfüllt sind. Komisch ist nach Schäfer eine Rede auch, wenn im Hinblick auf die Qualität (Punkt 2) im Sinne einer Ironie eine bewusste Irreführungsabsicht vorliegt, die auch als solche erkannt werden soll. Zwar werden hier, sowohl im inneren Kommunikationssystem als auch für das Publikum, die Falschaussagen der Zeugen als solche erkannt, doch in diesem Punkt sind die Zeugenaussagen nicht wirklich komisch; die Irreführung soll ja nicht offen gelegt werden, denn nur so ist der Erfolg Yü-Peis gewährleistet.

⁵⁵⁶ Aus Rezipientensicht fordert das Komische in dieser Szene nicht wirklich zum Lachen heraus; es bleibt angesichts der Folgeschwere der Aussagen vielmehr „im Halse stecken“ und wird daher eher blockiert, ein Phänomen, das dem Grotesken inhärent ist, vgl. Christian W. Thomsen: „Das G.[roteske] bezeichnet das Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt, den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewußtwerden und Bewußtsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik, Sublimem und Niedrigem, Ordnung und Chaos.“ Art.: „Groteske, das“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 240.

Im übertriebenen, normabweichenden Agieren präsentieren sich die Kulis bereits zu Beginn von Yü-Peis Bestechungen als komische Figuren:⁵⁵⁷ Sie „spucken in den Saal“ und sprechen „immer gleichzeitig“ (III/5, S. 32). In der Zeugenvernehmung „leiern“ sie ihren Text „sofort herunter“ (S. 36). Ebenso unerst wie ihr Agieren ist die sprachliche Gestaltung der Aussage: Es begegnen Wort- und Klangspielereien, in denen inhaltliche Sinnhaftigkeit verloren geht und das Beschriebene zugleich einer Verballhornung ausgesetzt ist: (etwa: „[...] Herr Ma war ein vermöglicher, womöglicher und viel vermögender Mann [...].“ Ebd.). Zu beobachten ist ferner die Anhäufung von überflüssiger Information:

ZWEI KULIS: Aber als seine erste hochgeborene Gattin einen Knaben gebar, gab er seinem Stadtviertel, in dem auch wir die Ehre haben zu wohnen, ein Fest, eine Festivität, wo es so lustig herging, daß wir beide noch heute betrunken sind, wenn wir daran denken.
(III/5, S. 36)

Die Hebamme wird zur komischen Figur durch ihre übertriebene Ängstlichkeit. Als Zeugin hat sie zunächst keine Anklage zu erwarten, doch fürchtet sie gefoltert zu werden und bringt dies mehrfach zum Ausdruck. Wortspielereien ohne inhaltliche Sinnhaftigkeit prägen auch ihre Rede („Der Hergang war damals ein großer Hin- und Hergang, als der Knabe Li geboren wurde“ (S. 35)). Schließlich trägt Tschu-Tschu in seiner expliziten Selbstdarstellung Züge der komischen Figur: Er gibt sich einerseits als „Seiner Kaiserlichen Himmlischen Majestät eingesetzte[r] oberste[r] Richter von Tscheu-Kong“ (III/5, S. 29), als eine im Staatsgefüge hochstehende Figur aus, überlässt sich jedoch zugleich einer unmittelbaren Befriedigung körperlich-vitaler Regungen (Essen, Sexualität, vgl. Textzitat oben).⁵⁵⁸ Das ständige Changieren aber zwischen diesen komischen Zügen und der Härte gegen Haitang lässt vor allem den Richter, im Unterschied zu den primär komischen Zeugen, zu einer höchst ambivalenten, grotesken Gestalt werden.

EXKURS: VOM DRAMA ZUM LIBRETTO

Ein Vergleich von Drama und Libretto erhellt noch weiter, worauf es Zemlinskys in dieser Szene ankam: Sie erfährt gegenüber der dramatischen Vorlage durch eine Reihe von Tilgungen sprachlich und inhaltlich komplexerer Partien eine Emotionalisierung insbesondere von Haitangs Überzeugungsbemühungen und, damit einhergehend, zum Teil nicht unwesentliche inhaltliche Akzentverschiebungen: Bei Klabund stellt der Richter Tschu-Tschu Haitang unmittelbar im Anschluss an Yü-Peis Anklage die Frage nach den „fünf Haupttugenden“⁵⁵⁹, wobei Haitang die

⁵⁵⁷ „Als typische, soziale Normen verletzende Züge begegnen [bei komischen Figuren auf der Bühne] unbefangenes Agieren körperlich-vitaler Regungen [...].“ Ulrich Profitlich, Frank Stucke: Art. „Komische Person“, in: Harald Fricke (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York 2000, S. 294.

⁵⁵⁸ Zu diesen Eigenschaften der komischen Figur ebd.

⁵⁵⁹ Liebe, Gerechtigkeit, Schicklichkeit, Wahrheit (Klabund: Der Kreidekreis. Spiel in 5 Akten nach dem Chinesischen, Berlin 1925, III, S. 69-73); die fünfte Haupttugend findet keine Erwähnung mehr.

Antworten auf diese Frage auch u.a. dazu nutzt, auf ihr Gerechtigkeitsempfinden und ihre Glaubwürdigkeit hinzuweisen und sie so zum Bestandteil ihrer Überzeugungsbemühungen zu machen.⁵⁶⁰ Auf den gesamten Dialog, der zu diesem Themenkomplex zwischen dem Richter Tschu-Tschu und Haitang geführt wird, verzichtet Zemlinsky, und er konzentriert sich stattdessen im ersten Teil der Szene auf die zunehmend affektgeladene Konfrontation zwischen Yü-Pei und Haitang mit einer besonderen Akzentuierung der Mutterliebe. Die Spannung dieses Streites erwächst im Wesentlichen aus der Anklage Yü-Peis und der Diskussion um das Kind. Darüber hinaus führt der Dialog durch die Tilgungen stringenter zu der leidenschaftlichen Verteidigung von Haitangs Mutterschaft als Überzeugungsstrategie (vgl. Textzitat oben S. 277). Eine Zusammenstellung beider Fassungen für den ersten Teil der Gerichtsszene bis zur Zeugenbefragung mag dies veranschaulichen (kursiv Geschriebenes von Zemlinsky gestrichen):

Eröffnung der Sitzung durch Tschu-Tschu
Vorstellung Haitangs und Streit um Haitangs Identität (Haitang – Yü-Pei)
Anklage durch Yü-Pei
Frage nach den Haupttugenden (1-3)
Diskussion um das Kind
Reaktion Haitangs *und Yü-Peis*
Frage nach der 4. Haupttugend
Zeugenbefragung [...]

Der mehr abstrakte Inhalt und die sprachliche Dichte des Dialogs sind demnach getilgt, die Affekte hingegen stärker betont. Auch hier bestätigt ein Vergleich von Libretto und Vorlage, dass das Pathos in den Überzeugungsbemühungen der musikdramatischen Szenen zentral ist.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ „HAITANG: Gerechtigkeit – ich bitte, daß sie mir zuteil werde, obwohl ich ihrer vielleicht nicht wert bin. [...] Ich bitte die Götter, daß sie alle Schleier von meinen Augen nehmen, und ich klar sehe und nicht ungerecht urteile über jene Frau, die mir so bitter Feind gesinnt ist, und der ich als erster Gattin zu dienen stets bestrebt war; [...]“ (Ebd., S. 70)

„HAITANG: Meine Augen sollen erblinden, mein Mund verstummen, mein Ohr taub werden, wenn ich nicht die lautere Wahrheit sagte. [...]“ (Ebd., S. 73)

⁵⁶¹ Indem aber die Gedanken zu den Tugenden eliminiert sind, ist zugleich ein wichtiger Aspekt von Haitangs Wesen, ihre unbedingte Wahrheits- und Gerechtigkeitsüberzeugung, abgeschwächt und stattdessen mehr die Sorge um das Kind in den Vordergrund gestellt. Vgl. dazu auch Revers: Zur Ostasienrezeption, S. 88/89.

Musikalische Strategien

Charakteristisch vor allem für die erste Gerichtsszene ist eine Vielfalt an Ausdrucksmitteln, Stillagen und Formen. So reicht der Einsatz der Stimme vom unbegleiteten Sprechen über die melodramatische Rede mit zum Teil festgelegter Tonhöhe bis hin zum orchesterbegleiteten Gesang. Formal offene Partien stehen neben formal geschlossenen, wodurch sich, wie die Übersicht unten zeigt, eine starke innere Segmentierung ergibt, die durch häufig unvermittelte Kontraste und Passagen ganz ohne Musik (in der Übersicht unten, Abbildung 22, unterstrichen) noch zugespitzt wird.⁵⁶² Haitang setzt sich mehr noch als im Text durch eine expressive Tonsprache, die unmittelbar Ausdruck ihres Gefühls ist, von allen anderen Figuren ab, während Richter und Zeugen auch in der Musik komische Züge tragen.

Darüber hinaus sind in die Musik eine Reihe sprechender (Leit-)Motive integriert, die schon in früheren Szenen semantisch besetzt wurden. Sie lassen sich nicht primär als Überzeugungsstrategien der Figuren klassifizieren, sondern charakterisieren die Figuren und bringen im Dialog Verschwiegene auf musikalischer Ebene zum Vorschein. Über diese Motive enthält die Musik eine gleichsam enthüllende Funktion.⁵⁶³ Die folgenden Kapitel zu den musikalischen Überzeugungsstrategien gehen ebenso auf die Bedeutung dieser Motive wie auf die verschiedenen Stillagen und Ausdrucksmittel der Figuren ein.

⁵⁶² Formale Geschlossenheit ist hier in Verbindung gebracht mit einer besonderen Formbildung, einer ausgeprägten stilistischen Kohärenz sowie der zumeist klareren Ausprägung tonaler Zentren, während ein formal offener Teil durch motivische Bezüge zwar nicht weniger durchgestaltet ist, jedoch mehr eine Reihung von kürzeren Einzelabschnitten darstellt, in der in der Regel auch auf ein tonales Zentrum verzichtet ist.

⁵⁶³ Die Arbeit mit Motiven und deren unablässiger Modifikation ist eines der zentralen kompositorischen Merkmale nicht nur in den Opern Zemlinskys, sondern auch in den Instrumentalgattungen und den Liedern. Auf den besonderen Stellenwert dieser motivischen Arbeit und deren konstruktive ebenso wie außermusikalisch inhaltliche Relevanz hat bereits Fidelio F. Finke im Jahr 1921 anlässlich des 50. Geburtstags von Zemlinsky hingewiesen. Dieser sei ein Komponist, „der nicht nur eindrucksvolle Themen und lapidare Motive von einprägsamen Umrissen zu finden weiß, sondern einer, der es auch versteht, sie hundertfältig abzuwandeln.“ Zitiert in: Christoph Becher: Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Wien, Köln u.a. 1999, S. 9. Zemlinsky steht damit freilich in einer Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (insbesondere Brahms' und Mahlers), laut Weber ist die Differenzierung der Variantentechnik aber „über den durch Mahler entwickelten Stand hinaus wohl Zemlinskys hervorragende Leistung auf satztechnischem Gebiet [...]“. In: Alexander Zemlinsky, S. 132. Zuletzt hat Christoph Becher in der genannten, umfassenden Studie anhand von Zemlinskys Gesamtwerk eine differenzierte Typologie von Varianten vorgenommen.

<i>inhaltlich-musikalische Abschnitte</i>	<i>Harmonik</i>	<i>Takt</i>	
[Vorspiel (instrumental)] Vorstellung Tschu (z.T. auch ohne Orchester)		1-74 75-125	Einleitung
<u>Bestechung Tschus durch Tschao (Yü-Pei)</u> Bestechung der Hebamme durch Yü-Pei Bestechung der Kulis durch Yü-Pei [Überleitung (instrumental)]		126-287 288-385 386-400	Bestechung
<u>Eröffnung der Sitzung durch Tschu</u> Vorstellung Haitangs und Streit um Haitangs Identität (Haitang – Yü-Pei) Anklage durch Yü-Pei Diskussion um das Kind Reaktion Haitangs Einleitung der Zeugenbefragung durch Tschu Aussage der Hebamme kurze Reaktion Haitangs Empörung Yü-Peis und Ermahnung durch Tschu Reaktion Haitangs (Rutenschlag) <u>Tschu, Schwur der Hebamme</u> (z.T. mit Schlagzeug) Aussage der Kulis <u>Tschu, Schwur der Kulis</u> (z.T. mit Schlagzeug) Reaktion Haitangs Tschu, Schwur Yü-Peis kurze Reaktion Haitangs Tschu: Überleitung zur Beratung [Zwischenspiel (instrumental)] Urteil durch Tschu (nur mit Pauke) kurze Reaktion Haitangs Zurechtweisung durch Tschu [folgt: Stafette aus Peking, Auftritt Tschang-Lings]	Es-Moll => F-Dur ⁵⁶⁴ [Des ⁷] g-Moll/G-Dur => h/H	401-451 452-495 496-508 509-575 576-578 579-592 593-603 604-605 606-669 670-671 671-691 692-708 709-712 713-716 717-738 739 740-741 742-759 760-824	Gerichts- verhandlung

Abbildung 22 (Übersicht A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, erste Gerichtsszene III/5)

Unterstrichen: gesprochen ohne Musik

Normal: gesprochen mit Musik

Fett: gesungen

Fett kursiv: geschlossener Abschnitt

MOTIVE

Figurenbezogene Motive

Gegenüber den bisher untersuchten Werken ist das Besondere in dieser Oper etwas, was hier mit „figurenbezogenen Motiven“ bzw. allgemeiner, da nicht allein auf Motive beschränkt, mit „figurenbezogener Musik“ bezeichnet werden soll: Jede einzelne Figur tritt bei ihrem ersten Erscheinen mit einem implizit an das Publikum gerichteten Vorstellungsmonolog auf, in dem sie ihren Namen nennt (oft direkt: „Mein Name ist Haitang“, I/1, S. 6), über ihre Herkunft und biografische Vergangenheit aufklärt (Haitang: „Ich bin die Tochter dieser ehrwürdigen Dame, Frau Tschang geheiß“, ebd.; Tong: „Ich war in meinem früheren Beruf [...] Henker“, I/1, S. 5) oder sich selbst kommentiert (Ma: „Ich habe einen Sitz im Gericht gekauft und spreche Recht, obwohl

ich nicht einmal Recht sprechen kann“ (ebd.). Dabei erklingt eine Musik, die nur der entsprechenden Figur zugeordnet ist und im weiteren Verlauf der Oper im Zusammenhang mit deren Erscheinen immer wieder aufgegriffen wird. Die Musik eröffnet darin weniger neue Dimensionen einer Figur, als dass sie bereits vorhandene Merkmale besonders zuspitzt und auch zwischen den Figuren weitere Differenzierungen erlaubt. Vorwiegende Mittel der musikalischen Gestaltung und Sinnstiftung sind Motive und deren Veränderung, aber auch Harmonik⁵⁶⁵, Instrumentation, der unterschiedliche Gebrauch der Stimme (Singen, Sprechen) und bestimmte formale Strukturen. In der Konfrontation der beiden Frauen zu Beginn der Gerichtsszene prallt deren unterschiedliche, bereits in früheren Bildern eingeführte und entfaltete Musik (im Orchester, der Text wird gesprochen) unvermittelt aufeinander. Deren Musik fungiert hier im inneren Kommunikationssystem nicht primär als bewusst eingesetzte Überzeugungsstrategie, sondern erscheint vielmehr als implizit-figurale Charakterisierung⁵⁶⁶, als eine Art Aura, die jede Frau während ihrer Rede umgibt und die sie nicht ablegen kann. In der Kommunikation mit dem Publikum lenkt sie dessen Einstellung gegenüber den Figuren durch die positive bzw. negative Konnotation der Musik.

Haitangs Musik erklingt erstmals zu ihrem Auftritt im Teehause Tongs in I/2 (T. 133-175).⁵⁶⁷ Innerhalb einer geschlossenen dreiteiligen Liedform (A-B-A') mit einem längeren instrumentalen Vorspiel fängt die Musik den Stimmungsgehalt des Textes, die Schwermut und Trauer, aber auch die angesprochene Ambivalenz von Glück und Unglück ein. Über diesen unmittelbaren Stimmungsausdruck hinaus wird zu Beginn des Vorspiels aber auch eine Musik vorweggenommen, die Haitang zugeordnet ist und sie musikalisch charakterisiert. Kennzeichnend ist in der Viola das kurze, abwärtsgerichtete Motiv im Legato und ruhigem Gestus, aus dem sich die Takte 135-138 in einer Folge aus Ganztönen, Terzen, Quarten und Quinten entwickeln:

⁵⁶⁴ Es sind nur die Tonarten der in sich geschlosseneren Partien aufgeführt. Auf Generalvorzeichen wird in der gesamten Szene verzichtet.

⁵⁶⁵ Hier ist vor allem die Semantik einzelner Tonarten und bestimmter harmonische Abläufe relevant. Hartmut Krones hat anhand des Liedschaffens und von einzelnen Beispielen aus den Opern plausibel gemacht, dass Zemlinsky mit Tonartensymbolik arbeitete, die ihrerseits noch auf eine Tradition der sog. Wiener Klassik zurückgehen. Wahrscheinlich war Zemlinsky sowohl durch das Vorbild Brahms als auch durch seine Lehrer am Wiener Konservatorium, Robert und Johann Nepomuk Fuchs, mit dieser Tradition vertraut gemacht worden, vgl. Krones: *Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys*, in: Hartmut Krones (Hrsg.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1)*, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 163/164. – Eine Zuordnung von Tonarten zu bestimmten außermusikalischen Inhalten ist indes nicht grundsätzlich durch eine bereits tradierte Semantik möglich, sondern ergibt sich mitunter erst aus dem jeweiligen musikalischen Kontext.

⁵⁶⁶ Zu dem Begriff vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 257-261. Er bezeichnet damit die „implizite außersprachliche Selbstcharakterisierung“ der Figuren im Drama, die sich über Physiognomie, Mimik, Statur und Gestik vollzieht. Im Drama ist sie „nur zum Teil im schriftlichen Textsubstrat fixiert und fixierbar“ (S. 260). Im vorliegenden Fall fixiert sie die Musik der Orchesterbegleitung.

⁵⁶⁷ Bechers Beobachtung, dass Haitang „kein Thema zugewiesen wird“ (*Variantentechnik*, S. 318), lässt sich daher nicht bestätigen.

Ruhig fließend

Harfe

Tong

Br.

Vic.

Kb.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenspiel 58 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, I/2, T. 131-138)

Ihnen zugrunde liegt die Tonart es-Moll, sie transportiert die Tragik von Haitangs Schicksal.⁵⁶⁸ Diese Takte präsentieren das eigentliche Haitang-Thema, das nahezu unverändert zu Beginn der ersten Gerichtsszene (III/5) wiederkehrt, wenn sich Haitang ein zweites Mal vorstellt, nun für das Gerichtsverfahren als innerdramatisch motivierte Handlung (vgl. unten Notenspiel 64). Der ruhige Gestus, die Folge von konsonanten Intervallen und Ganztönen anstelle von Chromatik sind wesentliche Merkmale von Haitangs Musik und mit den positiven Eigenschaften dieser Figur verbunden. Die genannten Elemente gehen in einem weiteren Motiv auf, das sich aus einer absteigenden Linie von Ganztönen zusammensetzt. Ein Teil davon wird bereits im Streitgespräch Haitangs mit dem Bruder im ersten Bild eingeführt (T. 450, Oboe, s. Notenspiel 59) und weiter entfaltet im dritten Bild, wenn sich Haitang gegen Yü-Peis Anschuldigungen verteidigt (T. 532-534, Violinen, Notenspiel 60):

Etwas ruhiger, doch immer sehr bewegt.

1. Ob.

1.2. Fag.

1. Hrn. inf.

1.2.3. Trp.

Pos.

Kl. Tr.

Haitang (ich langsam erhebend)

Tschang Ling

Br.

Vic.

Kb.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenspiel 59 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, I/1, T. 449-451)

⁵⁶⁸ Zur Semantik von es-Moll in den Werken Zemlinskys („schwärzeste Schwermut“, „hinbrütende Verzweiflung“, Christian Friedrich Daniel Schubart 1784 in seiner *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*) vgl. Krones, der sich hier auf Schubart bezieht: Tonale und harmonische Semantik, S. 165/166.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenspiel 60 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, II/3, T. 532-536)

Keiner der anderen Vorstellungsmonologe ist gesungen und keinem ist eine geschlossene musikalische Form unterlegt, mit Ausnahme jenem von Pao; als Gedicht angelegt stellt seine Vorstellung bereits im Drama einen Sonderfall dar.

Yü-Peis erstmalige Vorstellung beginnt in Akt II/3 (T. 52) nach einem längeren instrumentalen Vorspiel (T. 1-51) und ist mit derjenigen Tschaos zu einem vierteiligen, formal offenen Abschnitt zusammengefasst (bis T. 78);⁵⁶⁹ anders als Häitang singt Yü-Pei nicht, sondern spricht über einer Orchesterbegleitung. Während sie im gebundenen, an die Sprache angelehnten Rhythmus und in festgelegter Tonhöhe ihren Namen nennt (der übrige Text ist frei gesprochen), erklingen in T. 52-55 nacheinander drei Motive in den Holzbläsern (Flöte, Klarinette, Fagott):

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenspiel 61 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, II/3, T. 52-55)

⁵⁶⁹ T. 79-82 leiten bereits zu der anschließenden Traumerzählung Yü-Peis über.

Diese drei Motive gehen strukturell nicht auseinander hervor, sondern sind eigenständig. Charakteristisch für Motiv a ist die enge kreisende Bewegung um einen Ton, hier um den Grundton *d*, während das zweite Motiv eine konsequent abwärts geführte Linie prägt. Im Motiv c sind die Punktierungen und die Wechselnoten strukturelles Merkmal. Motiv a und b führen d-Moll fort. Motiv c endet zwar auf dem Grundton *d*, deutet sonst jedoch es-Moll an.

Alle drei Motive erklingen hier nicht zum ersten Mal, sondern präsentieren in konzentrierter Form das musikalische Material des unmittelbar vorausgehenden dreiteiligen Vorspiels zum zweiten Akt (T. 1-51). In T. 52-55 werden sie inhaltlich auf Yü-Pei bezogen:

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 62 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, II/3, T. 1-8)

In diesen ersten sieben Takten des Vorspiels sind alle wesentlichen Elemente einer Musik exponiert, die im zweiten Akt und in der ersten Gerichtsszene immer im Zusammenhang mit Yü-Pei und ihrer List wieder aufgenommen werden und vor allem im zweiten Akt breiten Raum einnehmen: die Motive a, b und c, der Synkopenrhythmus sowie die Sekunden in der Vertikalen. Bedeutung erhält insbesondere Motiv a auch als ein Motiv, das in allen weiteren Bildern zunehmend mit Yü-Peis Verbrechen in Erscheinung tritt. So erklingt es nach der Vergiftung (Akt II/4 ab T. 866) und nimmt während Yü-Peis fatalem Schwur in der Gerichtsszene (Akt III/5, T. 695ff.) eben darauf Bezug:

695

2 Fg.
3.4. Hr. (F)
Pk.
Tamf.
Fr. Ma.
Vl.
Br.
Vcl.
K.b.

(vortretend) (stark)
Ich be - schwö - re bei den Ge -

ppp
ppp

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 63 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 695/696)

In der Gerichtsszene begleitet diese Musik die beiden Frauen am Beginn der Verhandlung. Bis zum Ausbruch Haitangs im Übergang vom Sprechen zum Singen („Mein Schoß verdorrt“, T. 452) verläuft die Kommunikation der Frauen im melodramatischen Sprechen als Indiz für die Bemühung um Beherrschung auf beiden Seiten, die jedoch zunehmend ins Wanken gerät: Zu Haitangs Vorstellung vor Gericht erklingt ihr Thema. Unmittelbar darauf folgt ab T. 407 mit Yü-Peis Beschimpfungen auf einem Sekundklang *c-d-es* ein Motiv in Sechzehntel-Noten, das abgeleitet ist aus Yü-Peis Motiv a, wobei die große Sekunde vom Beginn des zweiten Aktes nun gegen eine kleine Sekunde eingetauscht ist.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Auch ein Vergleich mit der Teehausmelodie im Saxophon, welche die Oper einleitet (T. 4ff.) und die an dieser Stelle im Gericht wenige Takte nach Yü-Peis Einsatz als Autorkommentar in der Bassklarinette aufgenommen ist (ab T. 411, hier inhaltlich motiviert durch den Rückbezug auf Haitangs Teehauszeit), liegt nahe. Gleichwohl bleibt der nervöse Tonfall in T. 408-410 an Yü-Peis Musik angelehnt.

Tschu: Gerichtsdienere, führen Sie die Angeklagte herein!
 (Gerichtsdienere führt aus einer zweiten Tür im Hintergrund Haitang herein.)
 Angeklagte, nehmen Sie Platz dort innerhalb des Kreidekreises.
 (Haitang macht einen dreimaligen Kotau und steht dann wieder aufrecht da.)
 Tschu: Herr Tschao, Sie protokollieren?
 Tschao: Sehr wohl, Exzellenz.
 Tschu: Angeklagte, Sie heissen?

Langsam (Andante) 405 zu 2

1.2. Fl. zart fp

engl. Hr. p fz

Haitang spricht leise:
 Tschang Hai - tang, Toch - ter des Tschang, Frau des hochge - bö - renen Herrn Ma.

Br. fp

Vcl. p

410

1.2. Fl. p

Bkl. (B) p espr.

Fg.

Fr. Ma unterbricht sie:
 Nebenfrau des hochgeborenen Herrn Ma, seine bloße Beischläferin, Konkubine sozusagen, aus einem Teehause aufgelesen, die Gattin ersten Ranges bin ich.

Br.

Vcl. pp

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 64 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 401-412)

Später steht während der Ausführungen Haitangs zur Vorgeschichte das abwärts gerichtete, ruhige Ganzton-Motiv (T. 419/420) gegen die drei folgenden Yü-Pei-Motive (Motive a, b, c; T. 423-427), mit denen die Streitsequenz abgeschlossen wird:

420 (ev. rit. - - -) mit den Worten - - - zu 2

Haitang:
hatte, der Schoß seiner ersten Gattin unfruchtbar geblieben war, gedachte er, mich in den Rang der Hauptfrau zu erheben und sich von Frau Ma zu scheiden.

Fr. Ma: Sie lügt wie eine Elster.

425

Fr. Ma: Sie hat ihm ein Kind geboren? Ei, wann denn?

Tschu: Beruhigen sie sich, Frau Ma. Im Laufe der Verhandlung wird sich alles wahrheitsgemäß herausstellen. Wer erhebt die Anklage?

Fr. Ma: Ich, Yü-Pei, rechtmäßige Hauptgattin des verewigten Herrn Ma, klage Haitang des versuchten Kindesraubes und des vollendeten Giftmordes an Herrn Ma an. (Bewegung, unter den Zuschauern.)

430

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 65 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 419-430)

Durch dieses unmittelbare Aufeinanderfolgen der verschiedenen Musik manifestiert sich der Kontrast zwischen Haitang und Yü-Pei: Auf der einen Seite steht das ruhige, einer Bewegungsrichtung folgende Thema Haitangs, das durch das kurze abwärtsgerichtete Ganzton-Motiv ergänzt wird und einen insgesamt weichen Gestus ausprägt. Dieser wird unterstützt durch eine konsonante Harmonik (Ces-Dur in T. 415/416). Neben Ganztönen sind auch konsonante Ton-schritte von Terz, Quarte und Quinte für das Thema selbst konstituierend. Dagegen nun stehen der hektische Tonfall von Yü-Peis Motivik, die Dissonanzen in der Vertikalen (*c-d-es*, T. 407-412, ähnlich T. 423-427) sowie chromatische Fortschreitungen in der Horizontalen (*cis-d-es*, T. 408-412). Ferner setzt Haitang in zurückgehaltener Dynamik ein, die Yü-Pei im kontrastierenden Fortepiano unterbricht. Die Begleitung stützt den Affektgehalt der Rede und kehrt zugleich als implizit-figurale Figurencharakteristik grundsätzliche Merkmale der Figuren nach außen und ist

somit vergleichbar mit der Auftrittsmusik der beiden Frauen in der Musik Quaisins zu Caigniez' Boulevardmelodrama.

„Lügenmotive“

Mit Ausnahme von Tschu-Tschu in seiner – allerdings von den Figuren im inneren Kommunikationssystem nicht wahrgenommenen – Selbstdarstellung benennt niemand verbal, dass Yü-Pei mit den Bestechungen unlautere Mittel anwendet. Auch die Falschaussagen vor Gericht werden zunächst nicht als solche benannt, obwohl die Bestochenen selbst von der Manipulation des Verfahrens wissen. Was im Text latent bleibt, wird über die Musik jedoch offen gelegt. Anhand der Bestechungsszenen und der folgenden Zeugenbefragung kann gezeigt werden, wie Motive semantisch besetzt werden und als Ausdruck des Bewusstseins einer Figur Unausgesprochenes zum Vorschein bringen.

Liens Bestechung gestaltet sich musikalisch als Prozess, an dessen Ende die klare Hinwendung zu Yü-Peis falscher Aussage steht. Charakteristisch ist zunächst in einigen Teilen des Orchesters ein polyrhythmischer Stimmenverlauf (T. 137-164, T. 191-203). Er entsteht aus der Gleichzeitigkeit verschiedener Taktarten (6/8- und 2/4-Takt, bzw. 9/8- und 3/4-Takt), die jeweils mit einer bestimmten Motive verknüpft sind. Diese wird zu Beginn der Szene eingeführt: ein durch punktierten Achtelrhythmus konstituiertes Motiv (T. 126), dessen Rhythmus bis T. 139 beständig in den unteren Streichern präsent ist, sowie ein Triolenmotiv mit absteigender Wechsellnote und parallel laufenden Quartan (bzw. in T. 138 in Tritoni) (vgl. die Gegenüberstellung im Notenbeispiel 66). Das Triolenmotiv ist mit der Hebamme Lien und, wie sich später zeigt, dem Kind Li verbunden, während der punktierte Achtel-Rhythmus ein Element aus Yü-Peis Motiv (b) ist:

Lebhaft und leise (Allegretto)

1. Fl.

1.2. Fg.

Fr. Ma.

Br.

Vlc.

Ten.-Sax.

1.2. Fl.

1.2. Ob.

1.2. Kl. (B)

Br.

Vlc.

Der Raum hinter der Barriere füllt sich ganz allmählich. Frau Ma erscheint. Sie winkt einer dicken Frau, der Hebamme; zieht sie in die Mitte des Raumes.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 66 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 126/127; T. 137)

Die gegenläufigen Stimmen begleiten ausschließlich die noch nicht bestochene Hebamme.⁵⁷¹ Der punktierte Achtelrhythmus als Teil auch Yü-Peis Musik setzt sich gegen das Lien zugeordnete Triolenmotiv zunächst nicht durch. Mit Geld erst macht Yü-Pei die Hebamme gefügig; sie lässt sich auf Yü-Peis Vorgehen ein, was durch die Übernahme des punktierten Motivs aus T. 126, die Hinwendung zum 2/4-Takt und den Wegfall von Liens eigenem Motiv versinnbildlicht ist. Es begleitet Lien bis T. 236 und wird dann ab T. 240 durch Motiv a aus Yü-Peis Musik ergänzt. Aus diesem wird noch ein anderes Motiv ab T. 244 abgeleitet (s. Figur in der Viola). Letzteres ist später (T. 250) auch Yü-Peis weiterer Lüge unterlegt (T. 250):

240

1.2. Ob.

1.2. Kl. (B)

1.2. Fg.

1.2. Hr. (F)

1.2. Trp.

Heb.

müti-ge Person, und ob-wohl sie aus dem glei-chen nie-dri-gen Stande wie ich,

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

245

rit. - - - langsamer

1.2. Kl. (B)

1.2. Fg.

1.2. Hr. f.

3.4.

Heb.

(sentimental) hat sie nie ein freundliches Wort für mich gehabt. Im-mer von (gekränkt, weinerlich)

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

⁵⁷¹ In T. 161-164 begleiten sie als Fortführung von T. 137-160 auch Yü-Pei.

Die Befragung erfolgt abermals in einem eigenen musikalischen Abschnitt (T. 496-575).⁵⁷² So lange die entscheidende Frage nach der Mutterschaft nicht gestellt ist, dominiert zunächst das Triolenmotiv Liens. Die Musik spiegelt Liens Aufregung: Der Gesang ist mehr deklamierend als melodisch und atemlos stockend durch Pausen in kurzen Abständen (T. 509/510, T. 514/515, T. 522-524, T. 552-558); ebenso stockend ist das Triolenmotiv, das streckenweise nur in kurzen Einwüfen erklingt (besonders T. 521-524, T. 533-535 bzw. 539). Nach der wichtigen Frage des Richters Tschu-Tschu, ob Haitang die Mutter des Kindes Li sei (T. 545-548), setzt vorerst eine zunehmende Eintrübung von Liens Motiv durch Chromatik ein (T. 555-562), bevor unmittelbar nach ihrer Falschaussage in der ersten Violine das kurze Sechzehntel-Motiv aus der Bestechungsszene erklingt, das durch die Übernahme in die Gesangsstimme noch zusätzlich hervortritt (T. 570-573):

⁵⁷² Der gesamte Abschnitt endet musikalisch eigentlich erst nach T. 583; T. 576-583 begleiten Haitangs Reaktion auf Liens Lüge.

1. Fl. *p*

2. Fl. *p*

1. Kl. (B.) *pp*

1. fg.

Heb. *devot, süßlich p*
kaum un-terschei-den konnte, so ist doch kein Zwei-fel, daß Frau

1. Viol. *sub.p*

2. Viol. *sub.p*

Br. *sub.p*

Vic. *sub.p*

Kb.

Langsame ♩ (♩ = ♩)

570 *nur etwas fließender*

Hebamm. *Obwohl das Zim-mer der Wöchnerin, wie üb-lich verhängt war, und man in der Dunkelheit die Mutter vom Kin-de*

1. Viol. *p*

2. Viol. *p*

Br. *p*

Vic. *p*

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 68 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 570-574)

Durch die vorangegangene Semantisierung dieser Takte in der Bestechungsszene wird die Aussage Liens als Lüge entlarvt, und auch der punktierte Rhythmus in der zweiten Violine (T. 572/573) verweist noch auf die Bestechung, bevor Haitang selbst unmittelbar darauf von Lien die Wahrheit einfordert und die Falschaussage beim Namen nennt.

Die Bestechung der Kulis vollzieht sich nicht als Prozess (T. 288-395). Die Methode Yü-Peis, mit der sie sich den Nachbarn gewinnend anzunähern versucht, ist zunächst die Übernahme von deren Musik als eine Art Einschmeichelung. Die Musik der Kulis erklingt in der achttaktigen instrumentalen Einleitung in D-Dur und entfaltet sich im Wesentlichen aus dem zweitaktigen Motiv am Beginn aus fünf repetierten Achtelnoten im markanten Staccato, einer abschließenden Bewegung in die untere und obere Wechsellnote sowie einem Abschluss auf dem Ausgangston:

Sehr lebhaft

2 Db.
2 Kl. (B)
2 Fg.
1. Trp.
1. Pos.
3.
2. Hornf. hoch
Br.
Vlc.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notensbeispiel 69 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 288-289)

Bei der Wiederholung des Motivs ab T. 296 setzt Yü-Peis Gesang ein; er lehnt sich mit Tonrepetitionen an den Duktus dieses Motivs an. Während der eigentlichen Bestechung ab T. 314 ändert sich das Klangbild der Begleitung, der nun etwas weichere Duktus scheint umgarnen zu wollen. Im Saxophon und parallel dazu im Gesang erklingt im Legato ein kurzes, in Sekunden absteigendes Motiv. Gleichzeitig wird in der Viola ein sich auf- und abwärts windendes Motiv in Sechzehntelnoten in fließender Bewegung eingeführt. Es umspielt wechselweise f-Moll und F-Dur:

Sax.
Fr. Mo.
Br.
Vlc.
Kb.

Ge-rech-tig-keit ist, wenn ich euch hier ein paar Taels ge-be, und ein Päckchen Käu-fer-bak,

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notensbeispiel 70 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 314-319)

Bei Yü-Peis Aufforderung, vor Gericht gegen Haitang auszusagen, werden diese beiden Motive in Originalform und Originaltonhöhe wieder aufgenommen (T. 353-360). Damit stehen sie in Verbindung mit Yü-Peis Bestechung und Lüge. Die Kulis selbst begleitet während der gesamten Bestechung nur die eingangs exponierte und ihnen zugeordnete Musik.

Die Zeugenbefragung vor Gericht erfolgt wiederum in einem eigenen Abschnitt (T. 606-668). Anfangs ist die achttaktige instrumentale Einleitung mit dem Motiv der Kulis wieder aufgenommen (hier in F-Dur). Es wird mit deren Einsatz (T. 614) jedoch nicht fortgeführt:

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 71 (III/5, T. 614-617)

Vielmehr erklingt, abermals beginnend auf dem Ton f' , in der zweiten Violine jenes Sechzehntel-Motiv, das zuvor in der Viola Bestechung und Lüge Yü-Peis begleitete. Darüber hinaus übernimmt der Gesang das Saxophon-Motiv (T. 614-617), das auch Yü-Peis Melodik in T. 314-319 beherrschte. Mit diesem Bezug zur Bestechungsszene stellt die Musik die anschließenden Aussagen der Nachbarn in das Zeichen von Lüge, bevor Haitang selbst wiederum auf die Unwahrheit verweist (T. 660-662).

STILLAGEN

Wahrhaftiger Gefühlsausdruck

In der Zeugenvernehmung vertreten die motivischen Bezüge zu der vorangehenden Bestechung jene Hinweise auf den Betrug, welche die auf die Wahrheit bzw. Offenlegung der Manipulation bedachten Zeugen hätten aussprechen könnten. Es besteht eine Diskrepanz zwischen den verbalen Äußerungen und dem nonverbal über die Musik transportierten Wissen. Bei dem Auftritt Haitangs verhält es sich anders: Text und Musik ergänzen sich zu einer einheitlichen Aussage; die Musik stützt den nonverbalen, insbesondere affektiven Anteil von Haitangs Rede während ihrer Überzeugungsbemühungen. Dieses Komplementärverhältnis zeichnet die Wahrhaftigkeit von Haitangs Repliken aus.⁵⁷³

⁵⁷³ Pfister beschreibt das ergänzende Verhältnis von sprachlich und außersprachlich vermittelter Information mit Komplementarität. Es ist eines von drei möglichen Verhältnissen von sprachlicher und nichtsprachlicher Informationsvergabe (neben Identität einerseits und Diskrepanz als logischem Widerspruch andererseits). Den „psychologisch verstehbaren und damit logisch auflösbaren Widerspruch zwischen der Rede einer Figur und ihrem gestisch-

Von den jeweils vorangehenden und nachfolgenden Partien der anderen Figuren abgesetzt sind diese Beiträge Haitangs ferner durch Gesang, teilweise auch durch den erneuten Einsatz des Orchesters, wenn von Musik unbegleiteter gesprochener Text vorangeht oder folgt (vgl. die Übersicht oben). Es ergibt sich der Eindruck geschlossener Partien.

Haitangs erster gesungener Einsatz als implizite Anrede an Yü-Pei und Tschu-Tschu („Mein Schoß verdorrt“, T. 452-495, s. Text oben, S. 277) ist der Versuch, von ihrer Mutterschaft zu überzeugen, indem sie ihre mütterlichen Gefühle offen legt. Ihr Solo ist als dreiteilige Reihenform gestaltet (A – B – C) und stellt eine Entwicklung von anfänglicher Wut bis zu einer inneren Ruhe bei der immer intensiver werdenden Erinnerung an das Mutterglück in den Vordergrund. Im doppelten Forte setzt Haitang, begleitet vom reich besetzten Orchester, in hoher Lage auf *ges* ein (T. 452); die Singanweisung „aufschreiend“ verweist auf den Ausdrucksgehalt dieses Anfangs; einen bewegten Gestus erreichen vor allem die in großen Sprüngen geführten Triolen und Synkopen im Orchester. Mit es-Moll ist die Tonart von Haitangs erstem Erscheinen im ersten Akt aufgegriffen, jene Tonart, die oben mit der Tragik ihres Schicksals in Verbindung gebracht wurde. Auch die Harmonik entspricht somit der vorherrschenden Affektlage.

mimischen Spiel“ etwa in der Verstellung, wie sie in der Zeugenvernehmung und in der Rede Yü-Peis vorliegt, subsumiert er unter „Extremfälle der Relation der Komplementarität“, in: Das Drama, S. 77/78.

Ziemlich bewegt

Haitang: aufschreiend
Mein Schuß ver-
Ziemlich bewegt

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 72 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 450-452)

Nach diesem aufbrausenden Anfang in der Musik vollzieht sich bei der Rückerinnerung an die Schwangerschaft ein Ausdruckswechsel (T. 460). Im Orchester erklingen nur noch die Streicher, das Triolenmotiv geht in engere und somit etwas ruhigere Bewegungen über; die Singstimme setzt „mit großem Ausdruck“ auf *dis* in tieferer Lage ein und verharrt zunächst in kleineren melodischen Schritten. Ab T. 475 (Teil B) vollzieht sich eine erneute Steigerung, die nun jedoch durch die Rückerinnerung an die sprachlich in poetischen Bildern zum Ausdruck gebrachte Zeit der Schwangerschaft veranlasst wird. In diesem Rückblick verharrt Haitang bis zum Schluss. Sie endet mit einem emphatischem und mit einer konsonanten Harmonik unterlegtem Gesang (F-Dur, D-Dur, As-Dur, Ges-Dur, F-Dur in T. 488-495; Teil C ab T. 483), die bewegten Triolen sind gänzlich zurückgenommen zugunsten von weit ausladenden melodischen Linien in den Solostimmen (Klarinette, Horn) und einer im ruhigen Tempo fortschreitenden homophonen Begleitung. Die Ruhe, die Haitangs Musik in dieser Oper eigentlich kennzeichnet, kehrt hier am

Ende zurück; wie in Trance scheint sie hier gleichsam in intensiver Erinnerung an die Geburt aus der äußeren Situation herauszutreten.

Wie aus einer anderen Welt scheinen auch die beiden anderen musikalischen Einlagen Haitangs. Hier markiert der Ausdruckswechsel jeweils zugleich die Wende nach innen in den ungerichteten Monolog; beide Abschnitte sind im Unterschied zu dem anderen Solo daher keine Überzeugungsrede an den Richter. Im ersten Einsatz („Wie Feuer brennt mein Rücken“, (T. 593-603, s. Text oben, S. 277) deklamiert Haitang über einem homophonen Satz aus im Collegno spielenden Streichern als klangliche Imitation schlagender Ruten („Zwei Soldaten schlagen sie mit Ruten“). Der einzelne Ton der Oboe (c') am Ende in T. 603 erscheint in seinem hellen Klang wie ein Fremdkörper, ein Ton aus einer Welt, in die sich Haitang mit dem Gedanken an den Tod wünscht („Verflöge doch meines Lebens Hauch, der Nachtschmetterling!“). Die letzte Einlage („Himmlisches Licht“, T. 671-691) ist musikalisch wiederum von den unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Partien abgesetzt durch Takt-, Textur- und Ausdruckswechsel im Orchester, eine geschlossene Formbildung (zweiteilige Liedform mit jeweils regelmäßiger Periodik, T. 671-680; T. 681-691) und den Übergang in Gesang (voraus geht eine gesprochene Partie ganz ohne Musik und es folgt ein melodramatischer Abschnitt). Die ersten fünf Takte prägen in der Flöte und im Gesang eine weiche und ruhige melodische Linie im Pianissimo aus, die den verinnerlichten Charakter dieses Teils festlegt. Sie wird nur von einer Gegenstimme in der Klarinette begleitet. Die Musik wird im weiteren Verlauf immer mehr zurückgenommen; d-Moll ab T. 685, eine Tonart „mit Assoziationen an Tod oder Mord“⁵⁷⁴, begleitet ab T. 687 eine chromatische Basslinie und löst sich in T. 690 selbst durch chromatische Weiterführung der Stimmen in einen Fis-Septakkord ohne Terz auf; in T. 691 erklingt nur noch Gesang Haitangs mit dem Zielton b“, „ganz verlöschend“ (T. 689) als Ausdruck ihrer Resignation.

Komik

Dem emphatischen und insgesamt ungebrochenen Gefühlsausdruck in Haitangs Musik steht eine betont ausdrucksarme und vielfach verzerrte und übertreibende Musik der Kulis und Tschu-Tschus ebenso wie Liens gegenüber, die mit der im Text beschriebenen und zum Teil ins Groteske tendierenden Komik korrespondiert. Eine Inkongruenz kennzeichnet – ganz allgemein – auch in der Musik das Komische, ein Abweichen bestimmter Strukturen von dem, was wir als normal, als gewöhnlich empfinden. In der bereits oben (Anm. 554) erwähnten Abhandlung *Über das Komische in der Musik* beschreibt Zofia Lissa die „objektiven Bedingungen“ des Komischen als eine „Inkongruenz gegenüber unseren Einstellungen“, gegenüber „Vorstellungsschemata und Überzeugungsstereotypen in potentieller Form im Subjekt [...], mit denen wir all jenen Erschei-

⁵⁷⁴ Krones: Tonale und harmonische Semantik, S. 164.

nungen begegnen, die uns die Realität bietet“.⁵⁷⁵ Für musikalische Komik gilt, dass sie dort auftreten kann, „wo eine Inkongruenz der betreffenden Struktur gegenüber unseren Musikeinstellungen entsteht“⁵⁷⁶, also dem, was unsere Hörgewohnheiten erwarten. Das Komische manifestiert sich etwa in bestimmten Klangstrukturen wie extremen Klangregistern oder der Nicht-Übereinstimmung zwischen dem Klangcharakter eines Instruments einerseits und dessen melodischen Bewegungen (z.B. bei schnellen Sprüngen und Skalen im Kontrabass) andererseits; es manifestiert sich ferner in unvermittelten dynamischen Kontrasten und harmonischen Effekten (wie unerwarteten Dissonanzen u.a.).⁵⁷⁷ Lissa differenziert zwischen Komik in Instrumentalmusik (autonomer und programmatisch gebundener) und textgebundener Musik (Lied, Oper, Film); in letzterer handele es sich um „sekundäre Komik, die entweder 1) nur eine Komik unterstreicht, die sich über außermusikalische Faktoren des betreffenden Ganzen konstituiert, oder auch 2) sich aus dem spezifischen Verhältnis des musikalischen zum nichtmusikalischen Koeffizienten ergibt. Im ersten Fall werden die komischen Erscheinungen, die sich durch den Text (im Lied) kundtun oder visuell gegeben sind (Oper, Film, Pantomime, Ballett), durch Klangstrukturen unterstrichen, im zweiten Fall ist die Musik selbst die Quelle ungewöhnlicher, absurder Situationen, also ein Element der Situationskomik, wobei sie an sich komisch sein kann, aber nicht muß [...]“.⁵⁷⁸ In der vorliegenden Szene unterstreicht die Musik vor allem die bereits im Text angelegte Komik. Dies tut sie durch die Übernahme von (übertriebenen) Bewegungsabläufen in Verbindung mit einem für die Hervorhebung komischer Elemente häufig anzutreffenden Mittel, dem Staccato⁵⁷⁹, durch eine spezifische Gestaltung der Singstimme sowie durch Klangfarben.

Sowohl die Tschu-Tschu als auch den Kulis zugeordnete Motivik prägt durch Tonrepetitionen im Staccato einen kantigen, hölzernen Charakter aus und erinnert an eine puppenhafte Motorik (und die Kulis sind ja auch kaum etwas anderes als Yü-Peis Marionetten, die tun, was sie will). Die Motivik der Kulis ist zudem extrem schlicht, geradezu simpel konstruiert. Mit Beginn von deren Vernehmung in der Gerichtsszene (T. 606) folgen auf ein insgesamt fünf Mal in Folge

⁵⁷⁵ Zofia Lissa: Über das Komische in der Musik, in: Dies.: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin 1969, S. 97/98. – Zu diesen „objektiven Bedingungen“ des Komischen kommen die „subjektiven Bedingungen“ als eine Distanzierung zum komischen Gegenstand, als ein „Mangel einer gefühlsmäßigen Bindung des Subjekts mit dem Objekt“, als eine Haltung „nicht im Ernst“, die bei Kunstwerken von vorneherein gegeben sei („Ernst nehmen wir die Dinge, die eng mit unserem praktischen und seelischen Leben verflochten sind, von denen wir wissen, daß sie auf unser Leben einen Einfluß ausüben, unser Gemüt bewegen können. Zu Dingen der in Kunstwerken dargestellten Welt können wir nie so ein Verhältnis haben. [...] Obschon man nicht bestreiten kann, daß auch alle intellektuellen Erscheinungen, die die Basis ästhetischer Erlebnisse bilden, ‚gefühlsmäßig eingebettet‘ sind [...]“), ebd., S. 99.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 104.

⁵⁷⁷ Ebd., u.a. S. 130-132.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 119.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd.: „Kurze abgerissene Klänge, die die Kontinuität der Melodie unterbrechen, eignen sich vortrefflich zum Unterstreichen verschiedener Inkongruenzen in der Klangkonstruktion, außerdem schaffen sie eine Analogie zu den abgerissenen chaotischen Bewegungen von Menschen und Tieren.“ S. 133/134.

erklingendes *f* im Staccato zwei Wechselnoten in ab- und aufwärts steigender Richtung.⁵⁸⁰ Alle Stimmen setzen hier im Unisoni ein, nur die Posaune bringt in einer F-Dur andeutenden Skala Bewegung hinein, die jedoch in der Tiefe eher schwerfällig erscheint. Den Tonrepetitionen ist kein Entwicklungspotenzial eigen und das Motiv daher von einer bemerkenswerten Starrheit. In T. 610-613 schließt sich mit dem Übergang zu größeren Intervallsprüngen zwar eine Öffnung in der Bewegung an, doch der gleichförmige Achtelrhythmus bleibt erhalten und auch an dessen hölzern-starrem Gesamtcharakter ändert sich nichts. Am Ende des Abschnitts, T. 644-647, wird das Motiv diminuiert, verkürzt um zwei Achtel. Diese Variante erklingt parallel zu einer auch musikalisch übertriebenen Festpose bei den Worten „gab er [Herr Ma] [...] ein Fest, eine Festivität, wo es so lustig herging, daß wir noch heute betrunken sind, wenn wir daran denken“.

Den leblosen Gestus des Anfangs führt auch der Gesang der Kulis beim Einsatz nach neun Takten (T. 614) weiter in einer einfachen Textdeklamation; die Vortragsanweisung „ohne jeden Ausdruck“ weist hin auf den einförmigen Klangcharakter. Auch die Orchesterbegleitung – hier mit dem bereits erwähnten „Lügenmotiv“ – bleibt ohne nennenswerte Entwicklung. In Tonrepetitionen oder kleinen Intervallschritten plappern die Kulis rastlos weiter bis zum Ende ihres Berichtes. Nur an einer Stelle halten sie für drei Takte inne, „verschnaufend“, wie es in der Singanweisung heißt. Der Gesangsstil der Kulis in dieser gesamten Partie erinnert an das *Parlando* der italienischen *Opera Buffa*, das auch dort Teil des Komischen ist.

Eine ständige Unterbrechung der Bewegung hingegen als Abbild einer übertriebenen Angst verleihen Liens Musik etwas Komisches. Die Musik im Orchester und der an das *Parlando* angelehnte Gesang suggerieren eine Atemnot; zahlreiche Pausen sind jenseits von Interpunktionszeichen eingefügt (besonders T. 522-525; 534-538, T. 552-559)⁵⁸¹; an einigen Stellen wird hier der Klang im Orchester zudem verfremdet durch Flatterzunge in den Bläsern (z.B. T. 522-525 in der Trompete). Hinzu kommt wiederum an manchen Stellen eine extreme Eintönigkeit in der Melodieführung, in T. 539-546 etwa verharrt Lien in der engen Bewegung zwischen den Tönen *d''* und *es'*, die sie wechselweise repetiert („herunterleiernd“ heißt es an dieser Stelle in der Partitur). Auch plötzliche Registerwechsel tragen zu dem komischen Charakter ihrer Musik bei (T. 546-548 unvermittelter Oktavsprung *d''* – *d'* im Gesang).

Ähnlich puppenhaft-hölzern wie die Musik der Kulis ist schließlich diejenige des Richters Tschu-Tschu. Musikalisch nimmt er jedoch weniger Raum ein; seine Rolle ist eine reine Sprecherrolle, er

⁵⁸⁰ Das Motiv, wie es in der Bestechungsszene zuerst erklingt, wurde oben (S. 293, s. dort auch das Notenbeispiel 69) bereits erwähnt. Da jedoch die Gerichtsverhandlung im Mittelpunkt steht, wird hier vor allem auf die Musik während der Zeugenvernehmung eingegangen.

⁵⁸¹ Vgl. auch hier Lissa: „Die melodischer Komik tritt auch durch plötzliche Pausen, die die Melodik in kleine Fragmente zerstückelt, hervor.“ Dies ist ein „Ausdruck des Konflikts zwischen dem Element der Bewegung und etwas, was sie hemmt – alles in allem ein Effekt mit einer gewissen *vis comica*“, in: Über das Komische in der Musik, S. 133 (Hervorhebung im Original).

redet oft ganz ohne Begleitung (vgl. dazu folgendes Kapitel). Das ihm zugeordnete Motiv hat zwei Teile, die nicht organisch auseinander hervorgehen: Kurz vor Tschu-Tschus Vorstellung zu Beginn des dritten Aktes in T. 75-77 prägt der erste Teil (a) ebenfalls Tonrepetitionen im Staccato aus, doch der Gestus ist noch hektischer als derjenige der Kulis: Eine vorangehende aufsteigende Figur in Zweiunddreißigstel-Triolen verleiht der Musik von Anfang an Bewegung, und der Tonwechsel in der anschließenden Figur erfolgt schon nach der zweiten Note. Es schließt sich ein weiterer, strukturell und klanglich vom ersten verschiedener Teil aus kurzen absteigenden Linien im Legato an (b):

poco rit.

Vorhang (Im Hintergrund Mitte Sessel des Hauptrichters mit Tisch. Links und rechts Sessel für Beisitzer. In der Mitte über dem Sessel Gobelin mit dem Bildnis des fünfklauigen Drachens. Rechts und links daneben schmale Fahnen. Vor dem Sessel des Richters ist ein Kreidekreis gezogen, in dem die Angeklagte zu knien hat. Links und rechts im Vordergrund der Raum für Zeugen und Publikum, vom Mittelraum durch Barrieren getrennt.
Tschu - Tschu, der Richter, sitzt auf dem Richterstuhl und frühstückt.)

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 73 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 72-79)

Zwischen diesen beiden Teilen wird nicht vermittelt. Gerade dies aber kann für eine musikalische Komik genutzt werden: In T. 79-82 begegnet es noch einmal, nun spielen die Posaunen den ersten Teil des Motivs (a); in tiefer Lage und augmentiert (Sechzehntel-Triolen und folgende Ach-

telbewegung) wirkt es imposant und unterstützt das machtvolle Gebaren Tschu-Tschus. Es folgt der zweite Teil des Motivs – jedoch nicht augmentiert, sondern in der Originalgestalt; das Tempo ist aber gesteigert, und das Motiv erklingt gleichzeitig in hoher (kleine Flöte, hohe Lage der Klarinette) und tiefer Lage (Fagott, Kontrafagott). Hier fallen beide Teile des Motivs also völlig auseinander – der eine ist im Klangcharakter erhaben, der andere hektisch und zerstört den Gestus des ersten. Besonders klar tritt der kühle Tonfall von Tschu-Tschus Musik im Vergleich mit der Musik Haitangs hervor. Nach ihrem klangvollen und verinnerlichten Solo (T. 452-495) folgt völlig unvermittelt mit Tschu-Tschus beginnender Rede in T. 496 – die auch inhaltlich überhaupt nicht auf Haitang eingeht – sein Motiv, trocken, den Klang ganz zurücknehmend:

490 *Sehr ruhig (Adagio)* *sehr zart espr*

1. Kl. in B
1. Hr. in F
Haitang
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vlc.
Kb.

Wol-lust, da ich ihn ge-bar. Es hat mich be-gna-del, ge-seg

495 *kurz Doppelt schnell, ohne zu eilen (Allegro)*

1. Kl. in B
1. Fg.
1. Hr. in F
2. Tomtom
Hief. hoch
Haitang
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vlc.
Kb.

Hief. hoch
hoch
net.
Tschu-Tschu: Wir wollen zu diesem Punkt die Hebamme einvernehmen, die der Mutter bei der

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 74 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 489-501)

Der Bruch trägt hier aber keine komischen Züge mehr. Da Haitang kein Gehör findet, ist die Wende zum Schrecklichen bereits vollzogen, so dass dieser Moment auch durch die Musik einen grotesken Charakter erhält.⁵⁸²

SPRECHEN UND SINGEN

In einer früheren Version von Peter Ritters Oper ist – vermutlich – gesprochener Dialog in ansonsten gesungene Partien integriert gewesen. Die Übertragung dieser gesprochenen Partien in Rezitative, wie sie in der untersuchten Stuttgarter Fassung vorliegen, zeigt jedoch, dass der vormalige Wechsel von gesprochenem und gesungenem Text nicht wirklich konstitutiv für das Werk im Allgemeinen und die Streit- und Gerichtsszenen im Besonderen war; die gesprochene Rede erscheint mehr als *eine* Möglichkeit, die längeren geschlossenen musikalischen Partien – Hauptbestandteil der Oper – miteinander zu verbinden.

Anders verhält es sich in der Oper Zemlinskys: Hier wechseln Gesang, gesprochener, an wenigen Stellen tonhöhenfixierter Text mit Orchesterbegleitung (Melodrama) und gesprochener Text ohne Musik ständig ab, und dieser Wechsel prägt die dramaturgische Anlage auch der Gerichtsszenen ganz entscheidend.⁵⁸³ Der Übergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt markiert zunächst vor allem einen Wechsel der Ausdrucksqualität, er hat aber auch gliedernde und figurencharakterisierende Funktion.

Die melodramatische Rede Yü-Peis und Haitangs am Beginn der Gerichtsszene nach der von Musik unbegleiteten Eröffnung durch den Richter ist hier noch Ausdruck relativer Beherrschtheit der streitenden Frauen, die jedoch mit Haitangs Übergang in den Gesang aufgebrochen wird und hier als Pathos-Strategie gegenüber dem Richter (und Yü-Pei) zu verstehen ist (T. 401-452). Im Folgenden äußert sich Haitang nur noch im Gesang, und ihr Einsatz, vor allem in den beiden anderen Soloabschnitten, ist immer eine Steigerung gegenüber dem, was unmittelbar vorausgeht und folgt. Yü-Pei tritt in dieser Szene demgegenüber vorwiegend sprechend, zum Teil auch ganz ohne begleitende Musik auf; nur ihren Schwur formuliert sie singend, aber monoton deklamierend. Die Zeugen tragen ihre Aussagen singend vor, im jeweils folgenden Schwur gegenüber dem Richter ist die Musik hingegen fast vollständig zurückgenommen, die Zeugen sprechen, be-

⁵⁸² Nach Tschu-Tschus abschließendem Todesurteil und Haitangs gesprochenem und von Musik unbegleitetem Ausruf „Mein Recht! Mein Kind!“ tritt das Groteske noch deutlicher hervor: Hier (T. 742) setzt Tschu-Tschus Motiv erneut im Cello ein; begleitet nur von einem Orgelpunkt in der Pauke und einer in gleichmäßigen Vierteln voranschreitenden Bewegung im Kontrabass erscheint die Musik wieder spröde und starr. Seine dazu gesprochenen Worte verraten Brutalität und Gnadenlosigkeit und sind zugleich ein Hohn auf jedwede wirkliche Gerechtigkeit: „Unverschämtes Geschöpf! Ich sollte Dich mit dem Pantoffel ins Gesicht schlagen. Merke Dir eines: wenn ich ein Urteil spreche, so ist es gerecht, die Verhandlung führe ich streng parteiisch, und alles geht objektiv und absolut gesetzmäßig her.“ (T. 742ff)

⁵⁸³ *Der Kreidekreis* ist Zemlinskys erste Oper, in der nicht durchgängig gesungen wird. Sie folgt ebenso wie später der *König Kandaules* einer Stimmbehandlung, die vor allem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufgrund der Möglichkeit zu einer stärkeren Differenzierung des Ausdrucks im größeren Stil praktiziert wurde (zur Stimmenbe-

gleitet nur vom Wirbel in Tamtam und großer Trommel. Tschu-Tschu selbst spricht ausschließlich sowohl mit als auch ohne Orchesterbegleitung. Diese sprechende Rolle erzeugt die schärfsten Brüche gegenüber den ausdrucksstärkeren, gesungenen Partien vor allem Haitangs.

Das Disparate in dieser Szene insgesamt – die komische Brechung in der Musik der Zeugen, die expressive Tonsprache Haitangs, der (unvermittelte) Wechsel zwischen Singen und Sprechen – erscheint hier als Ausdruck der gewissermaßen aus den Fugen geratenen Welt. In der zweiten Gerichtsszene hingegen, welche die rechte Ordnung wieder herstellt, ist eine stärkere musikalische Kontinuität und eine größere stilistische Einheitlichkeit zu beobachten.

Gerichtsszene II (III/7)

Sprachliche Strategien

Die zweite Gerichtsverhandlung in III/7 erfolgt unter einer gänzlich anderen Bedingung: Der Richter – der neue Kaiser Chinas und ehemalige Prinz Pao – ist Haitang gegenüber (positiv) voreingenommen. Pao und Haitang erkennen sich beide schon zu Beginn der Szene wieder, ohne es jedoch explizit zu formulieren:

KAISER: Ich lese hier einen mir vom (*in Akten blättern*) Richter Tscheu-kong [...] eingereichten Bericht. Es handelt sich dabei um eine Frau zweiten Grades names Tschang-Haitang. (*Tschang-Haitang hebt den Blick, den sie bisher gesenkt gehalten. Kaiser und Haitang erkennen sich.*) Diese soll ihren Mann ermordet und sich aus Erbschaftsgründen des Kindes der ersten Frau haben bemächtigen wollen?
(III/7, S. 43)

Nach der Urteilsfindung und der Rückgabe des Kindes an Haitang enthüllt der Kaiser, dass das Kind von ihm sei. Dennoch bemüht er sich zuvor mithilfe des Kreidekreises um eine unvoreingenommene Urteilsfindung; er fordert die beiden Frauen zu einer Verhaltensweise gegenüber dem Kind heraus, die ihm eine nachvollziehbare Reaktion der Gegnerinnen ermöglicht. Die Integrität des Richters wird gleich am Beginn des 7. Bildes deutlich: Er formuliert einen sowohl auf ihn selbst als auch die weiteren im Prozess Beteiligten beziehbaren Leitspruch, der, im Gegensatz zu der Vorstellung des Richters Tschu-Tschu, die kritische Selbstbetrachtung in den Mittelpunkt stellt:

KAISER: Hier auf den Stufen meines Tribunales steht
Ti-sching gemalt: Sprich leise, handle leise, denke leise!
Ein jeder gehe mit sich selbst zu Rat,
Der hier das Wort ergreift.
(III/7, S. 41)

handlung in der Oper *Der König Kandaules* vgl. Uwe Sommer: Alexander Zemlinsky. *Der König Kandaules* (=Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 92-94), München 1996, S. 173-175).

Unmittelbar darauf erfolgt zunächst die Vernehmung von Haitangs Bruder Tschang-Ling; hier präsentiert sich der Kaiser als gerechter und menschlich mitfühlender Richter. Tschang-Ling wurde aufgrund seiner kritischen Beurteilung des neuen Kaisers noch von Tschu-Tschu verurteilt. Der neue Kaiser erkennt an Tschang-Lings Tränen jedoch wirkliche Verzweiflung im erfolglosen Kampf um eine bessere Welt.

Im anschließenden Prozess um den Mord und den Kindesraub fallen Beweisaufnahme und Tatbestandserhebung auch hier äußerst knapp aus, da Haitang auf diesbezügliche Fragen des Richters keine Antworten erteilt, sondern schweigt. Sie bemüht sich nicht, den Richter von der Unwahrheit der gegen sie erhobenen Anklage zu überzeugen und reagiert nur auf die Frage nach ihrem früheren Beruf: Sie zitiert das im ersten Akt von ihr als „Blumenmädchen“ vorgetragene Lied und knüpft damit an die erste Begegnung mit Pao an:

KAISER: Tschang-Haitang, ist es wahr, daß Du Deinen Mann vergiftet und der ersten Frau das ihr gehörige Kind geraubt hast? (*Haitang schweigt.*)

TSCHAO: Eure Majestät ist eine Sonne, die sie blendet...

TSCHU: Eure Majestät ist die Sonne, die uns alle blendet.

KAISER: Tschang-Haitang, welchem Beruf gingest Du nach, ehe Du Herrn Ma heiratetest?

HAITANG: Am Ufer zwischen Weiden steht ein Haus,
Ein kleines Mädchen sieht zur Tür hinaus.
An der Volière steht ein Mandarin,
Ein kleiner Vogel singt und hüpfte darin.
Verschließ den Käfig, hüte gut das Haus,
Sonst fliegt der Vogel in den Wald hinaus.
(III/7, S. 43)

Yü-Pei wird vom Kaiser nicht befragt; sie reagiert lediglich auf Vorwürfe Tschang-Lings und ihres früheren Geliebten Tschao mit jeweils einem kurzen Widerspruch („Er lügt“, III/7, S. 44). Im Vordergrund steht die nachfolgende Urteilsfindung durch den Kreidekreis mit einer erneuten, ebenso intensiven Darstellung von Haitangs mütterlichen Gefühlen als Überzeugungsstrategie, die hier jedoch nun Erfolg hat, denn Pao überlässt ihr daraufhin das Kind. Haitangs Reaktion fordert der Richter durch seine Interpretation ihrer Zurückhaltung im Ziehen um das Kind heraus. Er lässt einen Kreidekreis auf den Boden zeichnen und verlangt, dass die Frauen es aus dem Kreis ziehen:

KAISER: [...] Es ist gewiß,
Die rechte Mutter wird die rechte Kraft besitzen,
Den Knaben aus dem Kreis zu sich zu ziehen.
(III/7, S. 44)

Yü-Pei zieht sogleich heftig an dem Kind; Haitang hingegen zögert, Pao formuliert Zweifel an ihrer Mutterschaft als eine (versteckte) Strategie, sie im Folgenden umso mehr zu einer Reaktion herauszufordern:

KAISER: Es ist augenscheinlich, daß diese (*zu Haitang*) nicht die Mutter sein kann. Sonst wäre es ihr wohl gelungen, den Knaben aus dem Kreis zu ziehen. Die Frauen sollen den Versuch wiederholen! (*Wieder zieht Frau Ma den Knaben zu sich.*) Haitang, ich sehe, daß Du nicht die mindeste Anstrengung machst, das Kind aus dem Kreis zu Dir herüberzuziehen. Was bedeutet das?
(III/7, S. 45)

Haitang beginnt zu argumentieren, um den Kaiser davon zu überzeugen, dass sie keine Anstrengungen unternehmen kann, das Kind aus dem Kreis zu ziehen. Ihre Argumentation – sie kann nicht an ihm ziehen, da sie mit ihm schwanger war, demnach seine Mutter ist und bisher immer um sein Wohl besorgt war – verrät Mitgefühl:

HAITANG: Ich habe dieses Kind unter meinem Herzen getragen. Neun Monate habe ich mit ihm gelebt. Ich habe alles Süße mit ihm genossen. Wenn er fror, wärmte ich seine Gliederchen. Sie sind so zart und zerbrechlich, ich würde sie ihm ausreißen, wenn ich daran zerren wollte wie jene Frau. Wenn ich mein Kind nur dadurch bekommen kann, daß ich ihm die Arme ausreiße, so soll nur jene, die nie die Schmerzen einer Mutter um ihr Kind gespürt hat, es aus dem Kreis ziehen.
(III/7, S. 45)

Haitang reagiert angemessen und erscheint dem Richter glaubwürdig, so dass er auch unabhängig von seinem eigenen Vorwissen schließlich die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag. Yü-Pei gesteht ihre Tat im Folgenden sehr schnell, der Kaiser kann sie und ihre Drahtzieher überführen. Es schließt sich ein Streit der Angeklagten mit gegenseitigen Schuldzuweisungen an. Der folgende Schluss des Werkes stellt unter anderem Haitangs Mutterliebe in den Mittelpunkt in einem längeren, an das Kind gerichteten Monolog sowie später im Duett mit Pao. Wieder werden spezifische Ideale einer guten Mutter wie die gottgleiche Überhöhung des Sohnes und die Vorstellung vom Leidensweg der Mutter als Heilsweg auch für das Kind vorgeführt.⁵⁸⁴ Eine abschließende Sentenz zur Gerechtigkeit hebt das Ende der Oper ins Allgemeine:

HAITANG und KAISER: (*Haitang hebt das Kind hoch.*)
Mein Mondkind! Mein Sonnenkind!
Mein Schmerzenskind! Mein Herzenskind!
Ich habe alles Leid auf mich genommen,
Das je Dich könnte überkommen –
Dir werden alle Glocken Freude läuten.
Dir werden alle Tage Glück bedeuten.
Gerechtigkeit, sie sei Dein höchstes Ziel,
Denn also lehrt's des Kreidekreises Spiel.
(III/7, S. 48)

Das Vorgehen des Kaisers birgt ein Aktionspotenzial, das die biblische Variante nicht kennt. In der Erzählung vom Salomonischen Urteil folgen auf den Teilungsbefehl des Königs verbale und nonverbale Reaktionen der Frauen, die es dem König ermöglichen, ein abschließendes Urteil zu fällen. In der Kreidekreis-Variante ist der Rede (hier Haitangs) eine wortlose Aktion als eigentliche Grundlage für das Urteil des Richters vorgeschaltet.

Musikalische Strategien

Die musikalische Faktur der zweiten Gerichtsszene ist gekennzeichnet von einer Kontinuität, die es in der ersten Gerichtsszene nicht gibt: Es wird – insbesondere in dem zweiten Teil ab der Kreidekreis-Episode – verzichtet auf starke Brüche zwischen verschiedenen Ausdrucksformen (Singen, Sprechen mit oder ohne Musik) und Ausdrucksqualitäten (echte Emphase vs. Verfremdung); Anklänge an komische Elemente aus der ersten Gerichtsszene finden sich lediglich im Streit der Verurteilten. Eine für Zemlinskys dramatische Musik charakteristische „Kunst des Übergangs“ verbindet die einzelnen Abschnitte miteinander.⁵⁸⁵ Gleichwohl sind die zwei Phasen der Verhandlung – die Befragung Haitangs, Yü-Peis und Tschu-Tschus durch den Kaiser und die Wiedererkennung Haitangs und Paos sowie die Kreidekreis-Episode mit der abschließenden Urteilsfindung – durch eine unterschiedliche Gewichtung der Musik voneinander unterschieden: Der erste Teil beinhaltet ein Liedzitat Haitangs aus dem ersten Akt und ist durch große Anteile gesprochener Rede sowohl mit als auch ohne Musik deutlich von dem fast durchgehend gesungenen zweiten Teil abgesetzt (vgl. die folgende Übersicht); in der Kreidekreis-Episode stehen sich die in der Musik gespiegelte wortlose Aktion Yü-Peis beim Ziehen um das Kind und der unmittelbar folgende emphatische Affektausdruck als erneute Überzeugungsstrategie Haitangs gegenüber:

⁵⁸⁴ Vgl. zu dem auch hier formulierten Mutterideal das Kapitel unten, S. 331-335.

⁵⁸⁵ Zu diesem Verfahren vgl. Uwe Sommer im Zusammenhang mit der im Anschluss an den *Kreidekreis* in den Jahren 1935-1938 komponierten (Fragment gebliebenen) Oper *Der König Kandaules*, S. 152/153.

<i>inhaltlich-musikalische Abschnitte</i>	<i>Harmonik</i> ⁵⁸⁶	<i>Takt</i>	<i>Inhalt</i>
[Vorspiel (instrumental)]; Vorstellung des Richters Kaiser – Tschang-Ling (z.T. gesprochen mit Musik)	D-Dur	1080-1107 1108-1192	Eröffnung und Befragung Tschang-Lings
Befragung Haitangs durch den Kaiser (unterlegt mit Musik aus I/1) Haitang (Teehaus-Lied aus I/1) Kaiser zu Haitangs Teehaus-Zeit (unterlegt mit Musik aus I/1) <u>Fragen des Kaisers an Tschang-Ling, Haitang, Frau Ma, Tschu</u>		1193-1208 1209-1222 1223-1235	Gerichtsverhandlung zu Kindesraub und Mord
Ziehen an dem Kind (überwiegend instrumental ohne Text) <u>Frage des Kaisers an Haitang</u> Reaktion Haitangs Urteil des Kaisers Schwur Yü-Peis, Verurteilung durch den Kaiser Streit der Angeklagten (Yü-Pei, Tschu, Tschao) Reaktion Haitangs (Freude)	[d => A Beginn in D] D-Dur	1236-1265 1266 (GP) 1267-1293 1294-1311 1312-1327 1328-1366 1367-1404	Kreidekreis-Episode und Urteilsfindung
Haitang – Kaiser (Aufklärung der Hintergründe; Anfang gesprochen mit Musik, T. 1405-1432) Schlussduett	D-Dur	1405-1534 1535-1565	Zusammenführung Haitang – Pao

Abbildung 23 (Übersicht A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, zweite Gerichtsszene III/7)

Unterstrichen: gesprochen ohne Musik

Normal: gesprochen mit Musik

Fett: gesungen

Fett kursiv: geschlossener u. gesungener Abschnitt

LIEDZITAT

In der ersten Phase der Verhandlung steht auch musikalisch die Wiedererkennung des kaiserlichen Richters Pao und Haitangs im Vordergrund. Die Frage des Richters an Haitang zu der ihr gegenüber erhobenen Anklage (Mord und Kindesraub) und ihrer Herkunft sowie die kurzen Einwürfe von Tschu-Tschu und Tschao werden gesprochen, während die Wiederaufnahme von Haitangs Lied im Augenblick der Wiedererkennung viel Raum einnimmt. Es ist ihre Antwort auf Paos Frage, welchem Beruf sie nachging, bevor sie Ma heiratete; sie zitiert nicht nur den Text, sondern auch die Musik dieses bereits im ersten Akt kurz vor dem Auftritt Paos erklingenden Liedes.

Der Stil entspricht dem des Teehaukontextes des ersten Aktes und ist eine Mischung aus Elementen einer vom Jazz beeinflussten Unterhaltungsmusik (Synkopen; Gitarre) und eines fernöstlichen Kolorits (Pentatonik; Tom-Tom). Beide erscheinen jedoch nur in Andeutungen, vor allem das Fernöstliche unterliegt Verfremdungstechniken; das pentatonische es-Moll der Melodie-

⁵⁸⁶ Hier sind (mit Ausnahme der Angaben in den eckigen Klammern) nur die Tonarten der mit Generalvorzeichen versehenen Partien angegeben.

stimme etwa wird durch Integration fremder, chromatischer Nebentöne nach und nach verlassen (vgl. etwa T. 1209-1219).⁵⁸⁷

Das Zitat ist zwar keine Überzeugungsstrategie Haitangs gegenüber dem Richter, aber doch ein Mittel, eine Verbindung zu ihm herzustellen. Da die erste Begegnung im Zeichen einer beginnenden Liebe stand, ist diese Anknüpfung positiv besetzt. Die Ausdrucksqualität des Liedes unterscheidet sich dabei gänzlich von der später erfolgenden Reaktion Haitangs auf die Kreidekreis-Episode: Es ist nicht Ausdruck ihres inneren in diesem Moment; sie zitiert hier vielmehr eine Musik, die schon im ersten Akt nicht ihre eigene, sondern Teil der Rolle war, die sie als unfreiwilliges Bordellmädchen (als „Blumenmädchen“) eingenommen hatte.

WORTLOSE HANDLUNG UND MUSIKALISCHE ÜBERZEUGUNGSREDE

In der Kreidekreis-Episode steht die wortlose Aktion im Mittelpunkt: Der Kaiser lässt mit Kreide einen Kreis auf den Boden malen, der Junge wird hineingelegt und die Frauen sollen daran ziehen. Yü-Pei zerrt heftig an ihm, Haitang jedoch „faßt den Knaben nur sanft an“ (III/7, S. 45). Die Musik bildet die Bewegung des Kreis-Malens als eine auf die äußere Handlung bezogene Aktion sowie das von Affekten begleitete Ziehen Yü-Peis an dem Kind ab. Die malende Handlung korrespondiert mit einem Thema, das selbst eine Art Kreisform darstellt. Hier, in T. 1236-1243, erklingt es in seiner Originalgestalt, wie sie zuvor im ersten Akt während der ersten Begegnung zwischen Pao und Haitang eingeführt wurde:

⁵⁸⁷ Zu diesem Verfahren Zemlinskys in der Oper *Der Kreidekreis* vgl. vor allem Peter Revers, der anhand dieses Haitang-Liedes aus der Teehausszene des ersten Aktes diese Verfremdungstechniken eingehend beschreibt und abschließend resümiert: „Zemlinsky hebt Klischees musikalischer Ostasienstilisierung durch die subtile Integration von Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre auf, verfremdet diese durch die Klitterung heterogener, im Grunde einander widersprechender stilistischer Ebenen. Insofern wird Pentatonik als musikalisches Signum des Exotischen weitestgehend neutralisiert. Aber auch die Sphäre der Unterhaltungsmusik manifestiert sich nur in Andeutungen, die zwar im wesentlichen auf das zum Teil synkopische Begleitmodell, vor allem aber auf Charakteristika der Instrumentation beschränkt bleiben, die aber gleichwohl deutlich genug ausgeprägt sind, um unzweifelhaft ihre stilistische Provenienz erkennen zu lassen.“ Zur Ostasienrezeption, S. 103.

Das vorübergehende Zeitmaß

1240

1. Trp. in C

Pk.

in Cis

(Zeremonienmeister tut es)

ohne Dpf.
pp ohne espr.

Vcl.

Kb.

pp ohne espr.

pp m Dpf.

Kaiser: Und nun, Ihr beiden Frauen, versucht den Knaben aus dem Kreis zu ziehen zu gleicher Zeit.

1245

1.2. Fag.

1. Trp. in C

Pk.

Kaiser: Die eine packt ihn am linken, die andere am rechten Arm. Es ist gewiß, die rechte Mutter wird die Kraft besitzen, den Knaben aus dem Kreis zu ziehen.

1245

Kb.

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 75 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/7, T. 1236-1246)

Dort hat Haitang eine parallele Handlung vollzogen, malte, allerdings in spielerischer Absicht, einen Kreis auf den Boden (I/2, T. 842-849). Das Thema setzt sich zusammen aus einem jeweils viertaktigen Vorder- und Nachsatz aus je 2 + 2 Takten, wobei der Nachsatz eine Umkehrung des Vordersatzes darstellt. Charakteristisch ist die ausgleichende Bewegung (nach jeder Aufwärtsbewegung folgt eine Abwärtsbewegung und umgekehrt) sowie in den ersten zwei Takten jeder Viertaktgruppe eine Sequenzierung und in den anschließenden zwei eine Folge aus engem und großem Intervallsprung (Sekunde, Terz, Septime). Für das Erscheinen hier ebenso wie im ersten Akt ist darüber hinaus der Wechsel von der tiefen in die hohe Lage (hier tiefe Streicher – Trompete; I/2 Posaune – Flöte, Trompete) und der Orgelpunkt auf *cis* kennzeichnend. Seit seinem ersten Erscheinen erklang es in verschiedenen inhaltlichen Zusammenhängen ebenso wie in zahlreichen Varianten⁵⁸⁸; es ist vor allem, korrespondierend zur Funktion des Kreidekreises als Mittel der Rechtsfindung, musikalisches Sinnbild für Gerechtigkeit.

Ein Teil dieses Themas wird unmittelbar nach dem ersten Erklingen hier in rhythmischer Modifikation abgespalten und bildet das Ziehen musikalisch ab. Wenig später ist es überlagert von einer Variante des Yü-Pei-Motivs, das bereits in der ersten Gerichtsszene erklang. Einfache Punktierungen sind hier ersetzt durch doppelte und die Notenwerte im zweiten Teil diminuiert; der Klang erhält dadurch einen sehr viel hektischeren Charakter (T. 1251-1253):

⁵⁸⁸ Dazu Becher: Variantentechnik, S. 318/319.

(Die Frauen tun wie gefeissen. Haitang fällt den Knaben nur sanft an) (Hier zieht Frau Ma den

1250 ohne Dpf.
mf sehr rhythmisch

Knaben brutal zu sich hinüber)

Kaiser: Es ist augensichtlich, daß diese (auf Haitang zeigend) nicht die Mutter sein kann. Sonst wäre es ihr wohl gelungen, dem Knaben

1255 Ruhig (a tempo)
p

© Copyright 1933, 1961 by Universal Edition A.G., Wien

Notenbeispiel 76 (A. Zemlinsky: *Der Kreidekreis*, III/5, T. 1247-1257 (Ausschnitt, nur Streicher))

Bei der Wiederholung ab T. 1262 erklingen nur noch Bruchstücke von Yü-Peis Motiv, die bis zum Ende weiter diminuiert werden; die Streicher verzichten auf Legato, so dass der Klang zudem einen noch raueren Charakter annimmt. Haitang kommt demgegenüber in der Musik hier nicht vor. Das ganze Klangbild wird, neben dem Kreidekreisthema, dominiert von Yü-Peis Musik. In dieser musikalischen Nicht-Anwesenheit Haitangs spiegelt sich ihr Nicht-Agieren in diesem Moment. Sie reagiert aber direkt im Anschluss an Paos Frage nach dem Grund ihrer Zurückhaltung. Und hier steht ihre Musik wiederum derjenigen Yü-Peis kontrastierend gegenüber. Haitangs Monolog (T. 1267-1293⁵⁸⁹) ist die einzige Überzeugungsrede in dieser Szene und inhaltlich wie musikalisch vergleichbar mit jener in der ersten Gerichtsszene. Auch hier ist sie Ausdruck der Mutterliebe, und das bereits oben mit dem Kind Li in Verbindung gebrachte Triolenmotiv prägt die Faktur des Satzes. Die Entwicklung nimmt allerdings einen umgekehrten Verlauf: Haitang beginnt sanft und verinnerlicht (in der Partitur finden sich immer wieder Vortragsanweisungen wie „innig“, „zart“, „sehr zart“) und endet energisch, je mehr sie über Yü-Peis Brutalität dem Kind gegenüber in Wut gerät. Im Vordergrund steht keine musikalische Wortausdeutung im Detail, sondern die Darstellung der zugrunde liegenden Affekte. Das Solo setzt in sehr reduzierter, kammermusikalischer Besetzung an mit einer d-Moll umspielenden Kantilene im Cello, auf die im dritten Takt (T. 1269) die Solobratsche mit dem Li-Motiv folgt; erst in diesem Takt beginnt auch Haitang, die Melodie der einleitenden Cello-Kantilene aufgreifend. Als Begleit-

⁵⁸⁹ Zum Text s. oben, S. 314.

stimmen treten im dritten und vierten Takt Horn und Klarinetten hinzu, in T. 1273 setzt die Flöte mit der Hauptmelodie ein. Weitere Stimmen geben dem Klang zunehmend mehr Fülle, doch bleibt er insgesamt zurückgehalten, bis mit dem kurzfristigen Rückgriff auf die Musik der Kreidekreis-Episode bei der Erwähnung Yü-Peis ein anderer Klangcharakter eingeleitet wird (T. 1284/1285). Eine Folge von punktierten Achtelrhythmen kommen in T. 1288/1289 zu der fließenden Triolenbewegung hinzu. Der Gesang, ab T. 1285 in „steigender Bewegung“, endet mit einem energisch aufwärtssteigenden Septsprung ($f\dot{is}' - f\dot{is}'$), mit dem Haitang abschließend ihrer Empörung Ausdruck verleiht. Hier am Ende öffnet sich die Harmonik nach A-Dur, die sich mit der Einleitung zu dem lösenden Urteilsspruch durch den Kaiser nach D-Dur zu wendet (T. 1294). Der Übergang zum folgenden Abschnitt gestaltet sich hier also fließend. Die kurze Einleitung des Kaisers zu seinem Urteilsspruch endet harmonisch mit einer Kadenz B-Dur – Es-Dur (T. 1298), wobei mit Es-Dur zugleich der Orgelpunkt des nachfolgenden Abschnitts mit der Anklage gegen Yü-Pei (ab T. 1299) vorweggenommen und so wiederum eine sanfte Überleitung geschaffen ist.

REMINISZENZ AN DAS KOMISCHE

In der Streitsequenz der Verurteilten (T. 1328-1355) kehrt die Musik kurzfristig zu dem dominierenden Klangcharakter der ersten Gerichtsszene zurück. Aber auch der Streit ist durch sanfte Übergänge mit Vorausgehendem und Nachfolgendem verbunden: Als Hauptmotiv dieses Abschnitts erklingt eine Variante des Motivs, das den vorangehenden Schwur Yü-Peis begleitet und das auch der anschließende Teil (Paos Urteil) zunächst weitergeführt.

Die fortlaufenden, raschen Staccato-Bewegungen in den Streichern knüpfen an die hölzernen Bewegungen der ersten Gerichtsszene ebenso an wie die kurzen Einwürfe von einzelnen Sechszehntel-Triolen als Tonrepetitionen in den Bläsern (Holz, später ab T. 1330 auch Blech). Das Tempo ist jedoch insgesamt gesteigert und entspricht, wie auch die rasche Deklamation der Singstimme, der Nervosität der Angeklagten. Eine von Sekunden durchsetzte Harmonik verleiht der gesamten Passage einen herben Klang (etwa as' und ais' in Violine I bzw. II und b' in der Viola).

Das Triolenmotiv wird mit dem erneuten Einsatz des Kaisers ab T. 1353 weitergeführt, doch der Klangcharakter verändert sich nun durch Legato in allen Stimmen, er wird, auch durch die Hinwendung zum konsonanten F-Dur, weicher.

Das Urteil des Kaisers leitet den letzten Teil der Oper ein. Hier setzt sich nun mit einem vollen und klangreichen Orchester (u.a. mit Harfe und vielfältigem Schlagzeug) und ausladenden melodischen Linien ein ungebrochener musikalischer Ausdruck als steigernde Schlussapotheose durch.

Zusammenfassung

Die erste Gerichtsszene stellt die Lüge im Kontext der vorliegenden Arbeit in einzigartiger Weise in den Mittelpunkt. Sie hat Erfolg, doch nicht aufgrund erfolgreicher Überzeugungsbemühungen, sondern aufgrund vorhergehender Manipulation. Ein Überzeugungsprozess im Sinne einer mentalen Zustandsveränderung (vgl. dazu oben Kap. II) findet nicht statt. Zeugen und Richter sind lediglich das Werkzeug Yü-Peis und von vorneherein darauf bedacht, zu ihren Gunsten auszusagen, auch wenn sie Yü-Peis implizit durch die Bestehung offen gelegte Schuld kennen. Haitangs Aussagen finden demgegenüber keinerlei Beachtung.

Die Integration verschiedener Ausdrucksmittel und Stillagen auch in den Überzeugungs- und Manipulationsbemühungen der Figuren führt insbesondere in der ersten Gerichtsszene zu einer ausgeprägten Heterogenität, die an das epische Theater erinnert. Während dort aber – etwa in den Werken Bert Brechts und Kurt Weills, denen der *Kreidekreis* stilistisch und dramaturgisch in mancher Hinsicht nahe steht – gattungsreflektierende Intentionen verfolgt werden, dient sie hier mit Blick auf das Publikum einer distanzierenden Reflexion gegenüber der vollzogenen Korruption und erwächst zudem aus innerdramatischen Gegebenheiten.⁵⁹⁰ Die zweite Gerichtsszene verzichtet hingegen auf eine solch ausgeprägte Heterogenität; es überwiegt mit Ausnahme des von Haitang zitierten Liedes aus dem ersten Akt der unmittelbare Gefühlsausdruck in einer expressiven Klangfülle.⁵⁹¹ Welche Botschaften bei alledem speziell über die Gerichtsszenen vermittelt werden und welche Funktion dabei die Differenzierung der Ausdrucksmittel im Einzelnen

⁵⁹⁰ Die Einbeziehung von Elementen des antiillusionistischen Theaters in ein Werk, das akeine primär antiillusionistischen Intentionen verfolgt, beschreibt Sebastian Kämmerer anhand von Alban Bergs Oper *Lulu*. Die von Kämmerer formulierten Grundprinzipien lassen sich durchaus auch auf den *Kreidekreis* von Zemlinsky beziehen: „Auch dieses Werk [d.i. *Lulu*] weist eine Reihe von stilistisch-dramaturgischen Elementen auf, die, grob besehen, auf einen gattungsreflektierenden Antiillusionismus schließen lassen. Zu nennen wäre etwa der in der Partitur verzeichnete heterogene Bestand an musikalischen Stillagen und Formtypen, zu denen neben traditionellen Satztiteln der Instrumentalmusik („Rondo“, „Sonate“, „Kammermusik“) und opernkonventionellen Nummerntypen („Cavatine“, „Duett“, „Rezitativ“, „Arioso“) auch Formen der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik gehören; ferner ein Spektrum vokaler Ausdrucksformen, das sowohl gesprochene Dialoge und rhythmisch fixierte Deklamation als auch expressives ‚cantabile‘ umspannt. [...] Gesang und Orchesterpart in Bergs *Lulu* erfüllen ausschließlich innerdramatische, keine gattungsdiagnostischen Aufgaben. [...] Bergs Partitur fixiert quasi die Beziehungen der Figuren zueinander, sie verzeichnet die unterschiedlichen Haltungen, Sichtweisen und Gefühle, die die Protagonistin im jeweiligen Gegenüber hervorruft.“ In: *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater*, S. 196, 198.

⁵⁹¹ Uwe Sommer betont den flexiblen Umgang Zemlinskys mit „ererbten Techniken der formal-strukturellen Organisation und mit Ausdruckstypen“ in den Werken seit Ende der 1920er Jahre allgemein. Sommer verweist in diesem Zusammenhang auch auf den *Kreidekreis*: „Die in Zemlinskys kompositorischem Naturell angelegte Intention, auch Widerstrebendes einander zu vermitteln, [...] wird in den späten Werken sowohl intensiver als auch umgedeutet. Die Ausdruckspalette wird größer, die Idee der Verschmelzung aber zugunsten einer distanzierteren Reflexion der Idiome zurückgenommen. Dazu gehört auch ausdrücklich die Fähigkeit, gleichsam die Maske abzunehmen und eine großangelegte Klangapothese zu komponieren, wie sie [...] am Schluß des *Kreidekreises* begegnet. Zemlinsky hat im Zuge der Aufnahme neuer Ausdrucksmittel in sein Repertoire früher Erworbenes oder Ererbtes nie aufgegeben, und es gehörte zu seinem kompositionsgeschichtlichen Selbstverständnis der späten Jahre, die ganze Fülle der ihm zur Verfügung stehenden Mittel nochmals zu präsentieren. [...] Daß er sich zu dieser Zeit weiterhin Neues aneignete, namentlich Elemente der Musik Weills und Hindemiths in seine Tonsprache aufnahm, ist dabei kein unbedeutender, nicht aber der entscheidende Faktor.“ Sommer: *Der König Kandaules*, S. 57/58. Eine „Heterogenität der Formtypen und Stilidiome“ ist auch für die nachfolgende Oper *Der König Kandaules* konstituierend, vgl. ebd., S. 215.

hat, ist Gegenstand der folgenden Kapitel. Zunächst aber seien einige Überlegungen angestellt zu möglichen Bezügen zu dem chinesischen Drama, das Klubund 1924 für sein Werk – die Textgrundlage Zemlinskys – verwendete: Der Wechsel zwischen Gesang, gesprochenem Text mit und ohne Orchesterbegleitung sowie die besondere Hervorhebung Haitangs durch eine expressive Tonsprache in den Gerichtsszenen mag auch mit einer übergeordneten Ästhetik zusammenhängen, die der chinesischen *Zaju*-Tradition entspringt.

Exkurs: Zemlinskys Oper und Li Xingdaos chinesisches Drama – Intertextuelles

Die Vorlage zu Klubunds Drama *Der Kreidekreis*, das gleichnamige chinesische Drama (*Hui-lan chi*) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist dem *Zaju* (*tsa-chü*) zuzuordnen, jenem nordchinesischen Dramentypus, der sich in seinen Grundzügen während der chinesischen Sung-Dynastie (960-1279) herausbildete und in der folgenden Yuan-Dynastie, der Herrschaft der Mongolen in China von 1279-1368, zu seiner besonderen Ausprägung fand.⁵⁹² *Zaju* bedeutet „gemischte Vorführung“⁵⁹³ bzw. „verschiedene Dramen“.⁵⁹⁴ Dies nimmt Bezug auf die Verbindung von gesprochenem Text, Musik und Tanz, wobei in der Regel nur die (weibliche) Hauptfigur singt. Mit dem Wechsel von gesprochenem und gesungenem Text hat Zemlinsky in seine Oper womöglich ein Stilmittel des chinesischen Originals in seine Oper aufgenommen, das bei Klubund durch die Lieder zwar nicht ganz unberücksichtigt bleibt, dort insgesamt jedoch wesentlich weniger ausgeprägt ist. Wenngleich mit letzter Sicherheit nicht davon ausgegangen werden kann, dass Zemlinsky nordchinesische Dramen gekannt hat, lagen doch zum Zeitpunkt der Komposition bereits zwei deutsche Übersetzungen des chinesischen Stückes vor, die Zemlinsky bei der Beschäftigung mit dem selbst in vielfacher Weise auf das chinesische Original Bezug nehmende Drama Klubunds möglicherweise studiert hat.⁵⁹⁵

In vier Akten (*che*) und einem Prolog oder kurzen Zwischenspielen (*hsieh-tzu*) entfaltet das *Zaju* eine einzige Handlung, in deren Zentrum der Konflikt zwischen Gut und Böse steht.⁵⁹⁶ Charakteristisch ist die starke Ausprägung von archetypischen Figuren; dazu gehören etwa der männliche oder weibliche Bösewicht (*jing*)⁵⁹⁷ oder der Clown (*chou*)⁵⁹⁸. Die männliche oder weibliche Hauptfigur hebt sich nicht nur aufgrund ihrer zentralen Stellung im Handlungsgefüge von

⁵⁹² Josephine Huang-Hung: Das chinesische Theater, in: Heinz Kindermann (Hrsg.): Einführung in das ostasiatische Theater, Wien 1985, S. 124/125.

⁵⁹³ Ebd., S. 123.

⁵⁹⁴ Vgl. Gruner: Art.: „Zaju“, in: BI-Lexikon, S. 307.

⁵⁹⁵ Für die möglicherweise bewusste Bezugnahme Zemlinskys auf Strukturen des altchinesischen Dramas vgl. auch Revers: Zur Ostasienrezeption, S. 93/94. Neben der Übersetzung von Wollheim da Fonseca (1876), die Klubund kannte, lag zum Zeitpunkt der Komposition auch diejenige von Alfred Forke vor (1927). Revers merkt zudem an, dass bereits seit 1926 deutsche Nachdichtungen nordchinesischer Dramen von Vincenz Hundhausen existierten, die durch die „Pekinger Bühnenspiele“ auch aufgeführt wurden, ebd., S. 94.

⁵⁹⁶ Huang-Hung: Das chinesische Theater, S. 126/127.

⁵⁹⁷ Ping Cheung Cheung: Melodrama and Tragedy in Yuan *Tsa-chü*, Washington 1980, S. 201/202.

den anderen Figuren ab; nur in ihre bzw. seine Gedanken- und Gefühlswelt erhält der Zuschauer näheren Einblick. Die vorwiegende Ausdrucksform ist eine gereimte und singend vorgetragene Verssprache. Jeder Akt enthält mehrere Melodien in der gleichen Tonart.⁵⁹⁹

Hui-lan chi von Li Xingdao ist trotz einiger Abweichungen von diesem, hier nur knapp skizzierten Typus das musterhafte Beispiel eines *Zaju*.⁶⁰⁰ Die Figuren sind klar unterteilt in Gut und Böse und entstammen dem Kontingent von Archetypen mit kaum mehr als ein oder zwei Eigenschaften. Haitang ist unschuldig Opfer Yü-Peis, der Richter Pao der Held, der am Ende Verbrechen und Lüge bestraft. Diese drei Figuren stecken den personellen Rahmen ab. Der bösen Partei gehören weitere, männliche Figuren an, so der bestechliche Richter, der an manchen Stellen die Züge eines Clowns trägt, oder der nicht minder auf seinen Vorteil bedachte Geliebte von Yü-Pei (Tschao). Um Haitang und das ihr zugefügte Unrecht zentriert sich das Geschehen. Ihr werden als Hauptfigur die Verse zugeordnet, und sie trägt diese, wie aus den Regieanweisungen hervorgeht, ausnahmslos singend vor. Sie sind in der Regel Ausdruck ihres Gefühls, manchmal jedoch auch narrativer Teil des Dialogs. Nicht alle Verspartien aber fallen auf Haitang, obgleich sie die allein singende Figur ist. In ihren Vorstellungsmonologen bedienen sich auch Frau Ma, der korrupte Richter, der Weinschenk und Pao einer Verssprache. Eine Konzeption, die dieser Verteilung zugrunde liegen könnte, lässt sich im Unterschied zu Klabunds Drama und Zemlinskys Oper (Verse für die guten, Prosa für die bösen Figuren) nicht erkennen.

Auch in den Gerichtsszenen schließlich tritt Haitang als einzige Figur singend auf (in den deutschen Übersetzungen des chinesischen Originals markiert durch den Hinweis „singt“ und auch sprachlich durch Verse abgesetzt), wobei diese gesungenen Partien sowohl Teil des Dialogs als auch nach innen gewendet jenseits davon angesiedelt sind. Möglicherweise hat Zemlinsky in seiner Oper darauf Bezug genommen, wenn er Haitang die lyrischeren Partien zuweist.

In einigen Details unterscheiden sich beide Gerichtsszenen des chinesischen Originals von denen in Drama und Oper: So verzichtet Haitang bei Li Xingdao in der ersten Gerichtsszene auf eine Darstellung ihrer mütterlichen Gefühle und konzentriert sich auf die Schilderung der Tat und deren Hintergründe. Ihre Gefühle treten erst in der abschließenden Gerichtsszene nach der Krei-

⁵⁹⁸ Makerras; Scott: China, S. 28.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 123; sowie Gruner: Artikel „Zaju“, S. 307. Musikalische Quellen sind jedoch keine erhalten, vgl. dazu Mackerras; Scott: China, S. 28.

⁶⁰⁰ Von den zahlreichen *Zaju*-Dramen sind in zwei Sammlungen etwa 160 Werke überliefert (*Hui-lan chi* ist enthalten in der Sammlung von 1615 (*Yüan ch'ü hsüan*), vgl. die Auflistung bei Cheung: Melodrama and Tragedy, S. 345; ferner Rolf Trauzettel: Art.: „Der Kreidekreis“, in: Gero von Wilpert (Hrsg.): Lexikon der Weltliteratur, Bd. 2. Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen, Stuttgart 1980, S. 643.) Die Dramen beinhalten Liebesgeschichten oder Ereignisse um tyrannische Herrscher, behandeln politische Themen oder besondere Rechtsfälle – hier auch jenen, der im Zusammenhang mit dem bereits in der Einleitung erwähnten Richter Bao Zheng überliefert ist. – Die folgenden Ausführungen zu Li Xingdaos Drama basieren auf der deutschen Übersetzung von Alfred Forke: *Hui-lan ki. Der Kreidekreis. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel* von Li Hsing-tao. Aus dem Chinesischen übersetzt von Alfred Forke, Leipzig [1927].

dekreis-Episode in den Vordergrund. Der lange Monolog, in dem sie erklärt, warum sie nicht an dem Kind gezogen hat, weist hier schließlich teilweise wörtliche Übereinstimmungen auf mit dem Text bei Klabund und Zemlinsky.

Einige Merkmale des chinesischen Dramas, so auch die komischen Anteile im Auftritt der Zeugen und des Richters, trägt die Oper weiter. Selbst wenn der Komponist bewusst Bezug genommen hat, so scheint der Zusammenhang mit dem Chinesischen dennoch – ganz grundsätzlich – nicht sein alleiniges Interesse gewesen zu sein⁶⁰¹, Anlage und Ausdrucksmittel des Werkes im Allgemeinen und der Gerichtsszenen im Besonderen stehen ferner im Dienst bestimmter Intentionen, auf die im Folgenden einzugehen ist.

Botschaften

Plädoyer für eine gerechte Welt

Zemlinskys Oper endet ebenso wie das Drama Klabunds mit den Worten: „Gerechtigkeit, sie sei Dein höchstes Ziel, / denn also lehrt's des Kreidekreises Spiel“ (Klabund: V, S. 112; Zemlinsky: III/7, S. 48) und so mit einem Plädoyer für gerechtes Handeln. Der Kreidekreis erhält im Verlauf von Drama und Oper wie bereits erwähnt unterschiedliche Bedeutungen und avanciert in der letzten Gerichtsszene zum Symbol für Wahrheit und Gerechtigkeit. Zemlinsky stellt es ins Zentrum seines Werkes durch das ihm zugeordnete musikalische Hauptthema. Es lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers insbesondere am Schluss auf die zentrale Botschaft der Oper.⁶⁰²

Das Drama Klabunds besaß im Entstehungsjahr 1924, während Inflation, hoher Arbeitslosigkeit und allgemeiner Unruhen der Nachkriegszeit, eine besondere Aktualität, die auch, wenngleich vor

⁶⁰¹ Zemlinsky war offenbar auf eine vorsichtige und distanzierende Bezugnahme bedacht; auf kompositorischer Ebene etwa übernimmt er so genannte Exotismen nur verfremdet (s. dazu vor allem die Untersuchung von Revers: Zur Ostasienrezeption, vor allem S. 94-104, sowie die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit oben, S. 316/317); aber auch eine Bitte des Komponisten vom 13. Januar 1933 an seinen Verlag bzgl. des Layouts für das Titelblatt mag diese Vorsicht andeuten: „Wegen des Titelblattes wollte ich noch folgendes bitten: ich denke einfaches gelbes Titelblatt [...], oder schwarzes Titelblatt [...] oben: weißer Kreis, ohne was drin. Aber nichts Chinesisches! Auch die Schrift nicht.“ (Hervorhebung im Original; „Chinesisches“ eigentlich dreifach unterstrichen), aus dem bisher unveröffentlichten Briefwechsel Alexander Zemlinskys mit der Universal Edition (Hans W. Heinsheimer), Wien, aufbewahrt im Archiv des Verlags (im Folgenden zitiert als „Briefwechsel UE“, vgl. auch die weiteren Angaben dazu unten, Anm. 613. Die Wiedergabe dieser ebenso wie der folgenden Passagen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien).

⁶⁰² Der Kreidekreis nimmt darüber hinaus in der Oper noch eine ganze Reihe weiterer, zum Teil abstrakt-philosophischer Bedeutungen an, die oft im Rahmen der Handlung auch durch einen mehr spielerischen Umgang entstehen: Bei dessen Einführung im ersten Akt während der Begegnung zwischen Haitang und Pao (I/2) ist es für Pao etwa das „Symbol des Himmelsgewölbes“ (I/2, S. 12), dann das Symbol des Eheringes; für Haitang hingegen verbinden sich im drehenden Kreis „Nichts und All“ (ebd.); das drehende Rad ist aber auch das „Rad des Schicksalswagens“, an das sie selbst gebunden sei (ebd.). Der Kreidekreis ist im ersten Akt insgesamt mit zahlreichen Inhalten besetzt, für den Handlungsfortgang bleibt er jedoch vorerst ohne Bedeutung. Das ändert sich im zweiten Akt, wenn Tschang-Ling im Namen der „Bruderschaft vom Weißen Lotos“ seine Mordabsichten gegen Ma erklärt (II/3). Der Kreidekreis wird von Haitang als Orakel eingeführt und avanciert – wie später im letzten Akt – zum Entscheidungsträger. Zur wandelnden Bedeutung und Funktion des Kreidekreises vgl. auch Revers: Zur Ostasienrezeption, S. 104-115.

etwas veränderten Hintergründen, in den Jahren 1930-1931 gegeben war: Das durch wirtschaftliche und politische Schwierigkeiten aufgeheizte Klima dieser Zeit war, insbesondere in Berlin, geprägt von einem zunehmenden Radikalismus. Vor allem die Nationalsozialistische Partei suchte durch kämpferisch-aktivistisches Auftreten an Einfluss zu gewinnen. Bei den Reichstagswahlen am 14. September 1930 und 31. Juli 1931 erzielte sie beachtliche Erfolge, bis zur Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 wurde sie bereits bei einigen Landtagswahlen stärkste Partei.⁶⁰³ Denkbar ist, dass Zemlinsky mit seiner Oper auch auf die zunehmende Manipulier- und Gewaltbereitschaft vor allem der Nationalsozialisten reagierte. Er lebte in der Zeit zwischen 1927 bis April 1933 in Berlin, dirigierte in den Jahren 1927-1930 an der dortigen Krolloper und arbeitete seit 1930 an der Berliner Musikhochschule.⁶⁰⁴ In diesen Jahren war er selbst Zeuge einer ganzen Reihe von Ereignissen; im Juli 1931 erfolgte etwa unter starkem Einfluss der rechten Parteien, aber dem Widerstand von Seiten der Sozialdemokraten und Kommunisten die Schließung der Krolloper, die in konservativen Kreisen aufgrund ihrer innovativen Inszenierungen angegriffen worden war.⁶⁰⁵ Die reaktionäre Propaganda gegen Neue Musik (darunter diejenige Arnold Schönbergs, Paul Hindemiths, Ernst Kreneks, Kurt Weills) nahm vor allem nach den ersten Wahlerfolgen der NSDAP immer größere Ausmaße an. Alfred Rosenberg etwa gründete im Januar 1928 die „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur“ mit dem Ziel, „alle Abwehrkräfte gegen die heute herrschenden Mächte der Zersetzung auf kulturellem Gebiet zu sammeln“⁶⁰⁶; sie wandte sich gegen die künstlerische Moderne. Im Dezember 1928 ging sie in den „Kampfbund für deutsche Kultur“ über, überwachte das Musikleben und steuerte es im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie. Ab 1930 wurden zunehmend „Vergeltungsmaßnahmen“ gegen Opernhäuser angedroht, sollten sie unerwünschte Werke nicht vom Spielplan nehmen.⁶⁰⁷ Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* etwa, dessen Erstaufführung in Berlin Zemlinsky am 21. Dezember 1931 mit Erfolg dirigierte, war auch in der Hauptstadt Attacken von Seiten der rechten Presse ausgesetzt.⁶⁰⁸ Diffamierungen ebenso von Musikern nahmen nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 schließlich immer weiter zu. Am 7. April 1933 wurde das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ eingeführt, in dem es hieß: „Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu verset-

⁶⁰³ Martin Broszat: Die Machtergreifung. Der Aufstieg der NSDAP und die Zerstörung der Weimarer Republik, München 1994, S. 41/42, 121.

⁶⁰⁴ Als Leiter des Hochschulchores und Lehrer für Partiturspiel, vgl. Weber: Alexander Zemlinsky, S. 38.

⁶⁰⁵ Susanne Schaal: Neue Musik und Nationalsozialismus. Zum Ende der Musik der Weimarer Republik, in: Wolfgang Rathert, Giselher Schubert (Hrsg.): Musikkultur in der Weimarer Republik (=Frankfurter Studien 8), Mainz, London, Madrid u.a. 2001, S. 233.

⁶⁰⁶ Zitiert in ebd., S. 232.

⁶⁰⁷ Zu diesen Entwicklungen im kulturellen Leben Deutschlands vgl. ebd., 232-234.

⁶⁰⁸ Jürgen Schebera: Kurt Weill, Hamburg 2000, S. 71.

zen.“⁶⁰⁹ In dessen Folge wurden auch einige von Zemlinskys jüdischen Kollegen, so etwa der Direktor der Musikhochschule Georg Schünemann sowie Arnold Schönberg und Franz Schreker als Kompositionslehrer an der Preußischen Akademie der Künste entlassen.⁶¹⁰ Schreker hatte man bereits 1932 gezwungen, sein Amt als Direktor der Musikhochschule niederzulegen, da er nicht bereit war, die jüdischen Lehrer der Hochschule ihrer Ämter zu entheben.⁶¹¹ Zemlinsky selbst siedelte schließlich im April 1933 nach einer eigenhändigen Kündigung seiner Stelle in die Heimatstadt Wien über. Vermutlich ist er dadurch einer Entlassung durch die Nationalsozialisten bewusst entgangen.⁶¹² Aus der Zeit unmittelbar vor der Uraufführung des *Kreidekreis* sind darüber hinaus einige (bisher unveröffentlichte) Briefe Zemlinskys an seinen Verleger Hans Heinsheimer, seit 1932 Direktor der Universal Edition in Wien, überliefert, die zu erkennen geben, dass er die Entwicklungen in Deutschland und speziell in Berlin mit Besorgnis registrierte.⁶¹³ So äußerte er sich am 13. März 1933 zu der Berliner Aufführung, die von Otto Klemperer geleitet werden sollte: „Verfolgen Sie die letzten Theaterereignisse? Ich bin mehr als skeptisch geworden was unseren *Kreidekreis* anlangt! Jetzt müsste Wien einspringen! [...] Ich glaube fast, daß Klemp.[erer], der jetzt verreist ist, nicht mehr dirigieren wird würden [sic]! Das sind natürlich alles nur Vermutungen, aber keine grundlosen. Hoffentlich habe ich Unrecht.“⁶¹⁴ Als man ihm zwei Tage später in der Berliner Staatsoper mitteilt, das Stück zu verschieben („I. wegen – Klemperer! Sie befürchten beim „Wiederauftreten“ Klemperers i.d. Oper [...] große Skandale. Es sei möglich, daß Kl[emperer] überhaupt nicht wieder dirigieren werde. 2. Es in dieser Zeit (20. April) große Feierlichkeit für Geburtstag des Reichskanzlers [!] u. es wäre möglich, daß man ein Stück von Klabund als provokant betrachten könnte“), bemerkt er: „Nach allen bisherigen Ereignissen war das zu erwarten u. hat mich wohl sehr getroffen, aber nicht überrascht. Es fliegen alle Intendanten u. Kapellmeister über Nacht!“⁶¹⁵

Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* lässt sich möglicherweise auch vor dem Hintergrund dieser Ereignisse und Erfahrungen verstehen. Sie zeigt, was geschehen kann, wenn egoistische Interessen

⁶⁰⁹ Zitiert in: Manuel Gervink: Arnold Schönberg und seine Zeit (=Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2000, S. 290.

⁶¹⁰ Ebd., S. 289/290; Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 39-41, 45-47.

⁶¹¹ Ulrike Kienzle: Art.: „Schreker, Franz“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 15, Sp. 36.

⁶¹² Vgl. dazu das eigenhändige Kündigungsschreiben Zemlinskys vom 28. April 1933; dort erklärt er, er habe in Wien eine Stelle angeboten bekommen, die „weit günstiger als die in Berlin ist“ und er hoffe auf Verständnis „für diese meine essentielle Veränderung“ (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv: Bestand 1, Nr. 228, Bl. 30; zu diesem Schreiben auch Horst Weber: Zemlinsky, S. 38). Es handelte sich bei der Stelle in Wien wohl um den Dirigierposten des Wiener Konzertorchesters. Die Entscheidung, Berlin zu verlassen, scheint innerhalb von kurzer Zeit gefallen zu sein, denn noch am 20. April teilte Zemlinsky einem Freund mit, dass er ab dem 1. Mai wieder in Berlin sei, da am 2. Mai der Unterricht wieder beginnen würde (unveröffentlichter Brief an Robert Kolisko, in: A-Wgm).

⁶¹³ Während der (ebenfalls unveröffentlichte) Briefwechsel mit der Universal Edition bis 1931 in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek aufbewahrt ist, wurden die späten Briefe offensichtlich im Archiv der Universal Edition „vergessen“ und erst vor kurzem wiederentdeckt. Bisher sind sie auch nur dort zugänglich. Mit der Flucht Zemlinskys in die USA im Sommer 1938 endet der Briefwechsel.

⁶¹⁴ Brief an Heinsheimer vom 13. März 1933 (Briefwechsel UE).

das Handeln leiten und sucht zu überzeugen von der Notwendigkeit, Wahrheit und Gerechtigkeit anzustreben. Den beiden Gerichtsszenen kommen dabei zwei wesentliche Funktionen zu: Die erste stellt Unrecht offen dar und fordert eine Distanzierung des Publikums diesem gegenüber heraus durch eine besondere Art der Darstellung; die zweite hingegen löst Recht und Gerechtigkeit ein und endet mit einer apothetischen Hinwendung zum guten Neuen in der Gestalt des Kaisers Pao. Sie mag, wenn auch in Form eines utopisch überhöhten Schlusses, zum entsprechenden eigenen Handeln auffordern. Der Richter steht hier als positive Identifikationsfigur am Ende.

Die offene Darstellung des Unrechts selbst – der Zuschauer ist Zeuge der vorangehenden Bestechung, aber auch der Intrige Yü-Peis und ihres Verbrechens an Ma – fördert bereits eine Distanznahme gegenüber den Ausführenden. Die Musik zeigt in der ersten Gerichtsverhandlung durch verweisende Motive zusätzlich darauf; eine derartige Ausbreitung und Offenlegung von Manipulation und Lüge (Yü-Pei sucht, wie schon beschrieben, nicht davon zu überzeugen, dass sie die Mutter ist, denn durch die Bestechung verrät sie sich selbst) begegnet im Rahmen der in dieser Arbeit untersuchten Werke lediglich noch bei Ziani, dessen Gestaltung sich u.a. durch die Integration von Allegorien freilich von derjenigen Zemlinskys unterscheidet. Mittel der Distanzierung sind aber vor allem eine besondere musikdramatische Anlage und eine spezifische Musiksprache der einzelnen Figuren: In keiner anderen Szene der vorliegenden Oper sind derart starke Brüche geschaffen zwischen den verschiedenen Ausdrucksmitteln Singen und Sprechen mit und ohne Musik wie in der ersten Gerichtsverhandlung; der oftmals abrupte Wechsel ohne vermittelnde Übergänge fördert eine starke innere Segmentierung und führt zu einer dem epischen Theater nahen Dramaturgie.⁶¹⁵ Insbesondere die zum Teil längere Rede ganz ohne Musik verhindert einen kontinuierlichen musikalischen Fluss. Weiteres wichtiges Mittel der Distanzierung ist die Integration des Komischen, das zum Teil ins Groteske übergeht, auch in die Musik von Richter und Zeugen.

Hier kommt darüber hinaus dem Vorspiel zum dritten Akt eine besondere Funktion zu, indem es das Komische durch die Musik bereits vorwegnimmt. Nicht nur, dass mit dem hier eingeführten Tschu-Motiv und dem dominanten Staccato an vielen Stellen ein scharfer und hölzerner Klang überwiegt und klangverzerrende Spielweisen wie Glissandi in den Streichern oder Dämpfungen in der Trompete für Verfremdungseffekte eingesetzt werden. Charakteristisch für dieses Vorspiel ist vor allem eine extreme Kleingliedrigkeit durch die ständige Unterbrechung von oft zu schein-

⁶¹⁵ Brief an Heinsheimer vom 15. März 1933 (Briefwechsel UE).

⁶¹⁶ Vgl. Manfred Pfister, der, an Brechts Konzeption anknüpfend, episches Theater beschreibt als gekennzeichnet durch „Stationen- und Episodenstruktur [...], in der sich im pointierten Kontrast der Einzelszenen ihre wechselseitige Relativierung und Verfremdung vollzieht. Rezeptionsästhetisch kommt ihm primär die Funktion einer Ent-Spannung

bar großen Klangesten ausholenden Phrasen durch Pausen und ein unvermitteltes Nebeneinander von disparaten Motiven.

Im Kontrast zum Komischen steht in der ersten Gerichtsszene der ungebrochene Gefühlsausdruck Haitangs. Er lädt zu einer sympathischen Identifikation ein. Gerade Haitangs Musik hat die (allgemein positive) Kritik nach der Züricher Uraufführung besonders hervorgehoben.⁶¹⁷ Insgesamt vollzieht sich in der ersten Gerichtsszene ein ständiger Wechsel zwischen Einfühlung und Distanzierung, den Zofia Lissa für das „ästhetische Erlebnis“ musikalischer Komik als charakteristisch beschreibt:

Zwar trägt die Wahrnehmung des Komischen in der Musik zum Verblenden des ganz gefühlsmäßigen Erlebens bei, doch geschieht dies nur für einen kurzen Augenblick. Die fortwährende Veränderlichkeit der aufeinanderfolgenden Strukturen macht die Komik in der Musik zu etwas Vorübergehendem; nach einer Struktur, die den Eindruck des Komischen in uns erweckte, kehren wir wieder zur ‚ernsten‘ Haltung und zum emotionalen Einfühlen zurück, zur Richtung der Intention auf den gefühlsmäßigen Ausdruck der betreffenden Musik.⁶¹⁸

Auf Mittel der Distanzierung verzichtet Zemlinsky demgegenüber in der zweiten Gerichtsverhandlung fast vollständig; vor allem mit dem Beginn der Kreidekreis-Episode bildet die Musik nur die Handlung (Kreismalen, Ziehen an dem Kind) und den zugrunde liegenden Affekt (Freude über die Rückgabe des Kindes) ab. Bereits das Vorspiel zu diesem letzten Bild der Oper unterscheidet sich von demjenigen zur ersten Gerichtsverhandlung: Hier wird auf Disparates ganz verzichtet. Figuren aus auf- und abwärtsgerichteten Sechzehntelketten in den Bläsern bereiten einen anschließenden erhabenen Gestus mit ausladenden und aufwärts strebenden melodischen Linien vor. Mit D-Dur ist ein klares tonales Zentrum ausgebildet; es nimmt den feierlichen Charakter des Schlusses bereits vorweg.

Haitangs letzter Überzeugungsversuch vor dem Kaiser in der Kreidekreis-Episode („Ich habe dieses Kind unter meinem Herzen getragen“, T. 1267-1293) und noch mehr der folgende apothetische Schluss heben diese beiden Hauptfiguren als positive Helden hervor: Pao als gerechten Richter und Haitang als Vorbild für gewaltloses Handeln und das Ringen um Gerechtigkeit

des Zuschauers zu, die ihn zu kritischer Distanz befähigt und seine Aufmerksamkeit für ein reflektierendes Vergleichen und Werten freisetzt [...]“, in: *Das Drama*, S. 104.

⁶¹⁷ Vgl. besonders eine Rezension in der *Schweizerischen Musikzeitung*: „Am meisten mit Liebe und Anteilnahme ist die zartempfundene Figur der schwergeliebten Tschang-Haitang behandelt. Hier klingt etwas auf, was sie ins Bereich [sic] der Butterfly und Liu Puccinis heraufhebt.“ K.J.: Berichte aus der Schweiz und dem Ausland. Oper. Zürich, in: *Schweizerische Musikzeitung* 73/21 (1933), S. 693. – Interessanterweise hat Zemlinsky die emotional spannungsreichsten Passagen der Oper, und insbesondere Haitangs Reaktionen in beiden Gerichtsszenen, während der Komposition an dem Werk am meisten überarbeitet, während er die übrigen Partien der Gerichtsszenen offenbar weitestgehend in einem Zuge durchkomponierte. Dies machte eine Durchsicht des Skizzenmaterials bei einem Aufenthalt in der Library of Congress deutlich, die den musikalischen Nachlass Zemlinskys aufbewahrt (US-Wc: Alexander von Zemlinsky Collection, Box 22). Welche Änderungen Zemlinsky im Verlauf des Überarbeitungsprozesses im Einzelnen vorgenommen hat, müsste ein genauerer Vergleich zeigen, der im Rahmen dieser Arbeit ausgespart bleiben muss.

⁶¹⁸ Lissa: *Das Komische in der Musik*, S. 135.

ebenso wie der idealen Mutter.⁶¹⁹ Das Kreidekreisthema als Melodie in der Singstimme und im Orchester in den letzten Takten (ab T. 1556) dient hierbei als ein jenseits der Figurenrede positionierter Autorkommentar, greift es doch vor allem auf die vorangehende Kreidekreis-Episode als Sinnbild der Gerechtigkeit zurück.

Ein weiteres wichtiges Mittel der Sympathie lenkung sind die figurenbezogenen Motive; sie sind teilweise mimetisch, wenn sie Aktion, Gesten u.a. der Figuren abbilden. Sie schreiben den Figuren zugleich positive und negative Eigenschaften zu. In der Konfrontation zwischen Haitang und Yü-Pei in der Streitsequenz vor Gericht wird dies besonders deutlich: Die engen und hektischen Bewegungen in Verbindung mit einer dissonanten Harmonik in der Musik Yü-Peis und die ruhigen Bewegungen und die konsonante Harmonik in der Musik Haitangs besetzen erstere negativ, die anderen hingegen positiv.

Zemlinskys Oper sollte – so der ursprüngliche Plan – im April 1933 gleichzeitig an mehreren deutschsprachigen Bühnen (Berliner Staatsoper, Köln, Frankfurt, Nürnberg, Stettin) zur Uraufführung gelangen⁶²⁰, doch ab März 1933 traten zunächst die Staatsoper Berlin und dann alle anderen Bühnen zurück, um die Aufführung zu verschieben oder gänzlich darauf zu verzichten.⁶²¹ Ein Grund dürfte zunächst bei dem Autor des Dramentextes zu finden sein. Klabund verfolgte in seinen Werken ein gesellschaftliches und politisches Anliegen, das sich spätestens seit dem Ersten Weltkrieg gegen militärische Gewalt und soziale Ungerechtigkeit richtete. Schon früh stand er in Opposition zu den Ideen und der Politik der Nationalsozialisten, die sein Werk später als „Asphaltliteratur“ verboten.⁶²² Zemlinsky selbst war sich der Schwierigkeiten bewusst, die im nationalsozialistischen Deutschland mit dem Dichter verbunden sein konnten. So äußert er sich vor den geplanten Uraufführungen am 14. Februar 1933 in einem Brief an die Universal Edition: „[...] Gibt es sonst etwas Neues? Wie die Dinge sich in Deutschland gestalten, habe ich etwas

⁶¹⁹ Die Oper schwächt zwar Haitangs Ideal der Gewaltlosigkeit ebenso wie ihre unbedingte Wahrheits- und Gerechtigkeitsüberzeugung gegenüber dem Drama ab (vgl. dazu auch Revers: Zur Ostasienrezeption, S. 88/89; siehe ebenso den Vergleich von Oper und Drama oben, S. 280-281 sowie im Kapitel zur Mutterliebe, S. 323-327). Doch bleibt beides auch hier ein wichtiges Element. Das durch Haitang repräsentierte Ideal der Gewaltlosigkeit kommt in der Oper vor allem im zweiten Akt zum Ausdruck, wenn sie sich bemüht, Tschang-Ling von einem Mord an Ma abzuhalten (II/3). – Haitang besitzt im Hinblick auf das Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit eine Nähe zu der Figur in einer anderen, allerdings fragment gebliebenen Oper Zemlinskys: In *Herrn Arnes Schatz* (1917) nach einer Erzählung von Selma Lagerlöf ist es die weibliche Hauptfigur Elsalill, die nach einem grauenhaften Mord an dem ihr nahe stehenden Pfarrer Arne und seiner Familie nach Gerechtigkeit strebt und die Mörder zu überführen sucht (Libretto-Manuskript des Komponisten, aufbewahrt in US-Wc: Alexander-Zemlinsky-Collection Box 28/15).

⁶²⁰ Vgl. u.a. eine (anonyme) Notiz in: *Der Anbruch* 13 (1933), S. 46: „Am 29. April kommt Zemlinsky's *Kreidekreis* gleichzeitig an der Berliner Staatsoper (musikalische Leitung Otto Klemperer, Regie Lothar Mützel, Bühnenbild Emil Praetorius), dem Opernhaus Köln, dem Opernhaus Frankfurt und dem Stadttheater Nürnberg, dem Stadttheater Stettin zur Uraufführung. Das Werk wurde ferner bereits angenommen für Zürich, Prag, Osnabrück, Olmütz und Coburg.“

⁶²¹ Zu den Schwierigkeit der Uraufführung vgl. auch den oben erwähnten Briefwechsel zwischen Zemlinsky und der Universal Edition, der Einzelheiten genauer dokumentiert.

⁶²² Zu Klabund vgl. u.a. Rita Mielke: Art.: „Klabund“ in: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 6, Gütersloh, München 1990, S. 343/344.

Angst über das Schicksal der Oper bekommen: Klabund!⁶²³ Aber auch der Komponist selbst war als so genannter „Vierteljude“ den neuen Machthabern ein Dorn im Auge.⁶²⁴ Als die Oper schließlich doch auf zahlreichen deutschsprachigen Bühnen gespielt wurde, standen eine ganze Reihe positiver Kritiken (*Der Kreidekreis* war zu Lebzeiten des Komponisten seine erfolgreichste Oper) neben kritischen Stimmen aus dem nationalsozialistischen Lager.⁶²⁵ Anstoß wurde genommen an der vermeintlichen „Unsittlichkeit“ einiger Szenen, insbesondere der Teehausszene im ersten Akt.⁶²⁶ Gerade diese fügte sich auch stilistisch durch die Integration von Elementen des Jazz nicht den ästhetischen Vorstellungen der neuen Machthaber; es war Musik, die konservative und nationalsozialistische Kreise als „bolschewistisch“ bezeichneten und mit antisemitischen Parolen degradierten.⁶²⁷ Thematisiert wurde in den Kritiken auch implizit eine Verbindung zu der Musik jüdischer Komponisten, die bereits im Exil lebten: „Zemlinsky ist hier der Wolf im Schafspelz, der unter dem Deckmantel eines seriösen Komponisten jene Musik wieder einzuschmuggeln sucht, deren Führer (Schönberg, Schreker) endlich Deutschland verlassen haben.“⁶²⁸ Denkbar ist freilich auch, dass die Oper angesichts der Verurteilung von psychischer und physischer Unterdrückung und der Hinwendung zu einer idealen Gegenwelt in Gestalt eines neuen Herrschers als subversiv empfunden wurde, obwohl der Komponist insbesondere die durch Tschang-Ling transportierte sozialpolitische Brisanz des Dramas zugleich entschärft hatte.⁶²⁹

⁶²³ Brief vom 14. Februar 1933 an Heinsheimer (Briefwechsel UE).

⁶²⁴ Hinweis darauf gibt die – allerdings erst spätere – Erwähnung Zemlinskys in dem antisemitischen Artikel *Das Judentum in der Musik* von Hans Költzsch in dem damals weit verbreiteten *Handbuch der Judenfrage* von Theodor Fritsch (1935). Zemlinsky ist bei Költzsch unter den Dirigenten als „jüdisch versippt, auch Komponist“ aufgeführt (Hans Költzsch: *Das Judentum in der Musik*, in: Theodor Fritsch (Hrsg.): *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, Leipzig 1935, o.S.); erwähnt ist Zemlinskys auch in Herbert Gerigks *Lexikon der Juden in der Musik*, das den Nationalsozialisten ab 1940 als „Nachschlagewerk“ diente und für viele jüdische Musiker den Weg in ein Konzentrationslager bedeutete; in der zweiten Auflage 1941 ist Zemlinsky aufgeführt mit einem „H“ (=„Halbjude“): Herbert Gerigk: *Das Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1941, S. 404.

⁶²⁵ Entsprechende Kritiken (vgl. die weiteren Ausführungen) finden sich in den Zeitungen *Die Musik* und *Zeitschrift für Musik*, vgl. Susanne Schaal: *Neue Musik und Nationalsozialismus*, S. 232. – Zu der Rezeption des *Kreidekreises* auch ausführlich Beaumont: Zemlinsky, S. 402-407.

⁶²⁶ Vgl. etwa Fritz Stege zur Berliner Aufführung des *Kreidekreises*: Berliner Musik, in: *Zeitschrift für Musik*, 101/3 (1934), S. 294: „Die Erstaufführung der Oper *Kreidekreis* von Zemlinsky in der Staatsoper hat in der Öffentlichkeit und – hinter den Kulissen der Musikkritikerschaft – zu einigen Diskussionen Anlaß gegeben, und das mit vollem Recht. Denn das Original von Klabund enthält eine Reihe wenig erfreulicher, sogar recht anstößiger Textstellen, die in ihrer eindeutigen Erotik, in ihrer Offenheit über den auf der Bühne gezeigten Mädchenhandel nicht gerade volkbildnerischen Charakter tragen.“

⁶²⁷ Eckhard John: *Musik-Bolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Weimar 1994, S. 284/285.

⁶²⁸ Friedrich W. Herzog: *Das Musikleben der Gegenwart. Oper*. Berlin, in: *Die Musik* 26/6 (März 1934), S. 445.

⁶²⁹ Zu diesen Veränderungen vgl. Revers: *Zur Ostasienrezeption*, S. 88. – Peter Dannenberg spricht von „eine[r] neue[n] Qualität des Aktuellen“, die der *Kreidekreis* „[a]uf dem Weg zur nationalsozialistischen Diktatur gewann“, denn so „wie im Stück die junge Ordnung des neuen Kaisers die Gewohnheiten und Denkkategorien des alten Regimes beiseite fegt, zertrümmerten in der Realität jener Tage die Braunhemden die alten Wertmaßstäbe. Die Dinge sind freilich dialektisch vertauscht. Während auf der Straße die Verbrecher siegen und die Gerechtigkeit auf der Strecke bleibt, triumphiert auf der Bühne das Gute über das Böse, verlieren die parteiischen Richter das Spiel. Die Theaterhandlung gewinnt eine utopische Dimension.“ Dannenberg: „Gerechtigkeit, sie sei dein höchstes Ziel ...“, S. 12.

Die ideale Mutter

Dem Werk wohnt neben der sozial-politischen noch eine weitere, vor allem über die beiden Gerichtsszenen vermittelte Perspektive inne: Es entwirft im Rahmen von Haitangs Überzeugungsbemühungen ein spezifisches ideales Frauenbild – das der guten, liebenden und sich bedingungslos dem Kind hingebenden Mutter. An vielen Stellen noch expliziter als das Boulevardmelodrama von Caigniez und Quaisin sowie die Oper Ritters knüpft es damit an einen Diskurs an, der, vor allem von Frankreich unter besonderem Einfluss Jean-Jacques Rousseaus ausgehend, seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts geführt und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den psychoanalytischen Theoriebildungen insbesondere Sigmund Freuds fortgesetzt wurde.⁶³⁰ Haitang repräsentiert die Frau, die, ihrer „Natur“ folgend, leidenschaftlich Mutter ist⁶³¹; während ihrer Überzeugungsbemühungen spricht sie diverse Ideale einer guten Mutter an. Das Vokabular scheint dabei an einigen Stellen unmittelbar anzuknüpfen an dasjenige zahlreicher (vorwiegend männlicher) Autoren, die sich seit dem 18. Jahrhundert zu diesem Thema äußerten. Neben Rousseau vor allem in dem Roman *Émile* (1762) beschrieben seine Zeitgenossen wie Jeanne-Marie Roland (Madame Roland) in *Discours de Besançon: comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs* (1777) sowie Autoren des 19. Jahrhunderts wie Honoré de Balzac in *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841/42) diese Ideale.⁶³² Folgt man ihnen, dann ist die „gute Mutter“ zuallererst die „Verkörperung von Tugend, Güte, Mut und Milde“.⁶³³ Die Mutterschaft als Zeit von Schwangerschaft und Erziehung erscheint, wie es etwa die Mutter Renée in Balzacs *Mémoires* vermittelt, als „eine Lust [...], die alle anderen Lüste verblassen läßt. Dem Baby kann sie [Renée] ohne die geringste Zurückhaltung ihren Körper und ihr Herz schenken“.⁶³⁴ Die Mutterschaft wird, wie Elisabeth Badinter in ihrer Studie hervorhebt, als ein „heiliges Amt“ begriffen, als „eine glückliche Erfahrung, die notwendig auch Schmerzen und Leiden einschließt“⁶³⁵, wodurch dieses „Amt“ eine nahezu heilsgeschichtliche Komponente erhält. Schon die Rousseau-Anhängerin Jean-Marie Roland bemerkt in ihrer oben genannten Abhandlung:

Unter unsäglichen, langen Qualen geben sie, was die Natur ihnen anvertraute, zurück und bringen neue Wesen zur Welt; und von Krankheiten begleitet vollenden sie einen Weg, auf dem sie Blumen

⁶³⁰ Zu der Geschichte der Frau vor allem in ihrer Rolle als Mutter vgl. die bereits oben (u.a. Anm. 652) erwähnte Studie von Elisabeth Badinter, auf die sich auch die folgenden Ausführungen im Wesentlichen stützen: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute.

⁶³¹ Es ist kennzeichnend für diesen Diskurs, dass von der „Natur“ der Frau die Rede ist; das Bild der fürsorglichen und liebenden Mutter ist aber, so Badinters These, in erster Linie ein Produkt bestimmter sozialer und kultureller Bedingungen und wurde unter erheblichem Einfluss männlicher Vorstellungen geprägt, ebd.

⁶³² Zu diesen Autoren und den genannten Schriften ebd., S. 192-203.

⁶³³ Ebd., S. 206.

⁶³⁴ Zitiert in ebd., S. 201.

⁶³⁵ Ebd., S. 198.

streuen, indem sie auf Dornen wandeln. Im Leiden großgezogen [...] erwerben sie jene unerschütterliche Geduld, die den Prüfungen friedlich widersteht und sie überwindet [...].⁶³⁶

Überhöht wird aber auch das Kind selbst, wie aus einer späteren Quelle von 1908 hervorgeht:

Soeben hat es sich noch von ihr ernährt; nun ernährt sie sich von ihm, verschlingt es, trinkt es und verzehrt es (so wie der Christ symbolisch den Leib Christi verzehrt). [...] Wenn das Kind nicht Gott wäre, wenn die Beziehung zu ihm nicht ein Kult wäre, würde es nicht leben. Dieses Wesen ist so zerbrechlich, daß es niemals groß geworden wäre, gäbe es nicht in dieser Mutter die wundervolle Verehrerin, die es vergottet [!], die es ihr, der Mutter, angenehm und wünschenswert macht, sich für es, das Kind, aufzuopfern.⁶³⁷

Es zieht sich ein roter Faden von dem Mutterbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts bis hin zu dem von der Psychoanalyse geprägten am beginnenden 20. Jahrhunderts⁶³⁸ und schließlich auch, nach einer kurzfristigen Emanzipationsbewegung in den 1920er Jahren, zu dem des Nationalsozialismus, in dem die Mutter eine regelrecht kultische Überhöhung erfuhr und ausschließlich auf die Mutterrolle festgelegt wurde.⁶³⁹

Alle oben beschriebenen Merkmale einer guten Mutter (die unbedingte Hingabe an das Kind, dessen göttergleiche Überhöhung, das Empfinden von Glück in Leid und Schmerz) formuliert Haitang in ihren Reden, und es sind – wie gezeigt – gerade diese Partien, die musikalisch herausragen bis zur Klangapotheose am Ende in dem letzten Monolog Haitangs und dem Schlussduett als Verherrlichung der Mutterliebe. Schwangerschaft und Geburt des Kindes etwa seien ihre eigentliche Bestimmung, wie sie in der ersten Gerichtsszene gegenüber dem Richter Tschu-Tschu formuliert:

Das heiligste Recht des Weibes mir nicht verliehen? Trug ich doch in diesem meinem Leibe unter diesem meinem Herzen meinen Knaben Li, die Erfüllung meiner Sehnsucht, die Hoffnung meines Alters. Ich blühte nur, damit ich eine reife Frucht trüge.
(III/5, S. 34)

Die Geburt des Kindes empfindet sie als größere Lust als die der Empfängnis: „Ich, die ich keine Wollust empfunden, da ich ihn empfang, ich verging vor Wollust, da ich ihn gebar. Fo hat mich begnadet, gesegnet.“ (Ebd.) Aus dem Monolog in der Kreidekreis-Episode spricht vor allem unbedingte Fürsorge: „Neun Monate habe ich mit ihm gelebt. Ich habe alles Süße mit ihm genossen. Wenn er fror, wärmte ich seine Gliederchen.“ (III/7, S. 45) In dem anschließenden Monolog äußert sie ihre Zuneigung in einer Reihung von Kosenamen und einer gottgleichen Überhöhung des Kindes:

⁶³⁶ Zitiert in ebd., S. 198/199.

⁶³⁷ Paul Combes: *Le Livre de la mère*, 1908, zitiert in: Badinter: *Mutterliebe*, S. 215.

⁶³⁸ Ebd., S. 189.

⁶³⁹ Zur Rolle der Frau in der Weimarer Republik und vor allem im Nationalsozialismus vgl. Irmgard Weyrather: *Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die „deutsche Mutter“ im Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1993, u.a., S. 7/8, 18-26.

Mein Kind! Mein Kind! Mein Panterköpfchen! Mein Luchsäuglein, mein Aprikosenwängelein! [...] Du wirst einst im hellen Licht erstrahlen! [...] Du aber wirst leuchtend auf dem Turm der azurnen Wolken stehen.
(Ebd., S. 46)

Hier auch wird erneut ihre primäre Bestimmung als Mutter angedeutet: „Ich danke dem höchsten Wesen, daß es mich erschaffen, den Eltern, daß sie mich erzogen, der Erde, daß sie mich genährt hat.“ (Ebd.) Das Schlussduett schließlich enthält eine nahezu heilsgeschichtliche Komponente, denn durch das Leid, das sie, Haitang, ertragen habe, werde dem Kind nun Glück und Freude zuteil: „Ich habe alles Leid auf mich genommen, / Das je Dich könnte überkommen – / Dir werden alle Glocken Freude läuten. / Dir werden alle Tage Glück bedeuten.“ (Ebd., S. 48)

So wie sich Haitang als ideale Mutter darstellt und damit dem zeittypischen Frauenbild entspricht, wird Yü-Pei zum Gegenbild: Sie hat keine eigenen Kinder, was im Rahmen der herrschenden Ideologie eine Schande darstellt⁶⁴⁰, und weshalb sie Ma von der Haupt- zur Nebenfrau degradiert; so fallen ihr auch diverse negative Eigenschaften zu, denn eine kinderlose Frau „wurde als egoistisch, böswillig, ja sogar als seelisch gestört bezeichnet“.⁶⁴¹ Die Musik kennzeichnet Yü-Pei als negative Figur (Sekundklänge, hektischer Gestus; vgl. vor allem den Streit der Frauen zu Beginn der ersten Gerichtsszene sowie die Kreidekreis-Episode in der zweiten Szene); das Mittel ihrer Manipulation in der ersten Szene, die Zeugen, geben sich in Text und Musik als komische Figuren. Hier werden, anders als in der Darstellung Haitangs, keine Identifikationsmöglichkeiten geschaffen.

Letztendlich ist Yü-Pei – und dies bleibt sowohl im Drama als auch in der Oper Zemlinskys trotz sonstiger sozialkritischer Komponenten völlig unberücksichtigt – auch Opfer einer rigiden Ideologie, infolge der eine verheiratete Frau nur dann von Wert ist, wenn sie Kinder hat. Yü-Pei handelt aus der Not heraus, vom Mann (Ma) in einen niedrigeren Status versetzt und enterbt; da sie die Liebe ihres Mannes verloren hat, bleibt ihr nur dessen Vermögen und somit ein Verbrechen, das ihr zu diesem verhilft. In diesem Punkt gleichen sich Yü-Pei und Tamira; in beiden Fällen wird auf eine Darstellung verzichtet, die Nachsicht bewirken könnte.

Zemlinsky gab dem Thema Mutterliebe durch die Figur der Haitang in seiner Oper ein stärkeres Gewicht als Klabund in seinem Drama durch eine bedeutende Textänderung am Ende des Werkes. In der zweiten Gerichtsszene übergibt Pao in Klabunds Version Haitang den Richterstab und beauftragt sie, über die Angeklagten Yü-Pei, Tschao und Tschu-Tschu das Urteil zu sprechen. In einer längeren Rede erklärt sie jedoch ihre eigene Fehlbarkeit, die sie nicht dazu befähige, Strafe zu vollziehen:

⁶⁴⁰ Vgl. etwa bereits die kinderlose Louise in Balzacs oben erwähnten *Mémoires*: „Eine kinderlose Frau ist eine Ungeheuerlichkeit; wir sind einzig dazu geschaffen, Mutter zu sein.“ Zitiert in Badinter: Mutterliebe, S. 203.

⁶⁴¹ Ebd., S. 190.

HAITANG: Ich halte über Euch den Stab des Rechts –
Und breche ihn, weil ich nicht richten will.
Dem Menschen steht das Richteramt nicht zu.
Der selber Unrecht denkt und Unrecht tut!
Ich muß mich dessen wahrhaft schuldig sprechen.
(Klabund: V, S. 107/108)

Sie enthebt zwar Tschu-Tschu und Tschao ihrer Ämter im Gericht, spricht sie aber frei. Yü-Pei empfiehlt sie indirekt, sich mit dem Gift, das Ma getötet hat, selbst das Leben zu nehmen:

HAITANG: Wie darf der Richter Recht von sich aus sprechen?
Das höchste Wesen sprech aus seinem Mund!
So sprech ich Tschu und Tschao des Richteramts verlustigt –
Sonst sind sie frei und mögen gehen, wohin es ihnen gefällt.
Frau Ma, auch Ihr seid frei – doch freigesprochen nicht. [...]
Geht – kocht Euch Tee – und sprecht Euch Euer Urteil selbst. (Klabund: V, S. 108)

Klabund akzentuiert durch diese versöhnliche Rede Haitangs Ideal der Gewaltlosigkeit. Im Libretto entfällt diese jedoch und der Inhalt geht in eine andere Richtung durch die einzige eigenhändige *Textergänzung* Zemlinskys: Pao richtet selbst, die Angeklagten werden verurteilt. Haitangs versöhnliche Haltung bleibt dadurch – zumindest am Ende – unberücksichtigt.⁶⁴² Stattdessen folgt auf den Schwur Yü-Peis und die kurze (ergänzte) Verurteilung durch Pao der überschwängliche Freudesausbruch Haitangs über das wiedererhaltene Kind. Dieser ist von Zemlinsky wiederum wörtlich übernommen:

KAISER: Genug des unwürdigen Gekeifes und Gezänkes! Fort mit ihnen! Sie werden gerichtet! (*Auf seinen Wink hin werden alle drei abgeführt, Tschang-Ling später auf einen freundlichen Wink des Kaisers nach einer andern Seite ab. Haitang und der Kaiser allein. Er hat das Kind einem Soldaten abgenommen und reicht es Haitang.*)
HAITANG: Mein Kind! Mein Kind! Mein Pantherköpfchen! Mein Luchsäuglein, mein Aprikosenwänglein! [...]"
(Zemlinskys: III/7, S. 46, s. Zitat oben, S. 324)

Indem Pao selbst urteilt, den Richterstab also nicht an Haitang übergibt, bleibt auch die überkommene Ordnung bestehen. Damit liegt das Interesse an der Figur des Pao am Ende nicht allein in einer idealen, fast märchenhaften Herrschergestalt, sondern auch in der Rolle des Liebhabers. Bezeichnend ist daher, dass jene Schlussepisode, in der Haitang und Pao zusammenfinden und Pao seine Vaterschaft erklärt, fast ungekürzt übernommen ist.

Dass die Oper in der Figur der Haitang die Mutterliebe idealisiert, ja geradezu verherrlicht, mag das Verhaftetsein des Komponisten in einem für seine Zeit insgesamt typischen Frauenbild zeigen. Es tritt auch in seinen anderen Opern in Erscheinung; hier begegnet allerdings für gewöhnlich das Gegenmodell, die so genannte *Femme fatale*, die schöne, verführerische Frau mit dämo-

⁶⁴² An anderen Stellen der Oper wird dieser Aspekt hingegen stark betont, vor allem im Zusammenhang mit Ma, dem sie verzeiht, und der durch sie lernt, den Mitmenschen mit Respekt und Wohlwollen zu begegnen.

nisch-destruktiven Eigenschaften wie in *Eine florentinische Tragödie* (1917), *Der Zwerg* (1922), *Der König Kandaules* (komponiert 1935-1939) oder dem letzten, Fragment gebliebenen Opernprojekt *Circe* (komponiert 1939).⁶⁴³

Schlussbemerkungen

Am 24. Januar 1934 erschien in der Berliner Zeitung *B.Z. am Mittag* eine überaus positive Kritik von Hans Heinz Stuckenschmidt zu der Berliner Aufführung des *Kreidekreises* am 23. Januar 1934:

Die Staatsoper hat sich durch den unerwarteten und unbegreiflichen Einspruch, den eine lokale Behörde in Stettin gegen das Stück erhob, nicht beirren lassen, und sie verdient Dank für diese Haltung. Auch die hohen Regierungsstellen, denen nochmals der beanstandete Text zur Prüfung vorgelegt wurde, entschieden sich für das Stück. Die Stellen, die besonders in den gesprochenen Dialogen und Monologen dem Rotstift zum Opfer fielen, sind für die eigentliche Handlung unerheblich. Ihre Wirkung beruht auf dem Kontrast zwischen Tragik und Grotteske, der in der Spielform des chinesischen Theaters so beliebt ist. Aber für uns genügt als Widerspiel zum Sinn der Handlung das Auftreten der komischen Figuren an und für sich. Die Arabesken des Herrn Tong und Tschu-Tschu, des Kupplers und des bestochenen Richters, zieren eine Fabel, deren tiefer und rührender ethischer Sinn die Verherrlichung der Mutterliebe und der Gerechtigkeit ist.⁶⁴⁴

Diese Sätze bündeln, was für Zemlinskys Oper wesentlich ist: das „Grotteske“ und die Integration komischer Figuren als Kontrast zur Tragik als zentrales Gestaltungsprinzip sowie die Verbindung zum chinesischen Drama⁶⁴⁵, die Aufforderung zum gerechtem Handeln und die „Verherrlichung der Mutterliebe“ als zentrale inhaltliche Perspektiven und schließlich die Schwierigkeit, das Stück zur Aufführung zu bringen. In der kontrastierenden Gegenüberstellung von falscher „böser“ und wahrer „guter“ Mutter reiht sich die Oper in alle hier untersuchten Werke ein. Die Typenhaftigkeit der Figuren erinnert dabei vor allem an die Figurengestaltung in dem Boulevardmelodrama. Die Lösung, die „böse“ Seite mittels distanzierender Verfahrensweisen wie musikalischer Komik

⁶⁴³ Zur Femme fatale als (männliches) Konstrukt vgl. etwa Bettina Pohle: *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt/Main 1998, S. 79. – Einigen Frauentypen in Zemlinskys Opern ebenso wie in (programmatisch gebundener) Instrumentalmusik speziell im Kontext der Jahrhundertwende widmet sich auch Melanie Unseld in: „Man töte dieses Weib“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart, Weimar 2001, u.a. S. 12/13, 115-123. Dass Zemlinsky mit Haitang die liebende Mutter zur Hauptfigur einer Oper machte, mag auch mit seiner Hochzeit am 4. Januar 1930 in Verbindung stehen: Beaumont zufolge war die Oper ein Hochzeitsgeschenk an seine neue Frau Luise, geb. Sachsels; das Werk entsprach aber offenbar nicht ganz ihrem Geschmack, in: Zemlinsky, S. 368. Aus einem Brief vom 13. Januar 1933 an Heinsheimer geht hervor, dass eine Widmung vorgesehen war: „Inneres Titelblatt, bitte ich, oben: Meiner lieben Frau Luise“ (Hervorhebung im Original). Sie wurde aber offenbar vom Verlag vergessen, denn etwa drei Wochen später, am 4. Februar 1933, schreibt Zemlinsky erneut: „Warum haben Sie die Widmung vergessen, um die ich in einem Brief an Sie ersuchte?“ (Briefwechsel UE).

⁶⁴⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt: *Der Kreidekreis* in Berlin, abgedruckt in: Ders.: *Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925-1975. Essay und Kritik*, München, Zürich 1976, S. 67.

⁶⁴⁵ Von der Grotteske sprechen noch weitere Kritiker, so Paul A. Pisk nach der Uraufführung des Werkes im Oktober 1933 in Zürich: „Sogar Grotteske und Humor sind in der Gerichtsszene vertreten, wo bestochene Zeugen und ein korrupter Oberrichter auftreten.“ In: Zemlinsky: *Der Kreidekreis*. Uraufführung am Züricher Opernhaus, in: *Anbruch*, 15 (1933), S. 146; Willi Schuh merkt ebenfalls zu der Uraufführung an: „In der rührenden Gestalt des Teehausmädchens Haitang [...] sammelt sich die intime musikalische Lyrik Zemlinskys, während die übrigen, mehr episodisch gehaltenen Figuren der dramatischen Aktion und der Kontrastwirkung (im Sinne der Grotteske) dienen.“ In: Zemlinskys *Kreidekreis* in Zürich, in: *Melos* 12/11 (1933), S. 392.

(und Grotteske) darzustellen, findet sich jedoch nur in diesem Werk; sie korrespondiert ebenso mit der sprachlichen Gestaltung des Dramas von Klabund, das in der nahezu wörtlichen Vertonung Grundlage der Oper ist, wie mit Prinzipien der chinesischen Vorlage. Und sie ist ein Mittel, Böses und Gutes, moralisch Verwerfliches und Erstrebenswertes nicht nur voneinander zu unterscheiden, sondern dem Publikum nahe zu bringen.

Besonders ist dabei die Integration einer weiteren Gerichtsszene: Hier treten erstmals Zeugen auf, welche die Mutter des Kindes tatsächlich bestätigen könnten, so dass eine – gerechte – Beilegung des Konfliktes ohne Anwendung unkonventioneller Methoden (wie dem Teilungsbefehl in der Salomonischen Erzählung oder dem Kreidekreis) zu erwarten wäre. Doch Manipulationen zerstören diese Möglichkeit von Anfang an. Die Musik in den Überzeugungsbemühungen der Figuren, die Komik einerseits und echtes Pathos andererseits zum Ausdruck bringt, macht unmissverständlich deutlich, wer hier manipuliert und lügt und wer die Wahrheit spricht. Die zweite, Ordnung wiederherstellende Gerichtsszene verzichtet hingegen weitestgehend auf eine distanzierende Verfahrensweise und intendiert die Identifikation mit Held und Heldin. Paos Lösungsfindung durch den Kreidekreis ist jedoch – in der Version Klabunds und Zemlinskys – im Grunde unerheblich: Er weiß nicht nur, wer die Mutter ist, sondern er ist selbst der Vater (ein Zusammenhang, den auch das chinesische Drama nicht kennt). Es gilt lediglich, eine gewisse Objektivität zu gewährleisten, den neuen Kaiser als Vertreter einer bis dahin im Lande fehlenden Gerechtigkeit zu präsentieren und Haitang zu einer erneuten Darstellung ihrer mütterlichen Gefühle herauszufordern und somit abschließend auch das Thema Mutterliebe in den Vordergrund zu stellen.

IV. SCHLUSSFOLGERUNGEN UND ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stand die Beschäftigung mit Überzeugungsstrategien in dramatischer Musik. Gegenstand waren Vertonungen einer bekannten Gerichtsszene, der biblischen Erzählung vom Salomonischen Urteil sowie einer Variante aus dem asiatischen Raum, der Erzählung vom Kreidekreis. Untersucht wurden zum einen die sprachlichen und musikalischen Überzeugungsbemühungen der Figuren innerhalb des dramatischen Geschehens, d.h. der Versuch der Frauen, auf den Richter Einfluss zu nehmen, sowie dessen Handeln selbst, da dieser durch sein eigenes Vorgehen dasjenige der Frauen teilweise steuert. Grundsätzlich zu beobachten ist in allen betrachteten Werken eine starke Betonung von Affekten vor allem durch die Musik, wobei für den Erfolg der Frauen vor dem Richter letztendlich ein der Situation angemessener Einsatz entscheidend ist: Beherrscht von Schmerz und Trauer erscheint die eine Frau – die wahre Mutter – glaubwürdiger als ihre von Wut und Missgunst eingenommene Gegnerin. Auch die Vernunft tritt hervor etwa bei einer Zurücknahme des Affekts in Rezitativen mit einer stärkeren Betonung des Wortes. Somit bestätigt sich die eingangs formulierte These, dass auch im musikdramatischen Kontext die von Aristoteles beschriebenen drei Überzeugungsmittel relevant sind, wobei dem Pathos und dem Ethos gegenüber dem Logos die größere Bedeutung zukommt. Die musikalische Realisierung durch die Komponisten weist freilich insgesamt große Unterschiede auf; Einfluss auf die Gestaltung nehmen u.a. die jeweils vorherrschende kompositorische Praxis eines Zeitalters im Allgemeinen sowie Form- und Gattungskonventionen im Besonderen, aber auch der Entstehungszusammenhang (geistlich, weltlich; höfisch, bürgerlich, u.a.); und nicht zuletzt die Botschaften der Werke bestimmen die musikalischen Strukturen.

Untersucht wurde zum anderen die Frage, welche Bedeutung die Überzeugungsbemühungen der Figuren untereinander für das Publikum haben. Die Figuren sind, so die Ausgangsthese, Träger von Botschaften, von deren Relevanz und Gültigkeit der Zuhörer (in dem jeweiligen Kontext der Entstehung) eingenommen werden soll. Eine Betrachtung anhand der Erzählung vom Salomonischen Urteil resp. vom Kreidekreis bot sich besonders an, da sie moralische Perspektiven in sich birgt, die Textdichter und Komponisten gleichermaßen in den Vordergrund stellen. Die Art und Weise, in der die Figuren mit dem Konflikt umgehen, beeinflusst den Zuhörer in seiner Einstellung ihnen gegenüber und entscheidet, ob er die Botschaften annehmen kann. Mit Bezug auf die von Hans Robert Jauss beschriebenen Kategorien zur Identifikation mit dem Helden sowie Manfred Pfisters Systematisierung von Strategien der Sympathie lenkung wurden Möglichkeiten zu Überzeugungsprozessen herausgearbeitet, die sich wesentlich über die Figuren vollziehen. In den Analysen zeigte sich, wie die Musik in den Gerichtsszenen ebenso wie in den darüber hinausgehenden Teilen der Werke durch ihr Vermögen, die nicht oder nur in Andeutungen über die Sprache zum Ausdruck gebrachte Innenperspektive einer Figur, insbesondere deren Gefühle,

zu vermitteln, Einstellungen des Zuhörers gegenüber den Figuren lenkt, Sympathien herstellt oder Distanz schafft.

Die in der biblischen Erzählung vorherrschende Grundstruktur ist trotz zahlreicher Unterschiede in allen Werken, Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis* eingeschlossen, die gleiche: Immer beginnen die Gerichtsverhandlungen mit den Überzeugungsbemühungen der wahren Mutter und einem anschließenden Streit der Frauen untereinander (in dem Oratorium *Zianis*, dem Boulevardmelodrama von Caigniez/Quaisin in der Übersetzung von Stegmayer und der Oper von Ritter gibt es weitere Streit- und Überzeugungsszenen im Vorfeld der Gerichtsverhandlung, die ebenfalls untersucht wurden); unabhängig davon, ob der Richter bereits zu diesem Zeitpunkt die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden vermag, schließt dieser seinen ersten (scheinbaren) Urteilspruch – die Teilung des Kindes bzw. das Ziehen aus einem Kreis – an. Auf ihn folgen die kontrastierenden Reaktionen der Frauen als erneute Überzeugungsbemühungen mit dem Ziel, das Urteil vom Richter vollziehen zu lassen bzw. ihn zu einem Verzicht zu bewegen. Diese Reaktionen ermöglichen das abschließende Urteil des Königs. In jener Frau, die das Kind schonen und es der anderen übergeben will, erkennt er in allen Werken die Mutter des Kindes. Einen davon abweichenden Verlauf nimmt lediglich die erste Gerichtsszene in der Oper Zemlinskys, in der mithilfe von Zeugen der Konflikt beigelegt werden soll. Grundsätzlich zu beobachten war auch eine stärkere Gewichtung der wahren gegenüber der falschen Mutter vor allem durch die Musik, eine Polarisierung zwischen der mitfühlenden Frau einerseits und der missgünstigen und neidvollen Frau andererseits sowie eine Hervorhebung des Richters als weise und gerecht.

Die wichtigsten Konstanten und Unterschiede sind in den folgenden Kapiteln unter Berücksichtigung verschiedener kontextueller Bedingungen zusammenzufassen sowie abschließend zu den Botschaften in Beziehung zu setzen, welche die untersuchten Werke transportieren.

Vergleich der Überzeugungsszenen

Konstanten

Eine bedeutende Konstante in allen hier untersuchten Werken ist der Einsatz von Affekten vor allem derjenigen Frau, die am Ende der Gerichtsverhandlung vom Richter als Mutter des Kindes erkannt wird. Es dominieren Schmerz, Trauer und Sorge um das Kind sowohl in der ersten Phase der Verhandlung als auch später unmittelbar nach dem Teilungsbefehl bzw. der Aufforderung, das Kind aus einem Kreis zu ziehen; und in allen Werken erkennt der Richter spätestens nach seinem Befehl gerade in dieser sorgenden Zugewandtheit die wahre Mutter. Lediglich in der ersten Gerichtsszene von Zemlinskys Oper bleibt der bestochene Richter selbst gegen die größte Verzweiflung der Mutter Haitang immun. Immer reagiert diese Frau im Unterschied zu der

Gegnerin angesichts des Verlustes angemessen. Ergänzend zu seinem verhängnisvollen Urteilspruch provoziert der Richter in fast allen Werken von Affekten geleitete Äußerungen bei den Frauen noch weiter: Sei es, dass er den Urteilspruch wiederholt und zumindest der wahren Mutter eine weitere, gegenüber der vorherigen im Ausdruck des Schmerzes gesteigerte Reaktion entlockt (Carissimi, Caigniez/Quaisin, Ritter), dem Urteil in einer Arie zusätzlich zur Aufforderung im Rezitativ besonderes Gewicht verleiht (Ziani), es unter einem langsamen Spannungsaufbau regelrecht in Szene setzt (Caigniez/Quaisin, Ritter) oder das Verhalten der Frauen zunächst zugunsten der falschen Mutter auslegt und damit eine Rechtfertigung der wahren Mutter provoziert (Zemlinsky). Lediglich in den Oratorien Charpentiers und Händels hält sich der König während der Gerichtsverhandlung im Hintergrund, indem er nur kurze Kommentare und Anweisungen in rezitativischer Deklamation einbringt.

Dass das Pathos ein besonderes Merkmal in den musikdramatischen Werken ist, wird auch dort deutlich, wo es neben dem vertonten Text eine Vorlage gibt: Im Vergleich der Oratorientexte Carissimis und Charpentiers mit dem lateinischen Bibeltext zeigte sich ebenso eine stärkere Betonung des affektiven Gehalts in den beiden Bearbeitungen wie im Vergleich zwischen dem Drama von Caigniez in der deutschen Übersetzung von Stegmayer einerseits und dem Libretto von Römer zu Ritters Oper andererseits sowie zwischen dem Drama Klabunds und Zemlinskys Libretto. Immer reduzierten die Bearbeiter narrative und vernunftbezogene Teile der Vorlage im zu vertonenden Text oder tilgten sie ganz, um im Gegenzug die affektiven Momente zusätzlich zu betonen.

Im Hinblick auf die wahre Mutter überwiegt in den Kompositionen zumeist eine Musik, die den bereits in den Texten angelegten emotionalen Gehalt oft nicht nur steigert, sondern weitere Facetten der Figur zum Vorschein bringt. Die Realisierung ist dabei immer eng an musikalische Konventionen der Zeit angelehnt, aber auch Ausdruck ganz eigener Lösungsversuche der Komponisten. In Carissimis Oratorium dominiert eine ausdrucks- und spannungsvolle Unterstützung des gesprochenen Wortes durch eine deklamatorische, am Sprachakzent orientierte Melodik, intensivierende Wiederholungsfiguren, Chromatik in Singstimme und Bassbegleitung, Tritoni und Molltonarten. Die Musik ist sehr stark rhetorisch ausgerichtet insofern, als Carissimi so genannte musikalisch-rhetorische Figuren für Steigerungseffekte zum Einsatz bringt, Teile der Gerichtsrede der wahren Mutter ebenso wie die Angemessenheit der angewandten Überzeugungsmittel, das *Aptum*, mitunter allein musikalisch realisiert. Einer ähnlichen Musik folgt durch einen lediglich vom Basso continuo begleiteten solistischen und am Wortakzent orientierten Gesang die wahre Mutter in der Szene bei Charpentier; dieser verzichtet jedoch auf eine rhetorische Durchdringung. Die Ausdrucksintensität erscheint darüber hinaus aufgrund einer stärkeren Gewichtung der Musik in den anderen Teilen von Charpentiers Oratorium als geringer. Im Oratorium Zianis

ist einerseits das expressive Secco-Rezitativ sowie andererseits die Da-capo-Arie hervorzuheben. Bei den Arien stehen sich Affektarien der Mütter und affektlose Sentenzarien der Allegorien gegenüber (die Affektarie fungiert hier aber nicht als Überzeugungsmittel gegenüber dem König, sondern steht jenseits der äußeren Handlung). Den vergleichsweise kurzen Arien Zianis stehen in der etwa vierzig Jahre später entstandenen Szene in Händels Oratorium längere Da-capo-Arien mit einem nicht nur sehr differenzierten Gefühlsausdruck, sondern auch einer Offenlegung der gesamten psychischen Situation gegenüber, wie unter anderem anhand des Monologs der wahren Mutter nach dem Teilungsbefehl gezeigt wurde. Ritters Oper mit ihren für die Opernästhetik der Zeit charakteristischen Aktionsensembles nimmt diesen ausgedehnten Affektausdruck zugunsten kürzerer Appelle zurück, um den bewegten und handlungsvorantreibenden Dialog in den musikalischen Ablauf zu integrieren. In Zemlinskys Oper schließlich ist die Mutter Haitang insbesondere während der ersten Gerichtsszene die einzige Figur, deren Musik auf Distanz schaffende Mittel, wie sie sich bei den anderen (lügenden und bestochenen) Figuren etwa in einer besonderen Art von musikalischer Komik finden, verzichtet und den Gefühlen in einer expressiven Tonsprache unmittelbar Ausdruck verleiht. Im Drama Caigniez', das im Rahmen der hier untersuchten Werke eine Sonderstellung einnimmt, da die Musik ausschließlich kommentierende und intensivierende Funktion hat und nicht selbst Sprache der Figuren ist, begleitet eine vorwiegend an der in den Regieanweisungen beschriebenen Bühnenaktion orientierte Musik vor allem Sena in der Streitszene mit den Wachen. Die Musik steigert dabei den Affektgehalt ihrer Worte.

Die Angemessenheit der sprachlichen wie musikalischen Mittel überzeugt den Richter; die Mutter erscheint ihm glaubwürdig. Darüber hinaus lässt sich aber immer auch – besonders am Beginn der Verhandlung noch vor dem Teilungsbefehl – die Bemühung um eine Zurücknahme von Affekten und eine vorwiegend vernunftbezogene Überzeugung beobachten. Charakteristisch ist hier oft in Kombination mit einem stark argumentierenden Text in allen Oratorien sowie in der Oper Ritters in der Stuttgarter Fassung für die wahre ebenso wie für die falsche Mutter das Rezitativ. In Zemlinskys Oper erklingt an den entsprechenden Stellen von Musik begleitete gesprochene Rede, oder aber die Musik verstummt hier ganz und es bleibt allein das gesprochene Wort. Vernunftbezogenheit äußert sich aber nicht allein in einer Zurücknahme des musikalischen Ausdrucks, sondern auch in einem durch formale Strukturen gewissermaßen gebändigten Affekt etwa in der Da-capo-Arie Zianis.

Affekte prägen über weite Strecken ebenso die Überzeugungsbemühungen der anderen Frau; sie aber leidet nicht Sorge um das Kind, sondern Wut und Missgunst gegenüber der Gegnerin. In diesem Punkt fehlt ihrem Vorgehen nicht nur die Angemessenheit, sondern es gelingt ihr auch nicht, ihre Täuschungsabsichten zu verbergen. Eine erfolgreiche Verstellung wäre etwa, Schmerz und Anteilnahme vorzuspielen; dies tut sie jedoch an keiner Stelle. In Carissimis und

Charpentiers Oratorium sucht sie sich durch eine gewisse Virtuosität (Melismen im Gesang) zu präsentieren, die jedoch technisch bleibt und keine Empathie zum Ausdruck bringt. Zu beobachten ist insbesondere in Zianis Oratorium zunächst eine relativ überzeugende musikalische Verschleierung: Die falsche Mutter ahmt in den Secco-Rezitativen im ersten Teil der Gerichtsszene die Musik der anderen nach; doch verbergen kann sie im weiteren Verlauf Wut und Neid immer weniger, was sich in einem zunehmend härteren Klangbild aus einer Häufung von Tritoni und Sekunden zeigt. Auch in Händels Szene gelingt es der falschen Mutter nicht, ihren Zorn zu verstecken; die zunächst in geregelter formaler Struktur beginnende Arie nach dem Teilungsbe- fehl gerät am Ende völlig aus den Fugen. In der ersten Gerichtsszene von Zemlinskys Oper ver- weist die Musik durch motivische Bezüge schließlich ganz direkt auf den Betrug Yü-Peis. Die falsche Mutter und die von ihr bestochenen Zeugen erscheinen nicht glaubwürdig; hier kümmert es den (ebenfalls von Yü-Pei bestochenen) Richter jedoch nicht.

Demgegenüber zeigt sich der König bzw. Kaiser als hervorragender Verstellungskünstler; dies ist Teil seiner Strategie auf dem Weg zu einer erfolgreichen Entscheidungsfindung: Gerade weil er die Absichten verbirgt, die hinter seinem Teilungsbefehl bzw. der Aufforderung, das Kind aus einem Kreis zu ziehen, stecken, kann er den Frauen Reaktionen entlocken, die auf deren An- nahme basieren, dass Leben und Wohl des Kindes tatsächlich auf dem Spiel stehen. Die Musik verrät seine Intentionen an keiner Stelle, sondern verstärkt mitunter, insbesondere in dem Boule- vardmelodrama und Ritters Oper, die Atmosphäre der Bedrohung. Es wird also eine moralisch fragwürdige, d.h. aus egoistischen Zwecken erwachsene (falsche Mutter), und eine gute, zur ge- rechten Entscheidungsfindung eingesetzte Verstellung (König) voneinander unterschieden, in- dem die eine entlarvt wird und die andere verborgen bleibt.

Unterschiede

Der Einsatz von Affekten wurde immer wieder als Überzeugungsstrategie beschrieben. Doch Affekte werden unterschiedlich gewichtet und mitunter sehr verschieden in den dramatischen Zusammenhang eingebunden. Da beide Frauen vom Richter eine Entscheidung erwarten, wen- den sie sich in den hier untersuchten Gerichtsszenen fast immer direkt an ihn. Vor allem in den Streitsequenzen wenden sie sich auch von ihm ab und richten ihre Äußerungen an die gegnerische Partei. Kennzeichnend ist darüber hinaus daher in nahezu allen Werken ein Dialog zwischen den Figuren. Während jedoch hier in Charpentiers Gerichtsszene Klangfülle und Ex- pressivität, wie sie die anderen Teile des Werkes kennzeichnen, in einem vom Basso continuo begleiteten rezitativischen Gesang zurückgenommen sind, singen die beiden Frauen in Händels Oratorium lange Arien mit einer differenzierten, weit über den Text hinausgehenden Darstellung ihrer Gefühle. In Ritters Oper dominiert hingegen der kurze Appell.

Demgegenüber lassen sich etwa in Zianis Oratorium solche Momente beobachten, in denen die Figuren nicht im Dialog miteinander sind, sondern aus der äußeren Handlung aussteigen: Weder an den König noch an die gegnerische Partei adressiert sind vor allem nach innen gewendete Affektarien der wahren Mutter; sie werden im Werkinernen von den anderen Figuren nicht wahrgenommen.

In dieser unterschiedlichen Gewichtung und Einbindung der Affekte in den Dialog spiegeln sich, insbesondere in den drei genannten Werken von Charpentier, Ziani und Händel, verschiedene Umgangsweisen mit menschlichen Leidenschaften und damit auch bestimmte Ideale menschlichen Miteinanders: So konnte das Verhalten der beiden Frauen, das Heraustreten aus dem Dialog im Augenblick heftiger Emotionen, vor allem in Zianis Oratorium mit dem höfischen Ideal der Affektkontrolle in Verbindung gebracht werden: Im unmittelbaren Dialog mit dem König bleiben die Mütter trotz der Konfliktsituation weitestgehend beherrscht, was sich in den Überzeugungsbemühungen durch die ausdruckschwächeren Secco-Rezitative zeigt. Arien sind hier beschränkt auf die affekt-unspezifischen Sentenzen der Allegorien. Erst die von den anderen Figuren unbeobachteten Momenten erlauben, etwa in der große Klage der wahren Mutter, eine freiere Affektäußerung; doch selbst hier siegt letztendlich die Kontrolle, denn die Mutter ermahnt sich im inneren Dialog zur Beherrschung. Ferner weist die für dieses Oratorium allgemein charakteristische Da-capo-Form als Chiffre für Affektkontrolle auf eben diesen Zusammenhang hin. Ausdruck dieses Ideals ist auch die gegenüber den anderen Teilen besonders deutlich hervortretende Zurücknahme des Pathos in der Gerichtsszene des nahezu zeitgleich zu Zianis Werk entstandenen Oratoriums von Charpentier; hier korrespondiert das Vernunftideal mit dem Gebot der Schicklichkeit, der *bienséance*. Beide Werke spiegeln und vermitteln damit eine wichtige und in zahlreichen Verhaltenslehrbüchern beschriebene Norm, die vor allem im höfisch-absolutistischen Kontext für das menschliche Miteinander von entscheidender Bedeutung war.⁶⁴⁶ In Zianis Oratorium steht die Zurücknahme der Leidenschaften auch im Zusammenhang mit der allegorischen Ausrichtung des Werkes: *Coscienza* und *Inganno* bleiben auf einer moralisch-lehrhaften Ebene, die Musik hebt bestimmte Aussagen besonders heraus, ohne Affekte auch nur anzudeuten.

Den im Dialog abgeschwächten Affekte bei Charpentier und Ziani gegenüber steht in der Gerichtsszene bei Händel von Anfang an ein freier und facettenreicher Gefühlsausdruck in den Arien beider Frauen auch und vor allem in Gegenwart des Königs; die Arien sind wichtigster Bestandteil in der Kommunikation der Figuren. Zwar liegt der Musik der Frauen auch hier die Da-capo-Form zugrunde, doch Konventionen werden hier überschritten, um dem Affekt freien Raum zu gewähren. Hier wirkt sich nicht nur ein gegenüber den Werken Charpentiers und Zianis veränderter Kontext – der bürgerliche Londons um 1750 – auf die musikdramatische Gestaltung

aus. Es mag sich darin auch ein grundsätzlicher Wandel in der Auffassung menschlicher Empfindungsfähigkeit spiegeln, die seit der Wende zum 18. Jahrhunderts zunächst in England und Frankreich und später ebenso in Deutschland eine zunehmende Aufwertung erfuhr; freie Gefühlsäußerungen wurden nun ein wichtiger Bestandteil zwischenmenschlicher Kommunikation. In Frankreich vollzog sich diese Entwicklung unter anderem in Abgrenzung zur höfischen *dissimulatio*.⁶⁴⁷ Ein Wechsel zwischen einer an ein Gegenüber auf der Bühne gerichteten Rede und einem völligen Heraustreten aus der äußeren Handlung ist auch für die wahre Mutter Haitang in Zemlinskys Oper während der ersten Gerichtsszene unter der Führung des bestochenen Richters charakteristisch. Hier kommt jedoch kein bestimmtes Verhaltensideal zum Ausdruck; die Wendung Haitangs in den inneren Monolog ist vielmehr zu verstehen als ein Anzeichen wachsender Resignation und Verzweiflung und so psychologisch deutbar.

Die verschiedene Einbindung von Affekten lässt sich darüber hinaus, wie es am Beispiel von Händels Oratorium einerseits und Ritters Oper andererseits gezeigt wurde, in Verbindung bringen mit unterschiedlichen Gattungskonventionen. Den langen Arien in Händels Szene stehen die oft recht kurzen Appelle in den Handlungsensembles von Ritters Oper gegenüber. Nicht die intensive Innenschau, sondern der rasch fortschreitende Dialog steht im Zentrum des späteren Werkes. Händel orientierte sich trotz einer sehr eigenen Konzeption des Oratoriums, die nicht nur in *Solomon* auch den Chor in den Mittelpunkt stellt, u.a. an dem aus der italienischen Operntradition erwachsenen Wechsel von Rezitativ und Arie.⁶⁴⁸ Hier kommt die äußere Handlung während der Arien oft für eine Weile zum Stehen oder rückt zumindest in den Hintergrund. Zur Entstehungszeit von Ritters Werk begegnet demgegenüber in den Opern das Aktionsensemble als wesentlicher Teil der Dramaturgie.

Weitere Unterschiede in den hier unersuchten Szenen sind in dem Verhältnis der Frauen untereinander zu beobachten. Vor allem in den beiden lateinischen Oratorien treten sie bis zum Teilungsbefehl mit ähnlicher oder gar identischer Musik auf: Der Gerichtsrede der wahren Mutter in den Werken Carissimis und Charpentiers folgt jeweils ein Streit-Duett mit zugrunde liegender Imitationsstruktur, durch die sich die Frauen musikalisch nicht voneinander unterscheiden. Die Identität in der Musik entspricht derjenigen im Text. Bei Ziani sind die Frauen nicht zuletzt durch die ihnen an die Seite gestellten Allegorien zwar klar voneinander unterschieden und der Zuhörer weiß von Anfang an, wer die falsche Mutter ist, da der erste Teil des Werkes die Vorgeschichte präsentiert. Doch auch hier versucht die falsche Mutter in Gegenwart des Richters in

⁶⁴⁶ Leopold: Über die Inszenierung durch Musik, S. 9-40.

⁶⁴⁷ Baasner: Der Begriff *sensibilité* im 18. Jahrhundert, S. 332.

⁶⁴⁸ Zu den kompositorischen Verbindungen zwischen den Oratorien Händels und den (eigenen) Opern der Zeit vgl. LaRue: Handel and the Aria, S. 118/119.

den Rezitativen die andere sprachlich und melodisch zunächst nachzuahmen, um Differenzen zu verschleiern.

Anders verhält es sich hingegen in Händels Szene. Diese stellt die Frauen von Anfang an durch eine kontrastierende Musik gegenüber: Schmerz und Trauer in der Eingangsarie der einen folgt Wut in der Musik der anderen zu Beginn des Terzetts. Beide Frauen geben sich frei, auch die falsche Mutter bemüht sich nicht, ihren im Kontrast zu der anderen Frau stehenden Zorn zu verstecken. Alle späteren, nun weltlichen Werke heben den Gegensatz der Frauen ebenfalls von Beginn an heraus. Diese Differenzierung hat Einfluss auf den Zeitpunkt, an dem der König die falsche von der wahren Mutter zu unterscheiden vermag, wie das Beispiel Händel am deutlichsten zeigt. Während der Befehl in den frühen Oratorien bis zu Ziani für die Entscheidungsfindung des Richters außerordentlich wichtig ist, da er erst hier den Frauen unterschiedliche und für sein abschließendes Urteil bedeutende Reaktionen entlocken kann, gibt die Musik im Terzett von Händels Szene zu erkennen, dass der König bereits durch die einleitende, das Leid zum Ausdruck bringende Arie als Gerichtsrede der ersten Frau überzeugt wurde. Das weitere Vorgehen des Richters mit dem Befehl, das Kind zu teilen, dient lediglich der Bestätigung und Objektivierung. Auch die Szenen bei Caigniez/Quaisin und Ritter geben – allerdings vor allem über den Text – Hinweise darauf, dass der Richter schon früh in Sena die Mutter des Kindes erkennt; die verschiedenen Reaktionen auf sein Urteil fördern lediglich zutage, was er im Grunde bereits zu wissen scheint. Das Wissen um die wahre Mutter hat auch der Kaiser Pao in Zemlinskys Oper schon bevor er den Kreidekreis zum Einsatz bringt. Der Grund ist jedoch nicht ein expliziter Überzeugungsversuch Haitangs; Pao selbst ist vielmehr der Vater. Dass er schon zu Beginn der Verhandlung die wahre Mutter erkennt, erschließt sich – für den Zuschauer – jedoch erst rückblickend, wenn der Kaiser die bis dahin unwissende Haitang über seine Vaterschaft aufklärt. Er bringt sein Wissen zuvor, anders als der König in Händels Szene, weder im Text noch in der Musik zum Ausdruck, sondern präsentiert sich lange als unvoreingenommener Richter, um die Frauen in ihrem Verhalten nicht zu beeinflussen.

Die Entscheidung der Komponisten (und Textdichter), die Frauen entweder in zunächst weitestgehend identischen sprachlichen und musikalischen Äußerungen auftreten zu lassen und erst später einen deutlichen Kontrast zwischen ihnen auszubilden, oder aber sie von Anfang an voneinander abzusetzen und somit auch den Zeitpunkt der richterlichen Entscheidungsfindung zu verändern, steht in einem engen Zusammenhang mit den Botschaften der Werke, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Eine Identität der Frauen zu Beginn fördert etwa eine Bewunderung gegenüber dem König, wenn er später dennoch in der Lage ist, die falsche von der wahren Mutter zu unterscheiden und ein gerechtes Urteil zu fällen, zugleich erscheint er gerade durch eine frühe Erkenntnis, wie bei Händel, als besonders weise.

Botschaften

Überblickt man alle hier untersuchten Werke in ihrer Ganzheit, d.h. unter Einbeziehung auch der übrigen Teile jenseits der Gerichtsszene (nur Carissimis Oratorium enthält lediglich die Gerichtsverhandlung), so fallen folgende Unterschiede in der Gewichtung aller beteiligten Figuren auf: Die Oratorien stellen Salomo ins Zentrum, während die später seit ca. 1800 entstandenen weltlichen Gattungen die Frauen und insbesondere die wahre Mutter in den Vordergrund rücken. In den früheren Werken ist die Gerichtsszene – unter anderem – ein Mittel zum Zweck, Salomo als weisen und im Einklang mit und unter der Führung von Gott handelnden König zu präsentieren; demgegenüber verschieben sich die Akzente später in Richtung einer stärkeren Fokussierung auf die liebende Mutter. Auf diese inhaltliche Veränderung ist abschließend unter Berücksichtigung der oben beschriebenen Strukturen noch einmal zusammenfassend einzugehen.

Die gute Herrschaft

Alle Werke zeigen einen weisen, gerechten und mitfühlenden Herrscher. In den verschiedenen Kontexten und Zeiten, in denen die Werke jeweils entstehen, hat die Darstellung eines guten Herrschers jedoch unterschiedliche Funktion: Die Oratorien Charpentiers und Zianis (in der Wiener Fassung) stellen mit der Gestalt Salomos den regierenden König Ludwig XIV. bzw. Kaiser Leopold I. in propagandistischer Intention ins Zentrum, ähnlich wie das Boulevardmelodrama in seiner französischen Originalfassung auf Napoleon bzw. in seiner deutschen Version in Berlin auch auf den im Exil weilenden preußischen König Friedrich Wilhelm III. anspielen. Händels Oratorium lässt sich demgegenüber eher verstehen als Vision eines Goldenen Zeitalters über einen konkreten Gegenwartsbezug hinaus. Salomo handelt in allen Fällen im Einklang mit Gott und sorgt für seine Untertanen, indem er – allgemein gesprochen – den Opfern zu ihrem Recht verhilft, die Täter bestraft und somit Gefahren für den Einzelnen ebenso wie für die Gemeinschaft ausräumt. Zemlinskys Oper huldigt zu Beginn der 1930er Jahre in Deutschland keinem realen Regenten, sondern entwirft in dem Kaiser Pao, der am Ende die Gerichtsverhandlung führt, ein utopisch überhöhtes Gegenbild als Appell an eine gerechtere und bessere Welt. Durch sein unvoreingenommenes Handeln erscheint auch er als gerecht vor allem im Kontrast zu dem bestechlichen Richter Tschu-Tschu in der ersten Gerichtsszene.

Die Überzeugung des Publikums von der guten Herrschaft des Königs bzw. Kaisers verläuft in allen hier untersuchten Werken vor allem über die wahre Mutter: Je stärker sich das Mitgefühl des Zuhörers ihr gegenüber einstellt, er also zu einer sympathischen Identifikation gelangt, desto mehr kann er das Handeln des Richters, wenn dieser der Mutter am Ende das Kind überlässt, als gut und richtig anerkennen und ihn womöglich, wie es etwa Carissimis Szene impliziert, als Vorbildgestalt annehmen für ein helfendes Handeln. Dabei ist es wichtig, auf welche Weise die

Mutter selbst im Rahmen der Handlung den König davon zu überzeugen versucht, dass ihr das Kind gehört, und wie sie auf den Teilungsbefehl reagiert: Immer stellt sie im Text und vor allem in der Musik ihren Schmerz und die Sorge um das Kind – also Affekte – in den Vordergrund und bietet hier nicht selten auch die Möglichkeit zu einer Innenschau, wenn sie etwa bei Händel ihre innere Verfassung durch die Musik differenziert offenlegt. Wichtig ist darüber hinaus, wie die falsche Mutter in Erscheinung tritt; begegnet sie als negative Gegenfigur, ist es dem Zuhörer möglich, deren Verurteilung durch den König als gerecht zu empfinden. Auch hier hat die Musik eine wichtige Funktion, denn in der Regel vermittelt sie mit Neid und Missgunst negative Gefühle. In der Oper Zemlinskys ist es zudem die Komik in der Musik von Yü-Peis bestochenen Zeugen, die Distanz schafft zur betrügenden Partei.

Für den Richter stellt es in den meisten Fällen eine Herausforderung dar, die Mütter voneinander zu unterscheiden, da ihm keine klaren Indizien vorliegen. Erschwert wird die Entscheidungsfindung dort, wo die Nicht-Unterscheidbarkeit noch zugespitzt wird wie im Streitduett mit gleichem Text und gleicher Musik (Carissimi, Charpentier). Die Möglichkeit, am Ende dennoch ein nachvollziehbares Urteil zu fällen, lässt ihn in diesen Werken gerade als bewundernswürdig erscheinen. Insofern hat die musikalische Identität in den beiden Streit-Duetten auch die Funktion, Salomos Urteilsfähigkeit besonders herauszustellen. Dass der gute Herrscher weise ist, vermittelt demgegenüber Händels Szene – allein über die Musik – dadurch, dass er schon früh, mit der ersten Überzeugungsrede, die wahre Mutter erkennt.

Nicht allein jedoch der Umgang Salomos mit dem Konflikt dient seiner positiven Darstellung. Zu beobachten ist oft eine Fokussierung auf den König durch huldigende, zumeist jenseits der Handlung positionierte Chöre. In dem Boulevardmelodrama und Ritters Oper kommt repräsentative Musik wie der Marsch hinzu. Dies sind Mittel, die bereits durch das Gerichtsverfahren angestrebte Bewunderung weiter zu fördern. Darüber hinaus begegnen inhaltlich besetzte Klänge wie pastorale Topoi (Siciliano-Rhythmus, bestimmte Tonarten wie F-Dur, Instrumente wie Fagott und Flöte, Bordunbässe) in der auf das abschließende Urteil folgenden Arie der wahren Mutter Händels („Beneath the vine“) sowie in Ritters Oper und Caigniez'/Quaisins Drama an mehreren Stellen des Werkes für eine Darstellung von Salomos Herrschaft als Idylle.

Über den König vermitteln die Werke aber noch mehr als eine gute Herrschaft. Er ist darüber hinaus selbst Vorbild in seiner engen Anbindung an Gott (Carissimi, Charpentier) sowie seinem idealen (gesellschaftlichen) Handeln, zu dem Beherrschung und Bedachtheit (vor allem bei Charpentier, Ziani) ebenso gehören wie – in allen Werken – Hilfe, Anteilnahme und Gerechtigkeit. Die Oratorien prägen letzteres vor einem vorwiegend geistlichen Hintergrund aus, während insbesondere für Zemlinskys *Kreidekreis* der weltliche (politische und soziale) Kontext von Bedeutung ist.

Die ideale Mutter

Die Erzählung vom Salomonischen Urteil resp. vom Kreidekreis handelt auch von der Mutterliebe: Die Sorge um das Kind ist Maßstab für das richterliche Handeln, denn in der dem Kind zugewandten Frau erkennt der Richter die wahre Mutter. Elisabeth Badinter beschreibt in ihrem bereits erwähnten Buch über „Die Mutterliebe“⁶⁴⁹, dass das Verhältnis der Mutter zu ihrem Kind bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert von Gleichgültigkeit und Abweisung geprägt gewesen sei und sich erst unter maßgeblichem Einfluss Jean-Jacques Rousseaus ein Wandel vollzog, in dessen Folge die Mutterliebe nicht nur als neuer Wert erkannt und propagiert, sondern auch als etwas Natürliches, Instinkthafes bezeichnet wurde.⁶⁵⁰ Die mangelnde Liebe zum Kind vor dieser Zeit äußerte sich etwa in einer relativen Teilnahmslosigkeit bei dessen Tod; Trauer wurde vom Umfeld als Besonderheit registriert.⁶⁵¹ Die Bedeutungslosigkeit des Kindes selbst zeige sich u.a. darin, dass es in der Literatur kaum eine Rolle spiele.⁶⁵²

In den hier untersuchten Werken lässt sich um ca. 1800 eine Veränderung feststellen: Mit der Übernahme des biblischen Stoffes in die weltlichen und von einem bürgerlichen Publikum rezipierten Bühnengattungen in Folge der Säkularisierung erhält auch das Thema Mutterliebe eine stärkere Bedeutung. Alle betreffenden Werke (Caigniez/Quaisin, Ritter, ebenso wie die über ein Jahrhundert später entstandene Oper Zemlinskys) weiten die Geschichte von der weisen Urteilsfindung zu einer bis dahin nicht anzutreffenden umfangreichen Handlung aus, die den Verlust des Kindes, die Suche nach und den Kampf um ihn in den Mittelpunkt stellt oder zumindest stark gewichtet und mit der kinderlosen Frau (Tamira, Yü-Pei) konsequent ein negatives Gegenbild zur Mutter (Sena, Haitang) entwirft. Kinderlosigkeit wird mit Missachtung und Degradierung von Seiten des Ehemannes gestraft (Enterbung, Scheidung). Dass die Mutterliebe ein natürliches Gefühl sei, pointieren die Werke Caigniez'/Quaisins und Ritters in der Figur der Sena von Anfang an: Sena weiß bei ihrer ersten Begegnung mit dem Jungen nicht, dass dieser ihr geraubter Sohn ist, doch fühlt sie sich in zunächst unbestimmter Weise zu ihm hingezogen (und es sind im Boulevardmelodrama vor allem die Begegnungen zwischen Mutter und Kind, die mit am häufigsten von Musik begleitet werden). Die abschließende Gerichtsszene in allen drei genannten Werken führt lediglich zusammen, was zusammengehört. Bemerkenswert ist, dass nun ein Vater in Erscheinung tritt (Eliphal, Pao) und damit auch die Familie eine Bedeutung erhält; in den Oratorien kommt ein Vater hingegen nicht vor. Bei Caigniez/Quaisin und Ritter nimmt der Kö-

⁶⁴⁹ Badinter: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls (vgl. oben, Anm. 464).

⁶⁵⁰ Vgl. dazu auch bereits die Ausführungen vor allem im Zusammenhang mit Zemlinskys Oper, S. 331-335.

⁶⁵¹ „Ein letzter Beweis für diese Gleichgültigkeit liefert uns das umgekehrte Phänomen: Wenn jemand über den Tod eines seiner Kinder bekümmert ist, so wird das stets von der Umgebung vermerkt. Offenbar wird ein solches Verhalten als sonderbar empfunden.“ Badinter: Die Mutterliebe, S. 65.

⁶⁵² Ebd., S. 59/60.

nig zwar viel Raum ein; er tritt bereits während des ersten Aktes mit großem Gefolge und begleitet von Marschmusik und Tanz auf. Doch der Fokus liegt letztendlich auf Sena und ihrem Schicksal. Mit der Darstellung ihrer Vorgeschichte setzen beide Werke an, und auch in der Gerichtsszene ist sie sehr präsent; Tamira rückt in den Hintergrund. Zemlinskys Oper schließlich macht Haitang allein zur Hauptfigur, auch wenn Pao am Ende das Geschehen entscheidend lenkt und als ideale Herrschergestalt eine wichtige Funktion für die Gesamtaussage des Stückes erhält. Er erscheint lediglich am Anfang in der Teehausszene des ersten Aktes und am Ende während der Gerichtsverhandlung. Ihm wird auch, anders als in allen anderen Werken, nicht explizit gehuldigt (eine die Oper abschließende Sentenz hebt hingegen den Kreidekreis als Sinnbild für Gerechtigkeit hervor).

Wenn es in den genannten Werken darum geht, das Publikum für das Ideal der Mutterliebe einzunehmen, dann ist auch hier die Art und Weise wichtig, in der sich die wahre Mutter im Rahmen des Konfliktes darstellt, denn sie selbst repräsentiert dieses Ideal. Wirkungsvoll ist in den weltlichen Werken der vor allem musikalisch realisierte Kontrast zwischen den Frauen. Hier gibt es keinerlei Identität mehr zwischen ihnen. In dem Drama Caigniez' mit der Musik von Quaisin etwa folgt zu Beginn der Gerichtsverhandlung einer von Akkordfortschreitungen im langsamen Tempo beherrschten Auftrittsmusik für die siegesgewisse Tamira eine Musik mit zögerlichem Rhythmus und weicher Flötenmelodie für Sena unmittelbar aufeinander.

(Unvermittelte) Kontraste stehen auch im Zentrum der Dramaturgie von Zemlinskys erster Gerichtsszene. Charakteristisch ist hier ein ständiger Wechsel nicht nur zwischen verschiedenen Stillagen (Komik, wahrhaftiges Pathos), sondern auch von formalen Strukturen und Ausdrucksmitteln wie Singen, Sprechen mit und ohne Musik. Die expressive Qualität von Haitangs Musik vor allem in den Momenten, in denen sie zu überzeugen sucht, setzt sie von der falschen Mutter Yü-Pei und ihren Komplizen ab. Das Instrument Yü-Peis, die bestochenen Zeugen, sind sowohl im Text als auch in der Musik durch übertriebenes Staccato und Klangverzerrungen komische Figuren und bewirken daher beim Publikum eine Distanzierung.

Die Mutterliebe, die sich in Zuwendung und Sorge gegenüber dem Kind zeigt, ist in den früheren Oratorien nun jedoch auch von Bedeutung. Sie ist die Grundlage für Salomos Urteil und wird somit als ein positiver Wert herausgestellt. Nicht zuletzt die expressive, in der Regel Schmerz zum Ausdruck bringende Musik der wahren Mutter stellt sie als liebende Mutter positiv dar. Und es ist der Tod des Kindes, der – folgt man den Aussagen der wahren Mutter – in diesen Werken den Raub durch die andere veranlasst und damit offensichtlich als Verlust empfunden wird. Zianis Oratorium präsentiert den Tod des Kindes ebenso wie die Trauer seiner Mutter sogar als Vorgeschichte; dass auch sie, die später das Kind der anderen raubt, eine liebevolle Mutter sein kann, zeigt hier bereits die erste Szene. Für diese Fälle scheint sich Badinters These von der

fehlenden Mutterliebe im 17. und weiteren 18. Jahrhundert nicht zu bestätigen. Auffällig ist gleichwohl, dass der Hauptakzent nicht auf dem Thema Mutterliebe selbst liegt; Charpentiers, Zianis und Händels Oratorien als Ganzes betrachtet dienen auch – und zum Teil primär – der beschriebenen Huldigung eines gerechten und im Einklang mit Gott handelnden Regenten, und die Gerichtsszene ist ein Mittel zu diesem Zweck. Es lässt sich ferner beobachten, dass der Konflikt zwischen der „guten“ und der „bösen“ Mutter eher der Vermittlung von allgemeineren moralischen Botschaft dient. Zianis Oratorium etwa, das den beiden Müttern personifizierte Tugenden und Laster als Allegorien beifügt, stellt dem Betrug die Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit als allein erstrebenswertes Verhalten gegenüber.

Ausblick

Die Untersuchung von Überzeugungsstrategien in textgebundener dramatischer Musik hat eine Vielzahl musikalischer Möglichkeiten aufgezeigt; jedes der hier betrachteten Werke wendet trotz zahlreicher Überschneidungen ganz eigene Mittel an. Insgesamt transportiert Musik eben all jene Ebenen, die das reine Wort im Überzeugungsprozess nicht übermittelt. Nicht erschlossen werden konnten anhand des vorliegenden Repertoires spezifische Differenzen zwischen szenisch und nicht-szenisch aufgeführten Werken, da die Vergleichsmöglichkeiten in diesem Punkt zu schwach waren: Die zeitliche und stilistische Diskrepanz zwischen den beiden Opern Ritters und Zemlinskys einerseits und den untersuchten Oratorien andererseits erscheint zu groß, als dass verlässliche Aussagen im Hinblick auf besondere, auf die verschiedenen Gattungen zurückzuführende Abweichungen möglich wären. Unterschiede etwa in der Gestaltung Händels und Ritters sind eher in grundsätzlich veränderten musikdramatischen Konventionen begründet. Bemerkenswert sind lediglich die stark an der Geste orientierten Strukturen in Händels Szene; sie lassen gleichsam szenische Assoziationen zu und mögen ein Reflex sein auf die fehlende Bühne.

Die Untersuchung anhand von Vertonungen der Erzählung vom Salomonischen Urteil zeigte, wie vielschichtig und facettenreich deren von der Musikwissenschaft bisher unberücksichtigt gebliebene musikdramatische Rezeption ist. Sie begegnet in geistlichen und weltlichen, höfischen und bürgerlichen Kontexten, in Oratorien ebenso wie in Opern und im Schauspiel mit Musik und prägt den wechselnden Gegebenheiten entsprechend bei einem gleich bleibenden Grundmuster immer wieder andere Strukturen aus. *Der Kreidekreis* von Zemlinsky bot ein Beispiel für musikalische Überzeugungsstrategien in der Oper des beginnenden 20. Jahrhunderts und zeigte, wie disparate Stillagen und Ausdrucksmittel zu einer einheitlichen Grundaussage zusammengefasst werden. Eine vergleichende Betrachtung mit den Opern, denen nicht nur die asiatische Variante vom weisen Richter, sondern das gleiche Drama von Klabund zugrunde liegt, wäre hingegen Gegenstand einer anderen Arbeit.

Weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben muss ferner die Betrachtung von Überzeugungsstrategien in textlosen musikdramatischen Gattungen wie Balletten; wenn nicht die Szene, wohl aber das Wort fehlt, dürften an die Musik noch ganz andere Herausforderungen gestellt sein.

ANHANG

Abkürzungen

Bibliografische Abkürzungen

HWRh	Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, 10 Bde., Tübingen 1992 ff.
² MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1-10, Personenteil, Bd. 1-17, Kassel, Stuttgart 1994ff.

Sonstige Abkürzungen

Art.	Artikel
AT	Altes Testament
B	Bass
B.c.	Basso Continuo
Cl.	Clarinetto/Klarinette
Cor.	Corno/Horn
Fg.	Fagott
GP	Generalpause
Hs	Handschrift
k.A..	keine Angaben
KA	Klavierauszug
m.A.	mit Auftakt
Part.	Partitur
r	recto
Rez.	Rezitativ
S	Sopran
Str.	Streicher
v	verso
VI.	Violine
Vla.	Viola
Vlc.	Violoncello
Timp.	Timpano/Pauke
Tr.	Tromba/Trompete
Tromb.	Trombone/Posaune

Quellen- und Literaturverzeichnis

(die Quellenangaben erfolgen, wenn nicht anders verlangt, nach den gängigen Bibliothekssiegeln)

Musikalien

Drucke

- Bonetti, Carlo: Iudicium Salomonis à 5, in: Ders: Mottecta 1-6, 8, 9, 11. Cum Litaniis duodecim vocibus, Venedig: Franciscum Magni, 1662. (in einer handschriftlichen Abschrift von Dr. Gunther Morche, Heidelberg)
- Carissimi, Giacomo: Judicium Salomonis, hrsg. von Friedrich Chrysander, Denkmäler der Tonkunst ii, Bergedorf 1869, S. 30-47.
- Charpentier, Marc-Antoine: Judicium Salomonis, hrsg. von Hugh Wiley Hitchcock (=Recent Research in Music of the Baroque Era 1), New Haven 1964.
- Cossandi, Antonio: Dialogo a 3, in: Motetti di Antonio Cossandi a due, tre e quattro voci: opera prima, Mailand: Giorgio Rolla, 1640. (in einer handschriftlichen Abschrift von Dr. Gunther Morche, Heidelberg)
- Händel, Georg Friedrich: Solomon, hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig, Deutsche Händelgesellschaft (=Georg Friedrich Händel's Werke, Bd. 26), 1867.
- Zemlinsky, Alexander: Der Kreidekreis. Oper in 3 Akten (7 Bildern). Dichtung von Klabund. Partitur (Universal Edition, UE 10.450), Wien 1933.

Handschriften

- [Carissimi, Giacomo]: Sedente Salomone à 3 voix 2 dessus et 1 basse avec la basse continuë. (F-Pn : Rés. Vm.b Ms. 6)
- Quaisin, Adrien: Salomons Urtheil. Ein historisch-musikalisches Drama in III Aufzügen nach dem Französischen des Caigniez. Die Musik ist von Quaisin. (Partitur: D-B: Mus.ms.18000; sowie: D-Sl: HB XVII 530a-b)
- Ritter, Peter: Salomons Urtheil. Große Oper in drei Aufzügen nach dem Franz.[ösischen] von G. Römer. Musik von P.[eter] Ritter. (Klavierauszug: US-Wc: M1503.R616S4)
- Ders.: Salomons Urtheil. Oper in drei Aufzügen. (Partiturmanuskript: D-Sl: HB XVII 540a-c)
- Winter, Peter von: Salomons Urtheil. Del Sig[no]re: Pietro Winter. (Partitur: D-Hs: ND VII 443)
- Zemlinsky, Alexander: Skizzen zu der Oper *Der Kreidekreis*. (US-Wc: Alexander-Zemlinsky-Collection, Box 22)

Ziani, Marc' Antonio: Il giudizio di Salomone. Oratorio sacro. Posto in musica da Marc' Antonio Ziani. Consecrato alla sacra Cesare Maestà di Leopoldo Primo Imperatore etc. (Partiturnuskript: A-Wn: Mus Hs. 19.335)

Textbücher

Drucke

[Charpentier, Marc-Antione]: Judicium Salomonis, übersetzt von Bernhard Drobig, in: Programmheft Rheingau Musikfestival, Abschlusskonzert 3.9.2005, S. 12-17.

Ciallis, Rinaldo: Il giudizio di Salomone. Oratorio cantato nell'augustissima cappella di S.C.R.M.tà di Leopoldo I. imperatore de' romani sempre augusto l'anno 1701 posto in musica dal sig. Marc' Antonio Ziani, vice maestro di cappelle di S.M.C. Vienna d'Austria. Apresso Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio, stampatore di S.M.C. (A-Wn: 406.742-B.M)

Römer, Georg Christian: Salomon. Große Oper in drey Aufzügen. Musik von Ritter, Stuttgart 1810. (D-Mbs: Slg. Her 1508)

Caigniez, Louis-Charles / Stegmayer, Matthäus: Salomons Urtheil. Ein historisch musikalisches Drama in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Caigniez frey bearbeitet von Matthäus Stegmayer, k.k. Hofschauspieler: Die Musik ist von Quaisin. Aufgeführt im k.k. Theater an der Wien, Wien 1804. (Reiss-Engelhorn-Museen, Theater- und Musikgeschichtliche Sammlungen: G 644)

Salomons Urtheil. Ein Schauspiel mit Chören in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des Caigniez. Die Musik von Herrn Winter, königlich-bayerischen Kapellmeister, München 1808. (D-Mbs)

Zemlinsky, Alexander: Operntext zu Klabunds *Kreidekreis*, Wien 1933

Handschriften

Römer, Georg Christian: Salomons Urtheil. Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen. [mit Bleistift ergänzt: n.d. Fr. des Caigniez. Musik von Peter Ritter]. (Reiss-Engelhorn-Museen, Theater- und Musikgeschichtliche Sammlungen: M 383)

Weitere Primärtexte

Biblia Sacra. Iuxta Vulgata Versionem, hrsg. von Roger Gryson u.a., Stuttgart ⁴1994.

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands u.a., Freiburg 2006.

Julien, Stanislas: Hwei Lan Ki, ou l'histoire du cercle du craie, drame en prose et verse, London 1832.

Klabund: Der Kreidekreis. Spiel in 5 Akten nach dem Chinesischen, Berlin 1925.

Li Xingdao: Hui-lan ki. Der Kreidekreis. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel von Li Hsing-tao, aus dem Chinesischen übersetzt von Alfred Forke, Leipzig [1927].

Ders.: Hwei-lan-ki. Der Kreidekreis. Chinesisches Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel, frei bearbeitet von Wollheim da Fonseca, Leipzig [1876].

Literatur

[anonym]: Notizen. Theater, in: Der Anbruch 13 (1933), S. 45/46.

Abbate, Carolyn: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (=Princeton Studies in Opera), Princeton, New Jersey 1991.

Abert, Anna Amalie; Cornelsen, Paul: Art. „Winter, Peter von“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 27, S. 439-441.

Abravanel, Claude: An Unknown Oratorio – Marc' Antonio Ziani: *Il giudizio di Salomone* (1698), in: *Tatzlil (The Chord). Forum for Music Research and Bibliography*, Bd. 7/13 (1973), S. 105-108, 201-205.

Ackermann, Irmgard: Art.: „Sentenz“, in: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon*, ²Stuttgart 1990, S. 424.

Altenburg, Detlef: Art.: „Schauspielmusik. I. Einführung“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1035-1038.

Ders.: Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: Helen Geyer, Michael Berg, Matthias Tischer (Hrsg.): „Denn in jenen Tönen lebt es“. Wolfgang Markgraf zum 65., Weimar 1999, S. 425-449.

Antonicek, Theophil: Die *Damira*-Opern der beiden Ziani, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX* (=Analecta Musicologica 14), Köln 1974, S. 176-207.

Ders.; Brown, Jennifer Williams: Art.: „Ziani, Marc' Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 27, S. 812-815.

Aristoteles: *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1997.

Ders.: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999.

Arnold, Denis u. Elsie: *The Oratorio in Venice* (=Royal Musical Association Monographs 2), London 1986.

Augustinus, Aurelius: „Die Lüge“ und „Gegen die Lüge“, übertr. und hrsg. von Paul Keseling, Würzburg 1953.

- Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in den theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 (Musikwissenschaft 6)), Frankfurt/Main, Bern, New York 1983.
- Baasner, Frank: Der Begriff *sensibilité* im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals (=Studia Romanica 69), Heidelberg 1988.
- Badinter, Elisabeth: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute. Aus dem Französischen von Friedrich Giese, München, Zürich 1981.
- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1992.
- Baselt, Bernd: Das biblische Thema im Schaffen Georg Friedrich Händels und seine Reform des Oratoriums, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996), Tutzing 1996, S. 27-40.
- Basso, Alberto (Hrsg.): Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. I titoli e i personaggi, Vol. 3, Torino 1999.
- Beaumont, Antony: Zemlinsky, London 2000.
- Becher, Christoph: Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Wien, Köln u.a. 1999.
- Bernard, Geneviève: Musikalische Umwälzungen und konservative Rückfälle, in: Helen Geyer, Thomas Radecke (Hrsg.): Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800 (=Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 3), Köln, Weimar, Wien 2003.
- Betzwieser, Thomas: Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper, Stuttgart, Weimar 2002.
- Bien, G.: Art.: „Lüge“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel, Stuttgart 1980, Sp. 533-544.
- Bonds, Mark Evan: Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration, Cambridge, Massachusetts, London 1991.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters Bd. 3, Stuttgart, Weimar 1996.
- Brinker, Klaus: Textfunktionale Analyse, in: Ders., Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, Bd. 1 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16.1), Berlin, New York 2000, S. 175-186.
- Broszat, Martin: Die Machtergreifung. Der Aufstieg der NSDAP und die Zerstörung der Weimarer Republik, München 1994.

- Brown, Leslie Ellen: Oratorical Thought and the Tragédie lyrique: A Consideration of Musical-Rhetorical Figures, in: College Music Symposium 20/2 (1980), S. 99-116.
- Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch, Hamburg ⁴2002.
- Budde, Elmar: Musikalische Form und rhetorische *dispositio* im ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach, in: Gert Ueding (Hrsg.): Rhetorik zwischen den Wissenschaften, Tübingen 1991, S. 161-174.
- Burke, Kenneth: A Rhetoric of Motives, Berkeley, Los Angeles, London 1969.
- Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993.
- Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, übers. von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, Faksimile-Nachdruck Kassel 1959.
- Bußmann, Hadumod (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft (=Körners Taschenausgabe 452), Stuttgart ³2002.
- Buff, Iva M.: A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi (=Music Indexes and Bibliographies 15), Clifton, New Jersey 1979.
- Calin, Vera: Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Homer bis Beckett, Wien 1975.
- Cannon, Beekman C.: Carissimi's „Oratorios” in Search of a Genre, in: Nancy Kovaleff Baker, Barbara Russano Hanning (Hrsg.): Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca (=Festschrift Series 11), Stuyvesant, NY 1992, S. 279-295.
- Cessac, Catherine: Marc-Antoine Charpentier, Portland, Oregon 1995.
- Charpentier, Marc-Antoine: Règles de Composition par Monsieur Charpentier, hrsg. von Catherine Cessac: Marc-Antoine Charpentier, Fayard 1988, S. 437-461.
- Cheung, Ping Cheung: Melodrama and Tragedy in Yüan *Tsa-chü*, Ann Arbor 1980.
- Cicero, Marcus Tullius: De inventione. Über die Auffindung des Stoffes, übers. und hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf, Zürich 1998.
- Ders.: De oratore. Über den Redner, übers. u. hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 1976.
- Clemen, Wolfgang: Zur Untersuchbarkeit von Sympathie lenkung, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.): Sympathie lenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1987, S. 11-19.
- Clemens, Ottmers: Rhetorik (=Sammlung Metzler 283), Stuttgart, Weimar 1996.
- Cone, T. Edward: The World of Opera and its Inhabitants, in: Ders.: Music. A View from Delft, Chicago 1989, S. 125-138.

- Dahlhaus, Carl: Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen, in: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München, Salzburg 1983, S. 74-85.
- Ders.: Die Musik des 19. Jahrhunderts (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980.
- Ders.: Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, in: Die Musikforschung 27 (1974), S. 289-300.
- Ders.: Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper, in: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München, Salzburg 1983, S. 229-237.
- Ders.: Zur Dramaturgie der Literaturoper, in: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München, Salzburg 1983, S. 238-247.
- Dannenberg, Peter: „Gerechtigkeit, sie sei dein höchstes Ziel...“. Alexander Zemlinsky und das Schicksalsjahr 1933, in: Programmheft Hamburgische Staatsoper zur Premiere *Der Kreidekreis* am 20. März 1983, S. 6-13.
- Dean, Winton: Handel's Dramatic Oratorios and Masques, London ²1966.
- Dietz, Simone: Der Wert der Lüge, Paderborn 2002.
- Dillard, James; Pfau, Michael (Hrsg.): The Persuasion Handbook. Developments in Theory and Practice, Thousand Oaks, London, New Delhi 2002.
- Dixon, Graham: Carissimi (=Oxford Studies of Composers 20), Oxford 1986.
- Döring, Sieghardt: Die Operá comique am Beginn der Restaurationsepoche, in: Ders., Sabine Henze-Döhring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 66-78.
- Dubos, Jean-Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (Neudruck der Ausgabe 1755, mit einem Vorwort von Dominique Désirat), Paris 1993.
- Dubowy, Norbert: Arienfunktion in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Revista de Musicología 16/5 (1993), S. 2943-2957.
- Duchardt, Heinz: Das Zeitalter des Absolutismus (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte 11), München 1989.
- Duftschnid, Lorenz: Zum Permetto dramatico pastorale *La Flora* von Marc' Antonio Ziani, in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.): J.J. Fux-Symposium Graz '91 (=Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1992, S. 9-15.
- Duncan, David Allen: Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators, in: Georgia Cowart (Hrsg.): French Musical Thought, 1600-1800 (=Studies in Musicology 105), Ann Arbor 1989, S. 149-176.
- Ebyl, F.M.: Art.: „Jesuitenrhetorik“, in: HWRh, Bd. 4, Sp. 717-728.

- Ehalt, Hubert Ch.: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (=Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14), München 1980.
- Ehrmann, Sabine: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens (=Musikwissenschaftliche Studien 2), Pfaffenweiler 1989.
- Eilert, Heide: „...allein durch stumme Sprache der Gebärden.“ Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Theater und Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache (=Das achtzehnte Jahrhundert: Supplementa 5), Göttingen 1999, S. 339-360.
- Eisenschmidt, Joachim: Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit (=Veröffentlichung der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1), 1987 (Neuaufgabe der Erstveröffentlichung 1940/41).
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (=Soziologische Texte 54), Darmstadt, Neuwied ³1977.
- Enciclopedia dello Spettacolo, hrsg. von Silvio d'Amico, Indice-Repertorio, Rom 1968.
- Evans, Jane D.: The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus, Ann Arbor 1992.
- Falkenberg, Gabriel: Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung, Tübingen 1982.
- Ders.: Glaubwürdigkeit, in: Georg Stötzel (Hrsg.): Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. 1. Teil: Germanistische Sprachwissenschaft. Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur, Berlin, New York 1985, S. 366-379.
- Fehling, Reinhard: Manipulation und Musik. Das Beispiel „funktionelle Musik“ (=Reihe Projekte im Unterricht), Augsburg 1976.
- Ferdinand, Henning: Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels, Diss. Bonn 1958 (masch.).
- „Finale“, in: Mendel, Hermann (Hrsg.): Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten [!] musikalischen Wissenschaften, Bd. 3, Berlin 1873, S. 518-520.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, Basel 1993.
- Floros, Constantin: Musik als Botschaft, Wiesbaden 1989.
- Forchert, Arno: Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur, in: Jobst Peter Fricke (Hrsg.): Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 1989, S. 151-169.
- Ders.: Musik und Rhetorik im Barock, in: Schütz-Jahrbuch 7/8 (1985/1986), S. 5-21.

- Ders.: Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik, in: Hermann Danuser (Hrsg.): Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, Laaber 1988, S. 39-50.
- Freydank, Ruth: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin (Ost) 1988.
- Fuhrmann, Manfred: Die antike Rhetorik, Düsseldorf, Zürich, ⁵2003.
- Gerigk, Herbert: Das Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke, Berlin ²1941.
- Gerlach, Klaus: Datenbank Berliner Nationaltheater <http://zopeman.bbaw.de/BK/theater> (Eintrag zur Premiere von Louis Charles Caigniez' und Adrien Quaisins *Salomons Urteil* in der Übersetzung von Matthäus Stegmayer in Berlin am 16.03.1808).
- Gervink, Manuel: Arnold Schönberg und seine Zeit (=Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2000.
- Geßmann, Hugo: Das Salomonische Urteil, in: Deutsche Rundschau 33/130 (1907), S. 175-191.
- Gottwald, Clytus: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2. Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek, Bd. 6: Codices Musici, 3. Teil, Wiesbaden 2004.
- Grassl, Markus: Art.: „Leopold I.“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1618-1622.
- Grice, Herbert Paul: Logik und Gesprächsanalyse, in: Paul Kußmaul (Hrsg.): Sprechakttheorie. Ein Reader, Wiesbaden 1980, S. 109-126.
- Gruber, Helmut: Streitgespräche. Zur Pragmatik einer Diskussionsform, Opladen 1996.
- Gruner, Fritz: Art.: „Zaju“ in: Jürgen Berndt (Hrsg.): BI – Lexikon Ostasiatische Literaturen, Leipzig 1985, S. 307/308.
- Habicht, Werner; Schabert, Ina: „Vorwort“ zu: Dies.: Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1987, S. 7-10.
- Haft, Fritjof: Juristische Rhetorik, Freiburg ⁴1990.
- Halliwel, Michael: Narrative Elements in Opera, in: Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf (Hrsg.): Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 (=Word and Musik Studies 1), Amsterdam, Atlanta 1999, S. 135-153.
- Harris, Ellen T.: Harmonic Patterns in Handel's Operas, in: Mary Ann Parker-Hale (Hrsg.): Eighteenth-Century Music in Theorie and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann (=Festschrift Series 13), Stuyvesant, NY 1994, S. 77-118.
- Heidelberger, Frank: Betrachtungen zur Rolle der Militärmusik in der abendländischen Kunstmusik, in: Armin Griebel, Horst Steinmetz (Hrsg.): Militärmusik und „zivile“ Musik.

- Beziehungen und Einflüsse. Bericht über ein Symposium beim Tag der Musik am 14. Mai 1993 in Uffenheim, Uffenheim 1993, S. 9-22.
- Henze-Döhring, Sabine: Von Comédie larmoyante und „Rettungsoper“ zum Melodrama semi-serio, in: Dies., Sieghart Döring: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 48-56.
- Herzog, Friedrich W.: Das Musikleben der Gegenwart. Oper. Berlin, in: Die Musik 26/6 (März 1934), S. 444-447.
- Heuß, Alfred: Über Händels *Salomo*, insbesondere die Chöre, in: Zeitschrift für Musik 92/6 (1925), S. 339-343.
- Heyter-Rauland, Christine: Das „andere“ Melodrama. Notizen über eine nahezu unbekanntes Gattung, in: Dies., Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama (=Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 31), Mainz, London, Madrid u.a. 1993, S. 296-314.
- Hitchcock, Hugh Wiley: The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier, 3 Bde., Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1954.
- Ders.: The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier, in: The Musical Quarterly 41 (1955), S. 41-65.
- Ders.: Vorwort zu: Marc-Antoine Charpentier: *Judicium Salomonis*, hrsg. von Hugh Wiley Hitchcock, New Haven 1964 (Recent Research in the Music of the Baroque Era 1), S. v-xiv.
- Hoffmann, E.T.A.: Über *Salomons Urteil*, in: Ders.: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 17-19.
- Hortschansky, Klaus: Giacomo Carissimis Oratorienkonzeption, in: Hermann Danuser, Tobias Plebuch (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Bd. 1, Kassel, Basel u.a. 1998, S. 116-123.
- Howarth, W. D.: Word and Image in Pixérécourt's Melodramas: the Dramaturgy of the Strip-Cartoon, in: David Bradby, Louis James, Bernard Sharratt (Hrsg.): Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, Cambridge 1980, S. 17-32.
- Huang-Hung, Josephine: Das chinesische Theater, in: Heinz Kindermann (Hrsg.): Einführung in das ostasiatische Theater, Wien ²1985, S. 105-206.
- Hurley, David Ross: Handel's Muse. Patterns of Creation in his Oratorios and Musical Dramas, 1743-1751, Oxford 2001.

- Ingarden, Roman: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, in: Ders.: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960, S. 403-425.
- Isherwood, Robert M.: Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century, Ithaca, London 1973.
- J., K.: Berichte aus der Schweiz und dem Ausland. Oper. Zürich, in: Schweizerische Musikzeitung 73/21 (1933), S. 692-693.
- Jacobshagen, Arnold: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57), Stuttgart 2005.
- Ders.: Pixérécourt – Romanelli – Romani. *Margherita d'Anjou* und das Melodramma semiserio, in: Ders., Sieghart Döring (Hrsg.): Meyerbeer und das europäische Musiktheater (=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), Laaber 1998, S. 41-63.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1991.
- John, Eckhard: Musik-Bolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938, Weimar 1994.
- Jones, Andrew V.: Carissimi Manuscripts in Paris and Bologna: Problems of Authenticity and Dating, in: Music and Letters 62 (1982), S. 176-188.
- Ders.: The Motets of Carissimi, 2 Bde., Ann Arbor 1982.
- Jung, Hermann: Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 9), Bern, München 1980.
- Ders.: Idylle und Utopie. Georg Friedrich Händel und die Pastoraltradition, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): Göttinger Händel Beiträge 3 (1987). Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902-1988), Kassel, Basel, London 1989, S. 26-49.
- Ders.: Mannheim nach 1777. Ausprägung einer bürgerlichen Musikkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Mannheim 1992, S. 197-218.
- Kämmerer, Sebastian: Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill (=Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 5), Salzburg 1990.
- Kapp, Volker: Die Idealisierung der höfischen Welt im klassischen Drama, in: Peter Brockmeier, Hermann H. Wetzel (Hrsg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Bd. 1: Von Rabelais bis Diderot, Stuttgart 1981, S. 115-175.
- Kienzle, Ulrike: Art.: „Schreker, Franz“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 15, Sp. 33-42.

- Dies.: „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille?‘“ Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne, in: Udo Bermbach (Hrsg.): Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungen und Komponisten, Stuttgart, Weimar 2000, S. 75-129.
- Kieser-Reinke, Angelika: Techniken der Leserlenkung bei Hans Fallada. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung mit einer empirischen Untersuchung des Romans *Jeder stirbt für sich allein* (1946), Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1979.
- Kimmich, Dorothea: Art.: „Empfindsamkeit“, in: HWRh, Bd. 2, Sp. 1108-1121.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Eurpoas, Bd. 5: Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil), Salzburg ²1976.
- Kircher, Athanasius: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dißono Ars Minor; Das ist / Philosophischer Extract und Auszug / aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali, in Sechs Bücher verfasset [...] Ausgezogen und verfertiget [...] von Andrea Hirschen [...], Schwäbisch Hall 1662; Reprint: Kassel, Basel, New York London 1988 (=Bibliotheca musica-therapeutica 1).
- Ders.: Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band, mit einem Vorwort, Personen- und Sachregister hrsg. von Ulf Scharlau, Hildesheim, New York 1970.
- Kirchner, Thomas: „L'expression des passions“. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (=Berliner Schriften zur Kunst 1), Mainz 1991.
- Kirkendale, Ursula: Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz, Köln 1966.
- Dies.: The Source for Bach's *Musical Offering*: The *Institutio oratoria* of Quintilian, in: Journal of American Musical Society 33, 1980, S. 88-141.
- Klopfenstein, Martin A.: Die Lüge nach dem Alten Testament. Ihr Begriff, ihre Bedeutung und ihre Beurteilung, Zürich 1964.
- Knape, Joachim: Art. „Persuasion“, in: HWRh, Bd. 6, Sp. 874-907.
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel, Basel, London, New York, Prag 2001.
- Költzsch, Hans: Das Judentum in der Musik, in: Theodor Fritsch (Hrsg.): Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes, Leipzig 1935, o.S.
- Kopperschmidt, Josef: Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz ²1976.
- Ders.: Argumentationstheorie. Zur Einführung, Hamburg 2000.

- Ders.: Überzeugen. Problemskizze zu den Gesprächschancen zwischen Rhetorik und Argumentationstheorie, in: Michael Schecker (Hrsg.): Theorie der Argumentation (=Tübinger Beiträge zur Linguistik 76), Tübingen 1977, S. 203-240.
- Kraus, Manfred: Art.: „Logos“, in: HWRh, Bd. 5, Sp. 624-653.
- Ders.; Vollmann, Konrad; Bär, Jochen A.: Art.: „Pathos“, in: HWRh, Bd. 6, Sp. 689-717.
- Kreuder, Friedemann: Art.: „Komisches“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S. 170-175.
- Krones, Hartmut: Musik, Rhetorik und Topik, in: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hrsg.): Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium (=Rhetorik-Forschungen 13), Tübingen 2000, S. 257-272.
- Ders.: Art.: „Musik und Rhetorik“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 6, Sp. 814-853.
- Ders.: Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys, in: Ders. (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderband 1), Wien, Köln, Weimar 1995, S. 163-187.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1486), Göttingen ⁴1997.
- Lang, Franz: Abhandlung über die Schauspielkunst, übers. und hrsg. von Alexander Rudin, Bern, München 1975.
- LaRue, C. Steven: Handel and the Aria, in: Donald Burrows (Hrsg.): The Cambridge Companion to Handel, Cambridge 1997, S. 111-121.
- Leopold, Silke: Claudio Monteverdi und seine Zeit (=Große Komponisten und ihre Zeit), ²Laaber 1993.
- Dies.: Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda. Musikalisches Theater als Vehikel fürstlicher Selbstrepräsentation in: Michael Jeismann (Hrsg.): Das 17. Jahrhundert: Krieg und Frieden (=Das Jahrtausend), München 2000, S. 48-60.
- Dies.: Die Oper im 17. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 11), Laaber 2004.
- Dies.: Höfische Oper und feudale Gesellschaft, in: Udo Bermbach, Wulf Konold (Hrsg.): Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte (=Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 9), Berlin, Hamburg 1992, S. 65-82.
- Dies.: Mannsbilder – Weibsbilder. Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten, in: Händel-Jahrbuch 49 (2003), S. 263-282.
- Dies.: Art.: „Georg Friedrich Händel. Solomon“, in: Dies., Ullrich Scheideler (Hrsg.): Oratorienführer, Stuttgart, Weimar, Kassel 2000, S. 288-289.

- Dies.: Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 23 (1999), S. 9-40.
- Dies.: Was hat Händel in Italien gelernt? in: Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.): *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca / Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII / Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.-18. Jahrhundert (=Contributi musicologici del Centro Recherche del'A.M.I.S. – Como. 10)*, Como 1997, S. 387-408.
- Dies.: Zwischen Oper und Oratorium. Georg Friedrich Händels *Hercules*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5 (2005), S. 8-13.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe*, hrsg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 3: *Werke 1754-1757*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt/Main 2003.
- Liebscher, Julia: *Das italienische Kammerduett (ca. 1670-1750)* (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 42), Tutzing 1987.
- Dies.: Schauspieler – Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 29)*, Tübingen 1999, S. 55-70.
- Lissa, Zofia: Über das Komische in der Musik, in: Dies.: *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 91-137.
- Lundberg, Mabel: *Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540-ca. 1650)*, Uppsala 1966.
- MacCormick, Neil: *Rhetoric and the Rule of Law: A Theory of Legal Reasoning*, Oxford 2005.
- Mackerras, Colin; Scott, A.C.: China, in: James R. Brandon (Hrsg.): *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge 1993, S. 26-59.
- Mann, Elke: *Persuasive Sprechhandlungen in Alltagsdialogen des Russischen*, München 2000.
- Marx, Hans Joachim: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*, Göttingen 1998.
- Massenkeil, Günther: Art.: „Carissimi, Giacomo“, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 4, Sp. 204-221.
- Ders.: Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien von G. Carissimi, Diss. Mainz 1952 (masch.).
- Ders.: Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien G. Carissimis, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13, 1956, S. 42-60.

- Ders.: Oratorium und Passion, 2 Bde. (=Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1-2), Laaber 1998/1999.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999.
- Ders.: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740. Vollständiger und originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 220.
- McCormick, John: Popular Theatres of Nineteenth-Century France, London, New York 1993.
- McCredie, Andrew: Mozarts Stellung zur Melodrama- und Bühnenmusik. Die Möglichkeiten einer rhetorischen Formgestaltung, in: Ingrid Fuchs (Hrsg.): Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht, Bd. 2, Tutzing, S. 775-788.
- Meyer, Ernst Hermann: Zu einigen Fragen der Bildhaftigkeit der Händelschen vokalen Tonsprache, in: Händel Jahrbuch 21/22 (1975/1976), S. 61-64.
- Meyer, Stephen C.: Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera, Bloomington, Indiana 2003.
- Meyerbeer, Giacomo: Briefwechsel und Tagebücher, hrsg. und komm. von Heinz Becker, Bd. 1 (bis 1824), Berlin 1960.
- Mielke, Rita: Art.: „Klabund“ in: Walter Killy (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 6, Gütersloh, München 1990, S. 343/344.
- Mosel, Ignaz Franz: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes, Wien 1813 (hrsg. von Eugen Schmitz, München 1910).
- Motte-Haber, Helga de la: Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985.
- „Nonverbale Kommunikation“, in: Hadumod Bußmann (Hrsg.): Lexikon der Sprachwissenschaft (=Körners Taschenausgabe 452), Stuttgart ³2002, S. 473.
- Noske, Frits: Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century, Oxford 1992.
- Noth, Martin: Die Bewährung von Salomos „Göttlicher Weisheit“ (1955), in: Ders.: Hans Walter Wolff (Hrsg.): Martin Noth. Gesammelte Studien zum Alten Testament (=Theologische Bücherei. Neudrucke und Berichte aus dem 20. Jahrhundert 39), München 1969, S. 99-112.
- Nünning, Ansgar: Art.: „Autor, impliziter“, in: Ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar ³2004, S. 37-38.
- Ders.: Die Funktionen von Erzählinstanzen: Analysekatoren und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 20/3 (1997), S. 323-349.

- O'Loughlin, Niall: The Chalk Circle of Operas of Osterc and Zemlinsky: A Comparative Analysis, in: Primož Kuret (Hrsg.): Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc. / Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc. Slovenski Glasbeni Dnevi. / Slowenische Musiktage 1995, 3.-7. April 1995, Ljubljana 1995, S. 64-76.
- Ortak, Nuri: Persuasion, Tübingen 2004.
- Ottmers, Clemens: Rhetorik (=Sammlung Metzler 283), Stuttgart, Weimar 1996.
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klubunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1179), Frankfurt/Main 1990.
- Parakilas, James: Mozart's Tito and the Music of Rhetorical Strategy, PhD diss., Cornell University, 1979.
- Pasbrik, Martin: Der persuasive Charakter des Kommunikationsprozesses (=Pädagogik und Hermeneutik 6), Eitorf 1998.
- Paul, Eugen: Geschichte der christlichen Erziehung, Bd. 2: Barock und Aufklärung, Freiburg, Basel, Wien 1995.
- Perris, Arnold: Music as Propaganda. Art to Persuade, Art to Control (=Contributions to the Study of Music and Dance 8), Westport 1985.
- Petersen, Peter: Der musikalisch-dramatische Text. Überlegungen zu einer dramentheoretischen Bestimmung der Oper am Beispiel von Lulu I/3, in: Ders.: Alban Berg. Wozzeck (=Musik-Konzepte. Sonderband), München 1985, S. 281-294.
- Ders.: Funktionen der Musik in der Oper, in: Wulf Konold, Udo Bermbach: Gesungene Welten: Aspekte der Oper, Berlin 1992, S. 30-52.
- Pfetsch, Frank R.: Verhandeln in Konflikten. Grundlagen, Theorie, Praxis, Wiesbaden 2006.
- Pfister, Manfred: Das Drama, Theorie und Analyse, München ¹⁰2000.
- Ders.: Zur Theorie der Sympathienlenkung im Drama, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.): Sympathienlenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1978, S. 24-34.
- Pisk, Paul A.: Zemlinsky: *Der Kreidekreis*. Uraufführung am Züricher Opernhaus, in: Anbruch 15 (1933), S. 145-147.
- Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt/Main 1998.
- Platon: Gorgias, übers. und erläutert von Otto Apelt, Hamburg 1955.
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse, Hamburg ⁹2001.

- Profitlich, Ulrich; Stucke, Frank: Art. „Komische Person“, in: Harald Fricke (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin, New York 2000, Bd. 2, S. 294-296.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutionis oratoriae. Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde (Erster Teil, Buch I-VI. Zweiter Teil, Buch VII-XII), Darmstadt 1995.
- Reckow, Fritz: „Cacher l'Art par l'Art même“. Jean-Baptiste Lullys *Armide*-Monolog und die „Kunst des Verbergens“, in: Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde (Hrsg.): Analyse. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Stuttgart 1984, S. 128-157.
- Ders.: Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996), Tutzing 1996, S. 419-444.
- Ders.: Art.: „Tonsprache“, in: Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Rietmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner 6, Stuttgart 1979, S. 1-6.
- Ders.: Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hrsg.): Traditionswandel und Traditionsverhalten (=Fortuna vitrea 5), Tübingen 1991, S. 145-178.
- Reichardt, Johann Friedrich: Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803, 3 Teile, Hamburg 1804.
- Reischert, Alexander: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, Bd. 1, Kassel, Basel, London, New York, Prag 2001.
- Revers, Peter: Zur Ostasienrezeption in Alexander Zemlinskys *Kreidekreis*, in: Hartmut Krones (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderband 1), Wien, Köln, Weimar 1995, S. 79-115.
- Richerdt, Dirk: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820, Bonn 1986.
- RISM Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600. Thematischer Katalog auf CD-ROM, K.G. Saur-Verlag, München ¹³2005.
- Robinson, Michael F.: The Da Capo Aria as a Symbol of Rationality, in: Raffaele Pozzi (Hrsg.): La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea (=Historiae musicae cultores 57), Florenz 1990, S. 51-63.

- Robling, Franz Herbert; Fortenbaugh, William; Mouchel, Christian: Art. „Ethos“, in: HWRh, Bd. 3, Sp. 1516-1543.
- Rosand, Elan: Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre, Berkley 1991.
- Rothwell, Kenneth S.: Politics and Persuasion in Aristophanes' *Ecclesiazusae* (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava), Leiden, New York, Kopenhagen, Köln 1990.
- Särkiö, Pekka: Art.: „Salomo I“, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 29, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin, New York 1998, S. 724-727.
- Sartori, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 1-5, Cuneo 1990-1992.
- Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Band 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974.
- Schaal, Susanne: Neue Musik und Nationalsozialismus. Zum Ende der Musik der Weimarer Republik, in: Wolfgang Rathert, Giselher Schubert (Hrsg.): Musikkultur in der Weimarer Republik (=Frankfurter Studien 8), Mainz, London, Madrid u.a. 2001, S. 229-238.
- Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext (=Studien Deutsch 22), München 1995.
- Scharlau, Ulf: Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Barock (=Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), Marburg 1969.
- Ders.: Athanasius Kircher und die Musik um 1650. Versuch einer Annäherung an Kirchers Musikbegriff, in: John Flechter (Hrsg.): Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 17), Wiesbaden 1988, S. 53-67.
- Schebera, Jürgen: Kurt Weill, Hamburg 2000.
- Schild, Wolfgang: Das Urteil des Königs Salomo. Reflexion zur Rechtsprechung zwischen Weisheit und Methode, in: Fritjof Haft, Winfried Hassemer, Ulfrid Neumann, Wolfgang Schild, Ulrich Schroth (Hrsg.): Strafgerechtigkeit. Festschrift für Arthur Kaufmann zum 70. Geburtstag, Heidelberg 1993, S. 281-297.
- Schimpf, Wolfgang: Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts (=Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen, englischen und skandinavischen Philologie 282), Göttingen 1988.
- Schmidt, Johann N.: Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters in England des 19. Jahrhunderts (=Britannica et Americana 3/7), Heidelberg 1986.
- Ders.: Einwirkung und Rückwirkung. Das Melodrama in seiner europäisch-amerikanischen Einflussgeschichte, in: Claus Uhlig, Volker Bischoff (Hrsg.): Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur. Themen und Aspekte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Haas, Berlin 1982, S. 49-67.

- Schneier, Herbert: Art: „Tragédie lyrique – Tragédie en musique“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 9, Sp. 703-726.
- Schuh, Willi: Zemlinskys *Kreidekreis* in Zürich, in: *Melos* 12/11 (1933), S. 392-393.
- Schulz, Volker: *Othello* III.4-V.2: Die emotionale Einstellung des Zuschauers zum Helden, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.): *Sympathie lenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie* (=Münchener Universitäts-Schriften 9), München 1978, S. 82-92.
- Schulze, Hendrik: *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts* (=Perspektiven der Opernforschung 11), Frankfurt/Main, Berlin, Bern u.a. 2004.
- Schuster, Ingrid: Märchenspiele und politische Parabeln. China und Japan auf der europäischen Bühne, in: Programmheft Hamburgische Staatsoper zur Premiere *Der Kreidekreis* am 20. März 1983, S. 35-40.
- Schwarz-Danuser, Monika: Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams im deutschen Sprachraum. Zu den Melodramen von Ignaz Ritter von Seyfried, E.T.A. Hoffmann und Josef Lindpainter, in: Hermann Danuser, Tobias Plebuch (Hrsg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel, Basel u.a. 1998, S. 397-401.
- Dies.: Art. „Melodram“, in: ²MGG, Sachteil, Bd. 6, Sp. 67-99.
- Schweikle, Günther: Art.: „Allegorie“, in: Ders., Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon*, ²Stuttgart 1990, S. 9/10.
- Ders.: Art.: „Chiasmus“, in: Ders., Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon*, ²Stuttgart 1990, S. 79.
- Seidel, Wilhelm: Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700, in: Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (Hrsg.): *Europäische Musikgeschichte* Bd. 1, Kassel 2002, S. 319-375.
- Ders.: Die Rückkehr des Orpheus zur Musik. Die Wirkungen der Musik in Monteverdis erster Oper, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 409-425.
- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1985.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/Main 1983.
- Shennan, Joseph H.: *The Parlement of Paris*, London 1968.

- Shimp, Susan Parker: *The Art of Persuasion: Domenico Mazzocchi and the Counter-Reformation*, Diss. Yale, Ann Arbor 2000.
- Siegmund-Schultze, Walther: *Händels Melodik (am Beispiel *Salomo*)*, in: Ders.: *Georg Friedrich Händel. Thema mit 20 Variationen*, Halle (Saale) 1965, S. 41-48.
- Smith, Ruth: *Handel's Israelite Librettos and English Politics, 1732-1752*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): *Göttinger Händel-Beiträge 5* (1993), S. 195-215.
- Dies.: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.
- Dies.: *Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios*, in: Christopher Hogwood, Richard Lockett (Hrsg.): *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, Cambridge, London, New York u.a. 1983, S. 115-133.
- Smither, Horward E.: *A History of the Oratorio, Bd. 1: The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris, Bd. 2: The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, Chapel Hill 1977.
- Ders.: *Carissimi's Latin Oratorios: Their Terminologie, Functions, and Position in Oratorio History*, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. 11 (=Analecta Musicologica 17)*, Köln 1976, S. 54-78.
- Sommer, Uwe: *Alexander Zemlinsky. Der König Kandaules* (=Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 92-94), München 1996.
- Stege, Fritz: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 101/3 (1934), S. 294-296.
- Steinheuer, Joachim: *Art.: „Marc-Antoine Charpentier. Judicium Salomonis“*, in: Silke Leopold, Ullrich Scheideler (Hrsg.): *Oratorienführer*, Stuttgart, Weimar, Kassel 2000, S. 145-147.
- Steller, Max: *Psychophysiologische Täterschaftsermittlung („Lügendetektion“, „Polygraphie“)*, in: Ders., Renate Volbert (Hrsg.): *Psychologie im Strafverfahren*, S. 89-104.
- Stieger, Franz: *Opernlexikon, Teil 1: Titelkatalog, Bd. 1-3*, Tutzing 1975.
- Stolt, Birgit: *Rhetorikkonzeptionen in der Geschichte der deutschen Sprache*, in: Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger (Hrsg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, 3. Teilband* (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 23), Berlin, New York 2003, S. 25-84.
- Strätz, Hans-Wolfgang: *Art.: „Säkularisation/Säkularisierung. Der kanonistische und staatskirchenrechtliche Begriff“*, in: Otto Brunner (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politischen-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5*, Stuttgart 1984, S. 792-809.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Der Kreidekreis in Berlin*, abgedruckt in: Ders.: *Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925-1975. Essay und Kritik*, München, Zürich 1976, S. 67-70.

- Sturdy, David J.: *Louis XIV*, New York 1998.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Teil 2, Bd. 2, Biel 1777.
- Thomsen, Christian W.: Art.: „Groteske, das“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar ³2004, S. 240-241.
- Till, Dietmar.: Art.: „Exclamatio“, in: *HWRh*, Bd. 3, Sp. 50-52.
- Toulmin, Stephen: *Der Gebrauch von Argumenten*. Aus dem Englischen übersetzt von Ulrich Berk, ²Weinheim 1996.
- Trauzettel, Rolf: Art.: „Der Kreidekreis“, in: Gero von Wilpert (Hrsg.): *Lexikon der Weltliteratur*, Bd. 2: *Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen*, Stuttgart ²1980, S. 643.
- Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd: *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart, Weimar, ³1994.
- Vecchi, Giuseppe: *Didassi lirico drammatica delle arti figurative e riflessi in alcune Cantate morali e spirituali di Maurizio Cazzati*, in: Marco Capra (Hrsg.): *Una piacente estate di San Martino: Studi e ricerche per i settant'anni di Marcello Conati*, Lucca 2000, S. 1-8.
- Veen, Jan van der: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*, La Haye 1955.
- Wagner, Klaus: *Pragmatik der deutsche Sprache*, Frankfurt 2001.
- Wagner, Richard: *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, Leipzig ⁵[1911], S. 297-308.
- Wälchli, Stefan: *Der weise König Salomo. Eine Studie zu den Erzählungen von der Weisheit Salomos in ihrem alttestamentlichen und altorientalischen Kontext (=Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 141)*, Stuttgart, Berlin, Köln 1999.
- Weaver, Robert Lamar: Art.: „Alessandro Melani“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London ²2001, Bd. 16, S. 335-336.
- Weber, Gottfried: *Rezension zu Salomons Urteil von Peter Ritter am 12. Oktober 1810 in Mannheim*, in: *Schreibtafel von Mannheim [Beilage der Rheinischen Correspondenz]*, 1810-V-22, Nr. 30 (13. November 1810), Bl. 1r), in: *Online-Ergänzung zu Band 4/1 der Weber-Studien: Schriften des Harmonischen Vereins, Teil 1: 1810-1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*, hrsg. von Oliver Huck und Joachim Veit, Mainz 1998, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/>.
- Weber, Horst: *Alexander Zemlinsky (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts)*, Wien 1977.

- Wehle, Winfried: Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration, in: Klaus Heitmann (Hrsg.): Europäische Romantik II, Wiesbaden 1982 (=Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 15), S. 153-170.
- Weil, Rudolf: Das Berliner Theaterpublikum unter A.W. Iffland (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 44), Berlin 1932.
- Weiler, Michael: Arguments in Fiction, in: David C. Williams u. Michael David Hazen (Hrsg.): Argumentation Theory and the Rhetoric of Assent, Tuscaloosa 1990, S. 103-116.
- Weippert, Helga und Manfred: Zwei Frauen vor dem Königsgericht. Einzelfragen der Erzählung vom „Salomonischen Urteil“, in: Bob Becking, Jaap van Dorp, Arie van der Kooij (Hrsg.): Door het Oog van de Profeten. Exegetische studies aangeboden aan prof. dr. C. van Leeuwen (=Utrechtse theologische reeks 8), Utrecht 1989, S. 133-160.
- Webb, Ralph T.: Handel's Oratorios as Drama, in: College Music Symposium 23/2 (1983), S. 122-144.
- Weyrather, Irmgard: Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die „deutsche Mutter“ im Nationalsozialismus, Frankfurt/Main 1993.
- Wild, Nicole: La musique dans le mélodrame des théâtres Parisiens, in: Peter Bloom (Hrsg.): Music in Paris in the Eighteen-Thirties / La musique à Paris dans les années mil huit cent trente (=Musical Life in 19th-Century France), Stuyvesant, NY 1987, S. 589-610.
- Wildner-Partsch, Angelika: Das Operschaffen Alexander Zemlinskys, Diss. Wien 1979 (masch.).
- Winkgens, Meinhard: Art.: „Leser, impliziter“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar ³2004, S. 381-381.
- Wood, Caroline: Music und Drama in the Tragédie en musique, 1673-1715. Jean-Baptiste Lully and his Successors, New York, London 1966.
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.
- Young, Percy M.: The Oratorios of Handel, London 1949.
- Zauft, Karin: Die *Dissertatio de actione scenica* von Pater Franciscus Lang (München 1727). Elementares Regelwerk für Affekt und Gestik in der künstlerischen Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Bert Siegmund (Hrsg.): Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. 28. internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 63), Döbel 2003, S. 95-105.
- Zapf, Hubert: Art.: „Erfahrung, ästhetische“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar ³2004, S. 151-151.

- Zeller, Kurt-Alexander: *Music for the Theatre: Alexander Zemlinsky as Opera Composer*, Ann Arbor 1990.
- Zemlinsky, Alexander: Briefe an die Universal Edition (Hans W. Heinsheimer) (unveröffentlicht: Archiv der Universal Edition, Wien).
- Ders.: Brief an Robert Kolisko vom 21. April 1933 (unveröffentlicht, A-Wgm).
- Ders.: Brief an den Direktor der Musikhochschule, Berlin, vom 28. April 1933 (Fritz Stein) (unveröffentlicht: Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv: Bestand 1, Nr. 228, Bl. 30).
- Ders.: Libretto zu *Herrn Arnes Schatz* (nach Selma Lagerlöf) (Manuskript, unveröffentlicht: US-Wc: Alexander-Zemlinsky-Collection Box 28/15).
- Zywietz, Michael: Die Vision vom Goldenen Zeitalter. Händels *Solomon* im Kontext der späten Oratorien, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien 1994 bis 1997, Laaber 1998*, S. 311-322.

DANKSAGUNG

Viele Menschen haben diese Arbeit begleitet und ihre Entstehung möglich gemacht. An erster Stelle habe ich meiner Betreuerin, Prof. Dr. Silke Leopold, zu danken. Sie hat mich zu diesem spannenden Thema im Rahmen des vom Land Baden-Württemberg geförderten interdisziplinären Projektes „Überzeugungsstrategien“ angeregt und mich mit vielen Hinweisen betreut und unterstützt. Zu danken habe ich auch Prof. Dr. Angelos Chaniotis (Oxford) und dem Heidelberger Arbeitskreis „Überzeugungsstrategien“ für zahlreiche anregende Diskussionen. Wertvolle Hinweise erhielt ich ferner von Prof. Dr. Dorothea Redepenning innerhalb des von ihr und Prof. Dr. Silke Leopold geleiteten Doktorandenkolloquiums, ebenso von Dr. Gunther Morche und Dr. Joachim Steinheuer (Heidelberg). Dr. Bärbel Pelker und Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst von der Forschungsstelle Westdeutsche Hofmusik haben mich mit Informationen für die mitunter nicht einfache Werkrecherche versorgt. Liselotte Homering, Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim, half mir durch ihr unbürokratisches Entgegenkommen bei der Materialbeschaffung ebenso wie Magdalene Popp-Grilli, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

Die erste Phase der Dissertation ermöglichte das Land Baden-Württemberg durch ein Stipendium der LGFG, in dessen Rahmen ich Recherchen zu Alexander Zemlinsky in Wien (Archiv der Universal Edition, Gesellschaft der Musikfreunde) und Washington (Library of Congress) durchführen konnte. Ergebnisse sind in die vorliegende Arbeit mit eingeflossen.

Unerlässlich waren Anregungen und Hilfe derjenigen, die das Manuskript Korrektur gelesen und auch sonst an der Entstehung Anteil genommen haben: Marcus Imbsweiler, Dr. Katharina Kost, Dr. Philine Lautenschläger, Dr. Hendrik Schulze, Dr. Christine Steinhoff, Dr. Antje Tumat und Dr. Alexandra Ziane

Zu danken habe ich schließlich meinen Eltern; sie haben mir durch ihre finanzielle Unterstützung mein Studium möglich gemacht und boten mir auch sonst Rückhalt. Und endlich danke ich all den anderen mir Verbundenen, die mir in den Jahren in vielfältiger Weise geholfen haben.

Die Wiedergabe von Notenbeispielen und Textauszügen erfolgte mit freundlicher Genehmigung von A-R Editions, Inc. (für Auszüge aus Marc-Antoine Charpentiers Oratorium „Judicium Salomonis“), der Österreichischen Nationalbibliothek (für Auszüge aus dem Partiturmanuskript zu Marc' Antonio Zianis Oratorium „Il giudizio di Salomone“ sowie dem gedruckten Libretto von Rinaldo Ciallis), der Staatsbibliothek Berlin (für Auszüge aus dem Partiturmanuskript zu Adrien Quaisins Boulevardmelodrama „Salomons Urtheil“), dem Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim (für Auszüge aus dem gedruckten Textbuch von Louis-Charles Caigniez' / Matthäus Stegmayers „Salomons Urtheil“ sowie von Georg Christian Römers „Salomons Urtheil“), der Library of Congress (Music Division), Washington (für Auszüge aus dem Manuskript des Klavierauszuges

von Peter Ritters Oper „Salomons Urtheil“), der Bayerischen Staatsbibliothek (für Auszüge aus dem gedruckten Textbuch von Georg Christian Römer „Salomon“) und schließlich der Universal Edition A.G., Wien (für die Wiedergabe von Auszügen aus Alexander Zemlinskys Oper „Der Kreidekreis“ sowie dem unveröffentlichten Briefwechsel mit der Universal Edition).