

Wolfgang Molkow

Habe nun ach! Philosophie

Weise, Zyniker, Stoiker, Epikuräer, Sophisten
und denkende Helden in der Oper

und

Rousseau contra Rameau oder:
Ein Philosoph als ‚Dilettant‘ der Musik

Inhalt

Teil I

Weise, Zyniker, Stoiker, Epikuräer, Sophisten
und denkende Helden in der Oper

Prolog der Weisen 7

Geburt der Oper aus dem Geist der Philosophie 9

Barockoper: Von Monteverdi zu Telemann 12

Telemanns geduldiger Sokrates 15

Galuppi und Paisiello: Satiren auf den Philosophismus 21

...indem eine Opera keine philosophische Geschichte ist...
Vom klassischen Don Alfonso zum romantischen Mephisto 23

Der Dialektiker Mephisto im Operngewand 27

Denker in der romantischen Oper 30

Wagners Kunst ist transzendental 32

Wolf, Pfitzner, Strauss und Puccini 35

Der Tod des Sokrates 39

Die Harmonie der Welt 41

Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin als Opernhelden 43

Epilog 45

Teil II	
Rousseau contra Rameau oder: Ein Philosoph als ‚Dilettant‘ der Musik	
Vom Notenkopisten zum Musiktheoretiker	47
Rousseau contra Rameau	50
Buffonistenstreit	51
Unité de melodie	53
Zurück zur Natur – ‚Le devin du village‘	55
Pygmalion	58
Dictionnaire de musique	60

Teil I

Weise, Zyniker, Stoiker, Epikuräer, Sophisten und denkende Helden in der Oper

Prolog der Weisen

Was hat die ehrwürdige Riege antiker Denker in der Oper zu suchen? Dem alten lateinischen Sprichwort zufolge: „Se tacuisses/philosophus mansisses“ – „Hättest du geschwiegen/ wärest du ein Philosoph geblieben“ haben die Weisen von Athen in diesem geschwätzigen Genre nichts verloren. Und wenn sie doch vereinzelt und gelegentlich auftreten, bleiben sie als handelnde Personen zumeist im Hintergrund; sie sind Randfiguren und beeinflussen das Geschehen höchst selten. Außerdem scheint es fragwürdig, ob sich ein Mensch, der eine Idee vertritt, aber ansonsten nicht so recht aus Fleisch und Blut zu bestehen scheint, für die musikalische Charakterisierung gut eignet. Eine derart abstrakte Person lässt sich – um einen Ausdruck von Richard Strauss zu benutzen – in Tönen nur schwer mit „roten Blutkörperchen“ füllen. Überdies gibt der dem Philosophen innewohnende Hang zur Abstraktion seinem Auftreten in der Oper zumeist ein lächerliches Ansehen, das auf notorischer Weltfremdheit beruht. Ergo sind die Philosophen in der Oper zumeist ein Gegenstand der Komik, sind Figuren der Opera buffa. Dieser Ansicht ist auch der Schriftsteller Iso Camartin:

„Auf der Opernbühne begegnen uns – freilich zum Vergnügen des anwesenden Publikums – vor allem Philosophen, die sich als untaugliche Moralisten, kleinliche Pedanten, chancenlose Weltverbesserer und an der Wirklichkeit vorbeiträumende Gutmenschen entpuppen. Zwar stehen sie im Ruf, von höherer Weisheit beflügelt zu sein, doch in den allermeisten Fällen stolpern und scheitern sie

an den kleinsten Herausforderungen der eigenen Lebenswirklichkeit.“

Das Komische bestimmt also das Erscheinungsbild des Philosophen und macht ihn opernfähig: die legendäre Weltfremdheit, die angeblich bereits den Stammvater der Philosophie Thales von Milet auszeichnet, wenn dieser, fasziniert gen Sternenhimmel blickend, schreitend in den Brunnen fällt. Weltfremdheit – gepaart mit professioneller Schläue: Thales, prophetischer Astronom und reicher Ölmühlenbesitzer, soll diese Episode einer thrakischen Magd in den Mund gelegt und somit selber am Image des realitätsfernen Gelehrten mitgewirkt haben. Zum stolpernden Thales gesellt sich das Bild des Diogenes von Sinope, der sich in seinem Fass der Kontemplation hingibt und rigoros vor der Außenwelt abschottet. Wilhelm Busch hat die beiden prototypischen Situationen weltentrückten Sinnierens in Bilder-geschichten nachgezeichnet. Odo Marquardt merkt zum Thema „Das Komische und die Philosophie“ an: „Der Philosoph kann fortan Komödienfigur werden und Gegenstand des Witzes. Wo die Nachfahren der thrakischen Magd den common sense und wo die Nachfolger des Thales Lehrstühle vertreten: Da perenniert das Lachen über die Philosophie etwa im Professorenwitz und speziell im Philosophie-professorenwitz.“

Eine Quelle skurriler Missverständnisse bietet beispielsweise die griechische Zunft der Sophisten, die ihre besonderen Kenntnisse auf theoretischem wie praktischem Gebiet didaktisch wie rhetorisch brillant verwertet und zum Gewinn bringenden Handwerk macht. Platon erreicht später durch seine Polemik, dass das Bild vom Sophisten ins Negative gewendet wird: zu dem der Scharlatane, die aus Geldgier die Realität verbiegen und statt der Wahrheitssuche ihre sogenannten Sophismen bevorzugen. Platon hingegen vertritt mit seiner Ideenlehre den Anspruch höchster geistiger Seriosität. Doch bewahrt er seine Disziplin nicht vor dem Fluch der Lächerlichkeit, wenn eben diese Ideen – göttliche Urbilder, ausgeflossen aus höchster Vernunft – an den Banalitäten der Alltagswelt

zerschellen und zerplatzen wie Seifenblasen. Das wird Urstoff für die Bedürfnisse des Theaters.

Der komische Philosoph bildet also in der Barockoper einen spezifischen Komödien-typus aus. Als gewiefter Rhetoriker und Rabulist kann er mit geschwätzigem Parlando Meinungen manipulieren, Wort- und Rechtsverdrehungen aller Art ausüben und seine geistige Überlegenheit vielfach unter Beweis stellen. Will man das Thema allerdings ernsthaft angehen, muss man den Personenkreis über die Weisen Athens und ihre Schrullen hinaus erweitern auf reflektierende Charaktere im Allgemeinen. Es zeigt sich, dass die Eigenschaften der Philosophen auf alle möglichen Typen und *Dramatis Personae* übergehen: Figuren, die – mit höherem Verstand ausgestattet – Phrasen voll des prophetischen Tiefsinns singen und tragende Rollen zur Konfliktlösung einnehmen. Im Laufe der Jahrhunderte steigt der *Deus ex Machina* der Barockoper vom Olymp oder gestirnten Götterhimmel herab zu den Menschen und bringt durch Spruch- und Tatweisheit die Handlung zum guten Ende – mag er/sie nun Sarastro, Alphonso, Eremit, Hans Sachs, Palestrina oder Marschallin heißen.

Geburt der Oper aus dem Geist der Philosophie

Die Philosophie hat gerade mit den Anfängen des Musiktheaters viel zu tun. Die Oper muss als das eigenartig zusammengesetzte Phänomen, das sie darstellt, erst gedacht und konzipiert werden, um bild- und klangmächtig ins Leben zu treten. Sie ist zunächst ein Theorem und nicht etwa als fertiges Kunstwerk spontan auf die Bühne gesprungen gleich der Pallas Athene aus dem Kopf des Göttervaters Zeus. Und bei dieser künstlichen Genese der Oper in ihren Florentiner Geburtswehen um 1600 hat die Philosophie ihren paradoxen Anteil; um im Bild zu bleiben – Platon als Vater der Anamnesis, der

Erinnerung, hat hier seine geistige Hebammenkunst ausgeübt. Genauer gesagt ist es Platons Lehrer Sokrates, der den Hebammenberuf seiner Mutter in die geistige Kunst verwandelt, den Ideen Anderer zur Geburt zu verhelfen. Im Fall der Oper ein Paradox, weil die Musik bei diesem vorrangig literarischen Geburtsvorgang zunächst nur eine Nebenrolle spielt. Philosophen und Literaten hatten in Florenz das Sagen, und die Musiker waren dieser intellektuellen Phalanx unterlegen.

Die spekulative und unhaltbare These, die griechische Tragödie sei gesungen und nicht nur rezitiert worden, stellt der in antiker Musiktheorie bewanderte Gelehrte Girolamo Mei auf. Aus dieser Theorie, die Mei in Korrespondenz mit seinem Schüler, dem Musiker Vincenzo Galilei erörtert, entwickelt sich der einstimmige Rezitativstil als Vorläufer der Monodie.

Bei ihren Debatten über eine Wiedererweckung der antiken Tragödie – einer „Rückerinnerung“ – bemüht die *Camerata* die griechische Philosophie und hier zuvörderst Platon. Dieser weist ja der Musik eine primär ethische Bedeutung zu, – erklärt sie im Rahmen der ästhetischen und politischen *Paideia* für unbedingt notwendig: „Deshalb also... ist die Erziehung durch die Musik so überaus wichtig, weil am tiefsten in die Seele Rhythmus und Harmonie eindringen, sie am stärksten ergreifen und ihr edle Haltung verleihen: solche edle Haltung erzeugen sie, wenn man richtig erzogen wird...“ Platon betrachtet die Musik als unverzichtbares Instrument zur Erziehung des *Zoon politikon* – des Menschen als gesellschaftlichem Wesen innerhalb der *Polis*. Für Platons „Sprachrohr“ Sokrates – von ihm als Opernfigur wird noch ausführlich die Rede sein – sind demnach „gute Dichtung, gute Melodie, gutes Betragen, guter Rhythmus eine Folge der gutartigen Seelenverfassung“. Einen wirklichen Eigenwert im heutigen Sinne erkennt Plato der Tonkunst nicht zu. Innerhalb der Skala geistiger Tugenden rangiert die Musik auf unterer, die Philosophie naturgemäß auf oberster Stufe. Auf eben Platon beruft sich der frühbarocke Komponist Giulio Caccini, wenn er als Mitglied der Florentiner Camerata fordert, dass der Komponist zu-

erst „am Wort, dann am Rhythmus und zuletzt am Klang und nicht umgekehrt“ interessiert sein müsse. In dieser Dienerfunktion will er der Musik eine „emotionale Kraft“ wiedererobern, die er und seine Mitstreiter in der Sprachgewalt der griechischen Tragödie vermuten. Diese neue, aus alter Kultur wieder ans Licht tretende Doktrin entwickelt Caccini dank der weisen Lehren des Florentiner Philosophenadels. Der bescheidene Musiker aus dem südlicher gelegenen Latium gesteht sogar, dass er bei den hochgelehrten Herren der Camerata mehr gelernt habe als in dreißig Jahren Unterweisung im Kontrapunkt zuvor. Aus ihren äußerst überzeugenden Argumenten, die sich auf Platon und die anderen Philosophen stützen, habe er gelernt, dass der Wort- und Vers-Verständlichkeit absoluter Vorrang vor Gesang, Rhythmus und Klang einzuräumen sei.

„In principium erat verbum“ – Musik soll nur wirken in der Unterordnung unter das Wort. (Berührt wird hier bereits der ewige Streit um die Wort-Ton-Vorherrschaft in der Oper, wie er ein Jahrhundert später von Gluck gegen Piccini geführt wird und sich in Werken dokumentiert wie Antonio Salieris *Divertimento teatrale Prima la musica poi le parole* und noch im Konversationsstück *Capriccio* von Richard Strauss.)

Die Anfänge der Oper sind nun aber ganz entgegen Caccinis Wunschkonstruktion einer „Wiedergewinnung emotionaler Kraft“ von trockener Ratio bestimmt. Die graue Theorie einer nicht nachzuweisenden gesungenen Tragödie der Antike konstruiert eine dürre Chimäre. Der Musikschriftsteller Massimo Mila drückt den paradoxen Sachverhalt pointiert aus: „Die Geburt der Oper – eine Musikform, dazu bestimmt, künftig der Tummelplatz verrückter Fantastereien sowie ein Vehikel des Irrationalen zu werden – vollzieht sich unter der rigorosen, glasklaren Kontrolle der Vernunft.“ Emotion, Passion und Leidenschaft – alle diese Grundaffekte der Oper kommen erst später zu ihrem Recht. Der „höhere Nonsens“, ein Grundelement der Oper und Garant für ihr pulsierendes Leben, hat als Ursprung und Geburtshelfer die kühle Reflexion. Viel ist über das produktive Missverständnis geschrieben worden, das dem

erlauchten Adelskreis im Palazzo Bardi um 1600 auf seinem spekulativen Griechenlandtrip widerfährt. In Ablehnung der komplexen und klangüppigen Polyphonie des vergangenen Jahrhunderts – mit ihrer italienischen Leitfigur Giovanni Pierluigi da Palestrina – bekennt man sich zur schlichten Monodie: wie Columbus glaubt man ein phantastisches Indien entdeckt zu haben und landet in einem prosaischen Amerika. Es entspricht dem trockenen, auf Kalkül und reale Konkretion gerichteten toskanischen Geist, gegen die mangelnde Wortverständlichkeit der Polyphonie zu Felde zu ziehen und sie als „gotisches“ Unwesen nordischer Kultur abzulehnen. Rund 250 Jahre später obliegt es dem Kulturphilosophen Friedrich Nietzsche, die Geburt der Oper aus dem Geist der Philosophie auf höchsteigene Weise kritisch zu beleuchten und den Schöpfer der spirituellen Hebammenkunst dafür verantwortlich zu machen.

Barockoper: Von Monteverdi zu Telemann

Anders als Nietzsche, der die Operngeschichte großzügig auf wenige Höhepunkte nivelliert und erst in Richard Wagner den Wiederwecker des Mythos und der Tragödie feiert, erblicken wir bereits in Claudio Monteverdi den Pionier, der die Oper aus den schlichten bukolischen Anfängen der Schäferidyllen zu ihren ersten musikdramatischen Gipfeln führt. In Monteverdis venezianischer Karnevalsoper *L'Incoronazione di Poppea* tritt dann auch zum ersten Mal ein Philosoph auf den Plan. Da das von Giovanni Francesco Busenello verfasste Libretto auf der Hoftragödie *Octavia* des Stoikers Lucius Annaeus Seneca basiert, ist es legitim, dass der Hofphilosoph des Kaisers Nero in seinem Stück selber auftritt. Entsprechend deutlich treten die Widersprüche römischer Philosophie zwischen Theorie und Praxis zutage. Senecas gieriges Besitzstreben verträgt sich wenig mit seinen ethischen Predigten: er war sicherlich auch „ein para-

Cover: *Seneca und Nero* von Peter Paul Rubens,
Ölgemälde, ca. 1617

Impressum

Dieses Buch erscheint als Band 28
der Reihe Caprices

Wolke Verlag 2024

© Wolfgang Molkow

Gestaltungen:

Judith Zimmermann, Offenbach

Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-328-9