

Enzyklopädik der Affekte als Dispositiv musikalischer Affektation.

Das Beispiel der geistlichen Oper *Rappresentatione di Anima, e di Corpo* von Emilio de' Cavalieri (Rom 1600)

Rainer Bayreuther, Frankfurt a.M./Halle (Rainer.Bayreuther@gmx.de)

Abstract

Gegenstand der Untersuchung ist die Affektdisposition in Cavalieris *Rappresentatione*, einer der ersten Opern überhaupt. Anhand Cavalieris Vorrede sowie textlichen und musikalischen Analysen wird nachgewiesen, dass Affekte immer in Gegensatzpaaren dargestellt werden. Diese Paare entsprechen exakt der Disposition der Affekte in den zeitgenössischen Theatra des Wissens (z.B. Alsted). In der Oper haben sie eine mnemotechnische Funktion. Erst insofern das musikalische Theater seine Gegenstände analog zum Theatrum des Wissens disponiert, kann der Zuschauer die Gegenstände adäquat erfassen und nacherleben. Es wird nachgewiesen, dass Cavalieri und sein Textdichter Filippo Neri damit Frömmigkeitstechniken des jesuitischen *Theatrum mundi* adaptieren.

This paper investigates how passions in Cavalieri's *Rappresentatione*, one of the earliest operas composed, are arranged. The preface, the structure of libretto and the music of Cavalieri's *Rappresentatione* organise passions in opposite couples, and these couples exactly correspond to the representation of passions in contemporary theatra of knowledge (e.g. Alsted). Thus, their function within the opera should be conceived as a mnemotechnical one. The music theatre is arranging its subjects accordingly to theatrum of knowledge which enables the spectator to realize and to relive the subject. This technique will be verified as a strategy of Jesuitian piety adapted by Cavalieri and his librettist Filippo Neri.

I.

Wenn man in der Musik von Affekt spricht, ist ein einzelner, bestimmter Affekt gemeint: Die Musik repräsentiert und erregt diesen oder jenen Affekt. In den bereits deutlich physikalisch geprägten musiktheoretischen Diskussionen des 16. Jahrhunderts kristallisiert sich die Auffassung heraus, dass es dazu ein humanes physiologisches Korrelat geben muss: Ein Mensch kann sich zu einem distinkten Zeitpunkt nur in einem einzigen, distinkten affektiven Zustand befinden – und jegliche Musik, die mit ihren gleichzeitig erklingenden affektiv wirksamen Parametern mehrere Affektqualitäten simultan repräsentiert, muss folglich zu emotionalem Unsinn führen.¹ Der

¹ So die Auffassung der Camerata, einem Salon des Grafen Giovanni Bardi in Florenz in den 1560er bis 80er Jahren. „Now nature gave a voice to animals and especially to man for the expression of inner states. Therefore it is logical that, the various qualities of the voice being distinct, each should be appropriate for expressing the affection of certain determinate

Affektbegriff markiert einzelne musikalische Ereignisse und ihre affektive Resonanz im Hörer. Er avisiert klar ein einzelnes Phänomen. Insofern ist er analytisch.

Das neue Wissen des 17. Jahrhunderts lässt sich dahingehend zuspitzen, dass es die Ratio der Dinge in den physikalischen Eigenschaften der Dinge selbst, nicht mehr an ihrer krud sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche verankert. In diesem Sinn lässt sich das neue Wissen als analytisch bezeichnen. Analytisch bedeutet, dass die Struktur der physikalischen Eigenschaft nicht mehr unbedingt mit der Ordnung ineins fällt, mit der die Dinge nach ihren sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften klassifiziert werden. Die Ebene, die von den menschlichen Sinnen erfasst wird, und die mathematisch-physikalische Ebene der Dinge bilden keine Seinshierarchien mehr, in denen ein und dieselbe Art von Ordnung herrscht und man durch die Referenz auf einen den Phänomenen gemeinsamen zahlhaften ordo von der einen auf eine andere Ebene schließen kann. Die musikalische Rationalität nimmt im 17. Jahrhundert genau diese analytische Wende, wenn etwa die Höhe eines Tons als Schwingung mit der Periode einer Sinusfunktion erkannt wird. Die Schwingung und erst recht ihre mathematische Struktur lassen sich weder mit den Ohren noch mit den Augen wahrnehmen, und dennoch ist sie die Tiefenstruktur der sinnlichen Wahrnehmung, wiewohl nur analytisch zugänglich.

Hier tritt nun in der Theoriebildung der musikalischen Affekte ein weiterer Faktor hinzu. Der auf ein distinktes musikalisches Ereignis bezogene Affekt erlangt seine eigentliche Bedeutung, wenn er in Kombination mit anderen, davon verschiedenen Affekten auftritt. Claudio Monteverdi nennt in der Vorrede zum 8. Madrigalbuch (1638) die Affekte *ira*, *temperanza* und *humilità*, die er musikalisch ausdrücken wolle. Es ist aber, um im Hörer eine affektive Bewegung tatsächlich zu veranlassen, nicht damit getan, jeden einzelnen dieser Affekte ingeniös musikalisch dazustellen. Denn, so Monteverdi weiter: „[...] gli contrari sono quelli che movono grandemente l'animo nostro“ (Monteverdi 1638:[unpag. Vorwort]). Es ist also gar nicht der einzelne Affekt, der emotional wirksam wird. Die distinkte Qualität eines Affekts kann dem Hörer erst im unmittelbaren Kontrast zu einer entgegengesetzten zum affektiven Erlebnis

states, and each, furthermore, should express easily its own affection but not that of another“ (Girolamo Mei, Brief [an Vincenzo Galilei] vom 8. Mai 1572, zitiert nach der englischen Übersetzung bei Palisca (1989:57f.).

werden. Der starke Kontrast – und nicht einfach nur die Verschiedenheit – der Affekte scheint dabei zentral zu sein. Auch Emilio de' Cavalieri betont in der Vorrede seiner geistlichen Oper *Rappresentatione di Anima, e di Corpo* explizit die Gegensätzlichkeit, die im Hörer erst das affektive Erlebnis ermöglichen. Der Hörer erlebt die einzelnen Affekte nach, aber nur, sofern er mehrere und gegensätzliche empfindet, was musikalisch dadurch erreicht wird, dass verschiedene musikalische Mittel möglichst kontrastreich eingesetzt werden:

„Et il Signor Emilio laudarebbe mutare stromenti conforme all'affetto del recitante; e giudica, che simili rappresentationi in Musica, non sia bene che passino due hore, & che debbano distribuirsi in Atti, e li personaggi vagamente vestiti, e con varietà. Il passar da vno affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuoue grandemente. Quando si è cantato vn poco à solo, è bene far cantar i Chori, & variate spesso i tuoni; e che canti hora Soprano, hora Basso, hora Contralto, hora Tenore: & che l'Arie, e le Musiche non siino simili, ma variate con molte proportioni, cioè Triple, Sestuple, e di Binario, & adornate di Echi, e d'inuentioni più che si può, come in particolare di Balli, che auuiliano al possibile queste Rappresentationi, si come in effetto è stato giudicato da tutti gli spettatori [...]“ (Cavalieri 1600: [unpag. Vorrede vom Verleger Alessandro Guidotti]).

Die Forderung nach Gegensätzlichkeit scheint das Muster dafür zu sein, dass immer von mehreren Affekten die Rede ist, wenn es um musikalische Affektation geht. Es ist keine beliebige Aufzählung, sondern eine alles andere als zufällige Paarung von Gegensätzen, in denen der Theoretiker und Zeitzeuge der frühen Oper, Giovanni Battista Doni, vom „commuovere gli uditori ora al pianto, ora al furore, ora ad altri simili“ spricht (zit. nach Kirkendale 2001:144). Noch für Johann Gottfried Walther gilt, dass sich das affektive Erlebnis beim Hörer erst durch den Wechsel eines musikalischen Mittels – und seiner entsprechenden Affektqualität, ist hinzuzufügen – zu einem anderen mit seiner entsprechenden Affektqualität einstellt: „Wenn, um einigen Affekt zu exprimiren, aus einem Modo in einen andern gegangen wird; z.E. aus dem Modo minore in majorem, & vice versa“ (Walther 1732/1953:435).

Solche Aufzählungen von Gegensätzlichem haben den Charakter des Zusammengesammelten. Cavalieri lässt alles aufzählen, was es an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten überhaupt gibt. Bei den Affekten verzichtet er sogar auf vollständige Aufzählung und begnügt sich mit dem Hinweis, dem Hörer

seines musikalischen Theaters würden alle möglichen Affekte und ihr Gegenteil begegnen. Es scheint, als wolle Cavalieri ein Panoptikum des affektiv und musikalisch überhaupt Möglichen vorführen. Nun entsteht bei jeder Ansammlung von Vielem das Problem der Ordnung. In kunterbunten Zusammenstellungen geht das Besondere und Einzigartige des einzelnen Objekts schnell unter. Dieses Urmotiv jeder Sammlungstheorie scheint hier bei der Anordnung von Affekten am Werk zu sein. Der Ordnung der Affekte nach Gegensatzpaaren bei den zitierten Autoren liegt offensichtlich die Erfahrung voraus, dass ein Affekt, um wirksam zu werden, auf die direkte Differenz zu einem anderen angewiesen ist. Die Tiefe der physikalischen Gesetzmäßigkeiten von Affektursache und -wirkung ist also eine Sache, das bewusste Erleben und Erinnern der Affekte eine andere. Und da Komponisten und Dichter auch um 1600 keine Ingenieure der Psyche sind, sondern aus ihrer Erfahrung von künstlerischer Ursache und ästhetischer Wirkung heraus agieren, richten sie ihr Kunstwerk nach unmittelbar augen- und ohrenfälligen Differenzen ein. Aber auch dieses Erfahrungswissen hat, wie wir sehen werden, physiologische Korrelate. Daher können Differenzen nicht beliebig angeordnet werden, sondern müssen die Spezifik des einzelnen Objekts und zugleich die Logik seiner Anordnung einbegreifen. Die Differenzen verlangen mithin nach Struktur, nach Ordnung, nach Rationalität.

Norbert Elias hat die strenge Strukturierung der Affekte in der Frühen Neuzeit sozialpsychologisch zu erklären versucht. Die höfische Kunst der Verstellung erfordere ein Höchstmaß an affektiver Kontrolle, was mit einer Distanz zu seinen eigenen Affekten einhergehe (Elias 1998). Distanz lässt sich durch Objektivierung gewinnen. Daher ist das Wissen um die innere Struktur der Affektivität für den Hofmann eine Voraussetzung dafür, jederzeit Herr über seine Affekte zu sein. Mit diesem Argument hat Silke Leopold versucht zu erklären, warum die Musik des 17. Jahrhunderts bis hin zur Faktur der *Dacapoarie* des 18. durch eine vermeintlich statische musikalische Darstellung von Affekten geprägt sei: Genau dadurch würden Objektivität und Distanz zu sich selber hergestellt (Leopold 1994:1240f.). So gesehen dient die spezifische musikalische Affektdarstellung in der Oper, die im 17. Jahrhundert nicht zufällig eine höfische und nur in wenigen Ausnahmen bürgerliche Kunst ist, der Affektkontrolle. Diese Argumentation ist plausibel, aber ihr fehlt eine wesentliche Voraussetzung. Das rationale Ordnen von Affekten in der Frühen Neuzeit wäre unvollständig beschrieben, begriffe man es nur als psychologische

Strategie, die man zu einem bestimmten Zweck einsetzen kann oder auch nicht. Die Notwendigkeit, rational zu ordnen, reicht tiefer. Es ist epistemologisch geradezu zwingend, die Phänomene zu ordnen, wenn eine Darstellung, sei sie künstlerisch, sei sie wissenschaftlich, auch das erreichen soll, was sie erreichen will. Auch ein denkbar allgemein formulierter Zweck wie *affectus movere* lässt sich nur erreichen, wenn Affekte in einer rationalen Ordnung dargestellt werden. Dafür gibt es einen unhintergehbaren anthropologischen Grund in der Struktur der *memoria*, der Instanz der menschlichen Seele, die bei allen epistemischen Vorgängen im Spiel ist. Die Arbeitsweise der *memoria* besteht, so die Vorstellung im 16. Jahrhundert, eben darin, dass sie rational ordnet. Und das 16. Jahrhundert benennt zugleich einen der *memoria* adäquaten Darstellungsmodus: *Theatrum*.

Das Erinnerungsvermögen (*memoria*) ist die Voraussetzung dafür, dass Phänomene identifiziert und in Relation zueinander gebracht werden können. Dafür ist eine Ordnungsleistung der *memoria* notwendig, die wiederum das Vergleichsmuster für die zu identifizierenden Phänomene abgibt. Diese Ordnung muss ihre Elemente hinreichend voneinander distinguieren, also für Kontraste sorgen. Und der Vorgang des Identifizierens wird idealerweise von einem affektiven Ereignis begleitet, ja, memoriale Übungen zielen geradezu darauf ab, einen Affektwechsel bei der Imagination eines Gedächtnisinhalts zu trainieren (Camillo 1550, Gesualdo 1592, Keller-Dall'asta 2001). Der Affektwechsel hat also eine mnemotische Funktion. Die kontrastive Funktionsweise der *memoria* lässt sich auf Darstellungsformen von Wissen applizieren, die wie die menschliche Erinnerung mit einer großen Fülle an Gegenständen fertig werden müssen: Lexika, Enzyklopädien, wissenschaftliche Abhandlungen, Archive, Museen – ‚Theatra‘ im Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts. Dabei besteht ein unmittelbarer Zusammenhang mit der *memoria*. Giulio Camillo denkt sich in seinem *Theatrum Memoriae*, um den Zusammenhang deutlich zu machen, die theatrale Anordnung probenhalber umgekehrt: Der Zuschauer steht auf der Bühne und beobachtet die affektive Reaktion des Publikums auf das Schauspiel (Camillo/Bolzoni 1991). Er beobachtet also sich selbst. Damit diese Anordnung funktioniert, müssen *memoria* und *Theatrum* nach derselben Struktur eingerichtet sein. Die Ordnung der *memoria* wird in die Ordnung der Phänomene zurückprojiziert.

Dieser knappe Umriss des Kontexts, in dem musikalische Affektivität ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts situiert, verdeutlicht: Die Idee des *Theatrum* ist ein konstituierender Rahmen für die musikalische Affektenlehre. Diese Idee begreift nicht nur die Performativität des Theatralen ein. Sie erweist sich zugleich als eine anthropophysiologische Disposition. Daher erfolgt im 16. Jahrhundert musikalische Affektdarstellung im theatralen Modus; umgekehrt ist der theatrale Modus nur die Außenseite einer letzten Endes physiologisch begriffenen spezifischen Prozessualität der *memoria*, dem seelischen Ort der inneren Affektrepräsentation.

Daraus ergeben sich die maßgeblichen Gründe, warum sich musikalische Affektivität weder in der Darstellung bzw. dem Empfinden eines einzelnen Affekts erschöpft noch einfach durch den Bezug auf die *res* und *verba* des vertonten Texts erklärt werden kann. Der Hörer wird von der Musik nur dann affiziert werden, wenn die musikalische Darstellung – das *Theatrum* – der Affekte nach derselben Rationalität erfolgt, nach der die *memoria* des Hörers geordnet ist. Mit anderen Worten, musikalische Repräsentation von Affekten ist notwendigerweise eine Repräsentation der Ordnung der Affekte. Vor genau diesem Hintergrund ist die gesamte Diskussion über musikalische Affektation um 1600 zu lesen.²

Welche Ordnung das *Theatrum* der menschlichen Affekte hat, lässt sich in den zeitgenössischen Theatren des Wissens über den Menschen nachlesen. Greifen wir *pars pro toto* eine weit verbreitete und Allgemeinwissen repräsentierende heraus, Johann Heinrich Alstedts *Encyclopaedia* (1630). Die in der *Encyclopaedia* anzutreffende Ordnung der Affekte wird eine ziemlich klare und einfache Erklärung dafür bieten, warum die Affektenlehre, so wie sie aus Cavalieris Vorwort skizzenhaft erkennbar ist, zwischen der Affektation durch distinkte

² Es lässt sich von hier aus verstehen, dass zwischen der ziemlich undramatischen Darstellung personifizierter menschlicher Vermögen bei Cavalieri und einem dramatischen Verlauf etwa in den Opern Monteverdis kein prinzipieller Unterschied besteht. Sabine Ehrmann (1995:38), die den *Theatrum mundi*-Charakter der *Rappresentatione* hellseitig herausgearbeitet hat, will Cavalieris schematische Darstellung von der Auffassung abgrenzen, die Monteverdi in dem berühmten Brief an Alessandro Striggio 1616 formuliert, er benötige reale Menschen auf der Bühne, keine Allegorien, um das Gemüt der Hörer tatsächlich zu bewegen (Monteverdi/Stevens 1989:135, Brief vom 9.12.1616). Der scheinbare Unterschied löst sich auf, wenn man berücksichtigt, dass reales Handeln und Erleben eines Menschen sich nach derselben Struktur der *memoria* vollziehen, die Cavalieris *Theatrum* in Anspruch nimmt.

Zustände und durch den Wechsel von Zuständen oszilliert. Und diese Erklärung wird auch die Musik erklären.

Alsted referiert zunächst klassische Positionen, um dann mithilfe der galenischen Vorstellung von den *spiritus*, den in den Körpersäften zirkulierenden luftförmigen Botenstoffen, die Positionen zu untermauern bzw. zu vereinfachen. Eine weit verbreitete Konzeption, so referiert Alsted, findet sich bei Boethius, der die Gegensatzpaare *gaudium-dolor* und *spes-timor* aufstellt (Alsted 1630/1989:742). Diese paarig guten (*boni*) und schlechten (*mali*) Affekte firmieren unter verschiedenen Termini und mit unterschiedlichen Bedeutungsnuancen: *gaudium* auch als *laetitia* oder *amor*, *dolor* auch als *tristitia* oder *odium*. Eine andere Klassifizierung stellt sechs Affekte auf, wobei die je drei *boni* und *mali* in temporärer Verlaufsform geordnet werden können: Der Ausgangsaffekt bei den *boni* ist *amor*; er entwickelt sich über das Zwischenstadium *desiderium* zur *voluptas*. Bei den *mali* ist der Ausgangsaffekt *odium*; er entwickelt sich über *fuga* zum *dolor*. Alsted gibt dann eine physiologische Erklärung, warum man sinnvollerweise erstens nach Gegensatzpaaren und zweitens nach einem temporären Verlauf ordnen kann. Affekte, so definiert Alsted, sind nichts anderes als eine entweder ausdehnende oder kontrahierende Bewegung des Herzens und der *spiritus*.³ Die ausdehnende Bewegung beinhaltet die *boni*, die kontrahierende die *mali*. Es muss also paarig gegensätzliche Affekte geben, denn es gibt ja zwei entgegengesetzte physiologische Bewegungen. So erklärt sich auch, dass es zwei Affekte gibt, wenn man die Bewegung selbst als Affekt begreift, dass man die beiden Affekte als Grundaffekte aufzufassen hat, wenn man das Endstadium der Bewegung feststellt (Alsted legt sich auf *laetitia* und *tristitia* fest), und dass es auf dem Weg der beiden Bewegungen eine unscharfe Anzahl von Verlaufsstadien gibt, denen sich mehr oder weniger distinkter Affektstatus zuschreiben lässt (*amor, desiderium, odium, fuga, spes, desperatio, timor, audacia, ira*) (Alsted 1630/1989:743).

Nun ist deutlicher, warum Cavalieri und Monteverdi davon sprechen können, dass sowohl die musikalische Repräsentation bestimmter Zustände als auch die die Darstellung des Wechsels von Zuständen affiziert. Offenbar gehen sie

³ „Affectus est motus cordis vel à centro, vel ad centrum, vel circa centrum, vel mixtus“ (Alsted 1630/1989:743). Die umlaufende Bewegung spielt in Alsteds Erklärung keine weitere Rolle.

in ihren Äußerungen von einem mit Alsted vergleichbaren Konzept zweier Grundaffekte aus, zwischen denen in einem Verlauf von mehreren Zwischenstadien gewechselt werden kann. Die Zwischenstadien lassen sich, je nach Verlauf zum Guten oder Schlechten, ebenfalls den *boni* oder *mali* zurechnen. Das System ist einfach, rational und lässt sich ästhetisch leicht repräsentieren. Es wäre absurd, dem künstlerischen Handeln nach einem solchen System eine irgendwie situationsbezogene, auf das Textwort allein gerichtete Rationalität zu attestieren, die von der mittelalterlichen *ordo*-Rationalität gänzlich verschieden wäre. Vielmehr waltet eminentes *ordo*-Denken. Gerade das am Affekt orientierte Komponieren stellt sich im Licht der Affektenlehre als eminent rationales Komponieren dar. Die *verba* des Textes, die den musikalisch auszudrückenden Affekt vorgeben, sind dabei in keiner Weise die letzte und unhintergehbare Referenz (wie die Musikforschung mit Bezug auf Monteverdis Diktum, das Wort sei die Herrin der Musik, nicht ihre Dienerin (Monteverdi 1607), oft vereinseitigt), sondern müssen in ihrer Disposition derselben Ordnung der Affekte gehorchen, wenn das Ergebnis nicht Affektkonfusion oder gleich ganz ausbleibende Affektwirkung sein soll.

Affektation – und das gilt für alle Künste – ist im 16. Jahrhundert mehr als ein simpler somatischer Vorgang. Affektation ist der Indikator einer emphatischen Episteme, die man als eine Art platonische *visio* auffassen kann. Erst wenn der Mensch hinter der sinnlichen Oberfläche eines Kunstwerks die metaphysische Ordnung erkennt, kann konkrete körperliche Reaktion erfolgen (Imorde 2004:141–174). Ein guter Künstler wäre keiner, wenn in seine Kunst diese Ordnung nicht explizit einginge und erkennbar wäre.

II.

Die *Rappresentatione di Anima, e di Corpo* wurde am Karneval 1600 im Oratorio der Chiesa Nuova in Rom uraufgeführt. Dieser Ort beherbergte die „Congregazione dell’ Oratorio“, eine von dem aus Florenz stammenden Priester Filippo Neri (1515–1595) im Jahr 1552 gegründete Bruderschaft. Das Oratorio war Mittelpunkt theologischer wie wissenschaftlicher und künstlerischer Kreise. Hier gingen Persönlichkeiten wie Giovan Battista Strozzi d.J., der römische Kardinal Pietro Aldobrandi – der Widmungsträger des Stücks – oder Agostino Manni, Priester und Dichter, ein und aus.

Geistliche *Rappresentazioni* waren in der Bruderschaft von Anfang an gepflegt worden. Wie das Jesuitentheater waren sie den Ideen der Gegenreformation verpflichtet. Wie eng Cavalieris *Rappresentazione* dramaturgisch dem Jesuitentheater verpflichtet ist, hat Sabine Ehrmann (1995:21–41) herausgearbeitet: Der auch in der *Rappresentazione* auftretende *Angelus custos* ist eine typische Figur des Jesuitendramas, ebenso die Personifizierungen menschlicher Vermögen, wie hier Leib (*Corpo*), Seele (*Anima*) und Geist (*Consiglio* und *Intelletto*). Ein typisches dramaturgisches Element der Jesuitenstücke sind Höllenszenen, die hier den gesamten dritten Akt ausmachen.⁴

Cavalieris *Rappresentazione* folgt in Text und Musik aufs genaueste der skizzierten Ratio der menschlichen Affektivität. Dabei sind zwei Voraussetzungen maßgeblich, auf die die skizzierten Umstände der Uraufführung präzise Hinweise geben.

Erstens muss man die *Rappresentazione* aus der Didaktik des Jesuitentheaters und, umfassender, der des *Theatrum mundi* heraus begreifen. Die ‚Theatrum‘-Metaphorik ist musikalisch durchaus weitreichend, wie wir noch sehen werden. Das *Theatrum mundi* versteht, so formuliert es Pedro Calderón de la Barca in *El gran teatro del mundo* (geschrieben zwischen 1633 und 1636), den Menschen als Akteur, Gott als Autor und Spielleiter (Calderón de la

⁴ Die Handlung der *Rappresentazione* ist in Kürze folgende: Während der Vorhang aufgeht, rezitieren Avveduto und Prudentio, zwei junge Leute, ein Proömium, das in die Thematik einführt, die Vergänglichkeit der Welt und beständige Werte. Die allegorischen Figuren der nun folgenden *Rappresentazione* werden vorgestellt. Der erste Akt beginnt mit dem Auftritt von *Il Tempo*, der das Thema Flüchtigkeit und Vergänglichkeit expliziert. Die zentrale Szene dieses Aktes ist der Dialog zwischen *Anima* und *Corpo* darüber, was für den Menschen erstrebenswert sei. Am Schluss dieser Szene ist *Corpo* sicher, daß er zusammen mit der Seele das ewige Leben suchen will. – Der zweite Akt enthält einige dramatische Konstellationen; es treten weltliche Verführer auf, die *Corpo* schwankend machen wollen: zunächst *Piacere* mit zwei Gefährten, dann *Mondo* und *Vita mondano*. Ein *Angelo custode* wird vom Himmel geschickt, der der Welt (*Mondo*) und dem weltlichen Leben (*Vita mondana*) die prunkvollen Kleider entreißt und so Armut, Häßlichkeit und Tod vor Augen führt. Der Himmel öffnet sich, und die Engel laden *Corpo* und *Anima* ein, ihnen ins Paradies zu folgen. In einer doppelchörigen Schlusssteigerung bestätigt der Himmel, daß die von *Anima* und *Corpo* getroffene Entscheidung richtig war. Der dritte Akt dient der weiteren Bekräftigung dieses Entschlusses. *Intelletto* preist die Vorzüge des Himmels, *Consiglio* verweist auf die Schrecken der Hölle, und in drei parallel aufgebauten Szenen treten *Anime damnate* aus der Unterwelt und *Anime beate* aus den himmlischen Höhen auf. Ein großangelegter Lobpreis beschließt das Werk (Ehrmann 1995:27).

Barca/Poppenberg 1988:65f.).⁵ Auf der Bühne des *Theatrum* werden also die Dispositionen des Menschen vorgestellt, so wie sie von Gott erschaffen werden. Daher ist das *Theatrum* zugleich Theater, also lebendig-spontanes Spiel, und allgemeine, unveränderliche Wissensrepräsentation. Für unseren Kontext bedeutet dies: Die Rationalität der Darstellung und die Rationalität des Dargestellten sind ein und dieselbe. Die Implikationen der *Theatrum*-Metapher sind damit ein wichtiges Indiz dafür, dass die von Cavalieri im Vorwort behauptete starke emotionale Bewegung des Zuhörers nicht anders als in einen rationalen Rahmen eingebunden zu denken ist.

Zweitens sind jesuitische Frömmigkeitstechniken von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der *Rappresentatione*. Die auffällig undramatische Konzeption des gesamten dritten Akts mit der Gegenüberstellung von geretteten und verdamnten Seelen, von Himmel und Hölle wird verständlich, wenn man sie als theatralische Umsetzung der „*compositio loci*“ der *Exerzities* des Ignatius von Loyola begreift (Loyola 1993: Beginn des vierten Tags). Filippo Neri, der Textdichter der *Rappresentatione*, war mit Ignatius befreundet und zählte zu seinen Briefpartnern. Man kann davon ausgehen, dass im Oratorio Neris die auf heftige und gezielte Affekterregung ausgerichteten ignatianischen Frömmigkeitstechniken (Guibert 1953) praktiziert wurden. Wie Ignatius richtete Neri seine persönliche Frömmigkeit ganz nach dem Erleben und Erregen starker Affekte aus (Gallonio 1601/1995).⁶ Die Anfänge des Oratorianerordens fallen zeitlich zusammen mit den *Exerzities*, die Ignatius in den 1540er Jahren entwickelt und 1550 publiziert hatte und die 1552 zur Regel des neu gegründeten Jesuitenordens wurden. Wesentlicher Bestandteil der *Exerzities* ist die Gebetstechnik der *compositio loci*, der Zurichtung des Schauplatzes: Der Beter soll einen Schauplatz mit zwei gegensätzlichen Bereichen imaginieren, zum Beispiel am vierten Tag der zweiten Woche der Übungen die Jesuswelt von Jerusalem und die Teufelswelt von Babylon. Mit dieser Vorstellung

⁵ Calderón lässt den Schöpfer zur Welt (*mundo*) sprechen: „Seremos, yo el Autor en un instante, / tú el Teatro, y el hombre el recitante.“

⁶ Zum Zusammenhang zwischen dem Wissen der menschlichen Affektstruktur und Kunst aus jesuitischem Geist vgl. noch Franciscus Lang SJ *Theatrum affectuum humanorum* (1717). Vgl. die ausführliche Darstellung musikalischer Affektivität im 17. Jahrhundert bei Rolf Dammann (1967:315-396). Den gesamten jesuitischen Kontext wie auch die Implikationen des *Theatrum mundi* für die Affekthematik, mithin die entscheidenden Faktoren des Themas, sucht man bei Dammann vergebens.

erzeugt er in sich die entsprechenden Affekte, die in klarer Gegensätzlichkeit aufgezählt werden (Loyola 1993:48). Es koinzidieren also der in der Frömmigkeitspraxis imaginierte *locus* und seine Affektstruktur und das zugehörige wissenschaftliche *Theatrum*. Diese Konstellation erklärt sehr präzise, warum eine scheinbar abstrakt-lexikalische Wissensdisposition in eine reale Sukzession von affektivem Erleben überführt werden kann und inwiefern diese Sukzession eine rationale ist.

Von dem von Cavalieri im Vorwort angekündigten Weitergehen von einem Affekt zu einem gegensätzlichen ist der dritte Akt der Oper fast durchgehend geprägt. Exakt nach dem Schema *boni-mali* der Affektenlehre und wie eine direkte Umsetzung der antithetischen *compositio loci* des Ignatius von Loyola werden in diesem Akt die geretteten und die verdammten Seelen in zahlreichen symmetrischen Gegensatzpaaren einander gegenübergestellt (Kursiva: positive Affektqualität; Recta: negative Affektqualität; Fettdruck: Affektzuschreibungen von R.B.):

Nummer ⁷	<i>positive Affektqualität</i>	negative Affektqualität
55-56 57-58	<i>Sehnsucht nach dem Himmel</i> <i>b-ionisch/g-ionisch</i> desiderium	Furcht vor der Hölle g-ionisch/g-dorisch fuga
60-61-62-63- 64	<i>Freude – Licht – Reichtum – Ehren</i> <i>– Paläste</i> voluptas	Schrecken – Schmerz – Bosheit – Schande – Armut dolor
61-63 und 62-64 durch rhythmische Ähnlichkeit verbunden. In 63 Betonung des Terzklangs auch auf Kadenz, in 64 Betonung des reineren Quintklangs. Keine metrischen Unterschiede.		

66-68a	<i>Frühling – Blumen – Düfte</i> voluptas	Höhlen – Grotten – Nacht – Winter – Schmutz – Gestank dolor
68b-71 (1. Frage)	<i>Ewiges Reich (70-71)</i> voluptas	Ewiges Feuer (68-69) dolor
73-76 (2. Frage)	<i>Ewiges Leben (75-76)</i> voluptas	Ewiger Tod in Schmerzen (73-74) dolor
78-81 (3. Frage)	<i>Ewige Herrlichkeit (80-81)</i> voluptas	Ewige Qualen (78-79) dolor
Tonarten der Gesänge aus dem Himmel: <i>g-ionisch</i> , der aus der Hölle: <i>g-dorisch</i> . Keine metrischen Unterschiede. Melodisch geringfügig variierte Strophen über je identischem Bass.		

⁷ Nummerierung nach der Edition der *Rappresentatione* von Eike Funck (1975).

Die verdammten wie die geretteten Seelen sind am Ende ihres Werdegangs angekommen; daher kann man ihnen das Endstadium ihrer affektiven Entwicklung zuschreiben: *laetitia* und *tristitia*. Der Auftritt der Seelen ist im Grund ein Stück im Stück, denn nicht nur das Publikum, sondern auch die Protagonisten sind Zuschauer des himmlischen bzw. höllischen Schauspiels. Diesen Zuschauern kommt somit der Verlaufsaffekt der Sehnsucht nach bzw. der Furcht vor der jeweiligen vorgestellten, für sie zukünftigen Situation zu. Der Textdichter realisiert dies in den Fragen, die die Protagonisten Consiglio und Intelletto an die Seelen richten (Abschnitte 68–81 der Oper). So fragt etwa Consiglio die verdammten Seelen, was sie in der Hölle am meisten quäle. Die Antwort der Seelen: das ewige Feuer (68–69). An die geretteten Seelen richtet Intelletto die komplementäre Frage, welchen Lohn sie im Himmel hätten. Das ewige Reich, das nie endet, lautet deren Antwort (70–71). Auf diese Weise wird das Endstadium der Affektgegensätze repräsentiert und zugleich deren Vorstadium, das sich, wenn ein Hörer sich selbst als Gerechter oder als Sünder erkennt, mit der Rationalität eines Naturgesetzes in die jeweilige Richtung entwickeln wird. Wie in Camillos *Theatrum* besteht das dramaturgische Konzept des dritten Akts also darin, dass sich das Publikum auf der Bühne selbst, aber gealtert, gereift, fertig entwickelt, in die Augen schaut. Musikalisch stellt Cavalieri die Gegensätze mit Mitteln dar, die in der Vorrede keine Erwähnung fanden: Die geretteten Seelen werden in der ionischen, die verdammten in der dorischen Tonart vorgestellt. Nur in den Abschnitten 61/63 (gerettete Seelen) und 62/64 (verdammte Seelen) kommt auch eine rhythmische Kontrastierung zum Einsatz.

Die wohlkalkulierte Affektdisposition tat ihre Wirkung und löste genau die gegensätzlichen Affekte aus, die im Stück angelegt sind. Von der Aufführung der *Rappresentatione* im Haus des Cavaliere Giulio Cesare Bottifango noch im Uraufführungsjahr 1600 wird berichtet, die Hörer seien in Erkenntnis ihrer Sünden in Tränen ausgebrochen, und die Musik habe „esprimeva gli affetti di dolore e di dolcezza con certe seste false [...]“ (zitiert nach Morelli 1991:179).⁸

⁸ Rom, Biblioteca Vallicelliana Ms. 0.57/II. (60) c. 496r–v.

Literatur

Quellen

- [Alsted, Johann Heinrich (1630):] *Johannis Henrici Alstedii Encyclopaedia septem tomis distincta*, [...], Lib.XIII, Herborn, Repr. Stuttgart-Bad Canstatt 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro/Poppenberg, Gerhard (ed.) (1988): *El gran teatro del mundo*, Stuttgart.
- [Camillo, Giulio (1550):] *L'idea della theatro*, Florenz.
- Camillo, Giulio (1991): „Theatrum Memoriae“, in: Camillo, Giulio/Bolzoni, Lina (ed.): *L'Opere*, Palermo.
- [Cavalieri, Emilio de' (1600):] *Rappresentatione di Anima, e di Corpo*, Rom.
- Cavalieri, Emilio de'/Funck, Eike (ed.) (1975): *Rappresentatione di Anima, e di Corpo*, Wolfenbüttel/Zürich.
- Gallonio, Antonio (1601): *Vita di San Filippo Neri*, Neuauflage Rom 1995.
- [Gesualdo, Filippo (1592):] *Plutosofia*, Padua.
- [Lang SJ, Franciscus (1717):] *Theatrum affectuum humanorum*, München.
- Loyola, Ignatius von (1993): *Die Exerzitien*, übertragen von Hans Urs von Balthasar, Freiburg i.Br. (11. Auflage).
- [Monteverdi, Claudio (1607):] *Scherzi musicali*, mit dem Nachwort *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali* von Claudios Bruder Giulio Cesare Monteverdi, Venedig.
- [Monteverdi, Claudio (1638):] *Madrigali guerrieri et amorosi*, Venedig.
- Monteverdi, Claudio/Stevens, Denis (ed.) (1989): *Briefe 1601-1643*, aus dem Italienischen von Sabine Ehrmann und aus dem Englischen von Hans-Horst Henschen, München u.a.
- [Walther, Johann Gottfried (1732):] *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Repr. Kassel 1953.

Forschungsliteratur

- Dammann, Rolf (1967): *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln.
- Ehrmann, Sabine (1995): „Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo*. Welttheater, Oper, Oratorium?“, in: Schaal, Susanne/Seedorf, Thomas/Splitt, Gerhard (edd.): *Musikalisches Welttheater*. FS Rolf Dammann zum 65. Geburtstag, Laaber, 21-41.
- Elias, Norbert (1998): *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a.M.

- Guibert SJ, Joseph de (1953): *La spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Rom.
- Imorde, Joseph (2004): *Affektübertragung*, Berlin.
- Keller-Dall'asta, Barbara (2001): *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg.
- Kirkendale, Warren (2001): *Emilio de' Cavalieri*, Florenz.
- Morelli, Arnaldo (1991): „*Il Tempio Armonico*“. *Musica nell' Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, Laaber.
- Leopold, Silke (1994): „Barock“, in: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd.1, Kassel u.a., Sp. 1235–1256.
- Palisca, Claude V. (1989): *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven/London.