

Galanterie und Goldenes Zeitalter

Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland

von Christoph Gaiser

Über die Geschichte der Oper schreiben, heißt immer auch über die Geschichte der Pastorale schreiben. Was immer auch „Pastorale“ eigentlich sei (wir werden dieser Frage gleich genauer nachgehen), es ist für die Entwicklung der Oper von immenser Bedeutung.*

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, in der das Phänomen „Pastorale“ derzeit ein vielbeachteter Gegenstand der Forschung und Diskussion ist, wird der Spezifik des Pastoralen in der musikwissenschaftlichen Opernforschung nur mäßige Beachtung geschenkt. Es ist daher Ziel dieses Aufsatzes, anhand von dichtungstheoretischen Positionen eine Standortbestimmung der Pastoraloper im mitteldeutschen Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorzunehmen, auf diesem Hintergrund zwei Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel näher zu betrachten und damit den Boden für weitergehende Untersuchungen zu bereiten.

1. Zum Begriff der Pastorale

So vertraut der Begriff der Pastorale bzw. des Pastoralen im Reden und Schreiben über Kunst auch ist, so problematisch erweist sich seine Verwendung, will sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Insofern stellt der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul Alpers völlig zu Recht die gleichermaßen simple wie dringliche Frage: „What is pastoral?“ Alpers plädiert mit guten Gründen dafür, die Pastorale nicht als Gattung, sondern als Modus zu begreifen:

It seems to be one of those types of literature – like tragedy, comedy, novel, romance, satire and elegy – which have generic-sounding names but which are more inclusive and general than genres proper. We seek to recognize that pastoral is one of these literary types, when we say it is not a genre, but a mode.¹

Das Konzept eines pastoralen Modus erlaubt es, verschiedene Gattungen einzubringen, die entsprechend modal geprägt werden: an die Seite von pastoralem Roman, pastoraler

* Die Anregung zu diesem Beitrag verdanke ich den Profes. Dres. Verena und Eckhard Lobsien (Bad Nauheim), die auf der Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes im September 2000 in St. Johann die Arbeitsgruppe „Arkadien und die pastorale Imagination“ konzipiert und betreut haben. Für gleichermaßen erhellende wie erheiternde Hinweise und Gespräche zum Thema danke ich Christian Völkel (Leipzig).

¹ Paul Alpers, *What is pastoral?*, Chicago u. London 1996, S. 46.

Lyrik und Pastoral drama kann so auch die Pastoraloper treten. Doch was ist nun die Spezifik dieses pastoralen Modus? Alpers beantwortet diese schwierige Frage unerwartet lapidar:

But what connects pastoral works to each other, what makes them a literary ‚kind‘, is the way each deals, in its circumstances and for its reasons, with the representative anecdote of herdsmen and their lives.²

Der Begriff der „representative anecdote“, der auf Kenneth Burke zurückgeht, bezeichnet die Konzentration grundlegender menschlicher Erfahrungen in einer sprachlichen Form von handhabbaren Dimensionen. Burke selbst spricht in diesem Zusammenhang von „scope and reduction“. William Empson faßte diesen Aspekt bereits in den dreißiger Jahren in der berühmten Formel „putting the complex into the simple“ zusammen. Äußerungen im pastoralen Modus erörtern also allgemein-menschliche Fragen von großer Komplexität, indem sie sie auf die Lebenswelt von Hirten und Schäfern reduzieren. Die Idealisierung der Natur und die Erschaffung eines Handlungsraums, der von den Rezipienten des pastoralen Kunstwerks als gegensätzlich zur eigenen Lebenswelt empfunden wird, ermöglicht ein weitaus freieres, ja freizügigeres Raisonnement über die Natur des Menschen, als es andere Äußerungsformen der Zeit erlauben würden. Dies gilt in besonderem Maße für den Diskurs über Erotik und Sexualität, und so verwundert es kaum, daß erotische Verwicklungen als ein maßgebliches Werkzeug zur inneren Strukturierung pastoraler Literatur dienen.³

2. Die Pastorale im Spiegel der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts: Gottsched – Mattheson – Menantes

Johann Christoph Gottscheds kritische Haltung gegenüber der Oper ist bekannt. Sie richtet sich gegen die Mißachtung der Einheit von Zeit und Ort, gegen die ausschweifende Schreibart und vor allem gegen eine Zeichnung der Charaktere, die sich vom menschlichen Alltag allzuweit entfernt. Doch obwohl er die Oper letztlich als Blendwerk für die Sinne bezeichnet, bei dem die Vernunft nicht einmal angesprochen werde, hält Gottsched eine regelgerechte Oper durchaus für möglich. Nur so ist es zu erklären, daß auch er selbst einen Beitrag zur Gattung geleistet hat, der interessanterweise gänzlich vom Modus des Pastoralen geprägt wird.

Im zweiten Abschnitt der *Critischen Dichtkunst*, wo er im siebten Hauptstück „von Schäferspielen, Vorspielen und Nachspielen“ handelt, verrät Gottsched, daß er im Rahmen seiner Übersetzungstätigkeit nicht nur ein Schäferspiel von Fontenelle übersetzt, sondern es auch teilweise für das Musiktheater eingerichtet habe:

² Ebd., S. 26.

³ Vgl. Jorge de Montemayors bereits um 1560 erschienenen Schäferroman *Los siete libros de la Diana*, mit einer für seine Zeit außergewöhnlich gewagten Darstellung weiblicher Selbständigkeit einerseits und verschleierte Homosexualität andererseits.

Es haben viele auch musikalische Schäferspiele, als Opern gemachet, und aufgeführt. Von diesen ist der innern Einrichtung nach, nichts anderes zu sagen, als von den andern. Eines von dieser Art ist der fontenellische Endymion, den ich deutsch übersetzt habe, ohne ihm die Gestalt einer Oper zu geben. Doch habe ich den ersten Aufzug in den Schriften der Deutschen Gesellschaft auch auf diese Art eingekleidet, als ich einmal für den Hochsel. Herzog von Weißenfels eine Oper machen sollte: die aber durch eine Landestrauer unterbrochen ward.⁴

Entgegen Gottscheds eigener Aussage hat diese Bearbeitung offenbar keine Publizität erlangt; in den drei Bänden von Schriften und Übersetzungen der Deutschen Gesellschaft findet sie sich jedenfalls nicht.

Doch auch wenn wir derzeit den Wortlaut dieser Bearbeitung nicht kennen, ist ihre bloße Erwähnung durchaus von Interesse. Daß der Opernkritiker Gottsched seinen eigenen Beitrag zur Gattung im Schäfermilieu ansiedelt, läßt vermuten, daß die Oper im Zeichen des pastoralen Modus den Anforderungen der aufklärerischen Dramen- und Theatertheorie sehr viel mehr entspricht als die Oper mit mythologisch-heroischen Sujets.

Das entscheidende Stichwort in diesem Zusammenhang heißt Mäßigung. Sieht Gottsched in den emotional überspannten, den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit widerstrebenden Handlungsweisen und Leidenschaften den Kern des Opern-Übels, so setzt das Schäferspiel das genaue Gegenbild ins Werk. Zwar ist auch das Schäferspiel von Verwirrungen, vor allem erotischer Art geprägt, doch ist der versöhnliche Schluß ebenso zwingend wie die durchgehende Mäßigung der Leidenschaften, die vornehmlich wirkungsästhetisch begründet wird:

Denn weil im Stande einer solchen Unschuld, keine Laster herrschen, so muß auch Schmerz und Unglück weit davon verbannet seyn; außer was die kleinen Bekümmernisse unglücklicher Liebender etwa nach sich ziehen.

Ein vernünftiger Poet schildert auch die Liebe der Schäfer zwar zärtlich, aber allemal keusch, und ehrbar, treu und beständig: damit niemanden ein böses Exempel, zum Schaden der Tugend, gegeben werde.⁵

Nicht anders verhält es sich in den Ausführungen Johann Matthesons im *Vollkommenen Capellmeister*. In Matthesons Beschreibung der „Gattungen der Melodien“ reiht sich die Pastorale zwischen Serenata bzw. Balletto und der großen Oper ein. Konstitutives Element, vor allem in Abgrenzung zur letztgenannten, ist wiederum die Mäßigung des Ausdrucks, wobei Mattheson allerdings den Akzent stärker auf die Musik legt:

⁴ Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke* 6/2, *Versuch einer kritischen Dichtkunst: anderer besonderer Teil*, hrsg. v. J. u. B. Birke, Berlin u. New York 1973, S. 581.

⁵ Ebd., S. 579.

Denn, ob zwar alles, grössten Theils, und auf das gröbste zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet; so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Charakteren, da nemlich

XI. Ein *Pastorale*, *tragique*, heroisch,
oder Schäfer-Spiel *comique*, Landmässig,

nicht im Frolocken und Jauchzen, nicht in prächtigen Aufzügen; sondern in einer **unschuldigen, bescheidenen** Liebe, in einer ungeschminkten, angeboren und angenehmen Einfalt (naïveté) ein rechtes vornehmes Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: Die Melodien insonderheit.⁶

Mattheson differenziert zwischen dem heroischen Schäferspiel, in welchem auch Könige und andere Standespersonen im Schäfergewand agieren, und dem komischen Schäferspiel, in welchem die Hirten unter sich sind. Sie unterscheiden sich zwar durch unterschiedliche Stilebenen, aber das Gesetz der Mäßigung ist auch im heroischen Schäferspiel gültig:

Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Printzen unter verstellter Tracht, ingleichen Gottheiten und Luftt-Wagen eingeführet werden, erfordern freilich einen erhabern Styl in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen. Aber der besagte Haupt-Punct muß doch über alle andre hervorragen. Und wenn sich ein Fürst wie ein Schäfer stellet, muß er auch wie ein Schäfer singen.⁷

Den aufschlußreichsten Beitrag zur dichtungstheoretischen Fundierung der Pastoraloper leistet indes die 1708 erschienene Schrift *Die allerneuste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, die nicht nur über die Verfertigung eines Pastorals Auskunft gibt, sondern auch ein Musterbeispiel der Gattung mit dem Titel *Die getreue Schäferin Daphne* beifügt.

Die Frage nach dem Autor dieser Schrift ist von der neueren Forschung dergestalt beantwortet worden, daß Christian Friedrich Hunold sie zwar unter seinem Pseudonym Menantes veröffentlicht hat, der Inhalt aber im wesentlichen auf den Vorlesungen Erdmann Neumeisters an der Leipziger Universität basiert. Da im Jahre 1698 in Weissenfels eine Oper mit dem Titel *Die getreue Schäferin Daphne* aufgeführt wurde, die dort 1709 wiederholt und 1710 auch in Leipzig gegeben wurde und die sich zweifelsfrei auf das Musterbeispiel in der *Allerneuesten Art* zurückführen läßt, gab Renate Brockpähler in ihrem *Handbuch zur Geschichte der Barockoper* Erdmann Neumeister als Textdichter an.⁸ Arnold Schering hingegen schrieb das Libretto Hunold zu, spekulierte allerdings über den (in zeitgenössischen Quellen nicht genannten) Komponisten:

⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. M. Reimann, Kassel etc. 1954, S. 218.

⁷ Ebd., S. 219.

⁸ Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964 (= Die Schaubühne 62), S. 377.

Vielleicht hat auch Pisendel, der Vertreter Hoffmanns während dessen englischer Reise und trefflicher Geiger, der Versuchung eine Oper zu schreiben nicht ganz widerstanden; ihm wäre gegebenenfalls „Die getreue Schäferin Daphne“ (Neujahrsmesse 1710) zuzuweisen, zu der der Hamburger Hunold-Menantes den Text – das Muster einer Pastourelle – geliefert hatte.⁹

Daß Neumeisters Verfasserschaft zumindest des Schäferspiels nicht unumstritten ist, belegt der Hinweis von Klaus-Peter Koch, wonach weder Luigi F. Tagliavini noch Kerala J. Snyder in den Neumeister-Artikeln von *MGG* und *Grove* die *Daphne* überhaupt erwähnen.¹⁰

Doch sei nun der Frage nach der Verfasserschaft des Librettos zu *Daphne* nicht weiter nachgegangen und stattdessen das Augenmerk auf die vorausgehenden theoretischen Darlegungen gerichtet. Menantes erörtert die „Pastourelle“ im Abschnitt „von generibus carminum“ und stellt sie genau wie Mattheson zwischen Serenata und große Oper. Das Unterscheidungskriterium ist zunächst ein rein quantitatives:

Eine Pastourelle oder ein Pastoral ist ebenfalls ein Analogum einer Opera. Differiret aber darinnen von einer Haupt-Opera und Serenata, daß es kleiner als jene und grösser als diese ist.¹¹

Auch Menantes erteilt die Lizenz zum Auftreten von Göttern und anderen Personen, die nicht dem Schäferstande angehören, solange die Schäfer nur in der Mehrheit sind. Zudem billigt er das Interpolieren ganzer Entrées, die allerdings nicht überhand nehmen sollten. Anders als Mattheson geht er auf die literaturgeschichtliche Tradition der Pastourelle ein und warnt davor, die antiken und spätantiken Vorbilder einfach ins Deutsche zu übersetzen: „Man lese nur des Virgili Eclogas, welche Cahlenus in Teutsche Reime übersetzt hat, wie elende sie in unserer Sprache klingen.“¹² Eine freie, der deutschen Sprache gemäße Nachdichtung erfährt hingegen seine Billigung, allerdings soll im Bezug auf den Inhalt eine gewisse Beschönigung erfolgen. Den Charakter des „hard pastoral“, wie er etwa den *Eidyllia* des Theokrit zu eigen ist, hält Menantes für unangemessen:

Doch die Saalbadereyen von Böcken, Schaaf- und Ziegenkäsen, und anderer stinckichter Materie müßte man weglassen, hingegen alles fein modest und anmuthig vortragen.¹³

⁹ Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. Bd.: von 1650 bis 1723, Leipzig 1926, S. 453.

¹⁰ Klaus-Peter Koch, „Die Weißenfelder Hofoper 1682–1736 und ihre Beziehungen zu anderen Bühnen“, in: *Barockes Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. v. F. Brusniak, Köln 1994 (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), S. 59.

¹¹ Menantes, *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 347.

¹² Ebd., S. 348.

¹³ Ebd.

Mäßigung ist also auch hier das Gebot der Stunde, und so soll nichts an den mühsamen Broterwerb der Hirten erinnern, sondern alles auf den idyllischen Zustand hinweisen, den die vierte Ekloge aus den *Bucolica* des Vergil beschreibt:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tel-
lus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.¹⁴

Ähnlich wie Mattheson, der zur Veranschaulichung seiner Argumentation auf Reinhard Keisers *Ismene* als mustergültiges Beispiel verweist, gibt auch Hunold/Menantes mit der Weißenfeler Produktion *Rosander und Rosimene*¹⁵ ein Referenzwerk an, bevor er seinen eigenen Entwurf einer regelgerechten Pastourelle vorstellt.

Menantes' *Die getreue Schäferin Daphne* gliedert sich in einen Prolog und eine Haupt-handlung mit unterschiedlicher Personnage. Im Prolog gruppieren sich „drei verliebte Frauenzimmer“ und „drei verliebte Galane“ um den Liebesgott Cupido. Die jungen Leute sind allesamt heiratswillig, und die jungen Männer versuchen, die jungen Damen von ihren Qualitäten zu überzeugen: Kalloander verweist auf seine Treue, Tenax auf seinen Reichtum und Bibulus auf seinen Humor. Dies korrespondiert aber nur bedingt mit den Wünschen der jungen Damen: Maronette will einen reichen Mann und weist deswegen den fröhlichen Bibulus ab, Dorilis will einen Mann mit Humor und gibt daher dem reichen Tenax einen Korb. Allein Kalloanders Werben wird von der tugendhaften Lucinde erwidert.

Cupido macht dieser Verwirrung alsbald ein Ende. Er beschließt, die Paare durch Losentscheid zu ermitteln, und bringt damit zum Ausdruck, daß alles Lieben allein seiner Willkür unterliegt. Der Losentscheid ergibt die Paare Kalloander/Lucinde, Maronette/Bibulus, Dorilis/Tenax. Zwei Paare sind also wider Willen zusammengekommen. Cupido untermauert daraufhin seinen Autoritätsanspruch, indem er ein Spiel (nämlich die Haupthandlung) folgen läßt, das die universale Gültigkeit seiner Aussage sinnlich faßbar machen soll:

Ihr müsset euch gefallen lassen, was Looß und Glücke fügt. Und daß ihr euch noch besser möget fassen, so soll euch itzt ein Spiel geschehen, da ihr mit Augen könnet sehen, daß man nicht gleich erlangt, woran der Wunsch der Liebe hangt.

An diesem verhältnismäßig kurzen Prolog sind zwei Gesichtspunkte bemerkenswert. Zum einen ist dies die Verwendung topischer Konstellationen, die sich bis an die frühen Eckpfeiler der neuzeitlichen Pastoralliteratur verfolgen lassen. Das Agieren Amors im Prolog und die damit verbundene Demonstration seiner Macht gegenüber den anderen Aktanten des Prologs wie dem Publikum gleichermaßen findet sich etwa bereits in

¹⁴ Virgilius Maro, *Landleben*, hrsg. v. J. und M. Götte, München 1970, S. 46.

¹⁵ 1692 in Weißenfels, vermutlich als Wiederholung einer Hallenser Produktion von 1679 aufgeführt, der Textdichter ist unbekannt, als Komponist wird David Pohle vermutet. Vgl. Brockpähler [s. Anm. 8], S. 376.

Torquato Tassos Schäferdrama *Aminta*. Die Konstellation von Liebenden, die einen anderen lieben als den, von dem sie umworben werden (gemäß des exemplarischen Charakters des Spiels findet sie sich auch in der Haupthandlung), kann wiederum auf die Binnenerzählung der *Selvagia* von Jorge de Montemayors Schäferroman *Los siete libros de la Diana* zurückgeführt werden.

Zum anderen, dem deutlichen literarhistorischen Traditionsbezug geradezu diametral entgegengesetzt, überrascht die Betonung von Aktualität, die sich lexikalisch an dem Wortfeld „galant“ festmachen läßt. Trotz der Anwesenheit des Gottes Cupido und der Verwendung topischer Namen mit eindeutigem Antikenbezug besteht kein Zweifel darüber, daß die jungen Liebenden Kinder des ausgehenden 17. Jahrhunderts sind.

Der seinerzeit geradezu inflationär verwendete Begriff „galant“, der sich ja bereits im Titel von Menantes' Abhandlung findet, taucht im Prolog gleich zweimal auf. Kalloander eröffnet sein Werben mit der Frage: „Galantes Kind, darff ichs wohl wagen, Ihr meine Liebe vorzutragen?“¹⁶ Wenig später begründet Dorilis ihre Ablehnung des reichen Tenax folgendermaßen:

Ich habe den zum Liebsten auserkieset, der lustig und recht höflich ist. Wer über alles knickt, sich selber Schuh und Strümpfe flickt, und auf Galanterie nichts verwenden kann.¹⁷

Hier wird bereits eine Differenzierung des Galanteriebegriffs erkennbar. Für Dorilis schließen sich Humor und Galanterie offensichtlich aus, und, da der Wunschpartner als höflich, lustig, selbständig und bescheiden dargestellt wird, gewinnt der Galan in Ansätzen Züge des eitlen, gefühllosen Gecken.

Übersetzen wir den Begriff „galant“ über die ursprüngliche Bedeutung „gefällig“ hinaus mit dem Term „in höfischer Manier“, wie es Daniel Hertz in Zusammenhang mit Hunolds Schrift *Über die allerneueste Manier, höflich und galant zu schreiben* (1702) vorschlägt¹⁸, so wird die Opposition von Natürlichkeit und Galanterie, die in Dorilis' Worten anklingt, noch etwas deutlicher. Und in der Haupthandlung wird die Bedeutung des Galanteriebegriffs anhand der Figur des alten Sileno weiter präzisiert, wie überhaupt die strukturell bedeutsamen Elemente des Prologs gemäß der Ankündigung Cupidos in exemplarischer Form wiederkehren:

Meliboeus hat seine Tochter Daphne schon im Kindesalter dem Schäfer Corydon versprochen, doch der wohlhabende Menalcas sticht Corydon aufgrund seines Reichtums aus. Daphne aber liebt Fidenos. Diese Konstellation wird zu einem regelrechten Netzwerk der unerwiderten Liebe ausgesponnen: Margenis liebt Corydon, der vor ihr flieht; Tityrus liebt Margenis, die aber nur Augen für Corydon hat, der alte Sileno schließlich begehrt Daphne, die sich seinen Avancen widersetzt. Mit der Einführung der Figur des Sileno und seines Dieners Hocuspocus beugt sich Menantes dem allgemeinen

¹⁶ Menantes [s. Anm. 11], S. 359.

¹⁷ Ebd., S. 360.

¹⁸ Daniel Hertz, Art.: „Galant“, in: *New Grove* Bd. 7, S. 92.

Trend zur Etablierung komischer Figuren auch in den ‚mittleren‘ und ‚hohen‘ Gattungen Pastourelle und Oper.¹⁹ Sileno wird als lächerlicher Greis dargestellt, der davon überzeugt ist, daß allein das Äußere über die Zuneigung einer Frau entscheidet:

Wer der Jungfer Herz will stehlen / ach, der putze sich nur an / denn so wird's ihm gar nicht fehlen / daß er sie gewinnen kann. / Jede denket: ach wie gern / hätt ich den galanten Herrn.²⁰

Der Umstand, daß Silenos gewitzter Diener Hocuspocus seinem Herrn beim Stelldichein mit Daphne soufflieren muß, weil der Alte das Vokabular des Liebeswerbens nicht mehr beherrscht, bekräftigt die bereits im Prolog angedeutete Vermutung, daß Galanterie vom Autor Menantes durchaus mit einer Beschränkung auf Äußerlichkeiten gleichgesetzt und kritisch bewertet wird. Dafür spricht auch die Tatsache, daß das galante Gehabe Silenos im weiteren Verlauf der Handlung alles andere als erfolgreich ist: Daphne weist ihn brüsk ab, und als er seinen Diener Hocuspocus für sich werben läßt, kompromittiert sie ihn vollends, indem sie ihre alte Magd Alekto als „Daphne“ verkleidet seinem Werben nachgeben läßt.

Corydon und Menalcas streiten indessen weiter um Daphne, Meliboeus setzt daher einen absonderlichen Wettstreit an: jeder erhält einen Sack mit der Bedingung, wer den anderen zuerst in den Sack stecke, der solle die Braut heimführen. Corydon gewinnt, doch Daphne widersetzt sich und vertraut erneut auf die Täuschung durch Verkleidung: sie schickt Margenis in ihren Kleidern zu Corydon und gesteht ihrem Vater ihre Liebe zu Fideno. Meliboeus willigt daraufhin in die Heirat von Daphne und Fideno ein; Corydon nimmt schließlich Margenis zur Frau.

Wie sehr sich die etablierten Personen, also die verliebten Schäfer und die neu eingeführten komischen Figuren, auch sprachlich voneinander unterscheiden, zeigt die Gegenüberstellung der drei Duette, die das Stück beschließen:

¹⁹ Im Kapitel über die Oper schreibt Menantes dazu: „Nachdem es einmal eingeführet ist, daß eine lustige Person darbey seyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht seyn, und die wird meistens fingiret. Es darff aber allemal kein Pickelhering seyn, sondern man kann einen Diener o. a. darzunehmen. Manchmal passiren auch wohl zwey solche kurzweilige Pursche, auch wohl eine alte Frau oder andere Weibs-Personen von der Mittel-Sorte“ (Menantes [s. Anm. 11], S. 401).

²⁰ Menantes [s. Anm. 11], S. 370.

Daphne und Fideno	Margenis und Corydon	Alecto und Margenis
<p>Fideno Endlich fügt sich mein Verlangen / daß ich wohl zufrieden bin / denn ich kann vergnügt umfassen / meine treue Schäferin.</p> <p>Daphne Was ich will, hab ich gefunden / daß mein Herz zufrieden ist / Da mein Mund bey schönen Stunden / Den geliebten Schäfer küßt.</p> <p>Beide Durch das Küssen, durch das Scherzen wächst die Lust in treuen Herzen</p>	<p>Corydon Wechselt ihr Herzen</p> <p>Margenis Vertauscht euch, ihr Seelen!</p> <p>Beide Wir bleiben einander auf Ewig getreu.</p> <p>Margenis Diese Lippen,</p> <p>Corydon diese Brust,</p> <p>Beide ist der Ruh-Platz meiner Lust</p> <p>Corydon Die widrigen Blicke sind alle vorbei</p> <p>Margenis So wird uns kein Kummer der Eyfersucht quälen</p>	<p>Sileno Ach das schmeckt / als wie Honig und Confect / wenn wir uns so freundlich lieben./</p> <p>Alecto Ach das schmeckt / süsßer noch als welcke Rüben / wenn man sich zusammen leckt /</p> <p>Beide Ach, das schmeckt!</p> <p>Hocuspocus Seht, wies so freundlich thut / das alte Rumpelscheit / Es muß vortrefflich schmecken / Ich wollte lieber sonst was / als so ein altes Schinder-Aas / Im Maule lecken</p>

Zumindest in stilistischer Hinsicht ist Menantes' Musterbeispiel einer Pastoraloper also von einer gewissen Heterogenität geprägt, und zwar wesentlich bedingt durch die Entscheidung, komische Figuren in das Spiel zu integrieren. Daß die Verpflichtung zu dieser Maßnahme qua Gattungskonvention nicht von allen Zeitgenossen akzeptiert wurde, mögen die beiden Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel beweisen, die im folgenden vorgestellt werden sollen.

3. Zwei pastorale Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel

Obwohl dem Leben und Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels von der Musikwissenschaft beständiges Interesse entgegengebracht wurde, ist seine Leistung als Opernlibrettist und -komponist bisher weitgehend unbeachtet geblieben, vermutlich weil sich wie bei den meisten Opern aus dem thüringischen Raum nahezu keine Musik erhalten hat.

Sein Beitrag zum Genre der Pastoraloper ist indes umfangreich und bedeutend, mindestens sieben Werke lassen sich aufgrund paratextueller Verweise oder einschlägiger Stoffe aufzählen: *Rosen und Dornen der Liebe* (1713), *Acis und Galathea* bzw. *Die triumphirende Liebe* (1717/1729), *Die beglückte Tugend* (1723), *Die Ernde der Freuden* bzw. *Die Freuden-Ernde* (1727), *Thersander und Demonassa oder die glückliche Liebe*

(1733), *L'amore vince l'inganno* (1736) und *Endymion* (1740).²¹ Von den Libretti haben sich offenbar nur drei erhalten,²² zwei von ihnen sollen nun näher vorgestellt, auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht und zu den dichtungstheoretischen Vorgaben ins Verhältnis gesetzt werden.

3.1. Gottfried Heinrich Stölzel: *Die triumphirende Liebe* (Gotha 1729)

Nachdem Stölzel bereits 1713 in Gera eine Pastorale mit dem Titel *Rosen und Dornen der Liebe* komponiert und aufgeführt hatte, entsteht in seiner Prager Amtszeit von 1715 bis 1718 mit *Acis und Galathea* die erste uns zumindest textlich noch heute zugängliche Vertonung eines pastoralen Sujets. Rund zehn Jahre später, Stölzel ist bereits einige Jahre Hofkapellmeister in Gotha, unterzieht er dieses Werk anlässlich der Hochzeit von Kronprinz Friedrich III. und Louyse Dorothea von Meiningen am 17. September 1729 einer Umarbeitung und läßt es erneut aufführen. Das Textbuch ist sowohl original als auch in einer Abschrift Erdmann Werner Böhmes erhalten²³ und zeigt die bereits von Menantes bekannte Zweiteilung in Prolog und Haupthandlung, von Stölzel „Dramate“ genannt. Im Prolog zieht der Liebesgott Amor mit seinem Gefolge von Nymphen und Schäfern in die „lustige Boccage“ in der Nähe des Berges Ätna ein. Die keusche Göttin Diana empört sich darüber und stellt ihre Unantastbarkeit heraus:

Schweig Cyprisor vor deinen Siegen / hier ist ein Hertz das lebet frey / du wirst mit deinen schnellen Pfeilen / zweier Atlanten Fuß ereilen / doch nimmermehr mein Herze biegen / Durch deine harte Slavery.

Der Hochzeitsgott Hymenaeus sieht sich daraufhin dazu veranlaßt, Diana in die Schranken zu weisen, und leitet damit zum Lob des Herrscherpaares über:

Sprich nur, daß deine Freiheit Gold / Ja höher noch als Gold zu schätzen sey / Hier stimmt man dir gewiß nicht bey / Ein großer Printz, dem Erd und Himmel hold / und den die Tugenden uns ihre Crone heissen / sieht mit entzückenden Vergnügen / in einer Fürstin Augen Creyßen / Die uns den offnen Tugend-Himmel weisen / sein liebend Hertz gefangen liegen. / Ach! Diese Augen sind's, die auf zwey schönen Sonnen-Wagen / Am Himmel des Gesichts die Liebe im Triumphe tragen.

Ohne aus dem Geschehen des Prologs explizit motiviert zu sein, setzt daraufhin das „Dramate“ ein, das auf dem Acis-und-Galatea-Stoff basiert, wie er vor allem durch die

²¹ Vgl. die Aufstellung von Fritz Henneberg in *NewGrove* Bd. 18, S. 175.

²² *Acis und Galathea* bzw. *Die triumphierende Liebe*, *Die Ernde der Freuden* bzw. *Die Freunden-Ernde* sowie *L'amore vince l'inganno*. Die auch in der Neuauflage 2001 von *NewGrove* beibehaltene Angabe Hennebergs, das Libretto von *Endymion* befinde sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, ist nicht korrekt.

²³ Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt-Gotha, Standort Gotha, Signatur Mus. 2° 101/14aR (Originaldruck) bzw. Mus 2° 101/14 (Abschrift). Sämtliche Zitate beziehen sich auf die letztgenannte Abschrift.

Metamorphosen des Ovid überliefert wurde²⁴. Stölzel, der nach Aussagen von Zeitgenossen eine außerordentliche Bildung besaß, macht diesen Bezug auf Ovid im Libretto durch zahlreiche Zitate in Form von Fußnoten deutlich.

Der Zyklus Polyphemus ist von Liebe zu der Seenympe Galatea erfüllt, doch Galatea weist ihn aufgrund seiner Grobheit und Häßlichkeit ab. Sie ist in den Schäfer Acis verliebt. In der ersten Szene fragt Polyphemus die Schäfer Eumaeus und Alsus nach seinem Aussehen. Diese spotten über sein eitles Gehabe, weil es einem Zyklopen nicht gezieme. Hier ist zumindest in Ansätzen dem Gebot komischer Figuren Rechnung getragen, wenn der häßliche Zyklus sich wie ein eitler Geck um seine Schönheit sorgt.

Währenddessen zweifelt Acis im Gespräch mit Galatea an der Beständigkeit des gemeinsamen Liebesglücks. Galatea beteuert zwar ihre Liebe, doch Acis fürchtet die Bedrohung durch Polyphemus. Die Unterhaltung wird durch die intrigante Schäferin Melinda gestört, die in Acis verliebt ist, von diesem aber abgewiesen wird.

In der vierten Szene versucht Polyphemus, Galatea zu beeindrucken, indem er zuerst mit seinem Reichtum, dann mit seinen körperlichen Reizen prahlt, beide Male ohne Erfolg. Eumaeus rät ihm aufzugeben, aber Polyphemus setzt auf Hartnäckigkeit und bringt dies in einer Arie („Ein Buhler muß geduldig hoffen“) zum Ausdruck.

Die beiden folgenden Szenen leiten von der äußeren Handlung zur Introspektion über: Zuerst sinniert die enttäuschte Melinda in einer da-capo-Arie über das Auseinandertreten von „Mund und Hertz“, von Wort und Empfindung, und schwört daraufhin Rache an Acis. Dieser ergeht sich im Anschluß daran, ebenfalls in Form einer da-capo-Arie, in melancholischen Selbstbetrachtungen:

Mischt sich denn in meine Freude / immer bitterer Wermuth ein! :// Wird mein Hertz zur Lust gleich rege / O! so wollen mir doch heute / seine allzu starcken Schläge / nicht viel Gutes prophezeyn.

Galatea tröstet Acis, und durch ihre Worte faßt er neuen Mut, der in einer weiteren Arie zum Ausdruck kommt. Der Text dieser Arie erinnert in seiner Bildlichkeit stark an christliche Glaubensinhalte, eine gewisse Parallelisierung von Galatea und der Gottesmutter Maria (vgl. den Hymnus „Ave maris stella“) wie zur Person Jesu Christi ist unverkennbar, was im antiken Kontext des Stoffes durchaus befremdlich wirkt:

Ein Schiff, das seinen Weg verloren / und dem das Meer den Todt geschworen / das scherzet auf dem Schaum der Wellen / so bald sein Leitstern sichtbar ist :// Ach! eben so will sich mein Herze / bey einem Sturm von Furcht und Schmerze / besänftgen und zufrieden stellen / weil Du, mein Licht, zugegen bist.

²⁴ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Liber XIII, in der Ausgabe von E. Rösch (München: Heimeran 1961), die Verse 750–897.

Unterdessen hat Polyphemus Rache geschworen und die Naturgewalten, d. h. den Ätna entfesselt. Eumaeus und Alsus verstecken sich in der Höhle, wo bereits Acis und Galatea weilen, Polyphemus singt draußen eine Rache-Arie:

Nein! Der Frevel muß gerochen seyn. // Pyramon! Schmiede Donner-Keile / damit ich meinen Feind ereile / und will er in der Doris Flüssen / den sichern Aufenthalt geniessen / so giesse Pech und Schwefel drein.

Melinda hat Acis und Galatea, nicht aber Eumaeus und Alsus in die Höhle hineingehen sehen und benachrichtigt – Rache witternd – Polyphemus, der einen Stein vor die Höhle rollt.

Hier weicht Stölzel von der ovidischen Vorlage ab, wo der Zyklop Acis mit einem Felsbrocken erschlägt. Stölzel ersinnt einen anderen Fortgang der Dinge, der wiederum in Ansätzen dem Postulat komischer Wirkungen geschuldet ist. Als Polyphemus den Stein wegrollt, kommen aus der Höhle Alsus und Eumaeus, der als Zigeunerin verkleidet ist und folgende Arie zum Besten gibt:

Ich komm aus Aegypten / und diene Verliebten / mir sagens die Hände / und lineamente / was ihm das Schicksal für Gutes bereit // Ich lege mich weiter / auf Wurzel und Kräuter / Ich kenne die Sterne / und sehe von ferne / die seltsamen Fälle der künft'gen Zeit.

Melinda ist brüskiert, Polyphemus dagegen erleichtert darüber, daß sich Melinda getäuscht hat. Trotz der Rettung durch die beiden Schäfer hat Acis weiterhin Angst vor Polyphemus. Galatea beschließt darauf, mit ihm ins Nymphenreich zurückzukehren, wo Polyphemus keine Macht mehr über sie hat. An dieser Stelle blendet sich Stölzel wieder in die Erzählung der Ovidischen Metamorphosen ein und läßt die Verwandlung auf der Bühne Ereignis werden:

Die Regieanweisung und die dazugehörige Ovid-Referenz lauten:

Es eröffnet sich der Prospect, wo man den Acin in einen Fluß verwandelt, und die Galateam mit vielen Nereiden begleitet, neben ihm sitzen siehet. (Erat tamen Acis in Amnem versus; et antiquum tenerunt flumina nomen)

Mit einem kurzen Schlußchor in da-capo-Form faßt der Chor das Geschehen zusammen und stellt damit den Bezug auf den Aufführungsanlaß des Werkes her:

So triumphirt zuletzt die Liebe / ob ihrs auch anfangs widrig geht. // Die Treue ist gewohnt zu siegen / scheints gleich, sie müsse unterliegen / so wird sie endlich doch erhöht.

Obwohl im Vergleich zu Menantes komische Elemente weitaus sparsamer verwendet werden und ein stilistischer Bruch in diesem Zusammenhang kaum zu erkennen ist, stellt sich bei der Lektüre des Librettos doch der Eindruck einer gewissen Uneinheitlichkeit, ja Unbeholfenheit ein. Die mühsame Verbindung des antiken Stoffes mit den Geboten der zeitgenössischen Schäferdichtung scheint Stölzel schwergefallen zu sein. Vom Übergewicht der Götter und Halbgötter in der handelnden Personnage abgesehen, scheint vor allem die Zeichnung des Schäfers Acis als Melancholiker unglaubwürdig. Die auf Rache sinnenden Figuren Melinda und Polyphemus scheinen ohnehin eher der ‚großen‘ Oper entsprungen zu sein, und die Einführung der Schäfer Eumaeus und Alsus kann ebenso wenig wie die Wendung der Handlung ins Positive über die inhaltlichen und strukturellen Defizite hinwegtäuschen. Offenbar hat Stölzel seine Prager *Acis und Galatea* von 1715–1718 für die Fürstenhochzeit 1729 nur geringfügig überarbeitet, denn die nächste uns überlieferte Pastorale von 1727 schlägt einen gänzlich anderen, weitaus zeitgemäßerem Ton an, von dem sich *Die triumphirende Liebe* auf kaum erklärbarer Weise unterscheiden würde, wäre sie 1729 tiefgreifend umgestaltet worden.

3.2. Gottfried Heinrich Stölzel: *Die Freuden-Ernde* (Altenburg 1727)

Für das Jahr 1727 verzeichnen die zeitgenössischen Theaterchronisten die Aufführung einer weiteren Pastorale von Stölzel unter dem Titel *Die Ernde der Freuden* am Gothaer Hof²⁵, die im selben Jahr anlässlich des Geburtstages der Fürstin Magdalene Auguste am 23. Oktober in Altenburg mit dem geringfügig veränderten Titel *Die Freuden-Ernde* erneut gegeben wurde. Renate Brockpähler bezeichnet die Autorschaft Stölzels am Libretto als fraglich²⁶, doch geht aus dem erhaltenen Textbuch der Altenburger Aufführung²⁷ eindeutig hervor, daß Stölzel als Verfasser zu gelten hat.

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Werken verzichtet Stölzel in der *Freuden-Ernde* auf einen Prolog. Die erste Szene eröffnet mit einem Chor von Winzern bei der Weinlese. Der alte Winzer Ergasto erinnert seine Pflgetochter Amoene daran, daß gemäß des Wunsches ihres verstorbenen Vaters nun die Zeit zum Heiraten gekommen sei. Amoene ist über diese Aussicht betrübt, was sie in einer kurzen da-capo-Arie begründet:

Ein einziges Ja bringt mir Glücke / ein einziges Ja bringt meine Noth :// Von beiden kann ich nicht zurücke / denn beide dauern bis in Tod.

²⁵ G. Chr. Freiesleben, *Kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Professor Gottsched nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung*, Leipzig 1760, S. 71–72. (Nachdruck Hildesheim 1970, zusammen mit Gottscheds *Nöthigem Vorrath*).

²⁶ Brockpähler [s. Anm. 8], S. 29.

²⁷ Aufbewahrt in der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Signatur 2 Ms. 89.

Da sie sowohl die Tugend des Schäfers Dorindo als auch die Schönheit des Schäfers Myrtillo schätzt, klagt die in Handlungszwang geratene Amoene den Bäumen ihre Not und wird darauf vom Schlaf übermannt.

Dies bereitet den Boden für die Ankunft des Phoebus Apollo, der aus einer Wolke steigt und als Schäfer „Myrtillo“ verkleidet die Erde betritt. Gemeinsam mit dem dazukommenden Dorindo betrachtet er die schlafende Amoene, die im Traum laut über die Vorzüge der beiden Heiratskandidaten spricht. Dorindo sieht seine Position gefährdet, aber Myrtillo beruhigt ihn, wenngleich er in Andeutungen befangen bleiben muß:

Wenn ich Dein Neben-Buhler bin / sollst Du, trotz allem widrigen Bestreben / den angenehmen Schatz doch heben.

Arie: Sey getreu und sey zufrieden / was das Glücke dir beschieden / das erhältst du ganz gewiß. :// Unterdessen eh sich füget / was sich in der That vergnüget / schmeckt die Hoffnung zucker-süß.

Unterdessen versuchen die in Amoene verliebten Schäfer Montano und Eurillo, ihre Konkurrenten aus dem Weg zu räumen. Montano ist zu allem entschlossen und will Amoene notfalls mit Gewalt erobern, Eurillo hingegen ist mehr ein Mitläufer und gesteht Apollo alsbald die bösen Absichten Montanos. Apollo deutet an, daß ihm selbst Höheres bestimmt sei, Eurillo also keine Konkurrenz zu fürchten brauche:

Mir wollen andre Rosen blühn / die sich in höhern Purpur röthen / mich ziehen andere Magneten / von deren Wunder-Kraft man nicht / als nur in tiefer Ehr-Furcht spricht.

Doch die Worte Apollos, die freilich nicht deutlicher sein können, um dessen Identität nicht preiszugeben, können Eurillo nicht überzeugen. Er wittert Unaufrichtigkeit in der Rede „Myrtillos“ und nimmt dies zum Anlaß für eine bemerkenswerte Reflexion über die gegenwärtigen Zeitläufe:

Ach edle Zeit, die ohne Gold / doch gölden könnte heissen / in dem die Redlichkeit / dein bester Reichthum ware / Liegst du nun völlig auf der Bahre? / Und kommen nun die Jahre / wo Falschheit, Trug und List / auch in den Schäfer-Hütten ist? / Ja, ja, solch Uebel stellt sich ein / so bald die Schäfer klüger als die Schafe seyn.

Abgesehen von der Allusion auf den Begriff des Goldenen Zeitalters, der mit der Schäferdichtung untrennbar verbunden ist, erstaunt die Konsequenz, die Eurillo aus der Diagnose des gegenwärtigen Weltzustandes zieht und in einer da-capo-Arie verkündet:

Ich will zu meinen Herden kehren / da leb ich in der güldnen Zeit / da blüht mir die Zufriedenheit :// Da will der Himmel mir bescheren / so viel als mir nur nötig ist / da fürcht ich mich vor keiner List / was will ich also mehr begehren? / das übrige ist Eitelkeit.

Die Welt der Schäfer und Hirten scheint hier auf eigenwillige Weise differenziert. Neben der bereits von Falschheit und List geprägten Gegenwart, deren sinnfälligster Ausdruck das zur Taktik korrumpierte Liebeswerben und die Bedeutung wohlgesetzter Worte sind; neben dieser – man ist geneigt zu sagen: von Galanterie geprägten – Gegenwart erscheint eine Alternative möglich: die Rückkehr zu einem ursprünglichen, glücklichen Schäferdasein, allerdings erkaufte durch den weitgehenden Verzicht auf Liebe. Anders als gewohnt erscheint das Goldene Zeitalter in einer Zeit der fortschreitenden Dekadenz nicht als entfernter, weithin imaginerter Zustand einer besseren Welt, sondern als gerade noch erreichbare zeitliche Parallelerscheinung.

Stölzel läßt den Leser oder Zuschauer im Unklaren über den Fortgang der Dinge: Eurillo tritt im Verlauf des Stücks nicht mehr auf; der Rezipient ist aufgefordert, das von ihm besungene unverfälschte Schäferdasein vor dem eigenen inneren Auge auszumalen.

Währenddessen ringt Amoene weiter um eine Entscheidung und erklärt Ergasto schließlich, daß sie dieser Aufgabe nicht gewachsen sei und daher das Los über ihren künftigen Ehemann entscheiden solle. Erscheint die Partnerzuordnung durch Los bei Menantes noch als göttliche Intervention, so wird sie in Stölzels *Freuden-Ernde* zum Ausdruck menschlicher Selbstbestimmung, wenngleich auf dem Hintergrund mangelnder Entscheidungsfähigkeit. Die Tendenz aber, die Götter als Träger entscheidender Handlungen zu entwerten, ist an dieser Stelle unverkennbar.

In der folgenden Szene prahlt Montano mit seinem Reichtum, Amoene weist ihn entschieden zurück, daraufhin schwört Montano in einer Arie Rache, deren Text im Vergleich zu Polyphemus' Rachearie in *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphirende Liebe* allerdings spürbar geglättet scheint:

Auf zur Rache! Auf, erwache! / Allzu sehr verletzter Muth! / Will man meine Gluth
verschmähen / ey, so mag man zitternd sehen / was verschmähte Liebe thut.

Im Anschluß an diese Auseinandersetzung läßt Amoene schweren Herzens die Lose ziehen. Dorindo schwört Treue auch im Falle des ungünstigen Ausgangs, und in der Tat: er verliert. Montano, der das Geschehen beobachtet hat, fällt über den Sieger „Myrtillo“ her und wird von diesem zu Stein verwandelt. „Myrtillo“ enttarnt sich als Apollo, führt Amoene und Dorindo zusammen und wendet sich dann an die im Zuschauerraum sitzende Fürstin:

Mir war bekannt, wie dir das treue Land / der Andacht Weyrauch streuet / so oft dein
Wohlseyn sich verneuet. / Doch dieses näher anzusehn, und Dein erwünschtes
Lebens-Fest, Durchlauchtigste! Persönlich zu bedienen / verließ ich die gestirnten
Bühnen / und ließe mich in diese Schäfer-Reihn / doch unter fremdem Namen ein. /
Wodurch es dann geschehn / daß an den allgemeinen Freuden / wie ich gewünscht,
mein Herz sich können weiden.

Weitaus eleganter als in *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphirende Liebe* erscheint hier also die Verknüpfung mit der Huldigung an die Herrscherin, die daraufhin vom Chor nochmals aufgegriffen und gleichzeitig auf den Titel des Werkes bezogen wird:

Ja, Durchlauchtste Fürstin ernde / unsrer Wünsche Segen ein! / Alles Bittre sey Dir süße / und Dein gantzes Leben müsse / Eine Freuden-Ernde seyn.

Nicht nur in diesem strukturellen Aspekt erweist sich die *Freuden-Ernde* gegenüber *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphirende Liebe* überlegen. Sie erfüllt auch die bereits erwähnten dichtungstheoretischen Anforderungen in weitaus höherem Maße.

Der Handlungsverlauf zeigt deutlich das Bemühen um Abgrenzung gegenüber der heroischen Oper, das Einwirken der Götter ist auf Apoll begrenzt, der sich noch dazu als Schäfer verkleidet und nicht mehr alle Fäden der Handlung in den Händen hält. Das Gebot der Mäßigung ist auf der Ebene der Sprache wie des bühnentechnischen Aufwandes gleichermaßen befolgt: Dialoge und Arien erscheinen stilistisch auf der Höhe der Zeit, von barockem Schwulst weitgehend gereinigt; der Einsatz von Maschinen wird auf den Auftritt Apolls begrenzt. Leider läßt sich derzeit nicht nachvollziehen, ob die Tendenz zur Verfeinerung und Abrundung sowie der Gewinn an Leichtigkeit und Eleganz, der im Vergleich der Textbücher deutlich wird, auch in der Musik eine Entsprechung gefunden haben.

Doch auch ohne Kenntnis der Vertonungen mag deutlich werden, daß die pastoralen Libretti im ersten Drittel des Jahrhunderts, diejenigen Stölzels insonderheit, eine wichtige Zwischenstufe in der Entwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters bilden. Rund 130 Jahre nach der Geburt der Oper aus dem Geiste des pastoralen Modus hat die Pastorale älteren Stils in ihrer Bindung an die großen mythischen Gestalten ihren Lebensabend erreicht. Doch indem sie sich einem neuen Zeitgeist öffnet und dem Galanten oder zumindest dem Raisonnement über die Galanterie einen Platz einräumt, kann sie ihr Erbe an die allmählich entstehende Gattung des Singspiels weitergeben.