

# Eros und Heros: Alexander der Große als gebändigter Held in der deutschen Oper um 1700

*Nicolas Detering / Philipp Redl*

## I

Die Stofftradition um Alexander den Großen bleibt über die Jahrhunderte hinweg überaus reich. Vielleicht gibt es keine andere historische Gestalt, die ein derart reges Nachleben als literarische Figur oder bildkünstlerisches Konterfei hatte. Anders als etwa seinem römischen Pendant Julius Caesar hat die neugermanistische Forschung Alexander dem Großen bisher keinen monographischen stoff-, motiv- oder rezeptionsgeschichtlichen Beitrag gewidmet, sodass man beim Sichten von einschlägigen Alexander-Adaptionen auf überblicksartige Handbucheinträge verwiesen bleibt.<sup>1</sup> Das auffällige Desiderat, das schon die positivistische Motivgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hätte beheben müssen, lässt wohl auf eine gewisse Ratlosigkeit der Forschung schließen. Dem ‚Mythos Alexander‘ eignet zwar ein „narrativer Kern“ von „hochgradiger Beständigkeit“ – um eine gängige Mythendefinition Hans Blumenbergs aufzugreifen –,<sup>2</sup> dieser droht in der Breite der literarischen Variation und im ganz widersprüchlichen, auch die gegensätzlichsten Positionen noch zulassenden Deutungsspektrum aber verdeckt zu werden und bisweilen ganz zu verblassen, jedenfalls literaturgeschichtlich kaum kohärent rekonstruierbar zu sein. Die Gestalt Alexanders scheint sich gleichermaßen für Apotheose und Adoration anzubieten wie für moralische Kritik an Schwelgerei, Dünkel und Hybris, gilt den einen als Sinnbild der Tugendherrschaft, den anderen als Beispiel für Trunksucht, Grausamkeit und Megalomanie.<sup>3</sup> Betrachtet man die diversen Manifestationen des Alexanderstof-

---

<sup>1</sup> Siehe etwa Peter von Möllendorff u. a.: Alexander, in: Manfred Landfester/Helmuth Schneider (Hg.): Der neue Pauly. Supplemente, Bd. 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik, hg. v. Peter von Möllendorff/Annette Simonis/Linda Simonis, Stuttgart/Weimar 2013, Sp. 17–58, und Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Kröners Taschenausgabe 300), Stuttgart <sup>10</sup>2005, s. v. – Kenneth Royce Moore (Hg.): Brill’s Companion to the Reception of Alexander the Great (Brill’s Companions to the Classical Reception 14), Leiden/Boston 2018, und John Boardman: Alexander the Great. From His Death to the Present Day, Princeton/Oxford 2019, sparen den hier verhandelten Bereich ganz aus.

<sup>2</sup> Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel (Poetik und Hermeneutik 4), München 1971, S. 11–66, hier S. 40; ausgearbeitet dann in Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979.

<sup>3</sup> Siehe Uwe Puschner: Die Darstellung Alexanders des Großen im barocken Deutschland, in: Archiv für Kulturgeschichte 61, 1979, S. 102–119, hier S. 103.

fes über die Jahrhunderte, scheinen nur wenige Elemente konstant aufgerufen zu werden, im Grunde kaum mehr als das Epitheton ‚der Große‘ und die stereotype Attribution – ‚Held‘.<sup>4</sup> Das heißt nicht, dass es zu bestimmten Zeiten nicht zu einer Re-Historisierung des Alexandermythos gekommen wäre, in deren Zuge die Taten des makedonischen Herrschers, vor allem der Alexanderzug, seine Kontexte und selbst der Quellenstand seiner Überlieferung sehr spezifisch reflektiert und in die Heroisierung integriert worden wären. Wohl aber finden sich ebenso Rezeptionsphasen und vor allem bestimmte Gattungen, in denen die historische Referenz fast ganz verschwindet und der teilfiktionalen Ausschmückung keinerlei Grenzen mehr gesetzt sind.

Die Aneignungen des Alexandermythos in der Frühen Neuzeit sind in dieser Hinsicht bemerkenswert, denn beide Tendenzen, gelehrte Re-Historisierung und fiktionale Mythisierung, koexistieren über lange Zeit, ja gehen bisweilen Hand in Hand. Vor allem im Spätmittelalter hatte sich die sagenumwobene Gestalt des antiken Erobererhelden regen literarischen und bildkünstlerischen Interesses erfreut.<sup>5</sup> Aus diesem Komplex ragt beispielsweise der Alexander-Roman von Johannes Hartlieb heraus, der seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert hinein oft gedruckt wurde und dem zahlreiche Studien gewidmet sind.<sup>6</sup> Hartliebs *Histori von dem großen Alexander* (um 1450) beruht bereits auf einer Wiederentdeckung der griechischen und lateinischen Quellen, die im Humanismus ediert und übersetzt wurden, darunter auch die Alexandergeschichte des Curtius Rufus, die etwa durch den portugiesischen Humanisten Vasco da Lucena in der Mitte des 15. Jahrhunderts philologisch gewürdigt wurde, nachdem sie im Mittelalter zwar verbreitet, aber literarisch kaum produktiv war.<sup>7</sup>

Ganz gegen diese Entwicklung öffnete man um 1600 den Alexanderstoff für sehr frei gestaltete Liebeshandlungen, insbesondere im englischen und französischen Drama. Der ‚verliebte Alexander‘ war weder im Mittelalter noch im Huma-

<sup>4</sup> Siehe zu frühneuzeitlichem Heldentum Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer‘ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 65), Tübingen 2002; zum Alexanderbild in der Antike Ralf von den Hoff: Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen (Figurationen des Heroischen 6), Göttingen 2020.

<sup>5</sup> Siehe Markus Stock (Hg.): *Alexander the Great in the Middle Ages. Transcultural Perspectives*, Toronto u. a. 2016; David Zuwiyya (Hg.): *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2011; Herwig Buntz: *Die deutsche Alexanderdichtung des Mittelalters*, Stuttgart 1973; George Cary/David J. A. Ross (Hg.): *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.

<sup>6</sup> Stellvertretend genannt seien Rudolf Lechner-Petri: *Johann Hartliebs Alexanderroman*, Hildesheim/New York 1908; Reinhard Pawis (Hg.): *Johann Hartliebs ‚Alexander‘* (MTU 97), München 1991; Frank Fürbeth: *Johannes Hartlieb. Untersuchungen zu Leben und Werk* (Hermaea N. F. 64), Tübingen 1992.

<sup>7</sup> Friedrich Pfister: *Die Entdeckung Alexanders des Großen durch die Humanisten*, in: Johannes Irscher (Hg.): *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa* (Deutsche Akademie der Wissenschaften – Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 32), Bd. 1, Berlin 1962, S. 57–75, hier S. 60.

nismus ein verbreitetes Motiv gewesen, florierte aber seit den Dramen John Lylys (*Campaspe*, 1584) und Jean Racines (*Alexandre le Grand*, 1665).<sup>8</sup> Auch für diese Traditionslinie ist motivliche Offenheit charakteristisch, denn sie kennt mindestens drei Stränge: Als Liebesgefährtin des Alexander dient mal eine griechische Hetäre (Kampaspe bei Lyly), mal die indische Prinzessin Cleofile (bei Racine), mal seine erste Frau Roxane (etwa in Händels Oper *Alessandro*, 1726).

Die teilfiktionale Erotisierung des Stoffes verstärkte sich noch mit dem Aufstieg der Oper im 17. Jahrhundert, die bald zur Leitgattung des Theaters um 1700 avancieren sollte und auch auf andere dramatische Formen einwirkte.<sup>9</sup> Alexander war eine ihrer meistbearbeiteten Figuren; der Höhepunkt der Welle liegt in der Rokokozeit. Das Libretto *Alessandro nell'Indie* (1729) von Pietro Metastasio sicherte dem Makedonen immense Konjunktur auf den Bühnen Europas. Heute dürfte Händels Oper *Porro, Re dell'Indie* (1731) am bekanntesten sein, nicht vergessen werden sollten aber auch die Kompositionen von Johann Adolf Hasse (Dresden, 1731), Antonio Bioni (Breslau, 1732), Matteo Lucchini (Prag, 1734), Carl Heinrich Graun (Berlin, 1744), Georg Christoph Wagenseil (Wien, 1748) und Giovanni Marco Rutini (Prag, 1750), um aus der Fülle der Werke und der Masse ihrer Präsentationen nur die Uraufführungen im deutschsprachigen Raum aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nennen.<sup>10</sup> Diese musiktheatralische Faszination am Alexanderstoff hat allerdings eine Vorgeschichte, etwa mit Opern von Antonio Cesti (*Alessandro, vincitor de se stesso*, 1651 und *La magnanimità d'Alessandro*, 1662) oder Alessandro Scarlatti (*La Statira*, 1690).<sup>11</sup>

Der Alexanderstoff auf deutschen Opernbühnen um 1700 – der Zeit, in der die Oper in Deutschland inkubiert<sup>12</sup> – ist bislang kaum erforscht. Welche Konsequenzen

<sup>8</sup> Zum Heldentum in der französischen Dramatik Jakob Willis: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*, Bielefeld 2018.

<sup>9</sup> Siehe dazu Bernhard Jahn: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740) (Theatron 45), Tübingen 2005; und Bernhard Jahn: Musiktheater und galanter Diskurs, in: Ruth Florack/Rüdiger Singer (Hg.): Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit 171), Berlin/Boston 2012, S. 301–315.

<sup>10</sup> Zu ermitteln über das Corago-Libretti-Archiv der Universität Bologna, <http://corago.unibo.it> [letzter Zugriff am 20.03.2020]; zu zwei dieser Opern Ralph P. Locke: Alexander der Große und der indische Raja Puru: Zur Exotik in einem Libretto Metastasios und in darauf basierenden Opern von Hasse und Händel, in: Achim Aurnhammer/Barbara Korte (Hg.): Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900) (Helden – Heroisierungen – Heroismen 5), Würzburg 2017, S. 127–144.

<sup>11</sup> Claudio Sartori: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 1, Cuneo 1990, S. 68–94, listet für die Zeit bis 1800 dann über 200 italienische Alexander-Libretti-Drucke, wobei es sich öfter um denselben Titel handelt.

<sup>12</sup> Siehe den Überblick von Gertraut Haberkamp: Werke mit Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts. Der aktuelle Quellenstand, in: Markus Engelhardt (Hg.): In Deutschland noch ganz unbekannt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum (Perspektiven der Opernforschung 3), Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 1–28; Ortrun Landmann: Italienische Opernpraxis in Dresden, in: Alberto Colzani u. a.

zen hat die galante ‚Veroperung‘ der Figur für ihre Heroik?<sup>13</sup> Dieser Frage gelten die folgenden Ausführungen. Wie an ausgewählten Libretti von Christian Heinrich Postel über Friedrich Christian Bressand, einem Anonymus und Johann Christian Hallmann bis hin zu Johann von Besser zu zeigen sein wird, folgen die Stücke sowohl an bürgerlich-städtischen Häusern wie an Höfen der Tendenz, Alexander in intrikaten Liebesaffären zu präsentieren. Auch in den deutschen Singspielen um 1700 ist er meist „eine heroische Figur im Spannungsfeld zwischen Mars und Venus“.<sup>14</sup> Gegenstand der Dramen sind nicht Alexanders Aristien, sondern eher Herrscherpsychologien – und dies dann oft zugespitzt auf ein galantes Thema.<sup>15</sup> Sie verinnerlichen Alexanders Heroik, die nun in der Fähigkeit des Helden besteht, seine Affekte zu kontrollieren und sich als tugendhafter Herrscher gegen erotische Anfechtungen beständig zu zeigen. Statt des *siegreichen Alexander* – so der Titel eines Singspiels wohl von 1692 – rückt mit den Schauspielen und Opern des 17. Jahrhundert *Der sich selbst besiegende Alexander* in den Vordergrund – so ein Titel von 1693.<sup>16</sup> Diese gattungsspezifische Interiorisierung der Alexanderheroik, die nicht mehr auf militärische Taten und Eroberungszüge, sondern auf Liebesgefühle bezogen wird, dürfte, so unsere leitende Beobachtung, eine gewisse Depotenziierung der Alexanderheroik um 1700 bewirkt haben, zumindest eine Umakzentuierung vom Helden der Tat zum gezähmten Heros der Liebe.

## II

Die Verinnerlichung von Alexanders Heldentum zu einer Art Selbstzucht in erotischen Belangen geht in allen wesentlichen Deutungselementen auf die antike Psychagogik zurück. Bereits in der römischen Geschichtsschreibung wurde Alexander nicht nur für seine äußeren Taten gelobt, sondern als Charakterheld profiliert. Als dafür maßgeblich erwiesen sich die *Historiae Alexandri Magni Macedonis* des Curti-

---

(Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII – Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland. Beiträge zum fünfzehnten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17. Jahrhundert (Contributi musicologici del Centro Recerche dell' Antiquae Musicae Italicae Studiosi 9)*, Como 1995, S. 23–30, hier S. 24. Grundlegend: Renate Brockpähler: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland (Die Schaubühne 62)*, Emsdetten 1964.

- <sup>13</sup> Zur Tendenz der ‚Veroperung‘ des deutschen Dramas auch Achim Aurnhammer: *Melpomene musiziert. Vom Einzug der Oper in das schlesische Schauspiel des Barock*, in: Günter Schnitzler/Achim Aurnhammer (Hg.): *Wort und Ton, Freiburg 2011*, S. 43–57, anschließend an Werner Richter: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts (Palaestra 78)*, Berlin 1910.
- <sup>14</sup> Thomas Seedorf: *Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini (Figurationen des Heroischen 1)*, Göttingen 2015, hier S. 13.
- <sup>15</sup> Siehe von Möllendorff: *Alexander (Anm. 1)*, Sp. 36–39.
- <sup>16</sup> Anonym: *Der Siegreiche Alexander*, in: *Neue vortreffliche Schau-Spiele/ So auff den Hamburgischen Schau-Platze sind praesentiret worden, Hamburg [1694]*; Anonym: *Der sich selbst bezwingende Alexander [...]*, Weiffenfels 1693.

us Rufus, die vermutlich der Zeit unter der Regentschaft von Kaiser Claudius entstammen.<sup>17</sup> Curtius betont darin moraldidaktisch die Exemplarität mancher Episoden.<sup>18</sup> Dies empfahl den Einsatz der *Historiae Alexandri* vor allem im frühneuzeitlichen Latein-, Geschichts- und Rhetorik-Unterricht. In der Antike entfalteten sie offenbar keine große Wirkmacht, ab karolingischer Zeit wurden sie aber bis ins 15. Jahrhundert in mindestens 123 Handschriften tradiert, von denen insbesondere die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen noch wenig erforscht sind. Mehr noch als die historiographischen Passagen boten sich die persönlich-biographischen Abrisse für psychagogische Intentionen den Schülern gegenüber an. So suchte etwa der spätere Rhetorik-Professor in Halle Christoph Cellarius mit seinen Alexander-Publikationen Curtius für den Schulgebrauch zu rehabilitieren. Das schwankende Urteil früherer Richter über Alexanders Charakter resümierte er lapidar: „Virtutibus an vitiis maior Alexander fuerit, non aequa omnium iudici sunt“.<sup>19</sup> Für beide Seiten bot das Alexander-Bild von Curtius Rufus Belege, waren doch die *Historiae Alexandri* zunächst auf zwei Pentaden angelegt (es sind nicht alle zehn Bücher überliefert): Charakterlich überwiegen Alexanders *virtutes* in den ersten fünf, seine *vitia* in den zweiten fünf Büchern.<sup>20</sup> Im zehnten Buch findet sich eine Gesamtcharakteristik: Zu Alexanders *virtutes/fortunae* zählt Curtius dessen Geisteskraft (*vis animi*), Ausdauer (*laboris patientia*), Mut (*fortitudo*), Freigiebigkeit (*liberalitas*), Milde (*clementia*), Unerschrockenheit vor dem Tod (*mortis perpetua contemptio*), Elternliebe (*pietas erga parentes*), Güte und Wohlwollen (*benignitas/benivolentia*), Entschlußfähigkeit (*consilium*), Geschicklichkeit (*sollertia*), ein Maßhalten in Begierden (*modus immodicarum cupiditatum*) und Liebesverlangen (*intra naturale desiderium voluptas*); dagegen stehen als Alexanders *vitia* Ruhmsucht (*gloriae laudisque cupiditas*), Aberglaube (*oraculis credere*), Zorn und Jähzorn (*vehementius quam par esset irasci/iracundia*), Übernahme fremder, vor allem orientalischer Habitus (*in externum habitum mutare corporis cultum/imitari devictarum gentium mores*) und Trunksucht (*cu-*

<sup>17</sup> Siehe zum Folgenden Quintus Curtius Rufus: Geschichte Alexanders des Großen. Lateinisch und deutsch, nach der Übersetzung von Johannes Siebelis überarbeitet und kommentiert von Holger Koch, Darmstadt 2007, insbesondere S. VII–XX.

<sup>18</sup> Albert Brian Bosworth: Plus ça change... Ancient Historians and their Sources, in: *Classical Antiquity* 22, 2003, S. 167–197, S. 187: „The exemplary, moral value of the historical episodes is stressed“.

<sup>19</sup> Hier zitiert nach Quintus Curtius Rufus: De rebus Alexandri Magni historia superstes. Hg. von Christoph Cellarius, Leipzig 1696, Bl. ): (10<sup>r</sup>; dazu näher Sonja Schreiner: ‚Non omnium eadem de Q. Curtio historico sententia est.‘ Wie und warum Curtius Rufus im 18. Jahrhundert für junge Leser adaptiert wurde und dabei seinen Weg ins Musiktheater fand, in: Hartmut Wulfram (Hg.): Der römische Alexanderhistoriker Curtius Rufus. Erzähltechnik, Rhetorik, Figurenpsychologie und Rezeption (Wiener Studien – Beiheft 38), S. 389–410, hier besonders S. 396–398.

<sup>20</sup> Vgl. Werner Rutz: Die Erzählkunst des Q. Curtius Rufus, in: Wolfgang Haase/Hildegard Temporini (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Reihe II, Band 32: Sprache und Literatur. Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit, Teilband 4, Berlin/New York 1986, S. 2329–2357, hier S. 2346.

*piditas vini*).<sup>21</sup> Für den Argumentationsunterricht oder die Ethikdidaxe ließ sich der *Alexander* von Curtius also vielfältig einsetzen. Im 17. Jahrhundert diente er auch als Grundlage für das Schultheater, das Aspekte der Selbstkontrolle besonders intensiv erörterte. So verfasste der Direktor des protestantischen Gymnasium Andreanum in Hildesheim, Johann Christoph Los, eine lose Dramentetralogie über Alexander den Großen, die sein Schulbuch zur Lektüre des Curtius begleiten konnte.<sup>22</sup> Liebesaffären spielen hier keine Rolle. Seine Reihe von Singspielen mit Alexander-Stoff hält sich weitgehend an die historischen Vorgaben und perspektiviert staatspolitische Fragen zu exemplarischen Episoden aus der Alexander-Geschichte, die Gymnasiasten einem stadtbürgerlichen Publikum um die Jahrhundertwende präsentierten: *Darius Codomannus* (1697), *Philotas* (1699), *Abdolonimus* (1700) und *Hermolaos* (1701).<sup>23</sup> Nachwirkungen solcher Charakterspektren finden sich auch in den staatspolitischen Diskursen der Frühen Neuzeit. Hervorgehoben wird dort vor allem die *virtus heroica* der Selbstkontrolle. So heißt es in Giovanni Boteros *Spiegel Hoher Fürstlicher Personen* (*Prencipi Christiani*, 1600; deutsch 1603), Alexander habe „auch in wichtigsten und schweresten Sachen“ „seine eigene Sinne“ gezeigt, „ja sich selber vberwunden“.<sup>24</sup>

Mit der Veroperung des Stoffes aber übertrug sich das Motiv der tugendhaften Selbstüberwindung auf die Liebe. In der Oper erschien Alexander als Held der

<sup>21</sup> Siehe Curtius: *Historia Alexandri* (Anm. 19), S. X, S. 5, S. 26–37.

<sup>22</sup> Johann Christoph Los: *Q. Curtii Rufi nucleus latinu-germanicus sive phraseologia curtiana* [...], Hildesheim 1711.

<sup>23</sup> Freilich ist das Thema der Stücke, Aufstieg und Fall der Titelhelden, weniger entscheidend als das moralische Fazit. *Philotas* ereilt nicht einfach nur die blinde *fortuna*, er wird vielmehr auch ein Opfer seiner eigenen Unbedachtsamkeit und Instinkttlosigkeit. Sein ‚Fall‘ – so perspektiviert es das Singspiel – gerät zum Exempel für ein Versagen der politischen Gewalt/Macht und für einen intrigantischen Missbrauch von Beraterfunktionen. Alexander der Große stellt in diesem Stück einen passiven Pol dar, dessen Ambition ihn in Hybris und dessen Mangel an Standhaftigkeit in Passivität treibt. Zu Los und seinem Umfeld das Dissertationstyposkript von Kurt Günther: *Johann Christophorus Losius. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schuldramas um 1700*, Berlin 1966. – Der berühmteste Schüler von Los, Georg Philipp Telemann, nahm an den Aufführungen teil, wie ein *Syllabus agentium* zum *Philotas* beweist, siehe den *Summarischen Entwurff des Schau- und Singspiels von dem verunglückten Macedonsichen Staats-Mann Philota*, beigegeben dem *Philotas*-Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (AB 146886 [26]), S. 6. Telemann komponierte auch die Arien; vgl. Georg Philipp Telemann: *Telemann. (Ex autogr.)*, in: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtige Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen* [...], Hamburg 1740, S. 354–369, hier S. 357.

<sup>24</sup> Giovanni Botero: *Spiegel Hoher Fürstlicher Personen. Darinnen freyer Fürtrefflicher/Großmuhtiger Potentaten und tapfferer Kriegshelden* [...] vorgestellt, aus dem Italienschen, Lübeck 1603, S. 60; zitiert nach Disselkamp: *Barockheroismus* (Anm. 4), S. 45. Fast gegensätzlich beurteilt übrigens Moscherosch den Charakter Alexanders, wenn er bemerkt, dieser habe seinen Rat Clitus umgebracht, weil er „seine Begierden“ nicht habe „zwingen können“; siehe Johann Michael Moscherosch: *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche und Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt* [...], Straßburg 1642, I, S. 431–432; zitiert nach Disselkamp: *Barockheroismus* (Anm. 4), S. 196.

Abstinenz, der seine Gefühle im Zaum zu halten verstand oder sich standhaft gegenüber Verführung zeigte. Als frühes Beispiel dafür kann Christian Heinrich Postels verdeutschtes Libretto zu *Alessandro Magno in Sidone* (1688) gelten.<sup>25</sup> Die italienische Vorlage stammt von Aurelio Aureli und wurde 1679 mit Musik von Marc'Antonio Ziani in Venedig uraufgeführt. Die Musik für die Hamburger Fassung komponierte Johann Philipp Förtsch. Alexander glänzt hier als galanter Tugendheld, der sich von der Flatterhaftigkeit der anderen Figuren abhebt. Die überlieferten Ereignisse auf dem Alexanderfeldzug in Sidon ignoriert dieses Singspiel weitgehend; das Figureninventar belehnt nur lose die historischen Quellen. König von Sidon ist nicht Straton, sondern ein nicht mit dem Diadochen identischer Eumenes; die Hetäre aus Alexanders Tross Thais befindet sich schon in der Stadt, bevor Alexander mit seinem Gefolge ankommt; und bei Cleander handelt es sich nicht um Alexanders Söldner-Kommandanten, sondern einen Poeten am Hof von Sidon. Vor diesem Hintergrund untertreibt das Vorwort ‚An den geneigten Leser‘ noch, das die Hauptfiguren Eumenes, Eusonia, Thais und Alexander einführt und belehrt: „Die andern Persohnen hat theils die Nothwendigkeit der Geschicht/ theils die Auszierung des Schauplatzes hinzugefügt.“<sup>26</sup> Tatsächlich bemüht sich Postels *Alexander in Sidon* nach Aurelis Vorlage überhaupt nicht um historische Authentizität. Das Singspiel bietet eine turbulente Abfolge von meist sehr kurzen Szenen mit vielen Schauplatzwechslern, mehrere spannungsreiche Höhepunkte und teils komische Elemente nach dem Vorbild der venezianischen Oper. Die Entertainmentqualität erhöhen theatralische Effekte wie Musiker in Maschinen, Verstellspiele und ἀνάγρωσις-Momente, Situationen drohenden Todes oder eine Arena mit Fechtern und wilden Tieren.

Der König von Sidon Eumenes, so die Handlung, wird von seiner Gemahlin Eusonia mit Thais in flagranti ertappt. Eusonia will Thais prompt erstechen, wird aber zurückgehalten. Cleander berichtet von einem Aufstand der Sidonier gegen Eumenes und empfiehlt die Flucht. Alexander zieht in die Stadt ein. Eusonia bietet Alexander den Thron, er gibt ihn gleich wieder zurück. Eusonia beauftragt den Wachobristen Orontes, Thais zu verbrennen. Eumenes verstellt sich nach der Flucht als Schäfer und sehnt sich nach Thais, die zwischenzeitlich von Orontes in Ketten gelegt zum Scheiterhaufen geführt wird. Eumenes rettet sie gerade noch und fingiert danach seinen Tod. Eusonia gibt ein Fest zu Ehren von Alexander, an dem auch die maskierte Thais und Eumenes als ‚Mohr‘ verstellt teilnehmen. Als schließlich entdeckt wird, dass Eumenes doch nicht tot ist, will Alexander ihn sogleich begnadigen. Eusonia und Eumenes versöhnen sich, nachdem Eumenes

<sup>25</sup> Christian Heinrich Postel: *Der Grosse Alexander In Sidon*. In einem Sing-Spiel vorgestellt, [Hamburg] [1688]. Das Singspiel wurde 1698 zur Leipziger Ostermesse in einer anonymen Version erneut gegeben; siehe: Alexander Magnus [...] in einer Opera auff den Leipziger Schauplatze [...] vorgestellt, o. O. 1698.

<sup>26</sup> Postel: *Alexander* (Anm. 25), Bl. )( 3<sup>v</sup>.

der treulosen Thais abschwört. Hephaistion, dessen geheime Liebe zu Eusonia durch einen Brief offenbar wurde, tröstet sich mit den Avancen von Eusonias Zofe Rodisbe. Thais wird verbannt. Alexander zeigt seine Großmut (*magnanimitas*), indem er Eumenes als einen seiner Stellvertreterkönige inthronisiert:

Eumenes sey getrost/ das Siegen kommt vom Glück/  
 Und seinen Feind vergeben/  
 Ist nur der Tugend Werck/ der Himmel wolle nicht/  
 Daß ich mir diese Zier und Ehre lasse rauben/  
 Nehmt seine Bande weg[.] Leb unter meiner Krohn  
 In Treu und unverfälschten Glauben/  
 Ein redlicher Vasall, Dir schenck ich Reich und Thron.<sup>27</sup>

Im *lieto fine* sind die Turbulenzen der zurückliegenden drei Akte vergessen, das Singspiel endet mit Vivat-Rufen für Alexander. Die Affekte der Figuren, die die Handlung im Wesentlichen geführt haben, sind gemäßigt. Bis auf Alexander sind alle *dramatis personae* ihrem Gefühlshaushalt machtlos erlegen: Thais ist habgierig; sie dissimuliert hypertroph, um sich Reichtum und eine Machtposition zu sichern.<sup>28</sup> Eusonia ist eifersüchtig, nachtragend und boshaft; sie freut sich gar über die Nachricht vom Tod ihres Gatten. Eumenes ist Thais liebestoll erlegen und entschließt sich zur Rache gegen Alexander. Hephaistion ergibt sich der Melancholie seines Liebeskummers.

Die Gefahren der Liebe besingen einige Arien des Singspiels; diejenige des Wachmanns Orontes formuliert als Konsequenz zum Schutz vor den Gefahren dieses Affekts grundsätzliche Enthaltensamkeit:

Ich hab es beschlossen/ ich liebe nicht mehr/  
 wer Leiden  
 will meiden/  
 aus Ketten  
 sich retten/  
 Der gebe der Liebe ja nimmer Gehör.  
 Ich hab es beschlossen/ ich liebe nicht mehr.<sup>29</sup>

Eine solche Radikalabstinenz hat Alexander jedoch nicht nötig. Ihm verhilft seine besonnene Standhaftigkeit zu einer Immunität, die ihn vor den negativen Folgen unbeherrschter Leidenschaft schützt. Schon beim Einzug nach Sidon ist Alexander sich über die Bedrohlichkeit des Liebesaffekts im Klaren. Auf eine Warnung Hephaistions antwortet er:

Mir ist nicht unbewust/  
 Wie scharff das Frauenzimmer ziehlt  
 Doch hat damit nur stets gespielt

<sup>27</sup> Ebd., S. 48.

<sup>28</sup> Zur Hetäre Thais näher Birgit Kiupel: Zwischen Krieg, Liebe und Ehe. Studien zur Konstruktion von Geschlecht und Liebe in den Libretti der Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678–1738), Freiburg 2010, passim.

<sup>29</sup> Postel: Alexander (Anm. 25), S. 29.

Mein allzeit freye Brust/  
Der lieblichsten Augen holdseligstes Blicken  
Sol niemahls mein Hertze berücken bestricken.<sup>30</sup>

Tatsächlich kann Alexander diesen reflektierten Selbstschutz aktivieren. Als sich ein erotisches Verhältnis zu Eusonia anbahnt und ihn der Liebesaffekt bedroht, weiß er ein probates Mittel zu wählen, indem er sich entzieht:

In der Abwesenheit  
Will ich die Hertzens-Wunde heilen/  
Wer Sieg im Lieben sucht/  
Der find ihn nur bey schneller Flucht.<sup>31</sup>

Die Heroik Alexanders erweist sich nicht in Kriegstaten wie einem Sieg im Kampf oder der Einnahme einer Stadt, sondern in seiner Standhaftigkeit gegenüber überwältigenden Affekten. Er ist in diesem Libretto kein Held der äußeren Tat, sondern der inneren Stabilität. Die historischen Konturen des Makedonen sind weitgehend verwischt, als Kern des Mythos Alexander bleibt nur noch, dass es sich um einen irgendwie ‚großen‘ Menschen handelt. Die historisch-politische Dimension seines Handelns ist deutlich verkleinert.

### III

Dem Singspiel von Postel und Förtsch folgte eine ganze Reihe von weiteren Alexander-Opern in Hamburg<sup>32</sup> und an mehreren Musenhöfen im Alten Reich. Das Thema des verführten und standhaften Liebeshelden variierten sie allesamt; teils verwoben sie es mit der Dramatisierung politisch-historischer Ereignisse, teils aber reduzierten sie den Stoff auch ganz auf die Liebeshandlung. Die dichte Folge schon nur von Inszenierungen am Hamburger Gänsemarkt indiziert den Erfolg des Sujets: Vermutlich 1692 wurde in Hamburg *Der Sieg-reiche Alexander in einem Singspiel* aufgeführt,<sup>33</sup> 1695 wurde ebendort Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* gegeben, nach dem Libretto von Ortensio Mauro (das auch Handels *Alessandro* zugrunde liegt) und bearbeitet von Gottlieb Fiedler,<sup>34</sup> und 1694 impor-

<sup>30</sup> Ebd., S. 7–8.

<sup>31</sup> Ebd., S. 30.

<sup>32</sup> Die Titel sind Hans Joachim Marx/Dorothea Schröder: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748), Laaber 1995, S. 469–478, zu extrahieren.

<sup>33</sup> Siehe Neue vertreffliche Schau-Spiele/ So auff den Hamburgischen Schau-Platze sind praesentiret worden, [Hamburg] [wohl 1694], erstes Libretto der zusammengebundenen Kompilation; Digitalisat der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 8 P DRAM 1, 2020.

<sup>34</sup> Zu dieser Oper Nicole K. Strohm: *Simulatio und dissimulatio*: Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* im Spiegel der höfisch-politischen Klugheitslehren, in: Claudia Kaufold u. a. (Hg.): Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit, Göttingen 2017, S. 91–106; zur Bedeutung Steffanis siehe in dem gleichen Band die Beiträge von Reinhard Strohm: Agostino Steffani und die Oper in Deutschland, S. 55–66; sowie Gerhard Croll: Musik und Politik. Steffani-Opern in Mün-

tierte man einen *Porus* von Friedrich Christian Bressand, komponiert von Johann Sigismund Kusser, der 1693 am Hof von Braunschweig uraufgeführt worden war.<sup>35</sup>

Während Postel und Förtsch sich eher an der venezianischen Opernästhetik orientieren, steht das zuletzt genannte Alexander-Singspiel von Bressand und Kusser eher in französischer Tradition – wenn auch Postel Bressands Libretto für Hamburg leicht bearbeitete und ihm durch die Zugabe einer komischen Dienerfigur ein venezianisches Element einschrieb.<sup>36</sup> Das dürfte auch darauf zurückzuführen sein, dass Bressand zuvor Corneille und Racine übersetzt hatte und dass Kusser unter Lully in Paris und Versailles gewirkt hatte, bevor er nach Braunschweig kam. Die historische Situation der Handlung, die Konfiguration der *dramatis personae* und manche Elemente der Handlung ähneln Racines *Alexandre le grand*, sie weichen aber doch so stark davon ab, dass man keinesfalls von einer bloßen Modifikation der französischen Tragödie sprechen kann. Der Tendenz des *Alexanders* von Postel, die Motivation der Figuren grundsätzlich individualpsychologisch zu fundieren, folgt Bressand nicht in gleichem Maße. Alexanders Fähigkeit zur Affektkontrolle wird hier lediglich *ex negativo* vorgeführt, im Kontrast zur Eifersucht seines Gegenspielers Porus, der fälschlich glaubt, Alexander wolle seine gefangen gehaltene Gemahlin Zarina verführen. Diese „Umstände“ sind, wie die Vorrede zugesteht, „darzu gedichtet[ ]“, es sind „Aufzierungen/ welche trefflich darzu dienen/ eine Theatralische Vorstellung zu ihrem Zwecke“ zu führen.<sup>37</sup> Der Zweck besteht hier offenbar darin, mittels rascher Glückswechsel ein lohensteinisches Effekttheater zu schaffen, in dem die indischen Protagonisten sich nach typisch ‚orientalischer‘ Manier als wankelmütig, leidenschaftsergeben, tyrannisch und intrigant gerieren, während der hellenische „Held der Helden“<sup>38</sup> gleich zweimal durch Großmut gegenüber dem besiegten Feind erstrahlen kann. Das heißt jedoch, dass Alexander in diesem Stück zwar über das Geschick der anderen Figuren entscheidet, in der dramatischen Handlung aber erstaunlich weit in den Hintergrund tritt. Seine Anteile an den Dialogen sind äußerst gering, den „Flüchtige[n] Wechsel des wanckenden Glückes“ und die „Eitle Vergänglichkeit sterblicher Pracht“<sup>39</sup> illustriert Bressand eher an der eifersüchtigen Titelfigur Porus, seinem Umfeld und der lustigen Dienerfigur Planes, die in der Braunschweiger Fassung

---

chen, Hannover und Düsseldorf, in: Colzani u. a. (Hg.): *Il melodramma italiano* (Anm. 12), S. 31–42, und Dorothea Schröder: *Die Einführung der italienischen Oper in Hamburg*, in: ebd., S. 43–55.

<sup>35</sup> Friedrich Christian Bressand: *Porus. Singe-Spiel/ auf dem Braunschweigischen Schau-Platze vorgestellt [...]*, Braunschweig 1693.

<sup>36</sup> Siehe Friedrich Christian Bressand/Christian Heinrich Postel: *Der Durch Großmuth und Tapferkeit besiegte Porus. In einem Singe-Spiel Auff dem Hamburgischen Schau-Platz Vor-gestellt*, o. O. 1694.

<sup>37</sup> Ebd., Bl. i); (iii<sup>v</sup>.

<sup>38</sup> Ebd., fol. Fii<sup>v</sup>.

<sup>39</sup> Ebd., fol. Fii<sup>r</sup>.

noch fehlte, aber „nach dem *Genio* unserer hiesigen [d. h. Hamburger] Zuschauer“ als „nothwendiges Stück“ erachtet wurde.<sup>40</sup>

Im gleichen Jahr, als Bressands *Porus* in Braunschweig aufgeführt wurde, gab man zum Geburtstag von Johann Adolf II., Herzog von Sachsen-Weißenfels, am Hof in Weißenfels eine Oper mit dem Titel *Der sich selbst bezwingende Alexander* (1693),<sup>41</sup> in der Staats- und Liebeshandlung wie bei Bressand in loser Weise miteinander verwoben wurden. Alexander zeigt seinen Großmut gegenüber einem Abgesandten aus Lampsacum, der ihm seine Treue verweigern möchte, und übt sich zugleich in Enthaltbarkeit gegenüber dem „Frauen-Zimmer“ Campaspe, in die er sich verliebt hat und die er dem berühmten Maler Apelles als Modell präsentiert. Als sich die Schöne und der Künstler ineinander verlieben, lässt Alexander Apelles zunächst einsperren, doch Venus erscheint ihm im Traum und gemahnt ihn, sich zusammenzureißen – „Du großer Überwinder/ | Auff! überwinde dich!“<sup>42</sup> Alexander revidiert seine Entscheidung, das Stück endet glücklich.<sup>43</sup> Wieder wählt ein galanter Librettist sich hier einen historischen Stoff – besser gesagt: zwei –, wieder aber geht er sehr frei mit der Vorlage um und erfindet großzügig Handlungsstränge und Figuren hinzu. Die Heldentaten des Alexander geraten in dieser Oper ganz ins Hintertreffen, und selbst die *magnanimitas* als Herrschertugend verschwindet durch die Marginalisierung der politischen Handlung, die nur die Nebenszenen bestimmt. Durch seine Konzentration auf den erotischen Konflikt schmälert der anonyme Verfasser die Heroik des Titelhelden deutlich. Nur auf ein Zeichen der *dea ex machina* hin, der Liebesgöttin Venus, entscheidet sich Alexander, seinen Maler zu begnadigen und ihm die schöne Campaspe zu überlassen. Der Schlusschor feiert Alexander dafür als „Welt-Bezwinger“, „Der sich selbst zu bezwingen weiß“,<sup>44</sup> kann aber kaum darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei dieser anekdotisch verbürgten ‚inneren Tat‘ doch bestenfalls um eine kleine Heldenleistung handelt.

In diesem Sinne eher anekdotisch-moraldidaktisch als dramatisch-heroisch scheint schließlich auch ein Alexander-Schauspiel konzipiert zu sein, das Johann Christian Hallmann verfasst hat und das 1700 in Breslau aufgeführt wurde. Der Text ist nicht überliefert, erhalten hat sich aber ein gedrucktes Szenar, von dem die Universitätsbibliothek in Breslau ein Exemplar verwahrt.<sup>45</sup> Ihm ist zu entnehmen,

<sup>40</sup> Ebd., fol. ): (iii<sup>r</sup>.

<sup>41</sup> Anon.: *Der sich selbst bezwingende Alexander [...]*, Weißenfels 1693.

<sup>42</sup> Ebd., fol. Eiii<sup>v</sup>.

<sup>43</sup> Ebd., fol. Fi<sup>v</sup>.

<sup>44</sup> Ebd., fol. Fi<sup>v</sup>.

<sup>45</sup> Siehe das Inhaltsreferat von Anon.: *Die Triumffirende Gerechtigkeit Oder Der Vergnügte Alexander Magnus*, in: *Innhalt Derjenigen Drey Schau-Spiele/ Welche Denen Allerdurchläuchtigsten Kayser- und Königlichen Majestäten zu Allerunterthänigsten Ehren Vermittelst Obrigkeitlicher Bewilligung In Breslau Werden vorgestellt werdem Im October 1700, Breslau 1700*, fol. Aii<sup>r</sup>-Bi<sup>r</sup>.

dass es die Verschwörung von Damaskus – „videatur Curtius“ – zum Stoff hatte.<sup>46</sup> In Breslau brachte man oft historische Gestalten der Antike auf die Bühne,<sup>47</sup> und Hallmann gehört mit Gryphius und Lohenstein zu den wichtigsten Verfassern von Theaterstücken für die beiden gymnasialen Schultheater in Breslau.<sup>48</sup> Sein verschollener *Alexander* fällt aber in die spätere Zeit, in der er sich als Impresario versuchte. Wie Hallmanns andere Schauspiele, so ist auch sein *Alexander Magnus* dramenästhetisch stark von der Opernkultur des Habsburger Hofes in Wien geprägt: „Die Wiener Hofmode überformt die patrizische Geschmackskultur Breslaus“.<sup>49</sup> In den Sprechtext scheinen Musikeinlagen geflochten zu sein; so ist ein „Sterbe-Liedgen“ vermerkt, das die entführte Antigone im Angesicht ihres befürchteten Verbrennungstodes singt. Jeder Akt endet mit einem „musicalischen Schluß-Lied“,<sup>50</sup> das die allegorisch-moralische Funktion der Reyen übernimmt. Die Handlung, soweit sie sich aus dem Szenar rekonstruieren lässt, nimmt sich wie folgt aus: Alexander, der mit Roxane verheiratet ist, hat Damaskus erobert. Die makedonischen Fürsten Dymnus, Nicanor und Amyntas planen einen Anschlag auf ihn. Philotas erfährt davon, hält es aber für ein Gerücht und plant, statt die Intrige zu vereiteln, die schöne Antigone zu verführen, in die auch Alexander verliebt ist. Antigone aber ist in Hephaestion verliebt. Derweil wollen die Verschwörer den schlafenden Alexander in einer Grotte ermorden, doch Philipps Geist verjagt sie. Alexander wird von Hephaestion und Nicomachus aufgeklärt, die Verschwörer werden verhaftet. Alexander macht Antigone den Hof, doch eine Dame verrät dies der eifersüchtigen Gattin des Alexander, Roxane, die Antigone daraufhin entführen lässt. „Alexander wird wegen der Antigenen Schönheit von der Liebe und Ehre sehr bestritten/ diese aber behält den Sieg“.<sup>51</sup> Die Verschwörer werden verurteilt; Antigone heiratet Hephaestion – „Und nimmt also dieses Schau-Spiel unter dem Schall der Trompeten und Pauken nebst einem zierlichen Ballett ein höchst-erfreuliches ENDE“.<sup>52</sup>

Das Drama hat offenbar alle Elemente der Hallmann'schen Theaterspektakel aufgewiesen – Politik und Erotik, gleich mehrere Intrigen, rasche Affektwechsel, lustige Figuren und opernhafte Effekte. Alexander selbst aber vollbringt eigent-

<sup>46</sup> Ebd., fol. Aiii<sup>r</sup>. Zur Episode aus historischer Sicht siehe Ernst Badian: *Conspiracies*, in: Albert Brian Bosworth/Elizabeth J. Baynham (Hg.): *Alexander the Great in Fact and Fiction*, Oxford 2000, S. 50–95, hier S. 64–69.

<sup>47</sup> Siehe Konrad Gajek: Nachwort, in: Ders. (Hg.): *Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Scholactus und Szenare zu den Aufführungen ‚förmlicher Comödien‘ an den protestantischen Gymnasien, Tübingen 1994*, S. 1\*–65\*, hier S. 36\*.

<sup>48</sup> Siehe Gerhard Spellerberg: *Das schlesische Barockdrama und das Breslauer Schultheater*, in: Peter Kleinschmidt u. a. (Hg.): *Die Welt des Daniel Casper von Lohenstein*, Köln 1978, S. 58–69.

<sup>49</sup> Aurnhammer: *Melpomene musiziert* (Anm. 13), hier S. 45.

<sup>50</sup> Anon.: *Innhalt Derjenigen Drey Schau-Spiele* (Anm. 45), fol. Aiii<sup>r</sup>–Bi<sup>v</sup>.

<sup>51</sup> Ebd., fol. Bi<sup>r</sup>.

<sup>52</sup> Ebd., fol. Bi<sup>v</sup>.

lich keine Heldentaten. Als negative Handlungsträger sind hier die makedonischen Verschwörer vorgesehen, als positive Akteure nur die Gefährten des Alexander, Hephaestion und Nicomachus, welche den Meuchelmord verhindern; in der Liebeshandlung ist es Roxane, die tätig wird, und es ist Antigone, deren Beständigkeit auf die Probe gestellt wird. Konflikthaft mutet allenfalls der innere Kampf zwischen Liebe und Ehre an, den Alexander offenbar zu bestehen hat – in dem kleinen Sieg seiner Tugend über die Wollust klingt das auch sonst dominante Motiv des ‚sich selbst besiegenden‘ Helden an, Hallmann hatte dafür aber wohl nur eine Szene vorgesehen. Der Befund passt zum Bild: In den Alexander-Opern um 1700 scheint ausgerechnet Alexander keine zentrale Rolle zu spielen. Seine Eroberungserfolge und Heldentaten, welche die dichterische Phantasie über Jahrhunderte angeregt hatten, werden in diesem Genre und zu dieser Zeit nicht produktiv, sondern dienen allenfalls noch als historisch-exotisches Kolorit für eine andere Handlung. In den Liebesszenen verlagert man Alexanders Heroik ‚nach innen‘, lässt ihn gegen die eigenen Affekte ankämpfen und damit nur mehr auf erotischem Gebiet seine Siege gegen sich selbst erringen.

#### IV

Eine eigenwillige Variante des um 1700 breit etablierten Motivs ‚verliebter Alexander‘ hat Johann von Besser gefunden, Zeremonienmeister am Berliner Hofe Friedrichs I. Zu dessen Hochzeit mit Sophie Luise, Herzogin zu Mecklenburg, ließ Besser im November 1708 ein Singspiel mit dem Titel *Alexanders und Roxanen Heyrath* aufführen.<sup>53</sup> Die Musik komponierte der Kammermusikant Augustin Reinhard Stricker, begleitet wurde das Spiel von diversen „Entrees“, allegorischen Balletten, an denen sich, wie üblich, der kostümierte Hofadel beteiligte.<sup>54</sup> Da der Anlass, die Hochzeit des preußischen Königs, eine analoge Gestaltung der theatralischen Handlung gebot – die Analogie zwischen Friedrich und Alexander, Sophie Luise

<sup>53</sup> [Johann von Besser:] *Alexanders und Roxanen Heyrath/ In einem Sing-Spil vorgestellt [...]*, Cölln an der Spree 1708. Der Text ist neuerdings in einer kritischen Ausgabe greifbar, d. i. Johann von Besser: *Schriften*, Bd. 1: *Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, hg. von Knut Kiesant, bearbeitet von Andreas Keller, Heidelberg 2009, S. 553–576. Wir zitieren nach dem Originaldruck. – Zu Bessers Arbeit für den Berliner Hof siehe neuerdings Mathias Palm: *Dialogische Ordnung: Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*, Göttingen 2014, wo allerdings die Hochzeitsdichtung kaum erwähnt wird. Sozialgeschichtlich zu Bessers panegyrischem Wirken am Hof den Beitrag von Nicolas Detering: *Beförderungspolitik und literarische Profilierung am Hofe Friedrichs III./I. Johann von Bessers Lobdichtungen auf Eberhard von Danckelmann und Johann Kasimir Kolbe von Wartenberg*, in: *Daphnis* 40.3–4, 2011, S. 607–641.

<sup>54</sup> Die Besetzung der Schauspieler und der Tänzer lässt sich dem langen Personenverzeichnis des Drucks entnehmen, siehe Besser: *Alexanders und Roxanen Heyrath* (Anm. 53), fol. \*\*I\_\*\*\*v.

und Roxane wird in der Vorrede forciert –,<sup>55</sup> ergab sich kaum Spielraum für dramatische Konflikte. Tatsächlich kommt das Hochzeitsspiel ganz weitgehend ohne Entwicklung aus. Die erwiderte Liebe Alexanders zu Roxane steht von Beginn an fest, nur muss Roxane sich in den ersten beiden Akten erst an den Gedanken gewöhnen, künftig mit einem König und Weltherrscher verheiratet zu sein. Sie befürchtet, seiner nicht würdig zu sein. Am Ende des zweiten Aktes sind die Bedenken zerstreut und man schreitet zur Trauung, die den dritten und letzten Akt beherrscht. Um Konflikthaftigkeit zumindest anzudeuten, führt Besser den persischen Prinzen Teronbazes ein, der sich ebenfalls in Roxane verliebt hat. Seine Bestrebungen, Alexander die Braut auszuspannen, bleiben aber sehr zaghaft, und Teronbazes „Rach-Begier“ – soll er es an Roxane rächen oder an sich selbst? – wird fast im gleichen Atemzug noch beantwortet: Er rächt sich lieber an sich selbst, und zwar „[d]urch eine lange Traurigkeit“.<sup>56</sup>

So erscheint Alexander in Bessers Singspiel als Held ohne heroisches Handeln. Selbst eines inneren Heldentums der Affektkontrolle bedarf es nicht, denn Besser ersetzt das Motiv der Verführung, gegen die der Held sich stemmen muss, durch die lutherische Lösung der Liebesheirat, in der die menschliche Triebssünde gottgefällig eingeeht wird. Als Erinnerungsrest wird das asketische Ideal zu Beginn des Spiels noch aufgerufen:

So soll auch Alexander lieben/  
Nachdem sein Hertz so lange Zeit/  
Von der verliebten Zärtlichkeit;  
Von Liebe frey geblieben?

fragt Alexander sich, „Mein Hertz gedachte nicht zu brennen: | Ich sah die Schönesten/ Wie todte Bilder an“.<sup>57</sup> Doch *amor vincit omnia*, und so gibt der Sieger über Weltreiche sich gern besiegt. Dass ein verliebter Held, der in völliger Eintracht mit seiner Geliebten die Hochzeit feiert, zumindest darin so recht kein Held mehr ist, wird zu Beginn des dritten Akts aber dann doch als Problem aufgeworfen. „So kommt ein Helden-Hertz auch leichtlich in Gefahr/ | Und muß

<sup>55</sup> „Beyde Potentaten/ die alhier heyrahten/ sind Könige; Beyde verlieben sich/ durch Gelegenheit eines an einen Fürsten abgelegten Besuches; Und beyde heyrahten so wohl aus Liebe zu der Printzeßin/ als auch in der Absicht/ der Unterthanen Herten dadurch zu vereinigen und an sich zu ziehen. Ausser daß sich auch eine sehr grosse Gleichheit zwischen denen alhier Geliebten beyden Prinzessen befindet; nicht allein ihrer Gestalt und Vortreflichkeit wegen; sondern auch in Ansehung ihrer hohen Geburt und Würde“ (ebd., fol. Ai<sup>r</sup>). Die Analogie des Ranges zwischen Alexander und Friedrich war Besser besonders wichtig, auch im Stück wird sie mehrfach erwähnt. Sie diente wohl auch der nachträglichen Bekräftigung der sogenannten ‚Rangerhöhung‘ Friedrichs vom Kurfürsten zum König in Preußen, die sieben Jahr zuvor (1701) stattgefunden hatte; siehe dazu unter anderem Stefan Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*, Berlin 2015, S. 23–32, und Detering: *Beförderungspolitik* (Anm. 53), passim.

<sup>56</sup> Besser: *Alexanders und Roxanen Heyrath* (Anm. 53), S. 25.

<sup>57</sup> Ebd., S. 3.

sich ebenfals von Liebe meistern lassen?“<sup>56</sup>, gibt Teronbaze zu bedenken, worauf Hephaistion als Verteidiger Alexanders repliziert:

Warum nicht? auch ein Held besteht aus Fleisch und Blut;  
 Ja kann viel leichter noch die Liebes-Flammen fassen:  
 Jemehr ihm Tapfferkeit erhitzt Hertz und Muth.  
 Und zwar ist diese Glut/  
 An Helden nicht zu hassen;  
 Dieweil sie dämpfft und zähmt der Helden stolzen Muth.  
 [...]
 Amor/ ohne den Beschwerden/  
 Die du machest in der Welt:  
 Würd' ein stets beglückter Held/  
 Übermüthig werden.  
 Weilen alles vor ihm fält;  
 Achtet er nichts in der Welt.  
 Aber an den Liebes-Schmerzen/  
 Fühlet er die Menschen-Hertzen:  
 Fühlet er/ daß auch ein Held/  
 Etwas hat vor dem er fält/  
 Dem er unterthan muß werden.  
 Deine peinlichen Beschwerden/  
 Amor/ bändigen den Held.<sup>58</sup>

Die Argumentation des Hephaistion ist an sich schon bemerkenswert, denn sie läuft auf eine Warnung vor ungezügelter Heroismus hinaus, der allzu leicht nur in Hybris und Tyrannei umschlagen kann. Dem Helden steht Demut gut zu Gesicht, und die Erfahrung, der Liebe ergeben zu sein, kann seinen grenzenlosen Taten- und Durchsetzungsdrang bändigen. Darüber hinaus jedoch lautet die Erkenntnis hier wie im Rest des Stücks, dass „auch ein Held [...] aus Fleisch und Blut“ bestehe, und bei aller lapidaren Selbstverständlichkeit, mit der Hephaistion sie rechtfertigt – „Warum nicht?“ –, birgt eine solche Darstellung doch die Gefahr der Profanierung. Das Heroische von Bessers Alexander wird im Stück nur noch als Voraussetzung des Geschehens postuliert, nicht mehr dramaturgisch vorgeführt, und an den Stellen, an denen Figuren es in Frage stellen, weiß das Spiel nur zu Antwort zu geben, dass ein durch Liebe ‚gedämpfter‘ Held vielleicht doch der bessere sei.

\*

Die Alexander-Opern um 1700 reihen sich in eine lange Folge von Bearbeitungen des Stoffes ein. Sie sind fraglos heroischer Natur und zweifeln Alexanders Heldentum nicht *per se* an, sondern setzen es als selbstverständlich voraus. In diesem Rahmen verschieben sie den Akzent: Unter Berufung auf Curtius Rufus und andere zeigt man Alexander als inneren Helden der Selbstüberwindung, nicht aber in politischer, sondern in persönlich-erotischer Hinsicht. Alexander kann

<sup>58</sup> Ebd., S. 20.

seine Leidenschaften kontrollieren, jedenfalls bei Postel, Hallmann und dem anonymen Verfasser des *sich selbst besiegenden Alexander*. Bei Besser hingegen zählt sich Alexander nicht mehr selbst, sondern wird bezähmt – der allesbesiegende Eros besiegt auch den Heroen.

Diese Tendenzen, die Heroik der großen Tat abzuschwächen, sind vor allem gattungsgebunden und verdanken sich bestimmten höfischen Anlässen wie Geburtstagen und Hochzeiten. Erst in der Frühaufklärung problematisiert man Alexanders Heroik explizit, nimmt seinen Status als ‚größter Held‘ also nicht mehr als gegeben hin, sondern beginnt, ihn zu reflektieren und ihn sogar zu leugnen. Ausdrücklich als Provokation beispielsweise versteht 1740 Christoph Böhlau seinen „Moralischen Beweis“ in Versen, „daß Alexander der grosse Mehr ein glücklicher Thor als ein tapfrer Held gewesen“. <sup>59</sup> Fälschlich gelte Alexander als „allergrößte[r] Held, den die Welt verehrt“; <sup>60</sup> Alexander habe mit Willkür geherrscht, Blutvergießen über alle Länder gebracht und sei letztlich vom schieren Glück abhängig gewesen – „Dies macht wahrlich keinen Held“. <sup>61</sup> Die Vorwürfe an sich sind nicht weiter der Rede wert, sie stehen in einer sehr langen Tradition von Alexander-Kritik. Dass sie hier aber zur Entheroisierung angebracht werden, <sup>62</sup> dass Alexander nicht seine Exemplarität oder seine Tugend abgesprochen wird, sondern sein Heldentum, ist ein Novum der Aufklärung. <sup>63</sup> Andere Autoren der Zeit schlagen in die gleiche Bresche. So bezeichnet ein scherzhaftes Gedicht, das der junge Lessing über einen Dialog zwischen Aristoteles und Alexander verfasste, den „Mann von tausend Siegen“ provokativ als „Memme“, der nur über die Möglichkeit des Kriegs nachgesinnt habe, nicht über die Möglichkeit, „Wein und Mädchen“ zu erobern. <sup>64</sup> Der Witz beruht auf der Opposition von Krieg und Liebe, deren stereotype Zuteilung von Heldentat und Sentimentalität Lessing invertiert. Diesem aufklärerischen Alexanderspott, der Heroik nicht mehr nur behauptet, hat die ‚Veroperung‘ des Alexanderstoffes seit dem späten 17. Jahrhundert aber vorgearbeitet.

<sup>59</sup> Christoph Böhlau: Der Entlarvte Alexander/ oder Moralischer Beweis, daß Alexander der grosse Mehr ein glücklicher Thor als ein Tapfrer Held gewesen, in: Ders.: Poetische Jugendfrüchte, bei verschiedenen Gelegenheiten gesammelt, Coburg/Leipzig 1740, S. 236–247.

<sup>60</sup> Ebd., S. 236.

<sup>61</sup> Ebd., S. 238.

<sup>62</sup> Zur Tendenz der Entheroisierung in der Aufklärung siehe Anselm Maler: Der Held im Salon: Zum antiheroischen Programm deutscher Rokoko-Epik (Studien zur deutschen Literatur 37), Tübingen 1973; und Ritchie Robertson: Mock-epic poetry from Pope to Heine, Oxford 2009.

<sup>63</sup> In den politischen Traktaten der Renaissance scheint man einen gewissen Hang zu Lastern wie Trunksucht und Liebe sogar als typisch für Helden gehalten zu haben; dazu Disselkamp: Barockheroismus (Anm. 4), S. 46.

<sup>64</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Alexander, in: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 2: Werke 1752–1753, hg. v. Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 1998, S. 364.