

Zur Instrumentalisierung der Gestalt des Sokrates in Paisiellos Oper *Socrate immaginario*¹

Klaus Döring (Freiburg)

Giovanni Paisiellos Oper *Socrate immaginario* wurde im Oktober 1775 im Teatro Nuovo in Neapel uraufgeführt.² Mit dem Libretto der Oper hat es in zweierlei Hinsicht eine besondere Bewandnis:

1.

Als Verfasser wird in den frühen Drucken Giambattista Lorenzi (1721-1807) genannt, ein erfolgreicher, mit Paisiello (1740-1816) befreundeter Librettist der damaligen Zeit. Noch vor der Uraufführung und dann auch danach spricht aber Ferdinando Galiani (1728-1787), bekannter unter dem Namen Abbé Galiani, in mehreren seiner Briefe von sich als dem Verfasser des Librettos. Offenkundig waren beide an der Abfassung des Librettos beteiligt. Da in den erhaltenen Zeugnissen keiner der beiden je auf den jeweils anderen und dessen Anteil Bezug nimmt, zumindest nicht mit Nennung seines Namens,³ lässt sich nicht im Einzelnen klären, wer was zu dem Libretto beigetragen hat.⁴ Luigi Diodati (1763-1801) schreibt in seiner Gali-

¹ Der hier vorgelegte Aufsatz soll die Lücke füllen, die ich in meinem Aufsatz „Sokrates auf der Opernbühne“ (2001) offengelassen habe (vgl. dort Anm. 37).

² Der Text des Librettos: Rago 1986, 65-197; Mioli 2001, 904-917; im Internet unter: www.librettidopera.it/socrate/socrate.html. Freie, zum Teil stark gekürzte deutsche Übersetzung von Brenner 1986. Aufnahme der Oper: Giovanni Paisiello, *Socrate Immaginario*, Orchestra Sinfonica di Savona, Leitung Giovanni di Stefano, Bongiovanni Bologna, GB 2259/0-2, 2 CDs (mit zum Teil stark gekürzten Rezitativen).

³ In dem Brief an d’Alembert vom 28. Nov. 1777 bemerkt Galiani immerhin, dass man das Libretto anfänglich „einem anderen“ zugeschrieben, dann aber erfahren habe, dass es von ihm stamme (Galiani 1882, 2, 306; deutsche Übersetzung: Galiani 1907, 655).

⁴ In späteren Druckfassungen werden Galiani und Lorenzi gemeinsam als Verfasser genannt, seit der Mitte des 20. Jahrhunderts mehrfach auch nur Galiani (vgl. Sartori 1992, 236f.; Rago 1986, 58).

ani-Biographie, die ein Jahr nach dem Tod Galianis erschien, zur Zusammenarbeit Galianis mit Lorenzi und Paisiello:⁵ „Viel besser gelang ihm (sc. Galiani) sein Vorhaben, ein Singspiel von ganz neuem und höchst scherzhaftem Inhalte zu Neapel aufzuführen. Dieses war der eingebildete Sokrates (*Socrate imaginario*), welches einen in den griechischen Philosophen ganz vernarrten Dummkopf vorstellt, der seine Philosophie und Handlungen mit ganz originellen Zügen des feinsten Scherzes nachäffet. Er ließ seine Gedanken von Johann Baptist Lorenzi, einem berühmten Dichter und Verfasser einiger schönen Lustspiele ausarbeiten und den Text von dem noch viel berühmteren Kapellmeister Paisiello in Musik setzen. Dreymal versammelten sie sich wöchentlich, dem Werke alle mögliche Vollkommenheit zu geben, und Galiani würzte es mit vielem ihm eigenen Salze.“ Diese Bemerkungen Diodatis mögen die Dinge im Großen und Ganzen richtig darstellen.

2.

Die Oper wurde mit großem Erfolg sechsmal öffentlich aufgeführt. Nachdem sie anschließend ein weiteres Mal bei Hofe aufgeführt worden war, wurden weitere Aufführungen von König Ferdinand IV. verboten, weil dieser, wie es in der diesbezüglichen Anweisung seines Premierministers Bernardo Tanucci ohne weitere Erläuterung heißt, das Libretto taktlos («indiscreto») fand.⁶ Woran nahm der König Anstoß? Galiani, der in Neapel als scharfzüngiger Spötter bekannt war, behauptet in einem bald nach Erlass des Verbotes verfassten Brief an Madame d'Épinay, in deren Salon er während seiner Zeit als Diplomat in Paris (1759-1769) wegen seines Esprits ein hochgeschätzter Gast gewesen war, seine Gegner hätten in dem Libretto vielerlei boshafte Anspielungen finden zu können geglaubt, die von ihm allerdings gar nicht beabsichtigt gewesen seien.⁷ Und etwa zwei Jahre später schreibt er in einem Brief an D'Alembert, weitere Aufführungen der Oper seien verboten worden, nachdem bekannt geworden sei, dass das Szenario nicht, wie man bis dahin gemeint hatte, von „einem anderen“

⁵ Diodati 1789, 276f. (Originalfassung: Diodati 1788, 62f.).

⁶ Einzelheiten zu dem Verbot und der Text der Anweisung Tanuccis bei Croce 1891, 555-558.

⁷ Brief an Madame d'Épinay vom 9. Dez. 1775 (Galiani 1882, 2, 216; Galiani 1907, 589f.).

(sprich: Lorenzi), sondern von ihm stammte.⁸ Galiani war also überzeugt, dass sich seine Gegner von boshaften Anspielungen freie Texte von seiner Hand gar nicht vorstellen konnten und dass sie deshalb solche Anspielungen auch prompt entdecken zu können glaubten. Und damit lagen sie wohl nicht ganz falsch. Zeitgenössische Zeugnisse, denen sich entnehmen ließe, um was für wirkliche oder vermeintliche boshafte Anspielungen es sich handeln könnte, sind, jedenfalls bisher, nicht bekannt.

Schon wenige Jahrzehnte nach der Aufführung des *Socrate immaginario* galt es aber als Faktum, das sich hinter dem „eingebildeten Sokrates“ der Oper der dem Hof eng verbundene hochangesehene neapolitanische Jurist, Altertumsforscher und Verfasser zahlreicher Schriften zur Musik und zum Musiktheater Saverio Mattei (1742-1795) verbarg.⁹ Und diese Ansicht ist bis heute die vorherrschende, wird allerdings bisweilen auch in Frage gestellt.¹⁰ Im Übrigen: was immer der Grund dafür gewesen sein mag, dass der König weitere Aufführung der Oper verbot, sehr gravierend kann sein Befremden nicht gewesen sein. Schon fünf Jahre später (1780) hob er das Aufführungsverbot wieder auf und ließ zu, dass die Oper im selben Theater in Neapel erneut aufgeführt wurde, und zwar, wie Galiani dem inzwischen am Hof in St. Petersburg tätigen Paisiello in einem Brief mitteilte, aus eigenem Antrieb¹¹ und ohne die mindeste Änderung zu fordern.¹²

⁸ Vgl. Anm. 3.

⁹ Robinson 1991, 218.

¹⁰ Entschieden dafür zuletzt DelDonna 2012; dagegen Rao 2009, 179.

¹¹ Ein gleichnamiger Nachfahr Matteis, Saverio Mattei di Tommaso, behauptet dagegen in einer kleinen Schrift mit dem Titel *Cenno della vita e delle opere di Saverio Mattei*, mit der er den Zweck verfolgte, Leben und Werk seines Vorfahren ins rechte Licht zu rücken und insbesondere gegen die Annahme anzukämpfen, man könne aus dem *Socrate immaginario* herauslesen, er sei ein eingebildeter und fanatischer Spinner gewesen (vgl. Mattei 1891 die Vorbemerkung *Al lettore* und 28-30), dies sei auf Drängen Matteis geschehen («Quel divieto però venne immediatamente sospeso a premura del Mattei,» ib. 29).

¹² Brief vom 11. März 1780, in: Gagliardi 1816, 127: «S. M. *motu proprio* ha ordinato che si rimettesse in iscena il famoso *Socrate*, senza mutarsene né una parola né un'aria.» (Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich DelDonna 2012, 38 Anm. 72).

Die Personen der Handlung sind:

Don Tammaro, ein wohlhabender Mann, der sich für einen zweiten Sokrates hält und deshalb alle Personen aus seinem Umfeld mit Namen benennt, die dem Umkreis um Sokrates oder jedenfalls der griechischen Literatur entnommen sind;

Donna Rosa, seine zweite Frau, eine herrschsüchtige Dame, Tammaros Xanthippe;

Emilia alias Sophrosyne, Tammaros Tochter aus erster Ehe;

Ippolito, ein junger Mann von vornehmer Herkunft, mit Emilia in wechselseitiger Liebe verbunden; da er von außen in Tammaros Welt eindringt, erhält er von ihm als einziger keinen griechischen Namen;

Meister Antonio, ursprünglich Tammaros Barbier, ein Dummkopf, der anhänglichste Schüler Tammaros, der ihn Platon nennt; seine Einfalt zeigt sich u.a. daran, dass er ständig in den neapolitanischen Dialekt verfällt und die einfachsten griechischen Namen und Wörter nicht richtig ausspricht, z.B. von sich selbst nicht als «Platone lo filosofo», sondern als «Pratone lo felòseco» spricht (I 7 S. 90),¹³ also nicht, wie Brenner dies in Deutsche umsetzt,¹⁴ als «Platon, dem Philosophen», sondern als „Praton, dem Phisologen“;

Cilla alias Aspasia, Antonios einfältige Tochter; sie hat mit der Sprache noch größere Probleme als ihr Vater;¹⁵

Lauretta alias Sappho, das Zimmermädchen der Donna Rosa;

Calandrino, Diener Tammaros, der ihn zu seinem Bibliothekar ernannt und den Namen Simmias gegeben hat.

Hinzu kommen zwei Chöre, ein Chor der Schüler des „eingebildeten Sokrates“ und ein Chor von vorgeblichen (dazu später) Furien.

In Bewegung gesetzt und in Bewegung gehalten wird die Handlung durch zwei Faktoren. Der 1. Faktor sind die Wahnvorstellung Tammaros, er sei ein neuer Sokrates, und das Bemühen der anderen, ihn davon zu befreien. Eine Ausnahme macht dabei allein Antonio, der zu dumm ist, um zu erkennen, wie es um Tammaro bestellt ist. Der 2. Faktor sind die Bezie-

¹³ Die römische Zahl gibt hier und im Folgenden den Akt, die arabische die Szene an, die Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe des Textes von Rago 1986.

¹⁴ Brenner 1986, 14.

¹⁵ Anders als er spricht sie nicht einmal den Namen Sokrates (Socrate) richtig aus, sondern sagt stattdessen immer Sokretas (Socreta) (I 11 S. 102 u.ö.).

hungen zwischen den männlichen und weiblichen Akteuren. An erster Stelle zu nennen ist hier natürlich die Beziehung zwischen Tamaro und Donna Rosa, die gekennzeichnet ist durch die ständigen Streitereien zwischen Tamaro, der wie sein Idol Sokrates alles geduldig erträgt, und seiner Frau Rosa, die unter seinem Wahn zu leiden hat und ihn zusammen mit den anderen von diesem Wahn zu befreien sucht. Um den definitiven Beweis dafür erbringen zu können, dass er, was seinen Langmut betrifft, nicht hinter Sokrates zurücksteht, fordert Tamaro seine Frau mehrfach auf, sie möge doch endlich einen Nachttopf oder besser noch: viele Nachttöpfe über ihm ausgießen, so wie dies Xanthippe einst mit Sokrates gemacht habe.¹⁶ Er greift damit eine Anekdote auf, auf die in der Literatur der Kaiserzeit mehrfach angespielt wird und die in der ausführlichsten erhaltenen Fassung so erzählt wird:¹⁷ „Einmal hatte Xanthippe endlose Schimpfereien von oben über ihn (sc. Sokrates) niedergehen lassen, und er hatte es hingenommen. Als sie dann schmutziges Wasser über ihm ausschüttete, trocknete er sich den Kopf ab und entgegnete nicht mehr als: ‚Ich wusste, dass den Donnerschlägen Regen folgen würde.‘“ Aus dem „schmutzigen Wasser“ wurde in späterer Zeit (und so auch bei Galiani/Lorenzi) ein ausgegossener Nachttopf. Aber vielleicht meinten schon die antiken Autoren, die die Anekdote erzählten, dasselbe, drückten sich nur etwas dezenter aus. Die restlichen Akteure sind durch zumeist wechselseitige Liebesbeziehungen miteinander verbunden: Tamaros Tochter Emilia und Ippolito sind, wie schon erwähnt, ein Liebespaar, desgleichen Antonios Tochter Cilla und Tamaros Diener und Bibliothekar Calandrino. Lauretta macht sich Hoffnung, den Witwer Antonio für sich zu gewinnen, stößt allerdings nicht auf die erwünschte Resonanz bei ihm.

Dieses Beziehungssystem gerät durch zwei Beschlüsse, die der „eingebildete Sokrates“ Tamaro gefasst hat, kräftig durcheinander: Er hat 1. beschlossen, seine Tochter Emilia mit Antonio zu verheiraten. Emilia steht damit vor dem Dilemma, sich entweder für Ippolito zu entscheiden und ihrem Vater den Gehorsam zu verweigern oder ihrem Vater zu gehorchen und sich von ihrem Geliebten loszusagen. Emilia entscheidet sich unter großen Schmerzen für das letztere; sie bringt es nicht übers Herz, ihren Vater zu enttäuschen. Tamaro hat 2. beschlossen, zusätzlich zu Donna Rosa Antonios Tochter Cilla zu heiraten. Deren Vater, der Bedenken äußert, und

¹⁶ I 4 S. 81; I 5 S. 83; I 6 S. 88; I 13 S. 108; II 15 S. 166.

¹⁷ Hieron. adv. Iovin. 1,48.

seiner Gattin Rosa, die einen Wutanfall bekommt, hält Tamaro entgegen, dass auch Sokrates, um sich um sein Vaterland verdient zu machen, eine zweite Frau geheiratet habe;¹⁸ auf die gleiche Weise wolle auch er sich um sein Vaterland verdient machen (I 6 S. 88 und I 9 S. 98f.).

Wie kann Tamaro daran gehindert werden, seine beiden Beschlüsse in die Tat umzusetzen? Sein Diener und Bibliothekar Calandrino hat einen Einfall. Bei Platon und Xenophon und danach bei vielen anderen antiken Autoren ist davon die Rede, dass Sokrates bisweilen ein dämonisches oder göttliches Zeichen zuteil geworden sei und ihm für sein Handeln bestimmte Anweisungen gegeben habe, sei es in der Form, dass es ihm von etwas, was er zu tun vorhatte, abriet (so bei Platon), sei es in der, dass es ihm anzeigte, was er und seine Freunde tun bzw. unterlassen sollten (so bei Xenophon). Mit dem Hinweis darauf, dass Sokrates stets den Rat dieses seines Daimonions gesucht habe, veranlasst Calandrino Tamaro, sich zu einer vermeintlich heiligen Grotte zu begeben, um dort sein Daimonion, das als leibhafter Dämon verstanden wird, und den Schatten seiner ersten Frau Caecilia, der Mutter Emillas, zu beschwören und beide in Bezug auf sein Vorhaben zu befragen, seine Tochter mit Antonio zu verheiraten (II 8 S. 142). Calandrino führt Tamaro zu der Grotte. Nachdem beide dort angekommen sind und Calandrino sich zurückgezogen hat, stimmt Tamaro ein Lied an, mit dem er die Geister begrüßt. Als bald stürmt ein Chor von vermeintlichen Furien – in Wirklichkeit handelt es sich um verkleidetes Personal aus dem Haushalt Tamaros – mit Verwünschungen auf ihn ein und fragt ihn, wer er sei und was er hier wolle. Als er sich als neuer Sokrates zu erkennen gibt und sagt, weswegen er gekommen ist, schalten die Furien sogleich um und fordern ihn freundlich auf einzutreten. Unter Blitzen und Donnern öffnet sich eine Tür. Man erblickt einen kleinen Wagen, auf dem Donna Rosa und Ippolito sitzen, sie verkleidet als Schatten der Caecilia, er auf bizarre Art («bizzarramente», II 11 S. 150) verkleidet als Tamaros Daimonion. Beide warnen Tamaro eindringlich davor, seine Tochter Emilia mit zwei Männern zu verheiraten; er dürfe sie allein Ippolito geben. Außerdem solle Cilla Calandrino heiraten – hinzuzudenken ist natürlich: und nicht ihn, Tamaro – und Meister Antonio wieder Barbier werden. Die vorgebliche Caecilia, in Wirklichkeit Donna Rosa, mahnt Tamaro noch, er solle seine Frau künftig freundlicher behandeln,

¹⁸ Zur Geschichte von der sog. Bigamie des Sokrates vgl. S. 128f.

sonst werde sie ihn, aus dem Reich der Schatten zurückkehrend, schwer bestrafen. Tamaro verspricht, wie befohlen zu handeln.

Der Streich scheint gelungen, doch es scheint nur so. Cilla hat durch ein Schlüsselloch gesehen, wie Donna Rosa und Ippolito sich verkleideten, und ihrem Vater Antonio alles erzählt. Als Tamaro die Grotte verlässt, berichtet Antonio ihm von der Maskerade. Der Schwindel ist also aufgefliegen. Calandrino hat einen neuen Einfall. Er schlägt vor, Tamaro ein starkes Schlafmittel zu bringen und ihm einzureden, es handle sich dabei um einen tödlichen Schierlingstrank, wie Sokrates ihn einst getrunken habe; der durch dieses Mittel herbeigeführte Tiefschlaf werde Tamaro, so die Hoffnung, vielleicht von seinem Wahn befreien. Bringen solle ihm den Becher mit dem vermeintlichen Schierlingstrank Antonio. Ihm werde man dasselbe erzählen wie Tamaro, und er werde dies, da er in derselben Wahnwelt lebe wie dieser, gewiss für wahr halten und tun, was von ihm verlangt werde.

Gesagt, getan – und diesmal hat das Täuschungsmanöver Erfolg: Als Tamaro erwacht, ist er geheilt. Jetzt hindert nichts mehr, dass Emilia Ippolito heiratet und Cilla Calandrino; und auch der Witwer Antonio willigt ein, Lauretta zu heiraten. Donna Rosa fordert ihren Mann auf, von der antiken Philosophie zu lassen und sich ihrer modernen Philosophie zuzuwenden, die darin bestehe, gut zu essen, sich zu amüsieren und nichts zu tun. Und sie fügt, an ihren Mann gewandt, hinzu: die wahre Philosophie bestehe darin, sich um seine Familie zu kümmern, ein guter Ehemann und ein ehrenhafter Mensch zu sein.

Im Vorgehenden sind schon zwei Beispiele dafür erwähnt worden, wie Galiani und Lorenzi Bestandteile der antiken Sokrateradition für ihre Zwecke instrumentalisierten.¹⁹ Im Folgenden sollen einige weitere Beispiele beschrieben werden.

Tamaro bildet sich ein, ein zweiter Sokrates zu sein, will deshalb alles genauso machen wie dieser und baut daher eine entsprechende Fantasiewelt um sich herum auf. Da er anders als der historische Sokrates kein Weiser ist, sondern nur meint, einer zu sein, in Wirklichkeit aber einem Wahn verfallen ist, wird er zur komischen Figur. Der einzige, der ihm in seinem Wahn kritiklos folgt, ist sein früherer Barbier Antonio. Alle anderen Personen seines Umfeldes haben unter seinen Wahnvorstellungen zu lei-

¹⁹ Die Anekdote vom schmutzigen Wasser bzw. Nachttopf (S. 125) und das Daimonion des Sokrates (S. 126).

den, die einen weniger, die anderen mehr, und sind daher bemüht, ihn davon zu heilen, indem sie ihm vorgaukeln, sie würden seine Fantasiewelt wie er für die Realität halten, diese Fantasiewelt in Wirklichkeit aber als Mittel benutzen, mit dem sie ihr Ziel, ihn in die Wirklichkeit zurückzuholen, nach einem ersten gescheiterten Versuch schließlich auch erreichen.

Donna Rosa ist Tamaros Xanthippe (I 1 S. 73). Wie diese ist auch sie eine Frau von herrischem Wesen (im Personenverzeichnis wird sie als «*donna imperiosa*» bezeichnet). Durch die Indolenz und Dickfelligkeit, mit der Tamaro auf all ihre Empörung und all ihr Schimpfen reagiert, gerät sie immer wieder in Rage. Im weiteren Verlauf der Oper erweist sie sich dann allerdings mehr und mehr als gewiefte Strategin, die ihre Ziele, darunter vor allem das Ziel, Tamaro von seinem Wahn zu heilen, planvoll verfolgt und mit Flexibilität und taktischem Geschick zu erreichen weiß.

Tamaro beruft sich für sein Vorhaben, zusätzlich zu Donna Rosa als zweite Frau Cilla zu heiraten, darauf, dass auch Sokrates zwei Frauen gehabt habe. Er bezieht sich damit auf die antiken Berichte von der sog. Bigamie des Sokrates.²⁰ In antiken Quellen wird berichtet, Sokrates habe zwei Frauen gehabt, als erste die bekannte Xanthippe, die ihm einen Sohn, Lamprokles, geboren habe, und später zusätzlich eine zweite namens Myrto, eine verwitwete und verarmte Enkeltochter des berühmten Aristeides, dem die Athener den Beinamen „der Gerechte“ gegeben hatten; diese habe ihm zwei weitere Söhne geboren mit den Namen Sophroniskos und Menexenos. Grund dafür, dass Sokrates sich eine zweite Frau genommen habe, sei gewesen, dass die Athener wegen der starken Verluste an Menschen, die der Peloponnesische Krieg (431-404) zur Folge gehabt habe, die Geburtenzahl hätten erhöhen wollen und dass sie deshalb durch einen Volksbeschluss bestimmt hätten, jeder Bürger solle mit zwei Frauen Kinder zeugen. Natürlich stellt sich die Frage, ob die Geschichte von der Bigamie des Sokrates einen historischen Kern hat oder nicht. Dazu hier nur so viel: Lange Zeit hat man die Geschichte für eine Legende gehalten (nach dem bekannten Palmströmschen Dictum „Weil nicht sein kann, was nicht sein darf“). Heute halten viele es für durchaus möglich, dass sie einen historischen Kern hat. Juristisch war das Nebeneinander von zwei Frauen in einem Haushalt zur Zeit des Sokrates in Athen in der Form durchaus gestattet, dass die eine die legale Ehefrau war (im Fall des Sokrates wäre das wohl

²⁰ Vgl. zu dieser Geschichte Schorn 2004, 392-398.

Xanthippe) und die andere den Status einer *παλλακή*, einer Nebenfrau, hatte. Normalerweise war diese Nebenfrau eine Sklavin oder eine Freigelassene. Fraglich ist, ob es auch Nebenfrauen gab, die wie Myrto freigegeborene Athenerinnen waren. Eine definitive Entscheidung darüber, ob dies vorkam, lassen die erhaltenen Quellen nicht zu.²¹ Die Frage, ob Sokrates tatsächlich zwei Frauen hatte, lässt sich daher nicht sicher beantworten. Sollte dies nicht der Fall gewesen sein, es sich bei der Geschichte von der Bigamie des Sokrates also um eine Erfindung von wem auch immer handeln, dann ist zumindest bemerkenswert, dass schon Aristoteles und seine Schüler wie selbstverständlich davon ausgingen, dass Sokrates zwei Frauen hatte.²² Begründeten Zweifeln unterliegt, nebenbei bemerkt, der erwähnte Volksbeschluss, der gefordert haben soll, dass jeder Athener zwei Frauen haben solle. Manches spricht dafür, dass er erfunden wurde, um Sokrates' wirkliche oder vermeintliche Bigamie zu rechtfertigen.²³

Schon vor dem *Socrate immaginario* hatte es ein Opernlibretto gegeben, in dem die wirkliche oder vermeintliche Bigamie des Sokrates eine Rolle gespielt hatte, dort hatte sie sogar im Zentrum der Handlung gestanden: Nicolò Minatos Libretto *La pazienza di Socrate con due moglie*, das 1680 in der Vertonung durch Antonio Draghi in Prag und nach mancherlei anderen Bearbeitungen schließlich in der Bearbeitung durch Johann Ulrich König mit der Musik von Georg Philipp Telemann 1721 unter dem Titel *Der geduldige Sokrates* in Hamburg auf die Bühne gebracht worden war.²⁴ In diesem Libretto ist die Geschichte von der Bigamie des Sokrates in der Form übernommen, wie sie in den antiken Zeugnissen überliefert ist. Ein breit ausgeführtes Element der Handlung bilden in ihm die Rivalität der beiden Frauen des Sokrates, deren ständige Streitereien miteinander und mit Sokrates und dessen unermüdliche Versuche, Frieden zu stiften. Der „eingebildete Sokrates“ Tammaro in Galianis und Lorenzis Libretto plant nur, eine zweite Frau zu heiraten. Dieser Plan, zu dessen Rechtfertigung Tammaro sich auf das Vorbild des antiken Sokrates beruft, wird dann gleichsam multipliziert. Als Tammaro seiner Frau eröffnet, dass er eine zweite Frau heiraten und dass diese zweite Frau die einfältige Cilla sein werde, entgegnet sie nach einem Ausbruch der Empörung, dann werde

²¹ Vgl. Just 1989, 52-55; Kapparis 1999, 8-13.

²² Vgl. Döring 2007.

²³ Vgl. Schorn 2004, 396f.

²⁴ Zu diesem Libretto vgl. Döring 2001, 198-208 = 2010, 345-356.

eben auch sie einen zweiten Mann heiraten, und präsentiert Tammaro als ihren künftigen zweiten Mann Ippolito. Dieser tritt, um Tammaros Sympathie zu gewinnen und ihn auf diese Weise geneigt zu machen, ihm seine Tochter Emilia zur Frau zu geben, in griechischer Kleidung auf, behauptet, er sei als ein großer Verehrer Tammaros aus Athen angereist, und überreicht ihm als Geschenke eine Schachtel mit zwei einbalsamierten Eulen aus Athen und drei kleine Karaffen mit Wasser aus den drei in der *Ilias* erwähnten kleinasiatischen Flüssen Mäander, Simoeis und Xanthos (= Skamandros²⁵) (I 7-10 S. 89-101). Cilla erklärt ihrem Geliebten Calandrino, dass sie zusätzlich zu dem Mann, den Tammaro ihr versprochen habe – dass er dies selbst ist, hat er ihr zu diesem Zeitpunkt noch nicht verraten –, auch ihn zum Mann nehmen werde (I 12 S. 104f.). Und Tammaro teilt später mit, dass er nichts dagegen einzuwenden habe, wenn seine Tochter Emilia außer dem von ihm für sie als Ehemann auserwählten Antonio auch ihren Geliebten Ippolito heirate (II 5 S. 132f.).

In Platons *Apologie* (21a4-d7) berichtet Sokrates, dass sein Schüler Chairephon einst nach Delphi gereist sei und das Orakel befragt habe, ob jemand weiser sei als er, und dass die Pythia dies verneint habe. Und weiter berichtet er, dass ihn dieser Orakelspruch in eine große Ratlosigkeit gestürzt habe: Da er sich einerseits bewusst gewesen sei, dass er so gut wie nichts wisse, es andererseits aber undenkbar sei, dass der Gott die Unwahrheit sage, habe er darüber gerätselt, wie der Orakelspruch wohl zu verstehen sei. Er sei deshalb in Athen herumgegangen und habe bei den verschiedenen Gruppen der Bevölkerung nach Menschen gesucht, die weiser seien als er. Dabei habe sich immer wieder gezeigt, dass die Menschen, was die wichtigen Fragen betreffe, zwar vielerlei zu wissen meinten, in Wirklichkeit aber nichts wussten. So habe er schließlich erkannt, was der Gott mit seinem Orakelspruch gemeint habe: dass er insofern der weiseste aller Menschen sei, als er der einzige sei, der wisse, dass er so gut wie nichts wisse.

Die Geschichte vom Chairephon-Orakel erscheint im *Socrate immaginario* in der Übertragung auf Tammaro in nachgerade grotesker Umformung. Die Rolle, die Chairephon im Fall des Sokrates spielt, fällt hier Antonio zu. Dieser berichtet Tammaro (I 5 S. 84f.), er habe sich zu einer Grotte begeben, um in ihr das Orakel zu befragen, wer der größte Weise von Großgriechenland sei (Großgriechenland verstanden im antiken Sinn

²⁵ Vgl. Hom. Il. 20,74.

von Süditalien samt Sizilien).²⁶ Dort sei er einigen Schafhirten begegnet, die von sich behauptet hätten, sie seien die Priester des Gottes Apollo. Von deren Oberpriester, ihrem Oberhirten, habe er einen von Käseflecken verschmutzten Zettel erhalten, auf dem die Antwort auf seine Frage gestanden habe. Er präsentiert Tammaro diesen Zettel und beide lesen zusammen das folgende italienisch-neapolitanische Kauderwelsch: «Sa che sa, se sa, chi sa, che se sa, non sa, se sa: Chi sol sa, che nulla sa, ne sa più di chi ne sa.» Brenner hat dies so nachgebildet:²⁷ „Wer was weiß, der weiß, wer weiß, doch weiß nicht, ob er was weiß. Nur wer weiß, dass er nichts weiß, der weiß mehr als der, der weiß.“

Auf das Chairephon-Orakel wird in dem Libretto auch noch an einer anderen Stelle Bezug genommen. Nachdem Tammaro im Keller seines Hauses, den er als Schulraum benutzt, auf eine Tonne, sein Katheder, geklettert ist, umtanzen ihn seine Schüler und feiern ihn mit einem Lied, dessen Text so lautet: „Andron apanton Sokrates sofòtatos“ (I 13 S. 113 und 114). Das ist ein jambischer Trimeter in griechischer Sprache. Zu Deutsch: „Von allen Menschen ist Sokrates der weiseste.“ In Quellen aus der späteren Antike wird behauptet,²⁸ mit diesem Trimeter habe die Pythia in Delphi Chairephon die erbetene Auskunft erteilt. Antonio versteht von dem, was die Schüler singen, natürlich nichts. Er wiederholt, was sie gesungen haben, in der grob entstellten Form «Patron apantalon sòreta scrofotatos,» in der Antonio das neapolitanische Wort sòreta (= tua sorella, deine Schwester) mit frei erfundenen Wörtern verbindet, die er, wie es scheint, in Anlehnung an vorhandene Wörter bildet.²⁹ Tammaro reagiert darauf mit der in den homerischen Epen häufig vorkommenden Formel «ton d’apamibomènos» („ihm antwortend ...“), die an dieser Stelle zwar nicht passt, aber immerhin zeigt, dass vom dem, was er in seiner Jugend im Griechischunterricht gelernt hat, noch Reste erhalten geblieben sind.

Die Szenen, in denen Tammaro dazu gebracht wird, das starke Schlafmittel zu trinken, das ihn zur Vernunft bringen soll (II 15-16 S. 162-170), persiflieren, wie könnte es anders sein, die Schlusspartie aus Platons

²⁶ Schauplatz der Handlung ist Modugno, eine kleine Stadt in Apulien in der Provinz Bari.

²⁷ Brenner 1986, 12.

²⁸ D.L. 2,37: ἀνδρῶν ἀπάντων Σωκράτης σοφώτατος.

²⁹ Bei patron denkt Antonio möglicherweise an patrono (Schirmherr), bei apantalon vielleicht an pantaloni (Hose), bei scrofotatos wohl an scrófa (Sau, Hure).

Phaidon. Erneut wird ein Täuschungsmanöver inszeniert: Calandrino, auch hier wieder der Erfinder und Drahtzieher des Manövers, teilt Tammaro mit, dass der Areopag in Athen ihn zum Tod durch den Schierlingsbecher verurteilt habe, weil er „mit seinem Daimonion Geschäfte mache und ein schändlicher Mörder des guten Geschmacks und der süßen Musik sei“ (II 15 S. 163). Wie Sokrates einst lässt sich auch Tammaro durch die ihm – in seinem Fall nur vermeintlich – bevorstehende Hinrichtung nicht erschüttern: „Wir Sokratesse verspeisen den Tod genauso wie Pizzen oder Ricotta“ (II 15 S. 164). Wie im *Phaidon* der Gefängnisdiener Sokrates den Becher mit dem Gift bringt, bringt Antonio Tammaro den Becher mit dem vermeintlichen Gift, das in Wirklichkeit ein Schlafmittel ist. Wie Sokrates’ Freunde in Klagen und Weinen ausbrechen, simulieren Donna Rosa und die anderen Anwesenden tiefste Betroffenheit angesichts Tammaros vermeintlich unabwendbaren Todes. Wie Sokrates, als das Gift zu wirken beginnt, eine Decke über sich zieht, verhüllt Tammaro, als das Schlafmittel zu wirken beginnt, ein Tuch über sein Gesicht. Und wie Sokrates in Platons *Phaidon* äußert auch Tammaro einen letzten Wunsch. Der letzte Wunsch des Sokrates lautet im *Phaidon* (118a7-8): „Kriton, wir schulden dem Asklepios einen Hahn; entrichtet ihm den und versäumt es nicht.“ Tammaro verfügt zunächst, dass sein Truthahn dem Gott Asklepios geopfert werden solle, und fügt dann als letzten Wunsch, an Donna Rosa gewandt, den hinzu, sie möge als letzte Ehre – man ahnt schon, was folgt – endlich einen Nachttopf über seinem Kopf ausgießen (II 15 S. 165f.).

Auch sonst werden immer wieder Dinge, die bei Platon, Diogenes Laertios³⁰ und anderen Autoren in Bezug auf Sokrates zu lesen waren, aufgegriffen und in karikaturistische Form auf den „eingebildeten Sokrates“ Tammaro übertragen.

Gleich in der ersten Szene droht Donna Rosa Tammaro, von dem sie sich beleidigt fühlt, an, sie werde ihm beide Augen ausreißen und verschlingen. Darauf Tammaro: Das solle sie nur tun, er werde sie mit seinem „dritten Auge“ («terz’occhio») beobachten. Donna Rosa sieht darin eine erneute Beleidigung. Calandrino beruhigt sie, indem er erklärt, dass Tammaro mit dem dritten Auge „das Auge des Geistes“ («l’occhio della mente») gemeint habe (I 1 S. 70 und 71). Es ist dies eine Anspielung auf

³⁰ Seine Philosophiegeschichte wird zweimal (I 1 S. 72 und I 4 S. 81) ausdrücklich als Quelle zitiert und mehrfach als Quelle benutzt, ohne dass dies ausdrücklich gesagt wird.

das „Auge der Seele“ (ὄμμα τῆς ψυχῆς), von dem Sokrates in Platons *Politeia* spricht (533d2).³¹ In derselben Szene stellt Donna Rosa Tammaro die Frage, wieso er sich denn erdreiste, andere Philosophie lehren zu wollen, wo er doch selbst kaum zu lesen vermöge. Tammaro hält dem entgegen, dass er als Philosoph sogar Sokrates noch übertreffe, und ‚beweist‘ dies so: Sokrates habe nie etwas von sich aus gesagt, sondern immer nur andere gefragt, was ein sicheres Zeichen dafür sei, dass er nichts gewusst habe. Er, Tammaro, halte sich für einen noch größeren Philosophen, weil er, sooft er den Versuch mache, Sokrates zu nachzuahmen, nicht einmal wisse, was er fragen solle (I 1 S. 72f.).

In der Szene I 4 (S. 79f.) fordert Tammaro Calandrino alias Simmias auf, sich sofort zu dem Philosophiehistoriker Diogenes Laertios nach Griechenland zu begeben – dass dieser noch am Leben ist, setzt er als selbstverständlich voraus – und ihm zu sagen, er möge umgehend sein, Tammaros, Leben aufzeichnen.³² Als Calandrino wenig Lust zeigt, der Aufforderung nachzukommen, ‚beweist‘ ihm Tammaro mit einem Argument, welches das Analogieverfahren imitiert, dessen sich Sokrates in den Schriften der Sokratiker immer wieder bedient, dass er sich nicht weigern könne, den Auftrag auszuführen, und macht ihn am Schluss darauf aufmerksam, dass er sein Ziel allein durch Fragen, also mittels der sog. Hebammenmethode, erreicht habe (Übersetzung von Brenner):³³ „*T(ammaro)* Sag mir, unwissender Simmias, was treibt die Esel an? – *C(alandrino)* Der Stock. – *T.* Sehr gut! Wer ist es, der die Schüler auf den Pfad der Tugend treibt? – *C.* Der Meister. – *T.* Ausgezeichnet! Nun, da der Meister dasselbe ist wie der Stock, was sind dann die Schüler? – *C.* Es sind die Esel. – *T.* Also musst du abreisen. Wenn ich der Stock bin, bist du der Esel. – *C.* Das ist richtig, ich gehorche. – *T.* Simmias, mein Bibliothekar, hast du bemerkt, dass ich dich durch Fragen überzeugt habe?“ Calandrino weiß sich dann allerdings der an ihn ergangenen Forderung, nach Griechenland zu reisen, doch zu entziehen.

Nachdem die vorgeblichen Furien Tammaro den Zugang zu der vorgeblich heiligen Grotte gewährt haben, hält Ippolito, verkleidet als Tammaros Daimonion, ihm vor, dass die Hochzeit zwischen Antonio alias Platon und seiner Tochter Emilia, die er ohne seine Einwilligung, d.h. ohne die Einwilligung seines Daimonions, beschlossen habe, einem erbarmungs-

³¹ Vgl. Pl. Sph. 254a10.

³² Vgl. auch II 4 S. 131.

³³ Brenner 1986, 9.

losen Mord an seiner Tochter gleichkomme. Um zu zeigen, dass Antonio ein wahrhaft würdiger Gemahl seiner Tochter sei, und sein Vorhaben auf diese Weise zu rechtfertigen, erzählt Tammaro Folgendes: Im Traum habe er einen aufgeblasenen Truthahn gesehen. Nachdem er aufgewacht sei, habe er sich an den „Schwan Platons“ («cigno di Platone») erinnert. Als dann am Morgen Antonio zu ihm gekommen sei, habe er erkannt, wer mit dem Truthahn in seinem Traum gemeint gewesen sei, und er habe Antonio umarmt und geküsst und zum „zweiten Platon“ gemacht (II 11 S. 151f.). Tammaro bezieht sich damit auf eine Legende, die bei Diogenes Laertios (3,5) und anderen späten Autoren erzählt wird:³⁴ Sokrates habe geträumt, dass das Junge eines Schwanes auf seinen Knien gesessen habe, sich alsbald zu einem vollausgewachsenen Schwan entwickelt habe und helltönend davongeflogen sei. Tags darauf sei er Platon begegnet.

Von den weiteren Beispielen, die sich beibringen ließen, soll abschließend nur noch eines erwähnt werden, weil es eine Sonderstellung einnimmt. Nachdem Tammaro bei der Grotte angelangt ist, in der er sein Daimonion und den Schatten seiner ersten Frau Caecilia beschwören will, stimmt er, um die Geister zu begrüßen, ein Lied an (II 10 S. 147; vgl. oben S. 126). Dabei begleitet er sich auf einer Leier.³⁵ Die Vermutung liegt nahe, dass die Librettisten und der Komponist ihn dies deshalb tun ließen, weil bei Platon, Diogenes Laertios und anderen antiken Autoren berichtet wird, Sokrates habe im Alter das Leierspiel erlernt.³⁶ Dies ist jedoch nicht der Grund, zumindest nicht der hauptsächliche, weswegen sie dies taten.³⁷ Der wahre Grund ist ein anderer: Ein Jahr vor Paisiellos *Socrate immaginario*, also 1774, war Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* in Neapel zum

³⁴ Riginos 1976, 21-24.

³⁵ In Wirklichkeit wird die Begleitung im Orchester von einer Harfe gespielt.

³⁶ Pl. Euthd. 272c2-3; Mx. 235e9-236a1; D.L. 2,32.

³⁷ In der Szene I 13 (S. 111) spielt Tammaro denn auch ein anderes Instrument. Er bringt dort der einfältigen Cilla, die seine zweite Frau werden soll, von diesem ihrem Glück allerdings noch nichts weiß, ein Ständchen dar. Dabei begleitet er sich nicht, wie zu erwarten, auf einer Leier, sondern auf einem in dieser Funktion in der Operngeschichte singulären Instrument, einem Trumscheit, auch Tromba marina (Meerestrompete) oder Nonnengeige genannt, einem urtümlichen, aus dem Mittelalter überkommenen, vereinzelt bis ins 18. Jahrhundert hinein benutzten etwa zwei Meter hohen Streichinstrument mit nur einer Saite. Zu den Gründen, die Tammaro dafür nennt, dass er gerade dieses höchst ungewöhnliche und absolut unpassende Instrument benutzt, vgl. DelDonna 2012, 28-31.

ersten Mal aufgeführt worden. In ihr erscheint Orpheus, Leier spielend, am Eingang zur Unterwelt und sucht Einlass, um Eurydike zurückzuholen (II 1). Vom Chor der ihn umtanzenden Furien wird er schroff zurückgewiesen. Schließlich lassen sie ihn, von seinem Gesang, seinem Leierspiel und seinen Bitten erweicht, doch ein. Diese Szene wird in Paisiellos *Socrate immaginario* in Text und musikalischer Gestaltung bis in Details unübersehbar und unüberhörbar imitiert und parodiert.³⁸ Dass von Sokrates berichtet wurde, er habe das Leierspielen erlernt, passte gut dazu.

Bibliographie

- P. Brenner, *Der eingebildete Sokrates (Socrate immaginario)*. Komische Oper von Ferdinando Galiani und Giovanni Battista Lorenzi. Musik von Giovanni Paisiello. Deutsch von P. Brenner (Textbuch), Mainz u.a. 1986 (auch in: G. Paisiello, *Socrate immaginario*. Staatstheater Darmstadt, Programmbuch Nr. 38. Premiere bei den Schwetzinger Festspielen 24. Mai 1986, Premiere in Darmstadt 7. Juni 1986).
- B. Croce, *I teatri di Napoli secolo XV – XVIII*, Napoli 1891.
- L. Diodati, *Vita dell'abate Ferdinando Galiani regio consigliere*, Napoli 1788.
– Nachrichten von dem Leben, und den Schriften des Abbé Galiani, in: *Neuer Teutscher Merkur* 3 (1789) 177-209. 262-294.
- A.R. DelDonna, *Opera, antiquity, and the Neapolitan Enlightenment in Paisiello's Socrate immaginario (1775)*, in: ders., *Opera, theatrical culture, and society in late eighteenth-century Napoli*, Farnham 2012, 13-41.
- K. Döring, *Sokrates auf der Opernbühne*, in: *Antike und Abendland* 47 (2001) 198-213; wieder abgedruckt in: ders., *Kleine Schriften zur antiken Philosophie und ihrer Nachwirkung*, Stuttgart 2010 [Philosophie der Antike, Band 31], 345-362.
– Biographisches zur Person des Sokrates im *Corpus Aristotelicum*, in: M. Erler/S. Schorn (edd.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26.-29. Juli 2006 in Würzburg*, Berlin u.a. 2007 [Beiträge zur Altertumskunde 245], 257-267; wieder abgedruckt in: ders., *Kleine Schriften zur antiken Philosophie und ihrer Nachwirkung*, Stuttgart 2010 [Philosophie der Antike, Band 31], 209-219.
- G.B. Gagliardi (ed.), *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*, Napoli 1816.

³⁸ Vgl. DelDonna 2012, 32-37.

- Lettres de L'Abbé Galiani à Madame d'Épinay, Voltaire, Diderot, Grimm, Le Baron d'Holbach, Morellet, Suard, d'Alembert, Marmontel, La Vicomtesse de Belsunce, etc. Publ. d'après les éd. originales, augmentées des variantes, de nombreuses notes et d'un index. Avec notice biographique par E. Asse, Paris 1882.
- Die Briefe des Abbé Galiani. Aus dem Französischen übertragen von H. Conrad. Mit Einleitung und Anmerkungen von W. Weigand, München 1907.
- R. Just, *Women in Athenian law and life*, London u.a. 1989.
- K.A. Kapparis (ed.), Apollodoros "Against Neaira" [D. 59]. Ed. with introduction, translation and commentary by K.A.K., Berlin u.a. 1999 [Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 53].
- S. Mattei di Tommaso, *Cenno della vita e delle opere di Saverio Mattei*, Napoli 1891.
- P. Mioli (ed.), *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, Roma 2001.
- M. Rago (ed.), *F. Galiani, Socrate immaginario. A cura e con un saggio introduttivo di M.R.*, Roma 1986.
- A.M. Rao, Saverio Mattei, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 72 (2009) 177-182.
- A.S. Riginos, *Platonica. The anecdotes concerning the life and writings of Plato*, Leiden 1976.
- M.F. Robinson, *Giovanni Paisiello. A thematic catalogue of his works, 1: Dramatic works*, Stuyvesant, New Y. 1991.
- C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, 5: R-Z*, Cuneo 1992.
- S. Schorn, *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel 2004.

Zusammenfassung

Im Oktober 1775 wurde in Neapel Paisiellos Opera buffa *Socrate immaginario* uraufgeführt. Idee und Grundkonzeption des Librettos stammten von einem berühmten Zeitgenossen, Abbé Galiani. Die Handlung: Ein zeitgenössischer Gelehrter bildet sich ein, ein zweiter Sokrates zu sein. Er bemüht sich deshalb, sein Vorbild in jeder Hinsicht zu imitieren, und zwingt alle ihn umgebenden Personen, allen voran seine resolute Frau Donna Rosa, seine Xanthippe, in die Rolle von Personen, wie sie einst Sokrates umgaben. Diese tun so, als ob sie sich seinem Wahn fügten, in Wirklichkeit jedoch benutzen sie ihn dazu, den „eingebildeten Sokrates“ von seinem Wahn zu befreien, was ihnen schließlich auch

gelingt. Dargestellt wird, wie die antiken Zeugnisse zur Person des Sokrates von Platon bis in die Spätantike in dem Libretto herangezogen und in der Übertragung auf den „eingebildeten Sokrates“ in karikaturistischer Form umgeformt werden.