

**Die mythologischen Musikdramen des frühen
17. Jahrhunderts: eine gattungshistorische Untersuchung**

Dissertation

zur Erlangung des Grades
des Doctor der Philosophie (Dr. phil.)

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freie Universität Berlin

vorgelegt von
Alessandra Origgi

Berlin 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Huss (Freie Universität Berlin)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Franz Penzenstadler (Eberhard Karls Universität Tübingen)

Tag der Disputation: 18.07.2018

Danksagung

Mein Dank gilt vor allem meinen beiden Betreuern, Herrn Prof. Dr. Bernhard Huss (Freie Universität Berlin), der mich stets mit seinen Anregungen unterstützt und mir die Möglichkeit gegeben hat, in einem menschlich und intellektuell anregenden Arbeitsbereich zu arbeiten, und Herrn Prof. Dr. Franz Penzenstadler (Eberhard Karls Universität Tübingen), der das Promotionsprojekt in meinen Tübinger Jahren angeregt und auch nach meinem Wechsel nach Berlin fachkundig und engagiert begleitet hat.

Für mannigfaltige administrative und menschliche Hilfe in all den Berliner Jahren bin ich Kerstin Gesche zu besonderem Dank verpflichtet.

Für die fachliche Hilfe und die freundschaftlichen Gespräche danke ich meinen Kolleginnen und Kollegen sowie den Teilnehmenden des von Professor Huss geleiteten Forschungskolloquiums an der Freien Universität Berlin: insbesondere meinen früheren Kolleginnen Maraike Di Domenica und Alice Spinelli, weiterhin Siria De Francesco, Dr. Federico Di Santo, Dr. Maddalena Graziano, Dr. Tatiana Korneeva, Thea Santangelo und Dr. Selene Vatteroni.

Ganz besonders bedanke ich mich bei Alexander Winkler. Ohne seine liebevolle, ausgiebige und uneingeschränkte Unterstützung hätte diese Arbeit nicht das Licht der Welt erblickt. Für die wunderschöne Zeit des gemeinsamen Arbeitens und Zusammenlebens bin ich ihm sehr verbunden. Ihm und unserer Tochter Isabella Sophie sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
1.1 Theoretische Vorbemerkungen.....	2
1.1.1 Das Libretto als Schwellentext	2
1.1.2 Gattungsperspektive auf die Musikdramen	5
1.1.3 Textkorpus	8
1.1.4 Gattungstheoretische Vorüberlegungen.....	9
1.1.5 Intertextualität als Mittel der Gattungsuntersuchung: Einzeltextreferenz vs. Systemreferenz.....	13
1.1.6 Duplizität des Produktions- und Rezeptionskontexts der höfischen Musikdramen	15
1.1.7 Entscheidende Gattungselemente für eine Funktionsanalyse des Librettos	18
1.1.7.1 Die Tragödie.....	18
1.1.7.2 Das Pastoraldrama.....	21
1.1.7.3 Die Komödie bzw. die komische Schreibweise	23
1.1.7.4 Die Intermedien.....	23
1.1.8 Die unterschiedliche Funktionalisierung der Gattungen in den ersten Musikdramen: eine Fragestellung	24
1.2 Die historischen Voraussetzungen der Oper	25
1.2.1 Die Gattungen aus historischer Perspektive.....	25
1.2.1.1 Pastoraldrama: das Goldene Zeitalter zwischen Hofkultur und Allegorie (Tasso und Guarini)	25
1.2.1.2 Tragödie: eine höfische Gattung im Spannungsfeld zwischen Prunk und Wirkaffekten.....	33
1.2.1.3 Gemischte Dramen: Polizianos <i>Fabula di Orfeo</i> und ihre Bearbeitung – Gattungsmischung und die Suche nach der Regelmäßigkeit	43
1.2.1.4 Intermezzi: ein erfolgreiches Spektakel	47
1.2.2 Historische Theoretisierung der Gattungsmischung – die Poetik Guarinis und Ingegneris.....	51
1.2.3 Theorie der Affekte: cinquecenteske Überlegungen und Struktur der Libretti	56
1.2.4 Die Wahl der Mythologie: <i>mimesis</i> und Polysemie der Mythen	59
2. Die Funktionalisierung der Gattungen in Rinuccinis <i>Dafne</i> : eine exemplarische Analyse .	63
2.1 Entstehungskontext der <i>Dafne</i>	63
2.1.2 Die Handlung der <i>Dafne</i>	66
2.2 Das Gattungsprofil der <i>Dafne</i> im Spannungsfeld zwischen akademischem und höfischem Kontext	66
2.2.1 Interpretation und Kontext: ein Vergleich mit der <i>Euridice</i>	69
2.3 Die <i>Dafne</i> und die Pastorale	72
2.4 Die <i>Dafne</i> : von der Epik (über die Tragödie) zur Pastorale – ein neuer Interpretationsversuch aus gattungstypologischer Perspektive	85

2.4.1 Poetik der Gattungsausdehnung in Tassos <i>Aminta</i>	92
2.5 Die Probe aufs Exempel: die Version Da Gaglianos und die Übersetzung Opitzens	94
2.5.1 Da Gaglianos und Rinuccinis <i>Dafne</i> (1608)	94
2.5.2 Opitzens Übersetzung (1627)	99
2.6 Die <i>Dafne</i> und die Moraldidaxe des mythologischen Kleingedichts	104
2.7 Das „dramma mescidato“ als Vorlage für die <i>Dafne</i> ?.....	113
2.8 Die Intermedien: eine spektakuläre Vorlage für die <i>Dafne</i>	116
2.9 Fazit	117
3. Text und Kontext: Komplexität der Bedeutungskonstitution	119
3.1 Entstehungskontext der ersten höfischen Opern in Florenz, Mantua und Rom: <i>Euridice</i> , <i>Orfeo</i> , <i>Arianna</i> , <i>La morte d’Orfeo</i>	120
3.1.1 Rinuccinis <i>Euridice</i> , 1600.....	121
3.1.1.1 Die Handlung der <i>Euridice</i>	125
3.1.2 Striggios <i>Orfeo</i> , 1607.....	126
3.1.2.1 Die Handlung des <i>Orfeo</i>	133
3.1.3 Rinuccinis <i>Arianna</i> , 1608	134
3.1.3.1 Die Handlung der <i>Arianna</i>	141
3.1.4 Landis <i>La morte d’Orfeo</i> , 1619.....	142
3.1.4.1 Die Handlung der <i>La morte d’Orfeo</i>	144
3.2 Die Vielfalt der politischen Interpretationen im höfischen Kontext und die Möglichkeit einer metaliterarischen Interpretation	146
3.2.1 Politische Interpretationen der ersten Musikdramen	151
3.2.1.1 <i>Euridice</i> : Orfeo als Fürst und Zivilisator, <i>Euridice</i> als Maria de’ Medici?.....	151
3.2.1.2 <i>Orfeo</i> : Orpheus als zu erziehender Fürst?	158
3.2.1.3 <i>Arianna</i> : Arianna als zu mahnende Braut – als Margherita di Savoia?	162
3.2.2 Metaliterarische Interpretationen der ersten Musikdramen	176
3.2.2.1 <i>Euridice</i> und der Sieg des Musikdramas	176
3.2.2.2 <i>Orfeo</i> und der Sieg der Musik	177
3.2.3 Exkursus: Politik und Musikdrama: <i>Le nozze degli Dei</i> und <i>Amor Pudico</i>	178
3.3 Schlussbetrachtungen	185
4. Die Gattung als heuristisches Analysekriterium	188
4.1 Die Gattung der Tragödie in den ersten Musikdramen	189
4.1.1 Negative Affekte im Spiel des <i>chiaroscuro</i> : die Botenberichte	189
4.1.2 Diskussionen zwischen König und Berater	202
4.1.2.1 Rinuccinis <i>Euridice</i>	204
4.1.2.2 Striggios <i>Orfeo</i>	216
4.1.2.3 Rinuccinis <i>Arianna</i> : der tragische Gehalt des Musikdramas und die Ratgeberszene.....	222
4.1.2.4 Landis <i>La morte d’Orfeo</i>	234

4.1.3 Die <i>furor</i> -Tragödie als moraldidaktisches Mittel.....	236
4.2 Die Pastorale.....	240
4.2.1 Der bukolische Kontext: Liebe und positive Affekte, das Goldene Zeitalter	240
4.2.1.1 Der bukolische Kontext in Rinuccinis <i>Euridice</i>	240
4.2.1.2 Die Pastorale und Striggios <i>Orfeo</i>	253
4.2.1.3 Der Konflikt zwischen Amore und Onore: Die Pastorale am Meer (Arianna und die <i>piscatoria</i>)	259
4.2.1.4 Die Pastorale in Landis <i>La morte d'Orfeo</i>	265
4.2.2 Ein bukolischer Topos: das Echo.....	271
4.2.2.1 Das ironisch/moralisierend perspektivierte Echo in Striggios <i>Orfeo</i>	271
4.2.2.2 Das prophetische Echo in <i>La morte d'Orfeo</i>	272
4.3 Zur didaktischen Valenz der Komik.....	275
4.3.1 Der Fall von Rinuccinis <i>Dafne</i> und Striggios <i>Orfeo</i>	275
4.3.2 Die Komik und die Parodie in Landis <i>La morte d'Orfeo</i>	276
4.3.3 Die Oper in Rom: Agazzaris Strategien in der <i>Euridice</i> -Parodie des <i>Eumelio</i>	281
4.4 Fazit: Die unterschiedliche Funktionalisierung der Gattungen in der experimentierfreudigen Geburtsstunde der Oper	291
5. Schlussfolgerungen	294
Bibliographie.....	297
Primärliteratur.....	297
Sekundärliteratur	301

Anlagen:

Kurzfassung der Forschungsarbeit in deutscher und englischer Sprache

Liste der aus der Dissertation hervorgegangenen Veröffentlichungen

Lebenslauf

Plagiatserklärung

1. Einführung

L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau: où l'on voit le palais de Pluton et celui du soleil, des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées; et, pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* et dans *Rodogune*.

Voltaire, Préface à *Oedipe* (Ausgabe 1730)¹

Voltaires bissiges Urteil über die Oper ist gewiss seiner Zeit geschuldet (und der Polemik gegen Antoine Houdar de La Motte)², bringt jedoch gleichwohl viele der Vorurteile zum Ausdruck, die noch vor nicht allzu langer Zeit die Untersuchung der Libretti aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive erschwert haben. Es sind dies die entgegen dem Wahrscheinlichkeitsgebot konstruierte Handlung („des palais formés et détruits en un clin d'œil“), die mangelnde Qualität der Dichtung („où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules“) und die auf dramaturgische Effekte abstellende Inszenierung („où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres“), die einem aufgeklärten Betrachter nur negativ scheinen konnten. Die Erwähnung des *Cinna* und der *Rodogune*, zweier klassizistischer Tragödien Corneilles, tangiert überdies ein für die folgende Untersuchung zentrales Thema: das problematische und gleichzeitig produktive Verhältnis zwischen der Oper und den traditionellen, ‚regelmäßigen‘ theatralischen Makrogattungen wie Komödie und Tragödie.

Wenn aber im einleitenden Zitat Voltaire Corneille gegen Quinault und Lully ausspielt, um die poetologische Differenz der beiden dramatischen Gattungen zu demonstrieren, so soll hier vielmehr die Geburt der Oper aus der barocken Gattungsmischung im 17. Jahrhundert gattungstypologisch fokussiert werden. Bekanntlich war die Gattungsdefinition insbesondere im italienischen Kulturraum ein bestimmendes Thema der Literaturkritik des 16. und 17. Jahrhunderts. Die theoretischen Debatten über die Gattungen wirken sich auf die poetische Praxis aus und befördern, wie es scheint, eine Dynamik innerhalb des sich im 16. Jahrhundert

¹ Voltaire 2001, S. 272.

² Gier 2016.

ausbildenden aristotelischen Gattungssystem. Bei den dramatischen Gattungen, denn insbesondere um diese soll es im Folgenden gehen, lässt sich eine progressive Mischung der Gattungen konstatieren, in der man gar die epochale Signatur des Barock (Stichwort ‚Gattungsmischung‘) gesehen hat. Diese Gattungsmischung bringt im Bereich des Musikdramas „un spectacle aussi bizarre que magnifique“ hervor: die Oper. Diese findet als absolute Neuheit des barocken Theaters an den Höfen Europas schnell Eingang und wird bald zu einem Medium, in dem je nach sozio-kulturellem Kontext nicht nur poetologische, sondern auch ideologische und politische Themen verhandelt werden.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird die Fragestellung entwickelt und dargelegt, welche die Untersuchung prägt und orientiert; ferner wird ein Überblick über die dramatischen Gattungen des 16. Jahrhunderts geboten, die auf die Geburt der Oper hinwirken. Im zweiten Kapitel wird Rinuccinis *Dafne* aus der gattungstypologischen Perspektive analysiert und neu interpretiert. Im dritten Kapitel werden die weiteren hier zu untersuchenden Musikdramen historisch verortet und aus der sozio-kulturellen Perspektive eingehender in den Blick genommen, wobei auch auf interpretatorische Konflikte der Forschung der letzten Jahrzehnte eingegangen wird. Im vierten und letzten Kapitel werden diese Musikdramen (Rinuccinis *Euridice* und *Arianna*, Striggio's *Orfeo*, Landis *La morte d'Orfeo*) von der gattungstypologischen Warte aus analysiert: Zu Tage gefördert wird dort die Rolle der jeweiligen Einzelgattungen sowie der Gattungsmischung in den frühen Musikdramen.

1.1 Theoretische Vorbemerkungen

1.1.1 Das Libretto als Schwellentext

Das Libretto³ ist eine besondere Textart, die sich dadurch auszeichnet, dass sie „Strukturelemente ent[hält], die von seiner Zweckbestimmung als der eines zu vertonenden Dramas determiniert werden“⁴; diese Zweckbestimmung bedingt einerseits eine Struktur, die sich von derjenigen der Dramen des Sprechtheaters unterscheidet (ebenso wie die Definition

³ Eine Geschichte des Begriffs „Libretto“ bietet Gier: „im Italien des 17. Jahrhunderts verweist *libretto* auf das kleine Format (ca. 10 x 15 cm) der ‚bücheln‘ [...]; erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts bezeichnet dieses Wort auch den Inhalt, die Operndichtung selbst“ (Gier 1998, S. 3). Vgl. auch Beghelli 2004, der zeigt, dass der Begriff am Ende des 17. Jahrhunderts in den musikdramatischen Wortschatz Eingang fand (S. 277). Beghelli listet außerdem wichtige Kataloge auf, in denen umfangreiche Librettisammlungen zu finden sind (S. 279, Anm. 8).

⁴ Mehlretter 1994, S. 10. „Die Gattung ist also durch einen Zusammenhang zwischen Gattungsmerkmalen und Funktion der Gattung bestimmt“.

der Libretti als „Schwellentext[e]“⁵), und andererseits spezielle, affektzentrierte Schwerpunkte⁶, wovon später die Rede sein wird. „Libretti“, wie Alfred Gier schreibt, „sind literarische Texte; als solche sind sie Gegenstand der Literaturwissenschaft“⁷.

Die Sekundärliteratur zur Oper⁸ des 17. Jahrhunderts ist umfangreich⁹. Die Musikwissenschaftler (wie Tim Carter¹⁰, Barbara Russano Hanning¹¹, Lorenzo Bianconi¹², um nur die wichtigsten zu nennen) haben sich der Geschichte der Musikdramen sowie der Untersuchung von Libretti aus einer interdisziplinären Perspektive gewidmet; für das Seicento ist insbesondere Paolo Fabbris Überblick von Belang¹³. Sehr wichtig sind auch die kritischen Ausgaben¹⁴ und die in diesem Zusammenhang entwickelten editionstheoretischen Reflexionen¹⁵: Die Edition eines okkasionellen Schwellentextes bereitet Probleme, die jedoch

⁵ Ibid., S. 3. Das Libretto ist auch deswegen eine besondere literarische Form, weil „il concetto stesso di ‚autore‘“ in Krise gerät, „fino a quando almeno non è venuta ad attenuarsi, verso la metà dell’Ottocento, la prassi esecutiva diffusissima di considerare l’opera in musica un testo strutturalmente aperto a possibili interventi in occasione di ogni allestimento“ (Beghelli 2004, S. 280). Das Beispiel von Metastasios Libretti ist hierzu erhellend: „il testo verbale di un libretto del Metastasio, una volta buttato sul mercato e dato in pasto al sistema teatrale, risulterà infatti tanto meno di paternità metastasiana, bensì vivaldiana, pergolesiana, gluckiana, cimarosiana, quanto più il compositore di turno sarà intervenuto in un drastico processo di ‚taglia e cuci‘ per adattare quel prodotto a rinnovate esigenze esecutive“ (ibid.). Diesem kollaborativen Charakter der Werkgenese – Beghelli spricht von einem „ideale autore collettivo“ (ibid.) – trägt beispielsweise auch die besondere Methodik der Libretto-Katalogisierung Rechnung, bei der die Stücke nicht nach Autorennamen, sondern vielmehr nach Werkstitel angeordnet werden. Die ersten Libretti haben jedoch einen anderen Status: Die *editiones principes* haben ein größeres Format als die späteren Libretto-Drucke; diejenigen von Rinuccinis *Dafne* und *Euridice* wurden außerdem nach (und nicht vor) der Aufführung gedruckt (S. 284). Dies sollte auch eine literaturkritische Untersuchung der Libretti rechtfertigen, da die ersten Libretti keine ‚Gebrauchstexte‘ waren.

⁶ Gier 1998 versucht, die diachron konstanten Merkmale des Librettos herauszuarbeiten. Dabei zeigt sich, dass einige von den ersten Librettisten eingeführte Elemente zu Grundcharakteristiken der Gattung wurden: „Das Libretto [...] spiegelt die *Wirklichkeit des inneren Erlebens*, die dem Zeitgesetz nicht unterworfen ist: Gegensätzliche Empfindungen, heterogene Erinnerungsfragmente sind im Bewußtsein gleichzeitig präsent; Gedanken ‚machen Sprünge‘, auch im Traum ist der unvermittelte Übergang von einer Vorstellung (einem Bild) zu einer anderen nicht ungewöhnlich. Kausalzusammenhängen kommt dabei geringere Bedeutung zu als Oppositionen und Äquivalenzen. Kollektive Erfahrungen, bewußte wie unbewußte, sind aufgehoben in populären Erzählgattungen wie dem Märchen; im Weltbild solcher Erzählungen spielen extreme Kontraste eine entscheidende Rolle“ (S. 8-9).

⁷ Ibid., S. 19. In dieser Arbeit kommen aber auch außerliterarische Aspekte zum Tragen, selbst wenn der Ansatz der Untersuchung primär literaturhistorisch ist.

⁸ In dieser Arbeit wird v.a. der Begriff ‚Musikdrama‘ als deutsches Äquivalent zum italienischen Terminus *dramma per musica* verwendet. *Opera* ist ein Begriff, der im 17. Jahrhundert kaum verwendet wurde, anders als *dra(m)a musicale* oder *dram(m)a per musica*. Vgl. Di Giuseppe 1996, insb. S. 134.

⁹ Diesbezüglich bieten zwei *Rassegne di studi sul libretto d’opera* einen umfassenden Überblick, vgl. Bellina 1977 und Vencato 2000.

¹⁰ Carter 1978, 1982, 1985, 1991, 1992, 1999, 2010.

¹¹ Hanning 1973, 1976, 1979, 1980, 1983, 2003.

¹² Bianconi 1986, 1991, 1992.

¹³ Fabbris 2003.

¹⁴ Vgl. z.B. die jüngsten Ausgaben von Faustini 2012 und Ferrari 2013, die Nicola Badolato herausgegeben hat.

¹⁵ Dazu Bianconi 1995; vgl. die bibliographischen Hinweise in Faustini 2012, S. 45 (Anm. 1 und 2) und in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, S. 1875. Vgl. ebenfalls die methodologisch sehr interessante Rezension von Daolmi 2002.

erst in jüngster Zeit Beachtung fanden¹⁶. Seit der von Angelo Solerti¹⁷ geleisteten Pionierarbeit am Anfang des 20. Jahrhunderts hat auch die italianistische Literaturwissenschaft ihren Beitrag auf diesem Gebiet geleistet, wobei hier v.a. die Arbeiten von Florian Mehlretter¹⁸, Bernhard Huss¹⁹, Roberto Gigliucci²⁰ und Laura Riccò²¹ hervorzuheben sind, die mit großem Gewinn literaturwissenschaftliche Methodik in die ‚Librettistik‘ eingebracht haben.

In dieser Arbeit sollen die Texte vornehmlich von der literaturwissenschaftlichen Warte aus unter die Lupe genommen werden, wobei stets auch die Herangehensweisen anderer Disziplinen im Blick behalten und, soweit sinnvoll und hilfreich, angewendet werden sollen. Der literaturwissenschaftliche Primat entspricht nicht nur dem fachlichen Zuschnitt dieser (literaturwissenschaftlichen) Arbeit, sondern ließe sich überdies auch historisch aus dem Untersuchungsgegenstand selbst heraus begründen: Die ersten Musiker, Librettisten und Musiktheoretiker, die zur Entstehung des Musikdramas beitragen, vertreten die Position, dass der Text der Musik überlegen sei. Insbesondere wird behauptet, dass die Musik die Affekte, die im Text ausgedrückt werden, intermedial übersetzt; dabei sollte der Text auch für das Publikum verständlich sein (s.u.)²². Dieser Ansatz sollte auch die Beschränkung meiner Untersuchung primär auf die Texte²³ der ersten Musikdramen rechtfertigen. Hier ist in der bisherigen, oft musikhistorisch ausgerichteten Forschung ein gewisses Defizit zu konstatieren, das mit dem literaturwissenschaftlichen Ansatz dieser Arbeit kompensiert werden soll²⁴.

¹⁶ Die editionsphilologischen Probleme der Libretti beziehen sich auf deren Okkasionalität: Manche Libretti werden im Rahmen jeder neuen Aufführung geändert und neu gedruckt; die Varianten vermehren sich. Oft sind bereits zwischen Partitur und Libretto gravierende Unterschiede zu bemerken, wie z.B. im Fall von Striggios *Orfeo* (vgl. 3.1.2). Eine relativ neue, gute Ausgabe ist *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* (1997).

¹⁷ Vgl. Solerti 1903 (*Le origini del melodramma, Gli albori del melodramma*) und 1905, die in Nachdrucken (1968, 1969, 1976) zu lesen sind.

¹⁸ Vgl. Mehlretter 1994.

¹⁹ Vgl. Huss 2008, 2009, 2010.

²⁰ Vgl. Gigliucci 2011.

²¹ Vgl. Riccò 2015.

²² Gier 1998, S. 42 zitiert die Vorrede Peris zum Partiturdruk der *Euridice* („Et avuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più or meno, secondo gli affetti“) und betont dazu: „Dieser Text ist autonom; die Musik fügt ihm keine neue Dimension hinzu, sondern macht seinen Inhalt nur expliziter. Daß dem Wort innerhalb des musikalischen Theaters der Vorrang gebührt, ist unter diesen Umständen ganz natürlich“.

²³ Die Musik dieser Texte, auf die auch in dieser Arbeit punktuell Bezug genommen wird, wurde schon in mehreren Beiträgen sehr gut analysiert. Für einige bibliographische Hinweise dazu vgl. die den jeweiligen Musikdramen gewidmeten Abschnitte im Kap. 3.

²⁴ Außerdem stellt Gier fest: „Als *literarischer Text* ist das Libretto vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen und mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu analysieren“ (Gier 1998, S. 17).

1.1.2 Gattungsperspektive auf die Musikdramen

Der Schwerpunkt dieser teilweise fachübergreifenden²⁵, prinzipiell aber literaturwissenschaftlich angelegten Untersuchung liegt in der Frage nach den dramatischen Gattungen, die in den ersten Musikdramen gemischt werden. In seinem Artikel *Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs „Barock“* sieht Ulrich Schulz-Buschhaus die Gattungsmischung als *proprium* der Literatur des Barock. Schulz-Buschhaus behauptet, dass die Renaissance „nach einer neuen Ordnung strebt, einer Systematisierung und Hierarchisierung der Schreibweisen“, während „das Zeitalter des Barock [sich] nun beschreiben und definieren [lässt] durch die weithin entgegengesetzte Bewegung zur Mischung der Gattungen“²⁶. Ein solcher Ansatz, der Anspruch auf eine gewisse Generalisierung und umfassendere Anwendbarkeit erhebt, sollte jedoch nicht einfach unhinterfragt übernommen werden; das von Schulz-Buschhaus erwähnte Streben nach einer neuen Ordnung scheint vor allem für das Cinquecento, und nicht das Quattrocento bzw. die ganze Renaissance typisch²⁷. Gleichwohl sind die Gattungsmischung bzw. die Frage nach den Gattungen fruchtbare und angemessene Ansätze für die Untersuchung barocker bzw. spätcinquecentesker Texte. Am Ende des Cinquecento treten neue Gattungen wie etwa die *tragicommedia* in Erscheinung²⁸, die das sich am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert entwickelnde Musikdrama beeinflussen, das Elemente verschiedener Gattungen, Schreibweisen und Stilrichtungen mischt²⁹. Die

²⁵ Es werden die Methoden und Erkenntnisse der Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Geschichte und punktuell der Musikwissenschaft in Betracht gezogen.

²⁶ „Zu diesem Zweck betrachte ich die literarische Renaissance nicht als eine Epoche, die von harmonischer Einheit und Schönheit bestimmt wäre, sondern als eine Epoche, die in erster Linie nach einer neuen Ordnung strebt, einer Systematisierung und Hierarchisierung der Schreibweisen, welche sich auf die aus der Antike übernommene Idee einer bewußten Trennung der Gattungen gründet. Diese Idee der Gattungstrennung wird später vertieft und weiter systematisiert durch den europäischen Klassizismus. Zwischen zwei Perioden, die solcherart (in verschiedenem Maß) eine Trennung und Systematisierung der Gattungen anstreben, läßt sich das Zeitalter des Barock nun beschreiben und definieren durch die weithin entgegengesetzte Bewegung zur Mischung der Gattungen.“ (Schulz-Buschhaus 1985, S. 224).

²⁷ Vgl. z.B. die von Jan-Dirk Müller und Jörg Robert vorgeschlagenen Kategorien zur differenzierten Beschreibung rinascimentaler Poetologie und poetischer Praxis: Ekletizismus oder Synkretismus, *imitatio*-Poetik bzw. Kontroverse, Norm-, Regel- oder Systempoetik und *argutia*-Poetik (Müller/Robert 2007, S. 15).

²⁸ Die Tragikomödie wurde theoretisch von Battista Guarini verteidigt; die Theoretisierung Guarinis öffnet gerade den Weg für die neue Gattung des Musikdramas, s.u. Natürlich sollte unterschieden werden zwischen der Gattungsmischung am Ende des Cinquecento und der neuen, poetologisch innovativen Gattungsmischung der Musikdramen: Die erste erfolgt noch im Rahmen des aristotelischen theoretischen Systems, die zweite zielt dagegen bewusst darauf ab, die Gattungsgrenzen zu durchbrechen (vgl. die gattungstypologischen Aussagen der ersten Librettisten). Die Gattungsmischung in den Musikdramen ist auch *in praxi* viel extremer, bezieht sich auf ein breites Spektrum von Gattungen und auf wichtige, strukturelle und thematische Elemente aus den verschiedenen Gattungen.

²⁹ Dazu vgl. Leopold 2003 sowie Accorsi 2001 zur *Euridice*: „L’*Euridice* con la sua struttura mista mirava a coniugare tutte le possibili opzioni, a praticare tutti i possibili temperamenti: un Prologo [...] alla moderna; una

Angemessenheit eines gattungstypologischen Ansatzes wird durch die metapoetischen Aussagen der Autoren der im Folgenden untersuchten Texte indirekt bestätigt: Die ersten Librettisten, wie etwa Ottavio Rinuccini, interessierten sich für das Problem der Gattung, wie die Vorreden ihrer Libretti unmissverständlich zeigen³⁰. Vor dem Hintergrund der bewussten – d.h. metapoetisch reflektierten – Bezugnahme auf die in der Mischform des Musikdramas kombinierten Gattungen scheint der gattungstypologische Ansatz dieser Untersuchung angebracht³¹ und vielversprechend.

Schulz-Buschhaus unterscheidet zwischen drei Varianten der Gattungsmischung³²: Die erste charakterisiere sich durch „Desinteresse an bzw. Indifferenz gegenüber den Regeln des literarischen Dekorums“, die zweite durch ein „bewusstes Experimentieren“, die dritte durch die „Auflösung der humanistischen Gattungshierarchie“. Die zweite Variante entspricht den

forma all'antica, alla greca, dove la divisione dell'azione è affidata ai Cori, senza ripartizione di atti e scene; un soggetto mitologico con semidèi, dunque elevato, ma con un mito di fondazione, non politico e guerresco, cui si addice la pastoralità; una sostanza che si vorrebbe tragica, cioè di affetti/passioni, ma mitigati, e un finale lieto; una scrittura in endecasillabi e settenari rimati di organizzazione madrigalesca che richiama, più che qualsiasi testo drammaturgico coevo, più della tragedia, più della pastorale, la forma lirica dell'idillio“ (S. 53).

³⁰ Vgl. den berühmten Prolog *Euridices*, der später analysiert wird, oder die Aussage Rinuccinis zur Tragödie der Antike: „È stata opinione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere“ (in Rinuccini 1600, unpag.).

³¹ Die Untersuchung konzentriert sich auf die dramatischen Gattungen und auf deren strukturelle und topische Elemente. Natürlich übt die Lyrik einen starken v.a. stilistischen Einfluss auf die Musikdramen aus – auch aus ‚technischen‘ Gründen, wie Accorsi 2001 betont: „Egloga, sonetti pastorali, madrigali, idilli, questi mi paiono i termini di riferimento per un'operazione la cui novità e difficoltà poneva problemi da risolversi anche teoricamente. Di fatto l'unica scrittura per musica sperimentata era quella lirica con le varie forme poetiche su cui si era esercitato il madrigale polifonico, senza escludere le forme popolari o popolareggianti attecchite nel terreno cortigiano. [...] Nell'*Euridice* è applicata estesamente una scrittura scenica per madrigali allargati, giustapposti, continuati, dialogati, che era presente solo in piccola quantità in *Aminta* e *Pastor Fido*“ (S. 67). Accorsi bietet eine stilistische Untersuchung der *Euridice*, die die lyrischen Aspekte des Libretto ans Licht bringt; sie spricht von einer „perdita di spessore semantico“ und von einer „condensazione in blocchi sintagmatici fungibili in ogni situazione, dotati di pura sonorità: blocchetti pronti ad essere reimpiegati, con la prevalenza degli usurati e asemantici, sonori, decorativi, ‚dolce‘, ‚soave‘, ‚bello‘.“ (S. 73).

³² Der erste Typ wird folgendermaßen definiert: „Dabei würde die erste Variante in einer Mischung stilistischer und thematischer Konventionen bestehen, welche aus einer Art Desinteresse an bzw. Indifferenz gegenüber den Regeln des literarischen Dekorums erwächst. Es wäre das die Variante, die dem Inbegriff der realistischen Ästhetik relativ am nächsten kommt und daher am wenigsten spezifisch für die barocke Stilepoche erscheint.“ (S. 225); Bandellos Novelle wären ein Beispiel dafür. Die zweite Variante wird durch Lope de Vegas Komödien und Tassonis *La secchia rapita* exemplifiziert: „Solche Werke unterscheiden sich bis zu einem gewissen Grad von der zweiten Variante, bei der die Vermischung diverser Tonalitäten weniger aus Indifferenz als vielmehr aus der Absicht eines bewußten Experimentierens mit verschiedenen Gattungen erwächst.“ (S. 227). Innerhalb der zweiten Variante situieren sich die Musikdramen, wie Schulz-Buschhaus mit seinem Bezug auf die Tragikomödie verkündet: „Aus der Kombination von Tragödie und Komödie resultiert die Tragi-Comédie oder die Pastorale, und insgesamt wäre es nicht schwierig, ein systematisches Repertorium aller möglichen Gattungskombinationen auszuarbeiten, in dem während der Barock-Epoche tatsächlich die Mehrzahl der theoretisch postulierten Positionen durch einen oder mehrere Texte besetzbar wären.“ (S. 228). Die dritte Variante sieht vor, dass die Gattungshierarchie aufgelöst wird, was bei den ersten Musikdramen noch nicht der Fall ist: „Die dritte Variante der Gattungsmischung habe ich mir für das Ende aufgespart, da ich sie für jene halte, die im höchsten Maß spezifisch für die Epoche ist. Genau genommen handelt es sich bei ihr nicht einmal mehr sensu strictiori um eine Gattungsmischung oder -kombination, sondern eher um Ansätze zur völligen Auflösung der humanistischen Gattungshierarchie.“ (S. 228-229).

Tendenzen der ersten Musikdramen, da die Autoren – wie gesagt – ein großes Interesse an der Frage nach den Gattungen zeigen: Sie experimentieren absichtlich. Gleichzeitig sind sie sich auch der Hierarchisierung der Gattungen bewusst, wie die besondere Stellung der Tragödie in der historischen Gattungstheorie zeigt³³. In den Libretti venezianischer Herkunft, in denen Tragödie, Pastoraldrama und Komödie vermischt und auf die gleiche Ebene gestellt werden, wird diese Gattungsmischung noch pointierter³⁴.

Die Gattungsmischung der Musikdramen ergibt sich dadurch, dass bestimmte Elemente, die aufgrund von Tradition und Theoretisierung für je unterschiedliche dramatische Gattungen distinktiv und charakteristisch sind (wie z.B. die Figurenkonstellation, die Handlungsverläufe, Stil und Lexik, *topoi* bzw. topische Szenen) bewusst gemischt werden. Die Autoren versuchen somit, experimentell mittels Gattungskombination neuen Sinn zu erzeugen, der in den ‚reglementierten‘ Gattungen nicht möglich ist. Bei diesem Bemühen um Gattungsmischung folgen sie nicht nur den eigenen auktorialen Intentionen, sondern werden durch mehrere historische Faktoren beeinflusst.

Nachdem Rinuccinis *Dafne* als paradigmatisches Beispiel (und als erstes Musikdrama der Operngeschichte) mit einer gattungstypologischen Perspektive *in toto* analysiert und interpretiert wird (Kap. 2), werden im dritten Kapitel die weiteren Musikdramen in ihren jeweiligen historischen Aufführungskontexten dargestellt. Die Analysen werden im vierten Kapitel nach Gattung durchgeführt, wodurch der jeweilige spezifische Beitrag, den die Einzelgattungen in die Mischgattung einbringen, aufgezeigt werden soll. Gattungstypologisch

³³ Mehlretter bemerkt zu den Musikdramen des 17. Jahrhunderts, „daß nämlich bei aller Erosion des Systems, die sich konstatieren läßt, die barocke Epoche letztendlich immer noch im Horizont der Gattungspoetik zu sehen ist, und daß diese also auch im Moment ihrer Nichtachtung mitreflektiert wird“ (Mehlretter 1994, S. 14).

³⁴ Vgl. Mehlretter 1994. Mehlretter verwendet für den venezianischen Kontext die Begrifflichkeit von „Gattungskontakt“, der so beschrieben wird: „Eine in sich relativ stabile Gattung [...] kommt in Kontakt mit anderen Gattungen. Dies geschieht nicht aus Indifferenz oder im Zusammenhang mit der konzeptistischen Gattungsneuvellierung; vielmehr liegt solcher Kontakt auf dem Weg zu einer neuerlichen Gattungskombination. Von dieser soll er durch drei Kriterien unterschieden werden: Erstens, die neue Konstellation gewinnt keine über die *parole*-Manifestation des Einzeltextes hinaus gültige Festigkeit auf der *langue*-Ebene, wie dies bei einer Gattungskombination im Sinne etwa der Tragikomödie der Fall wäre. Zweitens, die Ausgangsform (im Gegensatz zur Form, mit der sie in Kontakt tritt) ist in ihren Grundzügen so weit gewahrt, daß sie noch als unterliegendes Prinzip wahrnehmbar ist. Und drittens, eine zeitgenössische theoretische oder terminologische Festlegung des neuen Phänomens als eines von der Ausgangsform verschiedenen (wie eben bei der Tragikomödie) ist *nicht* zu beobachten“ (S. 70-71). Das Konzept von Gattungskontakt kann für die ersten Musikdramen jedoch nicht verwendet werden: Diese dramatischen Texte sind keine ‚stabilen‘, traditionsreichen Gattungen, sondern neue Gattungen, die sich auf verschiedene, vorhergehende dramatische Gattungen beziehen. Würde das Pastoraldrama, da dieses die wichtigste Vorlage für die ersten Musikdramen zu sein scheint, als Ausgangsform angesehen werden, könnten die drei von Mehlretter aufgelisteten Kriterien nicht vollständig zum Zuge kommen: Die zeitgenössischen theoretischen Aussagen sprechen z.B. von vertonter Tragödie, und nicht etwa von vertontem Pastoraldrama, obwohl es *de facto* das Hauptmodell ist; außerdem wird ein Libretto (nämlich Rinuccinis *Arianna*) als Musiktragödie definiert. Die gattungstypologische Konstellation der ersten Musikdramen ist somit viel komplexer als diejenige der späteren Musikdramen, die schon auf eine gewisse Tradition zurückblicken können.

analoge Teile verschiedener Dramen (z.B. alle tragischen Dialoge) können gut verglichen werden, zumal diese Theaterstücke intertextuell verbunden sind – d.h., jedes Dramas referiert mehr oder weniger explizit auf zuvor geschriebene Dramen: Striggios *Orfeo* bezieht sich auf Rinuccinis *Euridice*, Landis *La morte d'Orfeo* auf Striggios und Rinuccinis Dramen, usw. Eine Analyse der Veränderungen, die bestimmte, z.B. typisch tragische Gattungselemente in den unterschiedlichen Dramen je nach historischer und ideologischer Situierung erfahren, kann einerseits den Einfluss des Kontexts und der Poetik der Autoren auf die Dramen, andererseits den semantischen Mehrwert der gattungstypologischen Referenzen klar ans Licht bringen. Darüber hinaus ist auch die jeweils unterschiedliche Funktionalisierung, die dieselbe Gattung in verschiedenen Stücken erfährt, zu analysieren. Die starke Interdependenz von Text und Kontext im Bereich des frühneuzeitlichen Musikdramas, die sich vor allem aus der öffentlichen Präsentation im politisierten Setting ergibt, wirkte sich auf die Genese der Texte aus und ist auch in der Analyse zu beachten. Es handelt sich dabei – in Textgenese und -analyse – um eine doppelte Bewegung: vom Kontext zum Werk (und zum Autor), vom Werk zum Kontext; auch die Librettisten wurden vom Kontext selbst (z.B. in Form von Auftraggebern) gezwungen, bestimmte textuelle Entscheidungen zu treffen; gleichzeitig aber ist auch der Wille der Autoren zu beachten, die ihre poetologischen Interessen durchsetzen.

1.1.3 Textkorpus

In der vorliegenden Arbeit werden Musikdramen untersucht, die aus drei unterschiedlichen höfischen Makrokontexten stammen (Florenz, Mantua, Rom) und in den ersten Jahren des Seicento geschrieben, vertont und aufgeführt wurden (1600-1619). Thematisch weisen sie eine gewisse Kontinuität und Vergleichbarkeit auf, da sie auf die Handlungen dreier ovidianischer Mythen zurückgreifen: denjenigen von Apoll und Daphne, von Orpheus und Eurydike, von Ariadne und Theseus³⁵. Es handelt sich dabei um Rinuccinis und Peris *Dafne* (Florenz, 1600 gedruckt) und *Euridice* (Florenz, 1600), um Striggios und Monteverdis *Orfeo* (Mantua, 1607), um Rinuccinis und Monteverdis *Arianna* (Mantua, 1608) und um Landis *La morte d'Orfeo* (Rom, 1619)³⁶. Die frühen Musikdramen stellen die ersten Versuche dar, mit unterschiedlichen

³⁵ Im Folgenden wird die gängige deutsche Form der mythologischen Namen verwendet; wenn jedoch von spezifischen Figuren der Musikdramen die Rede ist, wird auf die entsprechende Originalform zurückgegriffen (Apollo, Dafne, Orfeo, Euridice, Arianna, Teseo usw.).

³⁶ Chiabreras *Rapimento di Cefalo* (1600) wird nicht oder zumindest nur als Kontrastfolie berücksichtigt. Der *Rapimento*, dessen Musik nur partiell erhalten ist, wurde von Tim Carter als „a series of glorified intermedii“ definiert (Carter 1989, S. 47), wobei er später sein Urteil über Chiabreras und Caccinis Drama revidiert (vgl. Carter 2003). Zeitgenössische Zeugen dachten, dass der *Rapimento* tatsächlich aus Intermedien bestehe: „after the dress rehearsal on 7 October, the Venetian ambassador Nicolò da Molin reported that ,there will be performed one of

Ingredienzen dramatischer Gattungen zu experimentieren. Die Wahl der unterschiedlichen Gattungen ist gerade in den ersten Musikdramen besonders bedeutend, da zu jener Zeit sich noch keine Modelle ausgebildet hatten und somit die spezifische Mischung stärker auf die bewusste Entscheidung und den Gestaltungswillen des Librettisten oder anderer Akteure, die an der Entstehung des Dramas mitwirken, zurückzuführen ist³⁷.

Die in dieser Untersuchung behandelten Musikdramen stammen, wie gesagt, aus verschiedenen Kontexten, die jedoch Gemeinsamkeiten aufzeigen: Die Musikdramen sind für höfische Anlässe geschrieben und vertont. Dies ist insofern relevant, als die verschiedenen, im 4. Kapitel ausgeloteten Funktionalisierungen der dramatischen Gattungen innerhalb der ersten Libretti teilweise (und natürlich nicht mechanisch) durch kontextuelle, historische und historisch-literarische Elemente erklärt werden können; es handelt sich dabei um Kontexte, die in einer Beziehung sowohl von Zusammenarbeit als auch von Rivalität verbunden waren und damit gut vergleichbar sind (vgl. Kap. 3.1).

1.1.4 Gattungstheoretische Vorüberlegungen

Der in dieser Arbeit gewählte Ansatz basiert auf gattungstheoretischen Vorüberlegungen, die jedoch nicht den Anspruch haben, eine systematische Gattungstheorie des frühen Musikdramas zu konstruieren. Eine solche Theorie müsste aller Voraussicht nach wegen des höchst experimentellen Charakters der Gattung auf sehr abstrakte Grundkonstanten reduziert werden. Dies ist beinahe unmöglich für die ersten Musikdramen, die durch die Okkasionalität (s.u.) und eine sehr komplexe Entstehungsgeschichte, die auf den Text einen dezidierten Einfluss nimmt, geprägt sind.

In der Gattungstheorie lassen sich theoretische, d.h. im Wesentlichen ahistorische, und historische Ansätze erkennen und kombinieren: Hempfer 1973 differenziert zwischen

the most ingenious comedies which has ever been done here, entirely in music, and with most beautiful *intermedi*’; Tinghi referred to a comedy with ,tanti importanti intermedi’, those *intermedi* having been ,composed’ (*composti*) by Don Giovanni de’ Medici; and Cardinal Pietro Aldobrandini praised the staging and the *intermedi*.“ (Carter 2003, unpag.).

³⁷ In späteren Kontexten wird die Wahl von bestimmten gattungstypologischen Elementen eine entscheidende Relevanz erfahren. In der venezianischen Oper, die einen großen Erfolg erlebt, sind komische Elemente stets präsent. Die Übernahme von charakteristischen Elementen der Komödie in die Musikdramen entspricht den Konventionen der Zeit und des Kontexts: In Venedig ersetzt das Musiktheater geradezu die Komödien und übernimmt deren Strukturen. Die komischen Elemente divergieren somit vom zeitgenössischen Erwartungshorizont weniger und werden dadurch als weniger markant wahrgenommen als am Anfang des 17. Jahrhunderts. Für Literatur zur Verbindung zwischen Oper in Venedig und *commedia dell’arte* vgl. Faustini 2012, S. 11 (Anm. 29).

Schreibweisen³⁸, die er als ahistorisch ansieht, und historischen Gattungen, die sich aus den Transformationen bestimmter Grundstrukturen ergeben³⁹. Weitere Gattungstheorien versuchen ebenfalls zwischen ahistorischen und historischen Komponenten zu unterscheiden: Neumann und Nünning unterscheiden z.B. zwischen konstitutiven und typischen Merkmalen:

Konstitutive Merkmale stellen die Voraussetzung für die Zuordnung eines literarischen Textes zu einer bestimmten Gattung dar. Typische Merkmale hingegen sind für die Zuweisung zu einer Gattung zwar nicht zwingend erforderlich, erleichtern aber die Kategorisierung erheblich. Historische Entwicklungen einer Gattung vollziehen sich im Wesentlichen im Hinblick auf die typischen Merkmale, die relativ flexibel auf gewandelte literatur- und kulturgeschichtliche Fragestellungen ‚antworten‘ können. Ein solches dynamisches Gattungsmodell bietet die Möglichkeit, sowohl die strukturell-statischen Ansprüche der Gattungstheorie zu bedienen als auch die historisch-dynamischen Aspekte der Gattungsgeschichte in den Blick zu bekommen.⁴⁰

Der Begriff der typischen Merkmale ist für diese Untersuchung wichtiger als der der konstitutiven. Die historische Perspektive ist der mitunter einzige praktikable Ansatz für die Musikdramen, weil sie sich primär durch den Aufführungskontext, den Anlass, die situative Einbettung – die sogenannte Okkasionalität⁴¹ – definieren. „Und vielleicht ist gerade dies die Stärke der Oper und das spezifische Merkmal, das ihre Kontinuität bis in die heutige Zeit garantiert: die Fähigkeit, eben nicht klar umrissen, nicht berechenbar zu sein, sondern chaotisch und regellos, unsystematisch und untheoretisch und deshalb offen für Einflüsse von allen

³⁸ „Mit Schreibweise sind ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische usw. gemeint, mit Gattung historisch konkrete Realisationen dieser allgemeinen Schreibweisen wie z.B. Verssatire, Roman, Novelle, Epos usw., während Untergattungen die pathetische Verssatire, der pikareske Roman u.ä. sind. Den Typusbegriff schließlich verwenden wir [...] zur Bezeichnung verschiedener, grundsätzlich möglicher, d.h. überzeitlicher Ausprägungen bestimmter Schreibweisen.“ (Hempfer 1973, S. 27).

³⁹ Diese Unterscheidung entspricht der Differenzierung zwischen Prototypen, die transhistorische Invarianzen umfassen, und Familienähnlichkeiten, die dagegen die historischen Gattungen gut repräsentieren; vgl. Hempfer 2010, insb. Sp. 29: „Historische Gattungen sind also weder als Klassen (auf der Basis rekurrenter Merkmale) noch als Prototypen (auf der Basis von Ähnlichkeitsrelationen zwischen konkretem Text und einem prototypischen Kern) zu bestimmen, sie konstituieren vielmehr ‚Netzwerke‘ komplexer Ähnlichkeitsrelationen zwischen je historischen Texten und Textgruppen“.

⁴⁰ Gymnich/Neumann/Nünning 2007, S. 10. Man könnte jedoch auch innerhalb eines historisierenden Ansatzes zwischen konstitutiven und typischen Merkmalen unterscheiden: ‚Konstitutiv‘ sind die Merkmale der Gattung, die diese als solche definieren und die gleichzeitig auch nur in einer bestimmten Epoche zur Geltung kommen (vgl. z.B. *phobos* und *eleos* als Wirkaffekte der Tragödie, die eher für die Tragödie des 16. Jahrhunderts als für diejenige der Antike gelten). ‚Typisch‘ sind nicht notwendige Merkmale, die jedoch öfter auftauchen – wie z.B. der Dialog zwischen König und Beratern, der nur noch in den Tragödien des 16. Jahrhunderts gelegentlich zu finden ist.

⁴¹ Bodo Guthmüller wendet den Begriff in einem Artikel zum höfischen und mythologischen Theater des 15. Jahrhunderts an: „Die Erklärung für die Nichtwiederholung [der dramatischen Stücke] liegt nicht etwa, wie man angenommen hat, im mangelnden Erfolg dieser Stücke, die Berichte über die Aufführungen belegen das Gegenteil; sie liegt vielmehr in ihrer ‚Okkasionalität‘, ein Begriff Gadamers, den auch Neumeister in seinem Buch über die mythologischen Festspiele Calderóns verwendet, d.h. die mythologischen Stücke waren im Unterschied zu den klassischen (und damit zeitlosen) Komödien des Plautus und Terenz eng auf bestimmte historische Anlässe an den Höfen bezogen und deshalb nicht wiederholbar“ (Guthmüller 1981a, S. 105).

Seiten“, wie Silke Leopold schreibt⁴². Für meine Textarbeit ist es weniger zielführend, auf eine (wohl sehr kleine) allen Musikdramen eignende Zahl konstitutiver Merkmale hinzuarbeiten. Es ist vielmehr der Weg der partikulären, chronologisch und situativ differenzierenden Einzelfalluntersuchungen zu beschreiten.

Die Musikdramen, die keine ‚stabilen‘ und theoretisch stark reglementierten Texte sind, sollten als polyphone, viele Diskursebenen einbeziehende Kommunikationsformen angesehen werden, die in ihrer Singularität untersucht werden sollten. Ein bestimmter historischer Zeitraum und ein relativ begrenztes Korpus werden daher in dieser Untersuchung behandelt, die dadurch lediglich auf eine bestimmte Phase der Musikdramen Licht zu werfen vermag, ohne eine systematische Auffassung der Gattung des Musikdramas und der darin involvierten dramatischen Gattungen bieten zu können. Mein Ziel besteht nicht darin, die ahistorischen und als abstrakte Konstrukte auffassbaren Prototypen bestimmter Gattungen zu finden⁴³ oder ein „transhistorisches Konzept“⁴⁴ der jeweiligen Gattungen zu destillieren – ein Versuch, den z.B. Hempfer in seinem neuen Band *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie* für die Gattung der Lyrik unternimmt, der jedoch für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit wenig geeignet scheint. Das Vorgehen dieser Untersuchung sei anhand eines Beispiels illustriert: Die kathartische Wirkung der Tragödie, die in allen Musikdramen in Form der Hervorrufung von *phobos* und *eleos* zu finden ist, ist ein spezielles Anliegen der Tragödie und der theoretischen Diskussionen zur Tragödie im 16. Jahrhundert und nicht im 15. Jahrhundert (s.u.). Für eine ahistorische Definition von Tragödie wären die Begriffe von *phobos* und *eleos* damit problematisch, für den Untersuchungszeitraum jedoch sind sie geradezu konstitutiv und damit unbedingt zu reflektieren.

Die Funktion der unterschiedlichen Gattungen ist ebenfalls nur durch eine historische Methodik zu ermitteln. Lamping formuliert dies folgendermaßen:

Über die verschiedenen Funktionen, die literarische Gattungen haben, kann nur ihre Geschichte selbst Auskunft geben. Unter dem Blickpunkt des Institutionencharakters von Gattungen lassen sie sich generell als geschichtliche ‚Bedürfnissynthesen‘ bezeichnen, in denen, wie die literarischen Texte überhaupt, bestimmte historische

⁴² Leopold 2003, unpag.

⁴³ Hempfer 1973 unterscheidet zwischen Tiefenstrukturen und historischen Gattungen – es werden nicht nur ahistorische Konstanten bestimmt. Voßkamp kritisiert sie aber, weil es schwierig sei, zu bestimmen, „[i]nwiefern Gesetzmäßigkeiten der literarischen Evolution [...] auch mit sozialen und historischen Prozessen verknüpft sind und wie sich diese auf die Entstehung und Ausbildung literarischer Reihen und Typenbildungen auswirken“ (Voßkamp 1992, S. 256, der sich auf Hempfer 1973 bezieht).

⁴⁴ Hempfer 2014, S. 10.

Problemstellungen bzw. Problemlösungen oder gesellschaftliche Widersprüche artikuliert und aufbewahrt sind.⁴⁵

„Historische Problemstellungen und Problemlösungen“, wie sie Lamping nennt, lassen sich durch die Untersuchung einerseits des Kontexts, andererseits der Poetik der jeweiligen Autoren verarbeiten; und im Fall der Musikdramen ist dies eine Poetik, die für die Frage der Gattungen besonders sensibel ist.

Es kann behauptet werden, dass die Autoren und das Publikum am Ende des Cinquecento sehr ausgeprägt in Gattungen denken, wie die zahlreichen Poetik-Diskussionen zu den Einzelgattungen belegen (vgl. Giraldi Cinzio zum *romanzo*, Denores vs. Guarini zu den dramatischen Gattungen usw.)⁴⁶. Autor und Publikum sind die zwei Pole der für meine Arbeit gut verwendbaren Rezeptionstheorie von Hans Robert Jauß⁴⁷. Die Gattungen sind Träger von epochenspezifischen Konstanten und rufen beim Publikum einen bestimmten Erwartungshorizont auf; der Autor kann einerseits mit solchen Erwartungen spielen, sie variieren oder konterkarieren⁴⁸, er ist aber andererseits auch durch die Erwartungen selbst gezwungen, bestimmte Entscheidungen zu treffen⁴⁹. Auf diese Weise wird der Leser „zum Movers von Literaturgeschichte erklärt“⁵⁰:

⁴⁵ Lamping 1990, S. 32.

⁴⁶ Vgl. dazu z.B. Huss 2000. Schanze 1994 schreibt, dass „die Poetik der Renaissance in ihrem Kernbereich vor allem Gattungstheorie ist“ (S. 177). Weinberg 1961 stellt Folgendes fest: „The final phase in the development of sixteenth-century thought about Aristotle’s *Poetics* [...] is characterized by three features: the continued and growing influence of the literary quarrels; the full realization of a theory of the literary genres; [...]“, S. 635.

⁴⁷ „Solche, einen kommunikativen Gattungsbegriff voraussetzenden Arbeiten – hier sei an die Untersuchungen von K. Hempfer, aber auch an die Textsortentheorie W. D. Stempels erinnert – sind nun allerdings ohne die Aufnahme und Applikation rezeptionstheoretischer und rezeptionsästhetischer Ergebnisse, wie sie insbesondere in den Arbeiten von H. R. Jauß und W. Iser vorliegen, nicht zu erklären“ (Voßkamp 2016, S. 34-35). Wilhelm Voßkamp und Erick Köhler haben sich mit der Weiterentwicklung dieser Theorie beschäftigt.

⁴⁸ „Ein literarisches Werk, auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich nicht als absolute Neuheit in einem informatorischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emotionale Einstellung und stiftet schon mit seinem Anfang Erwartungen für ‚Mitte und Ende‘, die im Fortgang der Lektüre nach bestimmten Spielregeln der Gattung oder Textart aufrechterhalten oder abgewandelt, umorientiert oder auch ironisch aufgelöst werden können“ (Jauß 1970, S. 175).

⁴⁹ Enrico Fubini hat mehrere Publikationen zur Rolle des Publikums des Musikdramas veröffentlicht; in Fubini 1998 schreibt er: „La grande novità del melodramma e della monodia accompagnata non consiste dunque tanto nell’aver capovolto i rapporti tradizionali di presunta sudditanza della musica alla poesia, quanto nell’aver impostato in un modo nuovo e rivoluzionario i rapporti tra opera e ascoltatore. [...] Ciò che era presente alla mente dei protagonisti di questa rivoluzione, a volte esplicitamente, a volte implicitamente, è la nuova direzionalità dell’opera, volta a creare il *pubblico*, questo nuovo tipo di ascoltatore, che fa la sua comparsa proprio a cavallo tra Cinquecento e Seicento“ (S. 175-176); „l’*efficacia* dello spettacolo sul pubblico diventa la misura prima di validità delle proprie opere“ (S. 177); der Erfolg der Musikdramen ist eng mit der neuen Poetik der Affekte, der die Musikdramen folgen, verbunden.

⁵⁰ Jahraus 2004, S. 293. Jahraus betont Jauß’ historischen Ansatz: „Die Geschichte ist für Jauß das Feld, auf dem der literarischen Text sich dem Leser öffnet. Nur geschichtlich gesehen kann der Leser überhaupt seine literaturtheoretische Funktion bekommen. Literaturtheorie ist für Jauß immer schon literarhistorisch aufgelöst. Nur

Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. [...] Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Mitteilung und Empfänger wie auch in den Beziehungen von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt werden kann.⁵¹

Das ‚dialogische und prozeßhafte Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk‘ wird in Kap. 3.2.3 erläutert, wo es darum geht, aufzuzeigen, dass der nicht eindeutig formulierte politische Gehalt der ersten florentinischen Musikdramen von späteren Auftraggebern für ein Problem gehalten wurde; deswegen wurden später (innerhalb desselben höfischen Festkontexts) klar enkomiastische Dramen geschrieben, bei denen dieser monierten Ambiguität vorgebeugt wurde. Die Änderungen des sozialen Status oder der ideologischen Grundlagen des Publikums bedingen ebenfalls Modifikationen der Texte, die sich beim Übergang vom höfischen zum öffentlichen Musikdrama, d.h. von den italienischen Höfen zu den kommerziellen und privaten Theatern in Venedig, ergeben. Das bedeutet, dass die Gattung stets im Dialog mit dem Publikum zu sehen ist⁵² und dass „eine geschichtliche Betrachtung von Literatur [...] die Leser und literarische Texte vor allem in ihrer historischen Distanz zu berücksichtigen“⁵³ hat.

1.1.5 Intertextualität als Mittel der Gattungsuntersuchung: Einzeltextreferenz vs. Systemreferenz

Um die Präsenz und das Zusammenspiel der unterschiedlichen dramatischen Gattungen im Musikdrama festzustellen, werde ich mich insbesondere auf die Intertextualität⁵⁴ stützen, die den in dieser Arbeit verfolgten historischen Ansatz effizient operationalisieren kann; bei Intertextualität ist zwischen Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen⁵⁵ zu unterscheiden. Beide Konzepte, die im Fall der Musikdramen separat je nach Gattung (Tragödie,

vor dem Hintergrund der Geschichte kann der literarische Text als Einheit von Text und Leser/Lektüre, von Textimmanenz und Texttranszendenz definiert werden“ (S. 303).

⁵¹ Jauß 1970, S. 169.

⁵² Vgl. z.B. Lissa 1974: „Musikwerke leben nur insofern, als sie aufgeführt und empfangen werden, d.h. zu einer bestimmten Gesellschaftsgruppe vordringen“, S. 157.

⁵³ Jahraus 2004, S. 293.

⁵⁴ Einen Überblick über die Intertextualitätstheorien (von Kristeva bis zu poststrukturalistischen Ansätzen) bieten Berndt / Tonger-Erk 2013. An einer neuen, vielversprechenden Intertextualitätstheorie arbeitet meine Kollegin Alice Spinelli (Arbeitstitel: *Il codice degli affetti. Intertestualità e Pathosformeln tra Bernardo e Torquato Tasso*).

⁵⁵ Die gelegentlich schwer vornehmbare Unterscheidung wird in Broich/Pfister 1985 erstmals erläutert (insbesondere in Pfisters Aufsatz *Konzepte der Intertextualität*), in Hempfer 1991 und Penzenstadler 1993 weiter diskutiert.

Pastoraldrama, Komödie bzw. komische Schreibweise) behandelt werden können, werden analytisch im vierten Kapitel besprochen, um „ihr Zusammenwirken [von Intertextualität] bei der Konstitution des Textes deutlich zu machen“⁵⁶: Intertextuelle Bezüge sind wichtige Bausteine, um aus der Perspektive der Textproduktion eine neue Gattung aufzubauen, wie Baßler schreibt:

Neue Gattungen entstehen, wenn historisch eine Häufung von Texten mit ähnlichen Merkmalen auftritt und zeitgenössisch einen Gattungsnamen erhält [...]. Dabei spielt ‚lineare Intertextualität‘, der markierte oder doch deutlich erkennbare Anschluss neuer an bereits existierende Texte, eine zentrale Rolle.⁵⁷

Das Musikdrama, das aus der Kombination von verschiedenen Gattungen entsteht, kann daher durch die Intertextualität untersucht werden, um die dort nachgeahmten Gattungen zu identifizieren, um komplexe poetologische Anliegen zu verstehen und selbst um ideologische Tendenzen näher zu bestimmen.

Die Einzeltextreferenzen sind ebenso wie die Systemreferenzen wichtig, um die Zugehörigkeit zur Gattung festzustellen: Nach Hempfer stellen „intertextuelle und interauktoriale Bezüge auf Mustertexte“⁵⁸ die Zugehörigkeit zur Gattung sicher; er belegt dies insbesondere durch das Beispiel der Elegie:

In der italienischen und französischen Lyrik seit der Renaissance wurde demgegenüber die metrische Identität der Gattung aufgegeben und heimische Metren wie die Terzine oder paarreimende Alexandriner verwendet, die als solche nicht mehr distinktiv waren, sodass die Identität der Gattung nunmehr z.B. durch eine bestimmte Ausgestaltung der Sprecherinstanz, durch intertextuelle und interauktoriale Bezüge auf Mustertexte und Motivkomplexe garantiert wurde.⁵⁹

Manche Einzeltextreferenzen zielen auf bestimmte paradigmatische Texte des Cinquecento, z.B. auf die Pastoraldramen *Aminta* und *Pastor Fido*, die innerhalb der sehr experimentellen Gattung des Pastoraldramas eine nachahmbare (da sehr erfolgreiche und verbreitete) und auch *in praxi* nachgeahmte Vorlage darstellen. Natürlich beziehen sich die Einzeltextreferenzen innerhalb der Musikdramen nicht nur auf die dramatischen Gattungen des Cinquecento, sondern auch auf die vorangegangenen Libretti und interagieren mit diesen gattungstypologisch; Striggios *Orfeo* bezieht sich auf Rinuccinis *Euridice* und verwandelt

⁵⁶ Broich/Pfister 1985, S. 52.

⁵⁷ Baßler Moritz, *Intertextualität und Gattung*, in Zymner 2010, S. 57.

⁵⁸ Hempfer 2010, S. 27.

⁵⁹ Ibid.

bestimmte tragische Elemente der Vorlage, Landis *La morte d'Orfeo* auf beide Prätexte und fügt eine auf Komik zielende Perspektivierung des Modells hinzu. Die Bezüge können unterschiedliche Funktionen haben⁶⁰: Sie können auf eine Übernahme der Poetik der Vorlage hinweisen, wie im Fall der Bezüge auf Tasso und Guarini; sie können jedoch auch die Vorlagen umkehren und parodieren, wie im Fall der römischen Libretti, die aus einem religiösen Kontext stammen und die Poetik von Tassos Drama und der ersten Libretti ‚umdrehen‘.

Systemreferenzen sind Bezüge, die sich auf keinen spezifischen Text, sondern auf mehrere Texte einer bestimmten Gattung beziehen. Pfister unterscheidet zwischen vier Klassen der Systemreferenzen: Referenzen auf Textkollektiva, auf Diskurstypen, auf Mythen und Archetypen, auf Gattungen⁶¹. Im Rahmen dieser Untersuchung wird jedoch vor allem die Systemreferenz als Gattungsreferenz in Erwägung gezogen: Der Begriff weist somit Ähnlichkeit zum Genette'schen *architexte* auf. Systemreferenzen sind in den ersten Musikdramen v.a. in Bezug auf die Gattung der Tragödie zu finden und bestehen aus ziemlich klaren, aber nicht autorenspezifischen Referenzen, die darauf abzielen, die Gattung zu identifizieren.

Einzeltext- und Systemreferenzen sind Elemente, durch die zunächst die Zugehörigkeit der Texte zur Gattung festgestellt werden kann; darüber hinaus können die Funktionen der einzelnen Gattungselemente in manchen Fällen durch Intertextualität besser erklärt werden, wie im Kapitel 4 gezeigt wird.

1.1.6 Duplizität des Produktions- und Rezeptionskontexts der höfischen Musikdramen

Um der komplexen Erfassung von Gattungselementen, die in den ersten Musikdramen zusammenfließen, Rechnung zu tragen und Vereinfachungen zu vermeiden, muss auch der

⁶⁰ Diesbezüglich sollten intentionale intertextuelle Bezüge und nicht intentionale, mit der Verwendung eines gemeinsamen Wortschatzes verbundene Verweise unterschieden werden; auf die ersteren wird sich meine Untersuchung beschränken. Conte 1985 spricht in Anlehnung an Pasquali z.B. von „arte allusiva“, wenn die intertextuellen Bezüge „siano [...] previsti e richiesti dallo stesso poeta con cosciente funzione artistica“ (S. 6); „l'allusione si realizzerà [...] come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una ‚memoria dotta‘ presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi“ (S. 10). Ebenfalls nützliche Arbeitsinstrumente sind die Begriffe von *intertestualità* und *interdiscorsività*, die von Cesare Segre geprägt wurden: „Poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività*“ (Segre 1984, S. 111); Genau um zwischen den beiden Konzepten zu unterscheiden, wird in folgenden Kapiteln eine umfangreiche Untersuchung der cinquecentesken dramatischen Gattungen und deren Topoi unternommen.

⁶¹ Vgl. Broich/Pfister 1985, S. 52-58.

Produktions- und Rezeptionskontext der ersten Musikdramen betrachtet werden. Diese Kontexte stellen einzelne Bausteine dar, die auf jeweils spezifische Weise mit einzelnen Gattungselementen des Textes korrelieren.

Die höfischen Musikdramen – vor allem diejenigen, die zu einem offiziellen und damit zugleich repräsentativen und enkomiastischen Anlass aufgeführt werden – entstehen innerhalb eines Kontexts, in dem unterschiedliche Anforderungen interagieren: Einerseits diejenigen der Auftraggeber, die das Werk finanzieren und dadurch dem Anlass entsprechend ihre Macht zelebriert sehen wollen⁶², und andererseits die der Librettisten und Musiker, die besondere künstlerische und poetologische Interessen verfolgen⁶³. Die Ambiguität der Funktion des Theaters in der Frühen Neuzeit hinsichtlich der Machtdarstellung wird bereits von Bernhard Teuber betont:

Gewiss werden auf dem Theater – etwa zur Shakespeare-Zeit – häufig Träger und Agenturen politischer Macht dargestellt, man denke nur an die Königsdramen; gewiss bedienen sich zahlreiche politische Rituale wie beispielsweise königliche Einzüge selbst theatralischer Mittel. Im Gegenzug erwirbt aber auch das Theater selbst Macht, indem es sich geschickt symbolische Autorität aneignet und zu einer entscheidenden Schnittstelle im Kreislauf der sozialen Energie wird.⁶⁴

Doch diese Ambiguität in der literarischen und v.a. dramatischen Produktion wird nicht nur *ex post* in der Forschung gesehen; schon die Autoren selbst waren sich ihrer bewusst. Torquato

⁶² „A corte dunque la macchina dello spettacolo operistico veniva azionata con intenti propagandistici e autocelebrativi, fungeva da mezzo di affermazione politica e da *instrumentum regni* a disposizione degli assolutismi e dei governi centralizzati quali si configurarono nel corso del Seicento“, Piperno 1987, S. 5. Zur Wechselwirkung zwischen Theater und Macht im Zeitalter des Barock vgl. Neumeister 2017, welcher u.a. das im Hinblick auf die verschiedenen Rollen der theatralischen Akteure prägnante Beispiel von Caldérons *El gran teatro del mundo* bespricht.

⁶³ Della Seta 1987 schreibt: „ad Ottavio Rinuccini sarebbe parsa ovvia l[a] definizione secondo la quale l’opera era nata ‚dallo spirito della poesia‘. Altrettanto ferma era in Rinuccini la convinzione di essere il principale responsabile del nuovo genere di spettacoli, come lasciava intendere la dedicatoria del libretto dell’*Euridice*, della quale Emilio de’ Cavalieri ebbe a lagnarsi perché Rinuccini vi si attribuiva il merito di aver inventato la nuova maniera di rappresentare azioni in musica“ (S. 236).

⁶⁴ Teuber 2008, S. 267. Teuber listet auf S. 268 (Anm. 17) eine Reihe von jüngeren romanistischen Arbeiten auf, die sich dem Verhältnis zwischen Theater und Macht widmen. Auch der jüngste Band von Kemper 2014 beschäftigt sich mit der Untersuchung der Machtrepräsentation, jedoch im neulateinischen Theater der frühen Neuzeit im deutschen Raum; die Forschungsberichte zum Thema der höfischen Festkultur (mit Bezug auf die kulturgeschichtliche und soziologische Arbeiten von Alewyn und Elias, insb. S. 19-24) und Macht (mit Bezug u.a. auf Greenblatt und Bourdieu, insb. S. 47-58; vgl. die zusammenfassende, prägnante Definition auf S. 85: „Macht stellt eine vorwiegend politische Bedeutungszuschreibung dar, die sich stets in sozialen Relationen realisiert und in der sich intentionale und kollektive Anteile verbinden, die durch Symbolisierung vermittelt theatral dargestellt werden und als Motiv auf der Textebene verwendet werden kann, zugleich im höfischen Aufführungskontext selbst evident wird und dann in performativer und repräsentativer Weise den realen Herrscher einbezieht und dessen Legitimation dient.“) sind diesbezüglich sehr ergiebig. Die Vision der Machtrepräsentation bringt Teuber zusammenfassend auf die Formel, dass im frühneuzeitlichen Theater „die Gestalt politischer Macht eben nicht nur repräsentiert wird, sondern dass deren Ansprüche und Legitimität erst einmal ausgehandelt werden müssen“ (S. 271).

Tasso schreibt, dass die Allegorie zur *Gerusalemme Liberata* dazu dient, die politische Dimension hervortreten zu lassen, und dass diese machtkonforme Interpretation eigentlich quer zu seinen Intentionen stehe: „Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico“⁶⁵.

Die Begrifflichkeiten, die Giulio Ferroni für das Spannungsverhältnis von Machtdarstellung und auktoriellen Intentionen im rinascimentalen Theater geprägt hat, sind auch für das Musikdrama hilfreich. Ferroni unterscheidet zwischen einer *funzione-autore* und einer *funzione-signore*: Die *funzione-autore* bestehe dabei aus „personaggi e/o situazioni che immettono nella scena del testo il punto di vista dell'autore-intellettuale, rivelando la sua posizione scenica, il livello dei suoi rapporti con la scena“⁶⁶, wohingegen die „*funzione-signore* (o *funzione-potere*) [...] immette nel testo il punto di vista della sovranità, che ne fonda e giustifica la scena, che autorizza e legittima la stessa posizione dell'autore“⁶⁷. Im Fall der Musikdramen ergibt sich eine ähnliche Konfliktsituation, zumal wenn es sich um starke auktoriale Persönlichkeiten wie Rinuccini handelt, bei dem die *funzione-autore* besonders

⁶⁵ Im Brief an Luca Scalabrino (1576): „Stanco di poetare, mi son volto a filosofare, ed ho disteso minutissimamente l'Allegoria non d'una parte ma di tutto il poema; di maniera che in tutto il poema non v'è nè azione nè persona principale che, secondo questo nuovo trovato, non contenga maravigliosi misteri. Riderete leggendo questo nuovo capriccio. Non so quel che sia per parerne al Signore e al signor Flaminio ed a cotesti altri dotti romani; chè non per altro, a dirvi il vero, l'ho fatto, se non per dare pasto al mondo. Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico; e con questo scudo cercherò d'assicurare ben bene gli amori e gl'incanti. Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti de l'allegoria son in guisa legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso litterale del poema, ed anco a' miei principii poetici, che nulla più; ond'io dubito talora che non sia vero, che quando cominciai il mio poema avessi questo pensiero. Vi vedrete maneggiata, e volta e rivolta gran parte de la moral filosofia così platonica come peripatetica, ed anco de la scienza de l'anima; e se ben son molti anni ch'io non ho letto queste cose, non temo nondimeno che vi siano molti errori: temo bene di non aver saputo, o di non saper accompagnar le cose filosofiche con alcune teologiche che vi sono necessarie; però molte volte lascio lo spazio in bianco, acciochè il signor Flaminio il riempia a suo modo. Dite al Signore ch'io ho fatta questa fatica, la quale in vero non è stata fatica se non d'un giorno, e che gliela manderò per quest'altro ordinario senza fallo.“ (Tasso 1852, S. 185). Der Brief zeigt, wie auch ein poetologisch sehr bewusster und raffinierter Autor – wie Torquato Tasso – in seinem Epos nicht nur innerliterarische, sondern auch extraliterarische, politische Elemente und Gründe berücksichtigen musste – obwohl es hier lediglich um die Allegorie des Epos geht. In der dramatischen Produktion dürfte die Beeinflussung solcher Elemente aus schon erwähnten Gründen noch stärker sein.

⁶⁶ Ferroni 1980, S. 14

⁶⁷ Ibid. Ferroni schreibt außerdem: „Le modificazioni della scena cortigiana, all'interno dei testi teatrali, possono essere studiate direttamente in riferimento all'equilibrio sempre instabile e vario tra *funzione-autore* e *funzione-signore*; e quanto più la *funzione-autore* riesce, sia pur contraddittoriamente, ad aprire spazi simbolici che si sottraggono al controllo totale della *funzione-signore*, quanto più essa arriva a lacerare il chiuso autoriferirsi del simulacro cortigiano, tanto più ricco di informazioni e di interesse appare il testo“ (ibid.). Das komplexe Spiel zwischen den zwei Dimensionen ist auch in den ersten Musikdramen zu finden – insbesondere in den Texten, die öffentlichen Anforderungen genügen sollten. Man kann sich wohl fragen, ob Ferronis Schema mit einer *funzione-pubblico* ergänzt werden könnte; es handelt sich dabei um die Rezeptionsebene. Meines Erachtens lassen sich verschiedene *funzioni* auch in der Rezeptionsebene finden: Verschiedene Ebenen des Publikums (Akademiker, Machthaber, Musikliebhaber usw.) werden verschiedene Aspekte des Textes berücksichtigen. Man könnte von *funzioni-pubblico* im Plural sprechen, die sich symmetrisch zur *funzione-autore* und *funzione-signore* positionieren.

virulent wird. So schreibt Francesco Cini in einem Brief an den Hof von Mantua über Ottavio Rinuccini:

Ottavio Rinuccini [...] in materia di poesie [...] è talhora troppo parziale di se medesimo e si lascia talvolta tanto trasportare dall'interesse che non guarda di conturbare e intraversare con artificiofissima astutia e sagacità le cose degl'altri.⁶⁸

Das Musikdrama ist – wie gesagt – durch die sogenannte „Okkasionalität“ geprägt⁶⁹: Dies bedeutet, dass diese Dramen für einen bestimmten Anlass konzipiert wurden und oft auch „nur ein einziges Mal zur Aufführung“⁷⁰ kamen. Insbesondere Rinuccinis *Euridice* und *Arianna* werden im Kontext monarchischer Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt. Demgemäß sind sie nicht nur literarische, sondern eben auch politische Werke, die Potential für sowohl metaliterarische als auch politische Deutungen beinhalten. Der Umstand, dass in der Forschung beide Interpretationsansätze verfolgt worden sind, kann als Beleg für die Koexistenz von politischem und metaliterarischem Deutungsangebot angesehen werden (vgl. dazu Kap. 3). Auch wenn sich alle hier untersuchten Musikdramen durch diese ‚Doppeldeutigkeit‘ auszeichnen, muss ganz grundlegend zwischen Dramen, die für die Öffentlichkeit konzipiert sind, und Dramen, die eher für einen privaten, oft akademischen Rahmen gedacht sind (wie z.B. Rinuccinis *Dafne* und Striggios *Orfeo*)⁷¹, unterschieden werden. Diese Unterscheidung sowie der jeweilige situative (d.h. auch kommunikative bzw. soziale) und ideologische Kontext spielen eine große Rolle für die Deutung der Stücke und müssen daher in der Untersuchung zur Funktionalisierung der Gattungen stets berücksichtigt werden.

1.1.7 Entscheidende Gattungselemente für eine Funktionsanalyse des Librettos

1.1.7.1 Die Tragödie

Die Poetologie der Tragödie wirkt auf die Theorie und auch auf die Praxis des Musikdramas ein. Zur Bestimmung der in den Musikdramen bewusst verwendeten Elemente der Tragödie ist

⁶⁸ Piccinelli 2000, S. 205.

⁶⁹ S.o. die Verweise auf Guthmüller 1986.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Die Spaltung zwischen öffentlicher und privater Dimension sollte nicht dichotomisch betrachtet werden; wie Weintraub schreibt, „The public/private distinction, in short, is not unitary, but protean. It comprises, not a single paired opposition, but a complex family of them, neither mutually reducible nor wholly unrelated“ (Weintraub 1997, S. 2). Diese Unterscheidung hat jedoch eine wichtige heuristische Bedeutung, um Besonderheiten und Unterschiede der höfischen dramatischen Texte zu betonen – nicht zuletzt, da sie den von Ferroni konzipierten „funzioni“ entspricht.

eine möglichst präzise Rekonstruktion des historischen Tragödienverständnisses der Librettisten zu versuchen.

Rinuccinis Haltung zur Tragödie kann im berühmten Prolog der *Euridice* gelesen werden:

Io, che d'alti sospir vaga e di pianti,
spars'or di doglia, or di minacce il volto
fei negl'ampi teatri al popol folto
scolorir di pietà volti e sembianti,

Non sangue sparso d'innocenti vene,
non ciglia spente di tiranno insano,
spettacolo infelice al guardo umano,
canto su meste, e lagrimose scene.

Lungi via, lungi pur da' regi tetti
simolacri funesti, ombre d'affanni:
ecco i mesti coturni e i foschi panni
cangio, e desto nei cor più dolci affetti.

Or s'avverrà che le cangiate forme
non senza alto stupor la terra ammiri,
tal ch'ogni alma gentil ch'Apollo ispiri
del mio novo cammin calpesti l'orme,

Vostro, Regina, sia cotanto alloro
qual forse anco non colse Atene o Roma,
fregio non vil su l'onorata chioma,
fronda Febea fra due corone d'oro.

Tal per voi torno, e con sereno aspetto
ne' reali Imenei m'adorno anch'io,
e su corde più liete il canto mio
tempo, al nobile cor dolce diletto.

Mentre Senna real prepara intanto
alto diadema, onde il bel crin si fregi,
e i manti, e seggi degl'antichi regi,
del tracio Orfeo date l'orecchia al canto. (VV.1-28)

Die klassische Tragödie ist eine Gattung, die die Gefühle von *phobos* („Io, che d'alti sospir vaga e di pianti, / spars'or di doglia, or di minacce il volto“ usw.) und *eleos* („fei negl'ampi teatri al popol folto / scolorir di pietà volti e sembianti,“) erregen sollte⁷², und in der die Protagonisten Könige sind („ciglia spente di tiranno insano“). Die Tragödie ist für einen höfischen, hochadligen Kontext geeignet („regi tetti“): Es handelt sich dabei um eine Prunkgattung. Natürlich sollte die ‚neue‘ Tragödie, d.h. das Musikdrama, neue, mildere Affekte

⁷² Vgl. Huss 2009, S. 246 und Huss 2010, S. 70.

evozieren, die eher typisch für das Pastoral drama sind⁷³. Anders als im Prolog angekündigt, werden *phobos* und *eleos* in den frühen Musikdramen jedoch nicht einfach von Anfang an durch „più dolci affetti“ ersetzt, ihre Rolle wird vielmehr modifiziert. Die beiden typisch tragischen und – nach Aristoteles – potenziell kathartischen Affekte werden *de facto* eingebunden in einen Mechanismus der Affekal ternanz, die die Möglichkeit der Verbindung von Katharsis und *lieto fine* eröffnet (s.u.). Es sind somit die im Prolog der *Euridice* genannten Elemente (kathartische Wirkung der Tragödie, königliche Figuren und Szenen, die solche Figuren vorsehen), die in den ersten, insbesondere aus der Feder Rinuccinis stammenden Musikdramen Anwendung finden.

Die Funktionalisierung der tragischen Elemente in den Musikdramen erschließt sich am eindeutigsten durch einen Abgleich mit den Hypotexten der jeweiligen Dramen. An Stellen, an denen der Librettist ein tragisches Element zum Plot der Vorlage hinzufügt, ist nach der dramaturgischen oder poetologischen Motivation zu fragen. Zuerst sollte auf die Spuren der Gefühle *phobos* und *eleos* eingegangen werden: Sie sind in klassischen und auch cinquecentesk en Tragödien von derart zentraler Bedeutung, dass sie für diese historischen Ausprägungen der Gattung als gattungskonstitutive Elemente angesehen werden können⁷⁴. Die kathartischen Wirkungen von *phobos* und *eleos*, die oft in topischen Szenen (d.h. in den Botenberichten) hervorgerufen werden und die durch eine lexikalische Untersuchung ausfindig zu machen sind, haben eine starke poetologische Valenz und tragen außerdem zur Strukturierung der Musikdramen bei: Wie später gezeigt wird, bestehen die hier analysierten Musikdramen aus einer Struktur, die sich durch die Alternanz zwischen fröhlichen und unglücklichen Szenen charakterisiert. *Phobos* und *eleos*, die prominent in den unglücklichen Szenen eingesetzt werden, sind somit nicht nur Wirkaffekte, die auf die Rezeptionsebene und insbesondere auf die vom Publikum empfundene *meraviglia* einwirken⁷⁵, sondern auch strukturierende Elemente.

In den Musikdramen werden u.a. tragische Elemente übernommen, die erst in jüngeren, im Cinquecento geschriebenen Tragödien auffindbar sind. Die Diskussion zwischen König und Beratern ist ein aussagekräftiges Beispiel für ein nicht transhistorisches (d.h. nur für eine konkrete historische Ausprägung der Tragödie typisches)⁷⁶ und zugleich strukturelles Merkmal

⁷³ Die Gattungsmischung bzw. deren Notwendigkeit wird im Prolog sehr deutlich angesprochen.

⁷⁴ Vgl. Unterkapitel 4.1.2 *Negative Affekte im Spiel des chiaroscuro*.

⁷⁵ Der Prolog lässt eher vermuten, dass *phobos* und *eleos* in den Musikdramen durch *stupore* ersetzt werden; eigentlich tragen die beiden Affekte zusammen mit *dem lieto fine* dazu bei, *stupore* beim Publikum zu erzeugen (vgl. insbesondere Kap. 4.1.1). Zur Problematik der *meraviglia* in der Poetik des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Penzenstadler 2008.

⁷⁶ Vgl. Unterkap. 4.1.3.

der Tragödie. Die Unterredung zwischen König und Berater ist eine komplex strukturierte Szene, in der mehrere, dem Hof angehörende Figuren auftreten und in der vielschichtige, oft politische Themen besprochen werden. Dieses rein historische Element betont nochmals die Notwendigkeit einer historisch-kontextualisierenden Untersuchung der dramatischen Gattungen im Cinquecento und der Voraussetzungen der Oper (Kap. 1.2) sowie der Aufführungsbedingungen und des Kontexts der zu untersuchenden Musikdramen (Kap. 3).

Ein weiteres tragisches Element, das jedoch nur in einigen Musikdramen auftritt, besteht im Personarium: Protagonisten der Tragödien sind hohe, königliche Figuren; Arianna und Teseo, die Hauptfiguren von Rinuccinis *Arianna*, gehören einer gehobenen Gesellschaftsschicht an – Teseo ist ein König, Arianna Königstochter. In den weiteren Musikdramen ist das Personarium jedoch ausschließlich mythologisch und bukolisch; die tragische *mimesis* der *Arianna* stellt somit eine Ausnahme in diesem Korpus dar, die sich durch kontextuelle Elemente (die Rivalität zwischen Florenz und Mantua, s.u.) erklären lässt.

Oft tauchen tragische Elemente auf, die lediglich für einen bestimmten Tragödientyp bzw. eine Tragödientradition typisch sind, wie etwa die Charakterisierung des Tyrannen als *furens*, was auf den Typus des *Hercules furens* zurückzuführen ist und die auch oft in den Dramen des 16. Jahrhunderts (vgl. Giraldi Cinzios Tragödien bzw. die orbecche-artigen Tragödien der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts⁷⁷) zu finden ist. Diese besondere Perspektivierung des tragischen Stoffes entspricht der besonderen Auffassung der römischen, moralisierenden Musikdramen.

Alles in allem beziehen sich die tragischen Elemente insbesondere auf eine cinquecenteske Auffassung der Gattung, die im Kap. 1.2.1.2 erläutert wird.

1.1.7.2 Das Pastoraldrama

Bezüglich des Pastoraldramas können keine Äußerungen bei den Librettisten gefunden werden. Die für die Musikdramen charakterisierenden Kennzeichen der Gattung sollten daher den Libretti selbst entnommen werden, und zwar immer im Hinblick auf die jüngere Geschichte der Gattung, die im folgenden Unterkapitel 1.2.1.1 grob nachgezeichnet wird. Für das Pastoraldrama ergibt sich eine relativ einfache historische Konstellation: Am Ende des 16. Jahrhunderts wurden zwei paradigmatische Pastoraldramen geschrieben, Tassos *Aminta* und Guarinis *Pastor Fido*, die bereits auch kurz nach ihrem Erscheinen allgemein als Hauptvertreter

⁷⁷ Vgl. dazu Maraike Di Domenicas Dissertation *Tragödie und Verhaltensnorm in der italienischen Renaissance*.

der Gattung angesehen und zur Vorlage für die folgende dramatisch-bukolische Produktion wurden (s.u.). Das Pastoral drama erfährt im Cinquecento keine prägende Theoretisierung⁷⁸ und ist in Ermangelung einer normativen Gattungskodifizierung ausgesprochen variabel: Die Gattung selbst kann nur schwer auf ein einziges Paradigma zurückgeführt werden, aber Tassos und Guarinis Werke dienen als Anhaltspunkte – nicht nur generell in der Geschichte der cinquecentesken Dramen, sondern auch spezifisch für Rinuccini, Striggio und Landi. Daher kann die Betrachtung der Gattung des Pastoral dramas v.a. auf Einzeltextreferenzen reduziert werden: Die ersten Musikdramen beziehen sich spezifisch auf die beiden genannten Pastoral dramen.

Aus den zwei Pastoral dramen wird der *topos* des Goldenen Zeitalters übernommen, der auch sehr differenzierte poetische und ideologische Folgen zeitigt, denn indem sie Einzeltextreferenzen vornehmen, nehmen die Librettisten auf bestimmte ideologische Themen Bezug; durch die Verortung der Pastoral dramen in einem Utopos⁷⁹ können höfische Anliegen ‚ohne Gefahr‘ bzw. mit einer gewissen Ambiguität thematisiert werden. Auch gelegentliche Systemreferenzen sind zu finden – v.a. als bukolische *topoi*, die nicht nach der Auffassung eines spezifischen Autors konnotiert und ideologisch perspektiviert werden, die dazu dienen, das aristotelische Wahrscheinlichkeitsgebot zu umgehen. Insbesondere handelt es sich um bukolische Nebenfiguren, die mimetisch gegensätzliche Affekte besingen und teilweise (z.B. in der *Arianna*) auch Träger bestimmter Ideologien sind.

In den Pastoralen und in den Musikdramen besteht das Hauptthema in glücklich endenden Liebesgeschichten, was für den jeweiligen Anlass (insbesondere für die Hochzeiten) sehr angemessen ist. Das Pastoral drama bietet somit strukturelle Elemente, wie das glückliche Ende und die positiv konnotierten Momente, die zusammen mit den negativen, tragischen Momenten „die statischen Affekttableaus“⁸⁰ der Musikdramen herstellen: Als Hauptgattung wird trotzdem – zumindest in der Praxis – das Pastoral drama gewählt, das „Affekte [in den] Mittelpunkt“⁸¹ rückt und deswegen auch die besten Voraussetzungen für eine Vertonung bietet (s.u.).

Die Elemente aus den Pastoral dramen sind insbesondere Einzeltextreferenzen, aber auch Systemreferenzen; in beiden Fällen charakterisieren sie das Musikdrama strukturell (durch die affektive Alternanz und das *happy ending*), wirkungsästhetisch (da sie *lieti affetti* und *meraviglia* erregen) und ideologisch.

⁷⁸ Seinen *Pastor Fido* nennt Guarini *tragicomedia pastorale*; seine theoretische Produktion zielt eher auf die Tragikomödie als auf das Pastoral dramas.

⁷⁹ Der Begriff stammt von Lohse 2015, S. 533.

⁸⁰ Huss 2010, S. 66.

⁸¹ Lohse 2015, S. 535.

1.1.7.3 Die Komödie bzw. die komische Schreibweise

Wie für das Pastoral drama gibt es auch für die Komödie keine spezifischen Aussagen zur Gattung vonseiten der Librettisten. Stilistische und thematische Elemente der Komödie finden sich nicht bei Rinuccini. Seine Libretti verfolgen die Tendenz, den *stilus humilis* und die niedrigen bukolischen Figuren aus seinen Musikdramen auszuschließen, so wie es Torquato Tasso im *Aminta* – einer wichtigen Vorlage von Rinuccinis Libretti – gemacht hatte⁸². Komische Elemente tauchen zuerst in moralisierenden Kontexten auf, nämlich in Striggios *Orfeo* und in Landis *La morte d'Orfeo*. Diese Elemente beschränken sich auf die komische Charakterisierung einiger Figuren – wie z.B. Caronte – oder Szenen, die eine Wirkung auf die Charakterisierung der Hauptfiguren ausüben. Insbesondere bei *La morte d'Orfeo* dienen die komischen Elemente dazu, die Moral der Vorlage ins Gegenteil zu verkehren und nachgerade zu parodieren. Die Komik ist in diesem Fall eine Schreibweise, d.h. eine transhistorische Modalität, die gelegentlich auftaucht und keinen dezidierten Einfluss auf die Struktur des Textes ausübt. In den römischen oder venezianischen Libretti sind hingegen explizite Bezüge auf die Gattung der Komödie zu finden: Nicht nur komische Elemente, die die Vorlage parodistisch umkehren, sondern auch komische Strukturen und komische Figuren werden dort eingesetzt, die genau aus der dramatischen Gattung der Komödie stammen⁸³. Dies ist auch gattungshistorisch zu belegen: Die römischen Libretti von Giulio Rospigliosi z.B. beziehen sich auf das spanische komische Theater.

1.1.7.4 Die Intermedien

„*Intermedio* und *Intermezzo* [...] wurden während des späten 15., des 16. und 17. Jahrhunderts zur Bezeichnung jeder Art von Musikstücken, Tänzen, gesprochenen oder stummen Auftritten gebraucht, die zwischen den Akten eines größeren Schauspiels, meist einer Komödie, aufgeführt wurden“⁸⁴; sie zeichnen sich somit durch ihren fragmentarischen Charakter aus (da sie sich nicht innerhalb einer vollständigen Geschichte entwickeln), durch das mythologische Thema und durch ihre Spektakularität. Alessandro Pontremoli definiert das Intermedium als ein „*metagenere*“, d.h. „un fenomeno spettacolare dai parametri oscillanti, sempre comunque collocabile in uno spazio medio e con una precisa funzione“⁸⁵; deswegen ist es wohl schwierig,

⁸² Vgl. Kap. 4.2.1.

⁸³ Vgl. u.a. Mehlretter 1994.

⁸⁴ Dangel-Hofmann/Pirrota 1996, S. 1011-1012.

⁸⁵ Pontremoli 1999, S. 17.

charakterisierende Elemente der Intermedien, die in den Musikdramen auffindbar sein könnten, abstrakt festzulegen. Folglich sollten die Bezüge zwischen Musikdramen und Intermedien vor allem durch Einzeltextreferenzen festgestellt werden.

1.1.8 Die unterschiedliche Funktionalisierung der Gattungen in den ersten Musikdramen: eine Fragestellung

Anhand der Untersuchung der oben zitierten Elemente, d.h. von Einzeltext- und Systemreferenzen, die sich auf die Gattungen beziehen, kann die Vielfalt der Verwendung und der Funktionalisierung von unterschiedlichen Gattungselementen illustriert werden. Diese Mischung von Elementen ist rein deskriptiv schon nützlich, um die neue Gattung der Musikdramen in die für die barocke Epoche typische, von Schulz-Buschhaus theoretisierte Gattungsmischung, die als wichtiger Teil der sogenannten Episteme der Disparität⁸⁶ gesehen werden kann, einzuordnen. Die Gattungsperspektive kann auch wichtige Impulse für eine neue Interpretation der Musikdramen liefern (vgl. das Kap. 2 zu Rinuccinis *Dafne*). Außerdem wird der besonderen Funktionalisierung dieser Elemente und den gattungsbezogenen Transformationszusammenhängen durch die Gattungsgeschichte und gleichzeitig durch den Kontext (Aufführungskontext, dramatische Tradition der jeweiligen Stadt) nachgegangen – im Spannungsfeld der schwierigen, komplexen Beziehung zwischen Enkomiastik und auktorieller Poetik, die typisch für höfische okkasionelle Formen ist. Die Fragestellung der Arbeit, die die Ergebnisse aus Kapitel 1.1 gleichzeitig zusammenfasst, kann daher so lauten: Untersucht wird mittels einer historischen, textzentrierten Methode, wie unterschiedliche Gattungen in einer Mischform wie derjenigen des Musikdramas in seiner experimentellen Geburtsstunde und in vergleichbaren, doch unterschiedlichen Kontexten funktionieren und funktionalisiert werden, um den Ansprüchen eines höfischen Produkts zu genügen.

⁸⁶ Vgl. Penzenstadler 2007: Die Episteme der Disparität charakterisiert sich durch die „Mischung heterogener Elemente“ (S. 218), durch die Aufhebung der *decorum*-Norm und durch eine „Enthierarchisierung von Kontexten, Gegenständen und Texttypen“ sowie einen „erkenntnistheoretischen Skeptizismus“ (ibid.). Zur Gattungsmischung im Barock vgl. auch Schulz-Buschhaus 1981, Beniscelli 1997 („l’esigenza di codificare i generi, di stabilire una norma che li regoli, rimane un tratto essenziale del Cinquecento: non è indifferente il fatto che l’ultima discussione letteraria del vecchio secolo, in bilico verso il nuovo, verta sulla necessità di canonizzare un genere provocatoriamente ibrido come il tragicomico. Al contrario dei loro predecessori, i trattatisti del Seicento, Emanuele Tesauro, Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, inquadrano con i ‚cannocchiali aristotelici‘ di cui dispongono la metafora, le acutezze, lo stile, verificandone l’importanza in ogni luogo del fare letterario, secondo una prospettiva fondamentalmente trasversale ai generi“, S. IX-X.), Sarnelli 2001. Zur barocken Epoche insgesamt ist die Bibliographie sehr umfangreich; vgl. bsp. jüngst Brabant/Liebermann 2017, mit zahlreichen Literaturangaben.

1.2 Die historischen Voraussetzungen der Oper

1.2.1 Die Gattungen aus historischer Perspektive

In den folgenden Unterkapiteln wird ein Überblick über die dramatischen Gattungen geboten, auf die sich die ersten Musikdramen durch Übernahme bestimmter Elemente beziehen. Der historisch angelegte Überblick konzentriert sich auf die dramatischen Gattungselemente des 16. Jahrhunderts, die eine Relevanz für die Musikdramen haben, und ist deshalb nicht primär chronologisch, sondern typologisch organisiert. Die Vorstellung der historischen Gattungen hat auch das Ziel, besondere Fragestellungen, die in den nächsten Kapiteln behandelt werden, einzuführen (vgl. die Verbindung zwischen textinterner und textexterner Dimension). Diskutiert werden die zentralen dramatischen Gattungen insbesondere in deren cinquecentesker historischer Entwicklung, die zweifelsohne für Rinuccini, Striggio und Landi sehr präsent war: das Pastoraldrama, die Tragödie, die quattrocentesken gemischten Dramen, die der dritten, sich von Komödie und Tragödie unterscheidenden dramatischen Makrogattung angehören, aber sich vom (ebenfalls der dritten dramatischen Gattung angehörenden)⁸⁷ Pastoraldrama im Hinblick auf *inventio* und Poetologie distanzieren (was für die Musikdramen bedeutsam ist), und die Intermedien, die wegen ihres Erfolgs trotz ihres begrenzten Formats und fehlenden Prestiges im Laufe des Jahrhunderts an Wichtigkeit gewinnen. Die Komödie ist bei dieser Betrachtung zunächst ausgeklammert, da in den frühen Musikdramen nicht die Komödie als Gattung, sondern lediglich die Komik als Schreibmodus eine Rolle spielt (s.o.).

1.2.1.1 Pastoraldrama: das Goldene Zeitalter zwischen Hofkultur und Allegorie (Tasso und Guarini)

Es ist eine gewisse Herausforderung, das Pastoraldrama von der Geschichte weiterer bukolischer Kleingattungen zu trennen, vor allem wenn das Ziel der Untersuchung darin besteht, die Funktionen bukolischer Elemente zu bestimmen⁸⁸; sicherlich findet der bukolische Modus konkret in vielen Gattungen (Epos, Lyrik, Bukolik) Verwendung⁸⁹. Die theoretisch

⁸⁷ Zur dritten dramatischen Makrogattung vgl. Pieri 1989 (S. 156-178).

⁸⁸ Es muss im Voraus eingeräumt werden, dass „[e]nunciare una teoria generale della cosiddetta ‚poesia pastorale‘ è [...] impossibile“ (Di Benedetto 2002, S. 164)

⁸⁹ Fünke schreibt z.B.: „Arkadischer Gesang kann seit Vergils Bukolik verschiedene Funktionen erfüllen: er kann als metapoetische Reflexion Aussagen über Dichtkunst und Dichter artikulieren, als panegyrische Kasualdichtung den politisch-geschichtlichen Bereich integrieren oder als poetische Evasion der bedrückenden zeitgenössischen Realität zu entfliehen suchen“ (Fünke 1992, S. 6): Diese Funktionen sind auch in den Pastoraldramen und in den Musikdramen zu finden. Corti 1968 führt eine Liste der Merkmale des bukolischen Modus aus.

wichtige Trennung zwischen einem generisch pastoralen bzw. bukolischen Modus und dem Pastoraldrama als historische Realisierung einer Gattung muss jedoch scharf bewahrt werden. Dies ist dadurch zu rechtfertigen, dass die ersten Musikdramen sich nicht auf den pastoralen Modus, sondern auf sehr konkrete und historisch präzise situierte Pastoraldramen (*Aminta* und *Pastor Fido*) beziehen⁹⁰ und gleichzeitig auf Elemente zurückgreifen, die spezifisch dramatisch sind. Es ist daher nötig, die Geschichte des Pastoraldramas Revue passieren zu lassen, um so viele entscheidende Elemente wie möglich zu sammeln, die zur Kontextualisierung und Funktionalisierung der bukolischen Elemente innerhalb des Musikdramas beitragen; gelegentliche Bezüge auf bukolische, nicht dramatische Gattungen sind ebenfalls möglich, da sie auch für die Dramen prägend sind.

Angesichts der ausgesprochen schwer fassbaren Gestalt des Pastoraldramas⁹¹, das außerdem durch fast keine normative Theoretisierung – wie dies dagegen für die Tragödie der Fall ist – beschrieben wird, bietet es sich an, sich der Gattung über deren Geschichte, die von der Forschung nachgezeichnet wurde⁹², anzunähern bzw. über die prägenden Beispiele, die sich im Laufe der Geschichte des Pastoraldramas profilieren. Die dritte, für das Musikdrama wichtige dramatische Gattung entsteht im 15. Jahrhundert: Es handelt sich um mythologisch-bukolische Experimente (die im Unterkapitel 1.2.1.3 kurz behandelt werden), die einem dritten, freieren Weg außerhalb der Tragödie und der Komödie folgen, da es sich bei diesen um okkasionelle, zu einem höfischen Anlass aufgeführte Stücke handelt; sie stellen trotzdem einen Versuch dar, das antike Theater bzw. die dritte dramatische Gattung wiederaufleben zu lassen⁹³.

⁹⁰ Bereits 1970 hatte Anna Marie Abert einige intertextuelle Bezüge zwischen Rinuccini, Tasso und Guarini festgestellt. Meine Untersuchung im Kapitel 4 vervollständigt und funktionalisiert v.a. diese Arbeit. Vgl. Abert 1970.

⁹¹ Vgl. die Erklärung Pieris: „questo tormentatissimo genere non sembra trovare possibilità di duraturo equilibrio, proprio in ragione della sua intrinseca teatralità“ (Pieri 1983, S. 176).

⁹² Die Sekundärliteratur dazu ist umfangreich; ich werde nur einige wichtige Beiträge nennen. Sekundärliteratur zum Thema wird auch im Kap. 4 erwähnt. Knapp, aber sehr prägnant sind Pieri 1983 (insbesondere Kap. 9, *La breve stagione della drammaturgia*, S. 151-180) und Pieri 1989, die sich den drei dramatischen Makrogattungen im 15. und 16. Jahrhundert widmet (Kapitel zum *terzo genere*: S. 156-178). Vgl. ebenfalls Clubb 1989, die forciert versucht, die Pastoraldramen je nach bestimmten Merkmalen in unterschiedliche, getrennte Gruppen einzubetten. Henke 1997 liefert eine interessante, guarini-zentrierte Arbeit, die von der Pastorale als Modus, und von der Tragikomödie als Gattung ausgeht; es handelt sich dabei um die dritte dramatische Gattung, die sich von Tragödie und Komödie unterscheidet und bukolische Elemente beinhaltet. Riccò 2004 bietet ebenfalls einen sehr prägnanten Überblick über die Pastoraldramen des späten 16. Jahrhunderts. Nelting 2007 liefert einen entscheidenden Beitrag insbesondere im Hinblick auf die Beziehung Guarini-Tasso. Lohse 2015, der viele Dramen aus allen im Cinquecento praktizierten Gattungen in Betracht zieht, spricht von der „Vielfalt der Gattungen“ (S. 526) und unternimmt viele Unterscheidungen innerhalb der „Rural-dramatische[n] Gattungen“ (ab S. 525), die jedoch *e contrario* zeigen, dass es sich um eine dritte, sich von Komödie und Tragödie unterscheidende, sehr variable dramatische Gattung handelt. Lohse stellt sehr effizient die Merkmale heraus, die diese dritte Gattung charakterisieren: die Situierung in einem Utopos, das aus Hirten zusammengesetzte Personarium, die Thematisierung von Affekten (S. 533-536).

⁹³ Vgl. Bortoletti in Perocco 2012, S. 3: Sie erwähnt dort „un’idea di esecuzione e la rappresentazione letteraria di una pratica recitativa propria dello stile bucolico, che nel Quattrocento sembra connettersi, almeno in alcune delle

Pastoraldramen *stricto sensu* entstehen in Ferrara und werden dort auch kanonisiert: Giralaldi Cinzio, der ebenfalls für die Gattung der Tragödie einen wichtigen Beitrag leistet, schreibt nicht nur die *Egle* (1545-47), sondern auch den theoretisierenden Brief *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena* (1554)⁹⁴: Beide jedoch „[non] fecero veramente scuola“⁹⁵. Es folgen Agostino Beccaris *Sacrificio* (1554), der nach Guarini der erste moderne Autor von Pastoraldramen ist⁹⁶, De' Sommis *Irifile* (1555-1556), Lollios *Aretusa* (1563), Agostino Argentis *Sfortunato* (1567), Torquato Tassos *Aminta* (1573 erstmals aufgeführt, doch erst 1580 veröffentlicht). Dreh- und Angelpunkt nicht nur der pastoralen, sondern allgemein der dramatischen Produktion der zweiten Hälfte des Cinquecento ist Guarinis *Pastor Fido* (1589 veröffentlicht), der zusammen mit der sich auf die Praxis konzentrierenden Theorie Guarinis einen entscheidenden Einfluss auf die Produktion der Zeit ausübte. Nach dem Erfolg Tassos und Guarinis entstehen zahlreiche Pastoraldramen, die sich an diesen beiden Vorlagen orientieren; auch die frühen Musikdramen, die entscheidend durch die pastoralen Vorlagen geprägt sind, stehen v.a. unter dem Einfluss der zwei paradigmatischen Vorbilder⁹⁷. Das Pastoraldrama, das am Anfang bzw. im Laufe des 16. Jahrhunderts als anti-klassizistische, unregelmäßige Gattung für ein begrenztes Publikum geeignet war⁹⁸, erlebte am Ende des Jahrhunderts einen großen Erfolg, zum Teil auf Kosten der dramatischen Gattungen der Tragödie (die im Laufe des Cinquecento nur selten auf die Bühne gebracht wurde) und der Komödie. Die in den Theorien Ingegneris und Guarinis ausgedrückte Überlegenheit der Pastorale den weiteren dramatischen Gattungen gegenüber entsprach der Praxis der Zeit. Insbesondere die Pastoralen von Tasso, der *Aminta*, und Guarinis *Il Pastor Fido* hatten einen außergewöhnlichen Erfolg⁹⁹. Die zwei Dramen wurden mehrmals gedruckt, übersetzt,

menti più avvertite, con il tentativo di ripristino del teatro antico“. Sie spricht von den Eklogen, die mimetische Verfahren verwenden, eröffnet ihren Artikel jedoch mit dem zitierten Prolog der *Fabula de Cefalo* (s.u.).

⁹⁴ Vgl. Giralaldi Cinthio 2002. Zum Brief vgl. Andrisano 2008.

⁹⁵ Di Benedetto 1999, S. 1128.

⁹⁶ Ibid., S. 1129. Vgl. die Bemerkung von Pevere 1999: „Col *Sacrificio* si assiste quindi al trapasso della rappresentazione pastorale ad una forma moderna e regolare che, pur rinnegando espressamente l’eredità della produzione ecloghistica della prima metà del secolo, finirà però per fare propri e assimilare molti dei suoi *topoi*“ (S. XIII).

⁹⁷ Vgl. Kap. 4.

⁹⁸ Vgl. Fenlon 2004: „these early Ferrarese pastorals were directed at a quite different public than that for Ariosto’s comedies or Giralaldi’s tragedies, which were usually produced in court theatres capable of accomodating the entire court, sometimes in the presence of distinguished visitors, often as princely entertainments designed to substantiate princely virtues. Pastorals, on the other hand, were often given in more intimate surroundings; distinctly anti-classical in spirit, they embody the spirit of Arcadian evasion, a welcome alternative at a moment of incipient counter-reformation censure, of both the severity of tragedy and the criticism of comedy“ (S. 211).

⁹⁹ Riccò 2011 schreibt zu Tassos *Aminta*: „un’opera che sarà gratificata da una ventina di edizioni entro la fine del secolo, là dove le prime pastorali ferraresi, che avevano introdotto questa moderna voga drammatica, avevano conosciuto una sola stampa a testa“ (S. 75); Riccò 2015 zeigt außerdem, dass der *Pastor Fido* „diventa in breve la

aufgeführt und nachgeahmt. Ihre Relevanz drückte sich auf der poetologischen und ideologischen Ebene aus, sie waren z.B. zentral in der Diskussion um die literarischen Gattungen¹⁰⁰ und für die Ideologie der Gegenreformation. *Pastor Fido* und *Aminta* sind wegen ihres einzigartig stilbildenden Charakters die paradigmatischen Vertreter der Pastorale, mit denen sich die ersten Librettisten zweifellos konfrontiert haben; Guarini und Tasso waren beachtliche Figuren im kulturellen und literarischen Leben in Florenz, deswegen ist der Bezug Rinuccinis, Striggios und Landis auf deren Werke sehr wahrscheinlich¹⁰¹.

Die Bedeutung des Pastoraldramas für die neue, gemischte Gattung des Musikdramas ist unbestreitbar¹⁰², es gilt sie jedoch näher zu bestimmen (vgl. insbesondere Kap. 2.3 und 4.2). Innerhalb des dramatischen Gattungsspektrums, das den Autoren am Ende des Cinquecento zur Verfügung stand, wurde insbesondere das Pastoraldrama zur gattungstypologischen Hauptvorlage der neuen Mischgattung des Musikdramas. Die Konfiguration der Pastorale konnte am besten die Funktionen des Musikdramas erfüllen und dessen poetologische und ideologische Ziele erreichen¹⁰³; die Librettisten ahmten sie außerdem in der Praxis nach, da das Pastoraldrama v.a. die erfolgreichste dramatische Gattung war und entsprechend anwendbare Elemente bot. In ihren Theoretisierungen bezogen sie sich aber auf die Tragödie – die gesungene Tragödie, die in einer von der cinquecentesken Theorie noch beeinflussten Gattungshierarchie als nobleres (bzw. hochstehenden Figuren und Handlungen angemessenes) Genre galt. Im Folgenden werden einige für das Musikdrama entscheidende Elemente des Pastoraldramas im Cinquecento aus einer historischen Perspektive behandelt, einerseits um zu erklären, warum diese Gattung eine primäre Rolle für das Musikdrama spielt, und andererseits, um die Persistenz und die Funktionalisierung bukolischer Elemente zu erläutern: Es handelt sich um das Personarium, um das Thema des Gesangs und der glücklichen Liebe und um die allegorischen Deutungsangebote.

tragicommedia pastorale di maggior successo e forma nell'immaginario del tempo una coppia stabile con l'*Aminta*“ (S. 47).

¹⁰⁰ Vgl. die Polemik Guarini - Denores im Kap. 1.2.2.

¹⁰¹ Rinuccini kannte sicherlich beide Werke. Tasso nahm an den Sitzungen der Accademia degli Alterati, der auch Rinuccini angehörte, teil, so Lorenzo Giacomini Tebalducci, der auch eine Trauerrede auf Tasso hielt (Accorsi 1998, S. 36). Vgl. außerdem Kapitel 4.

¹⁰² Dies wurde bereits mehrmals konstatiert, vgl. z.B. Solerti 1976 [1903], Band I, S. 150: „Quelli che più comunemente si chiamano primi melodrammi, cioè le composizioni del Rinuccini, dello Striggio, del Chiabrera, del Vitali, non sono per la forma letteraria che favole pastorali“.

¹⁰³ S.u.; vgl. die ‚technische‘ Begründung in Mehlretter 1994, der behauptet, dass „weltliche Vokalmusik zur Entstehungszeit der Oper gewissermaßen als ‚lyrische‘ Musik aufgefaßt wurde, die zu einem Gutteil lyrisch-mittlere, tendenziell pastoral-erotische Texte vertont“; „Die Tatsache, daß in der Pastorale eine solche Form [d.h. Strophengebilde] schon vorgeprägt ist, erleichtert diesen Vorgang. Nicht nur ist der in ihr vorherrschende mittlere Ton geeignet für die Einfügung von Canzonetten; ihre Verwandtschaft mit dem Madrigal und ihre Situierung in der poetischen Welt des *hortus nympharum* garantieren eine Übereinstimmung mit Grundkennzeichen der *poesia per musica*“, S. 65-66.

Das bukolische Personarium dient der Regel des *verosimile*: Hauptfiguren nicht nur der dramatischen *favole pastorali*, sondern auch der Eklogen bzw. aller bukolischen Gattungen waren neben Nymphen auch Hirten¹⁰⁴, deren Hauptbeschäftigung nicht etwa in der Schafzucht, sondern im Gesang bestand, wie auch Guarini zugibt¹⁰⁵. Die räumliche Einbettung der bukolischen Handlung in ein der realen Welt entrücktes, idealisiertes Arkadien erlaubt und plausibilisiert überdies, dass die Dichtung einerseits ständig von hochzivilisierten Hirten betrieben wird und andererseits auch das Zusammenleben von Menschen, Göttern und Halbgöttern möglich ist. Leopold beschreibt diese Situation folgendermaßen:

Es gab aber einen Ort, wo der Gesang im täglichen Leben nichts Ungewöhnliches war, wo die Poesie ihre Heimat hatte, und wo über allen Leidenschaften, edlen und bösen, der golddurchwirkte Schleier eines friedvollen Paradieses lag: das ferne Arkadien einer goldenen Vorzeit. Hier gab es keine Unterschiede zwischen den Schichten, hier verkehrten Menschen und Götter wie gleichberechtigte Wesen, hier war die Musik zu Hause und der Gesang normal.¹⁰⁶

Der Gesang thematisiert seit jeher in den bukolischen Werken die Erschaffung der Dichtung, ist also ein metapoetisches Kennzeichen, das die Gattung konstitutiv prägt; außerdem sind Gesang und Musik gelegentlich auch mimetisch in den Pastoraldramen vorhanden¹⁰⁷. Gesang, Musik und Tanz werden in die Pastoraldramen insbesondere nach dem *Aminta* integriert¹⁰⁸. Die Pastoraldramen am Ende des 16. Jahrhunderts gehen einen Schritt weiter und bereiten den Boden für das Musikdrama: Emilio Cavaliere schrieb drei Pastoraldramen, die angeblich vollkommen vertont waren – und einige Jahre vor der *Dafne* auf die Bühne gebracht wurden

¹⁰⁴ Zur Figur der Nymphe vgl. den neuesten Band Enenkel/Traninger 2018.

¹⁰⁵ Nach Guarini seien die Hirten „gente avvezza a non discorrere, a non pensare, a non esercitar mai altro che nobilissimi canti e leggiadrissime poesie, quando per lor diletto, quando per obbligo, quando per fin di onore, quando per zelo di religione“ (Guarini 1914, S. 254). Dies wird von Giovan Battista Doni in seinem *Trattato della musica scenica* bestätigt: Die Pastorale sei die einzige Gattung, die vollkommen vertont werden könne, „[...] se gli potesse concedere di avere la melodia in tutte le sue parti, massime perché vi si rappresentano Deità, Ninfe e Pastori di quell’antichissimo secolo, nel quale la Musica era naturale, e la favella quasi poetica“, in Doni 1763, S. 15. Dazu vgl. auch Mehlretter 1994, S. 69-70.

¹⁰⁶ Leopold 1993, S. 103.

¹⁰⁷ Accorsi 1999 schreibt „notoriamente brani in musica e canto erano già presenti nelle pastorali“, S. 890. Im Beitrag zeigt sie überzeugend, dass der *Aminta* nicht vollkommen vertont war, wie ein Teil der Forschung suggerieren mag. In Guarinis *Pastor Fido* war außerdem die Musik während des *Giuoco della cieca* vorgesehen: „In this short scene, with its obvious erotic overtones, four madrigals to be sung and danced by a chorus of nymphs are interpolated between the speeches of Amarilli, Mirtillo and Corisca“ (Fenlon 1980, S. 150).

¹⁰⁸ „A survey of the Italian pastorals printed in the years following the publication of *Aminta* shows that both music and dance were considered to be an integral part of the conception of the genre, often in relation to the amorous pursuits of shepherds and shepherdesses.“ (Fenlon 2004, S. 210).

(ab 1590). Leider sind weder Text noch Musik erhalten, weshalb sich diesbezüglich keine genaueren Aussagen treffen lassen¹⁰⁹.

Weitere Gründe motivieren die Wahl der bukolischen dramatischen Gattung als Vorlage. Hauptthema der Pastorale ist die Liebe – eine Liebe, die glücklich endet. Die glücklich endende Liebe ist seit der Antike das Grundthema bukolischer Texte, z.B. von Eklogen und weiteren literarischen, bukolisch konnotierten Formen. Die Themenwahl ist somit ein diachronisch stabil identifizierbares Merkmal der Gattung, sie ist jedoch im 16. Jahrhundert von Pellegrino Prisciani in Ferrara auch theoretisiert worden¹¹⁰. Das von Giraldi Cinzio vorgeschlagene Handlungsmuster einer Pastorale mit unglücklichem Ende, das er auf der theoretischen Ebene verteidigt und in der Praxis mit seiner *Egle* exemplifiziert¹¹¹, wird dagegen von späteren Autoren nicht weiter verfolgt; in fast allen Fällen enden die Pastoraldramen glücklich, indem die Wünsche aller positiv konnotierten Protagonisten zur Erfüllung gebracht werden. Das Pastoraldrama ist sowohl hinsichtlich seines glücklichen Endes als auch seiner glücklichen, mit der Liebe verbundenen Momente ein strukturelles Modell für das Musikdrama: Aus den Pastoraldramen stammen die positiven Szenen, die in Alternanz mit unglücklichen Phasen die binäre Struktur des Musikdramas bilden¹¹².

Die Liebe ist nicht nur strukturell, sondern auch thematisch von Belang: In den Pastoraldramen begleitet die Liebesthematik – unter dem Zeichen der Zivilisierung¹¹³ – den Weg der

¹⁰⁹ Vgl. Kirkendale 2001, insbesondere das Kapitel VII: *The Earliest Operas: Cavalieri's Three Pastorales, 1590-1595*, S. 185-212. Carter 1992 definiert Cavalieris Pastoraldramen als „tableaux“: „As far as we can tell, Cavalieri's three pastoral entertainments were less fully-fledged dramas than rather static tableaux involving music and dancing“ (S. 204).

¹¹⁰ Vgl. Tissoni Benvenuti 2003, insb. S. 671 (zitat aus Pellegrino Priscianis Traktat *Spectacula*): „satyrici [poeti], li quali cantano e representano la dolceza et piacere de le campagne et ville, li amori et innamoramenti de pastori, per ciò li ornati de caduna de queste scene fra sé serano disimili“ (S. 671). Sie schreibt dazu: „Vengono così istituzionalizzati a Ferrara *li amori et innamoramenti de pastori* come parte costitutiva nell'intreccio degli spettacoli satirici“ (S. 672). Tissoni Benvenuti Beitrag fasst die „storia della conoscenza, di carattere carsico, del dramma satiresco antico nel Cinquecento, e delle relative discussioni“ (S. 669-670) zusammen; sie räumt schließlich ein, dass „nessuno riconosce in modo chiaro ed esplicito l'esistenza della satyra come terzo genere teatrale“ (S. 691).

¹¹¹ Tissoni Benvenuti 2003 erklärt: „forse appunto per evitare sovrapposizioni con la tragedia lieta di Aristotele o con la già teorizzata tragicommedia, e contro le attestazioni antiche e lo stesso modello euripideo, l'*Egle* non ha lieto fine“ (S. 684).

¹¹² Im 17. Jahrhundert werden die Pastoraldramen das Prinzip der Alternanz zwischen glücklichen und unglücklichen Momenten übernehmen, wie Boillet zeigt: „L'alternanza dei toni o l'insistenza sui toni cupi, come nel momento infernale del dramma polizianesco, sarà cosa non rara nella pastorale, soprattutto secentesca. Il dramma pastorale andrà cercando sempre più improbabili variazioni nell'alternanza del chiaro e del fosco, paludi dell'aldilà, tenebre magiche o tette selve che siano. [...] si tratta [...] di un vero e proprio trapianto di sequenze tragiche“ (Boillet 2007, S. 6).

¹¹³ „I miti di Eros si intrecciano con quelli connessi all'altra sfera semantica della pastorale, al tema della caccia e della castità/ferinità ninfale, metafora di un comportamento individualistico da correggere alla luce di un'esperienza di civilizzazione, posta sotto il segno di un'onnipresente Venus genetrix“ (Selmi 2005, S. 555). Im *Aminta* verkörpert Silvia dieses Phänomen: „La nymphe Silvia est la *silvatica*, la *selvaggia*, une créature de la *sylva*. Elle a inscrit dans son nom ce caractère sauvage, comme plus tard le Silvio du *Pastor fido*“ (Gigliucci 2014, S. 83), „le refus d'aimer est contraire à la civilisation, comme on le voyait déjà dans le *Ninfale fiesolano* de

Protagonisten von ihrer jugendlichen Unreife zum Erwachsenenalter. Diese thematische Handlungsvorlage erschien angemessen im Kontext von Hochzeitsfeierlichkeiten: Folglich weisen Rinuccinis *Euridice* und *Arianna* starke bukolische Elemente auf; Striggios *Orfeo*, der nicht für eine Hochzeit aufgeführt wurde, folgt seinem florentinischen Prätext – jedoch mit bedeutenden Änderungen –, was auch *La morte d’Orfeo* aus parodistischen Gründen macht. Das Thema der Liebe in bukolischen Werken bot außerdem die Möglichkeit, starke Gefühle durch den Gesang auszudrücken – zugunsten sowohl des schon genannten Wahrscheinlichkeitseffekts als auch der Alternanz der Affekte¹¹⁴. Es ist daher kein Zufall, dass der Mythos von Orpheus, der nicht nur metapoetisch, sondern auch mit der bukolischen Welt sehr eng verbunden ist, für die ersten Musikdramen gewählt wurde¹¹⁵. In der Pastorale wird schließlich nicht nur über die Liebe gesprochen, sondern es werden insgesamt positive Werte vertreten: das Mitleid mit den Mitliebenden, die sich der unbarmherzigen Ehre widersetzen; die Liebe: Dies sind Werte, die z.B. in der cinquecentesken Tragödie nur auf der Seite der Verlierenden auftreten und zum Scheitern verurteilt sind.

Die Pastorale ist außerdem dank ihrer Situierung in einem zeitlosen arkadischen Kontext und ihrer geographischen Entrückung sehr gut verwendbar für eine Allegorie des Hofes, vor allem da diese Gattung in höfischen Kontexten aufgeführt wird:

Dietro i personaggi della letteratura bucolica cinque e secentesca, dietro quei pastori dagli abiti ‚superbi‘, dalle maniere raffinate e dalla conversazione brillante, i quali si interrogano sui meccanismi dell’amore e della sessualità, della violenza e del potere, si intravede sempre la corte o l’accademia che contempla e educa se stessa. Lo stile circolatorio del racconto pastorale non autorizza evasioni dai propri ruoli o impegni sociali; solo un depotenziamento momentaneo di essi.¹¹⁶

Boccace. L’amour du couple fonde la société et la pastorale s’oppose aussi bien au solipsisme pétrarquaisant qu’à la chasteté farouche des nymphes“ (ibid.). Zum doppeldeutigen Status der Nymphen in der Literatur der Antike und insbesondere der Renaissance vgl. Traninger 2018.

¹¹⁴ Nach den Beispielen von Tassos *Aminta* und Guarinis *Pastor Fido* „besitzt die europäische Hofliteratur mit den Schäferspielen eine dramatische Gattung, in der es auf der literalen Ebene um die Darstellung eben dieser ersten ‚Herzneigung‘ geht: um die Liebe, ihre Entstehung, ihre unterschiedlichen Facetten und manchmal auch um ihr Ende“ (Caemmerer 2005, S. 849).

¹¹⁵ „Al mito di Orfeo e alla melodia e potenza della sua musica si lega, sin dal suo archetipo, il canto bucolico. Orfeo entra nelle Bucoliche virgiliane ed è eletto a simbolo della potenza irresistibile del canto“ (Bortoletti 2008, S. 153). Bortoletti denkt v.a. an nicht-dramatische bukolische Gattungen; der Mythos von Orpheus war jedoch auch Gegenstand des ersten Dramas nicht religiösen Stoffes, nämlich des *Orfeo* von Poliziano.

¹¹⁶ Erspamer 1993, S. 334.

Im *Aminta* etwa werden die Figuren so charakterisiert, dass bedeutende Menschen der *corte ferrarese* dahinter erkennbar sind: Tirsi sei Tasso selbst, Elpino sei il Pigna, während andere Figuren – z.B. Mopso – heute nicht sehr klar mit textexternen Figuren verbindbar sind¹¹⁷.

Gleichzeitig sorgt die Unbestimmtheit von Zeit und Raum für eine gewisse Freiheit der Interpretation des allegorischen Diskurses:

The distanced green setting of pastoral in a mythical, often Arcadian, past differentiated it from the realistic city of comedy, opening up a fictional space for writers to project courtly ideals of *ozio* and gracefully flatter patrons. It also provided a ‚safer‘, ostensibly non-political, space to explore those values through oblique allusions to reality.¹¹⁸

Die Pastorale kann somit eine idealisierte Darstellung des Hofes bieten¹¹⁹, gleichzeitig jedoch Kritik am Hof üben, was Fabio Finotti – insbesondere bezüglich Tassos *Aminta* – „retorica della diffrazione“¹²⁰ nennt¹²¹. Auf jeden Fall bietet die Kontextualisierung des Pastoral dramas in einem Utopos die Möglichkeit, auch kontroverse ideologische Themen ambig darzustellen. Das Thema des Goldenen Zeitalters¹²² kann sowohl als Erfüllung der perfekten Politik seitens des zelebrierten Hofes als auch als Sehnsucht nach einer nicht mehr zurückkehrenden

¹¹⁷ Die Verwendung bukolischer Modi als Vehikel, um eine vielleicht nicht sofort als solche erkennbare, aber auf jeden Fall politische Botschaft zu vermitteln, wird in Florenz in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts vom ferraresischen Hof übernommen: „the constant presence of the garden as a frame or backdrop only served to intensify the social unreality and evasion of the theatrical spectacles staged within the building. This can be seen with great clarity in Florence during the 1590s, when a new vogue for the pastoral at court coincided both with Ferdinando de’ Medici’s decision to make greater use of the Pitti Palace as a true *locus amoenus*, and to re-structure the Boboli Gardens. In this process a genre that had previously been associated almost exclusively with the Ferrarese court was appropriated and given a distinct political inflection“ (S. 207).

¹¹⁸ Sampson 2003, S. 71.

¹¹⁹ Funke 1992 listet die verschiedenen Funktionen der Pastorale auf; siehe z.B.: „Pastoralroman und Pastoral drama des Cinquecento wurden für das Publikum der Hofgesellschaft geschrieben, die sich vor allem im Spiegel der arkadischen Hirtengesellschaft des Pastoral dramas in idealisierter Selbstdarstellung erkennen konnte. Die ‚favole pastorali‘ erfüllten überdies eine repräsentative Funktion bei glanzvollen Hoffesten“ (S. 21). Diese Funktion wird jedoch oft ambivalent verwendet und problematisiert, wie dies im Fall des *Aminta* geschieht: „Kritische und enkomiastische Aussagen bilden jedoch keinen Widerspruch: die Gesellschaftskritik gilt der Dekadenz von Moral und Liebespraxis, die Panegyrik gilt der kulturellen Entfaltung des Este-Hofes“ (S. 17).

¹²⁰ Eine umfassende Behandlung des Themas wird in Finotti 2004 geboten.

¹²¹ Auch Pevere 1999 betont diese Besonderheit des Pastoral dramas und die entscheidende Rolle Tassos: „La scena bucolica crea così un ambiguo rapporto di relazione e, allo stesso tempo, di autonomia e alterità con la corte, rispetto alla quale non si pone però in alcun modo in alternativa, un rapporto di cui solamente Tasso intuirà e mostrerà appieno l’ambivalenza e la complessità nell’*Aminta*, sospesa tra la rappresentazione della corte come regno dell’iniquità e la malinconica consapevolezza che l’evasione, la fuga nell’età dell’oro è ormai impossibile e consegnata per sempre alle fantasie dei poeti“ (XXXI).

¹²² Das Goldene Zeitalter thematisiert u.a. eine Opposition zwischen der Welt der Stadt und derjenigen Arkadiens und ist angeblich zentraler in den Pastoral dramas als in weiteren bukolischen Gattungen: „In Vergleich zur ‚Arcadia‘ gewinnt im Pastoral drama die Handlung an Komplexität, verliert die metapoetische Reflexion an Bedeutung, wächst die Opposition von Hirtenwelt und höfisch-städtischer Welt, ein Gegensatz, der Gesellschaftskritik, aber auch Panegyrik einschließen kann“ (Funke 1992, S. 12).

Vergangenheit gesehen werden. In der Entstehungszeit der Musikdramen wird v.a. von Rinuccini diese Ambiguität bewahrt (vgl. 4.2.1.1 und 4.2.1.3).

1.2.1.2 Tragödie: eine höfische Gattung im Spannungsfeld zwischen Prunk und Wirkaffekten

C'è [...] una zona di confine, a cavallo fra i due secoli, in cui tragedia e melodramma si intersecano profondamente sul piano dello spettacolo e anche delle teorie di poetica, prima di separare le loro strade con tanta diversa fortuna; in questa zona la Poetica di Aristotele può applicarsi tranquillamente ai libretti più impegnati sul piano letterario come strumento per testarne la qualità e la liceità poetica.¹²³

Die Tragödie ist die Gattung, an der sich die Autoren der ersten Musikdramen theoretisch primär orientierten. Die frühesten theoretischen Aussagen zu den Musikdramen betreffen die Tragödie: Die berühmte Camerata dei Bardi (s.u.) theoretisierte die Vertonung der antiken Tragödien und bot somit den Anlass, die ersten Texte zu schreiben, die für eine vollkommene Vertonung gedacht waren. Außerdem ist es genau die Tragödie, die im Prolog der *Euridice* programmatisch die Veränderung ihrer Affekte verkündigt. Die *Arianna* wird von Rinuccini sogar als „tragedia in musica“ bezeichnet¹²⁴; einige typisch tragische Elemente sind in den Libretti und insbesondere in diesem Drama erkennbar und werden später analysiert (Kap. 4). Zuerst ist ein kurzer Überblick über die Geschichte der Tragödie erforderlich, auch weil – anders als das Pastoral drama – die Tragödie nicht auf einige wenige, für die Librettisten eindeutig paradigmatische Beispiele reduzierbar ist¹²⁵.

Die ersten Tragödien des 16. Jahrhunderts¹²⁶ werden in Florenz geschrieben – mit philologischen und auch politischen Zielen¹²⁷. Zu den wichtigsten Titeln gehören Trissinos *Sofonisba*, Rucellais *Rosmunda* (die nie aufgeführt wurde)¹²⁸ und Alamannis *Antigone*. Nachdem Cosimo I. den Absolutismus in der Stadt eingeführt hat, hört die tragische Produktion in Florenz auf und die dramatische Gattung wird wegen ihres Prestiges in Ferrara übernommen.

¹²³ Pieri 2004, S. 228-229.

¹²⁴ Auch Ridolfo Campeggis *Andromeda* wird als Tragödie definiert; siehe dazu Origgi 2014.

¹²⁵ Die Sekundärliteratur zur rinascimentalen Tragödie ist umfassend; vgl. die Forschungsberichte von Calzavara 1994 und Gallo 2001. Vgl. die Sammlungen von Primärtexten: *Il teatro italiano 1977*, *Teatro del Cinquecento 1988*, Torelli 2009 usw. Maraike Di Domenica, wie bereits erwähnt, hat sich mit dem Thema der cinquecentesken Tragödie intensiv beschäftigt.

¹²⁶ Für einen schnellen Überblick über die Geschichte der Tragödie im 16. Jahrhundert vgl. Pieri 1989. Zu den ersten Tragödien in Florenz vgl. Cosentino 2003.

¹²⁷ Cosentino schreibt dazu: „Proprio la tragedia si pone come il terreno privilegiato per una sfida di alto livello, poiché la pratica di quello che è considerato il più nobile dei generi sembra poter conferire alla lingua fiorentina la dignità attribuita in passato soltanto al greco e al latino“ (ibid., S. 88-89).

¹²⁸ Vgl. Gallo 2005, S. 63-156.

Dreh- und Angelpunkt nicht nur der Tragödiengeschichte, sondern auch der Theatergeschichte des 16. Jahrhunderts sind die durch Seneca inspirierten Dramen von Giraldis Cinzio¹²⁹. Giraldis eröffnet die Tradition der Horrortragödie (vgl. *Orbecche*, 1541 in Giraldis Haus aufgeführt, 1543 gedruckt) und trägt dabei – auch dank der eben genannten Elemente¹³⁰ – vor allem der Bühnenwirkung der Stücke Rechnung¹³¹. Es stehen also eher die Wirkung auf die Rezipienten und der damit verbundene Publikumserfolg im Vordergrund, wogegen philologische und poetologische Fragen eine sekundäre Rolle spielen¹³². Seine dramatischen Innovationen werden teilweise durch die Rivalität mit Florenz – ein typischer Mechanismus der höfischen Literatur der Zeit – erklärt¹³³. Seine gattungstypologische Reform (vgl. für die Tragödie das Nachwort zu *Orbecche, Tragedia a chi legge*)¹³⁴, die (wenngleich mit geringerem Erfolg) auch das Pastoraldrama einschließt, die eine neue Typologie von Tragödie¹³⁵ einführt und der

¹²⁹ Zu Giraldis Cinzio vgl. den neusten Forschungsbericht von Pintor 2015.

¹³⁰ Nicht nur Horror-Elemente tragen dazu bei, die Tragödie zu erneuern: „con lui [...] la tragedia arriva a contaminarsi con la commedia e con la novella, non disdegnando digressioni romanzesche e provocando uno scardinamento ben più notevole di quello più tardi proposto per l’epos“ (Morace 2013, S. 180).

¹³¹ „La vera novità racchiusa nell’*Orbecche* non è tanto la sua originale tematica o il suo impianto strutturale quanto il fatto che l’una e l’altro furono visti dal Giraldis in funzione della rappresentazione scenica, della teatrabilità“ (Savarese 1971, S. 112). Canova betont die theatralischen, praktischen Fähigkeiten Giraldis, die nichts mit poetologischen Intentionen zu tun haben sollten: „Giraldis rimane un buon artigiano con alle spalle una solida cultura filosofica e letteraria, ma anche dotato di un’inclinazione allo spettacolo, che certamente gli fornì una notevole sensibilità nella cura degli allestimenti teatrali“ (Canova 2002, S. 102).

¹³² „Le reazioni del pubblico ferrarese, pubblico di ‚cardinali e signori di molta autorità‘ alle prime recite dell’*Orbecche*, recensite con orgoglio compiaciuto dal Giraldis, testimoniano la piena riuscita dell’operazione di cattura emotiva programmata dallo scrittore: i ‚singhiozzi e i pianti‘, ‚le lagrime‘ e fin gli svenimenti sembrano anzi attestare la facile vittoria dell’enfasi orrificica e sanguinaria sul contenuto ideologico della rappresentazione, testimoniare un terrore sul punto di convertirsi in sensiblerie piuttosto che in tormentosa riflessione politica“ (Bruscagli 1983, S. 150-151).

¹³³ „Emulazione orgogliosa di un’impresa appena tentata nella rivale Firenze (la questione del primato è in questi anni più virulenta che mai), ragioni mondane e diplomatiche, esigenza di rivitalizzare un patrimonio rappresentativo ormai antiquato e pericolosamente surclassato dalle esperienze di altri centri andranno dunque a sommarsi, con pari rilievo, alle sollecitazioni culte che venivano dallo Studio, dando origine ad una miscela assolutamente originale“ (Pieri 1991, S. 131).

¹³⁴ Morace 2013 schreibt: „Giraldis mette in atto una coerente strategia di riforma dei generi all’interno della nuova lingua volgare, ritenuta oramai pienamente degna di sviluppare una propria tradizione letteraria, indipendente e affrancata da quella antica“ (S. 170).

¹³⁵ *Tragedia a lieto fine*: vgl. die *Altile* (dazu Osborn 1982b). Giraldis schrieb außerdem *Antivalomeni* (1548), *Selene* (1554 verfasst, 1560 aufgeführt), *Euphemia* (1563), *Arrenopia* (1563). Der *lieto fine* von *Altile* kann auch durch den feierlichen Anlass der Aufführung erklärt werden: „*Altile*, prévue pour être donnée devant Paul III à l’occasion des grandioses festivités qui marquent sa venue à Ferrare en 1543, était de toute évidence destinée à être représentée dans un cadre solennel relevant directement de l’autorité de la dynastie estense. L’*Egle*, inversement, même si sa représentation bénéficia du concours d’artistes attachés à la cour [...] est montée et jouée chez Giraldis lui-même“ (Godard 2006, S. 128); interessant in diesem Fall ist die Gegenüberstellung eines offiziellen, feierlichen und eines akademischen Anlasses, die zwei unterschiedliche Schlusszenen mit sich bringt – wie auch später in Striggios und Monteverdis *Orfeo* der Fall sein wird. Die Bedeutung der Tragödie *a lieto fine* sollte jedoch nicht überschätzt werden: Giraldis Tragödien *a lieto fine* wurden postum (zehn Jahre nach seinem Tod, 1583) von seinem Sohn Celso herausgebracht – nur *Egle* und *Orbecche* wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Ebenfalls wichtig in diesen Tragödien, wie auch in den regelkonformen Dramen Giraldis, ist die moralisierende Botschaft, die durch das Schicksal der Hauptfiguren und durch sentenzhafte Chöre ausgedrückt wird: „The choral odes (which would have been sung in unison by *Altile*’s coro of waiting-women) constantly urge the spectators, in NeoPlatonic terms, to spurn debasing sensual passions and direct their thoughts

Emotionalität bzw. den Affekten in den Dramen obersten Stellenwert einräumt, bereitet somit den Boden für das Musikdrama¹³⁶. In diesen Jahren entsteht eine Debatte zur Tragödie, in die Giraldis und Sperone Speroni, der Autor der ebenfalls fundamentalen (s.u.) mythologischen Tragödie *Canace* (1542), involviert sind. Die Priorität der Aufführung wird später von Ingegneri – der sich sehr kritisch gegen die Gattung der Tragödie zugunsten der Pastorale verhält¹³⁷ – theoretisiert, der eine Tragödie schreibt, die *Tomiri*, welche ebenfalls den Akzent auf pathetische Szenen setzt¹³⁸. Im ausgehenden 16. Jahrhundert setzt sich das tragische Theater von Pomponio Torelli durch, der den politischen und religiösen Gärungen der Zeit in seinen Tragödien Ausdruck verleiht¹³⁹ – z.B. in seinen Tragödien *Tancredi* und *Merope*¹⁴⁰. Auch Muzio Manfredi, der wie Torelli ein Anhänger der Accademia degli Innominati ist, übernimmt solche ideologischen Anlässe, um mit seiner *Semiramide* eine gegenreformatorische Tragödie

heavenwards, where the only true love, joy and peace are to be found“ (Osborn 1982b, S. 51); „the choral odes to the first four acts all reiterate the moral message that the sufferings of Altile and Norino are the result of their own rashness and sensual desire, which they have foolishly allowed to overcome their better judgement“ (ibid., S. 52).

¹³⁶ Canova 2002 behauptet sogar, dass die Tragödien Giraldis – genau wie die Musikdramen – eine alternierende Struktur hätten, da glückliche und unglückliche Momente aufeinander folgten: „Per quanto concerne l’aspetto emotivo e patetico va notato che l’autore alterna sapientemente momenti ‚lieti‘ (impossibile dire comici) a momenti tragici“ (S. 117-118); „Tale modulazione di opposti caratteri e di opposte situazioni sceniche si ricollega alle riflessioni sulla musica già elaborate da Aristotele e poi riprese nei decenni immediatamente successivi all’*Orbecche* dal teorico musicale Gioseffo Zarlino“ (S. 119). Die Dichotomie zwischen unglücklichem und glücklichem Schluss (einerseits in den gedruckten regelkonformen Tragödien und andererseits in den lediglich aufgeführten Tragödien *a lieto fine*; vgl. Zilli 1993, Mastrocola 1998, insb. S. 94) spiegelt außerdem die Dichotomie zwischen philologisch zentrierter Lektüre (typisch für die meisten Tragödien des Cinquecento, die lediglich gelesen wurden) und effektzentrierter Aufführung wider, die zum Erfolg der Musikdramen beiträgt; diese Dichotomie ist in der zweiten Phase der dramatischen und poetologischen Produktion Giraldis bemerkbar (d.h. nach den *Orbecche*; vgl. Pieri 1991, insb. S. 133), die sich somit auf zukünftige Entwicklungen des Dramas projiziert.

¹³⁷ Vgl. 1.2.2. Accorsi 2001 schreibt, Ingegneri „liquidava la tragedia perché quelle che si scrivevano in quegli anni erano piene di difetti e, di fatto, impossibili a rappresentarsi, costose, malinconiche e di cattivo augurio (ai vari principi non piaceva certo vedere in scena la punizione dei tiranni)“, S. 52-53.

¹³⁸ Ingegneri „non poteva non essere sensibile alle venature capaci di ridurre la distanza tra tragedia, la favola pastorale e il nascente melodramma“ (Scarpati 1987, S. 227).

¹³⁹ Vgl. Denarosi 2003: Torelli zielt auf eine „etica insieme umana e fortemente ideale, in grado di attrarre nelle sue spire la nuova riflessione sul potere tirannico, accanto alle tematiche più strettamente religiose della cultura controriformistica“ (S. 261). Vincenzo Guercio schreibt, in Torellis Tragödien „si tratta più particolarmente di rappresentare, attraverso la caduta di un potente, i disastrosi effetti di una condotta politica, di un reggimento dello stato e della giustizia troppo mossi o troppo influenzati da eccessive e non nobili passioni terrene (l’ambizione, l’ira, la cupidigia, l’avarizia), più o meno radicalmente e gravemente insofferenti di freni giuridici e morali, alteramente barricantisi dietro una Ragion di Stato che si vorrebbe indipendente dalla ragione e dal Giusto che regolano la vita comune“ (Torelli 1990, S. XXI).

¹⁴⁰ „Ciò che interessa a Torelli all’altezza della sua prima tragedia, non è infatti tanto la costruzione o l’approfondimento psicologico dei caratteri tragici, quanto la loro capacità di farsi veicolo esemplare di una fenomenologia delle passioni esplorata non più nel versante privato che aveva alimentato le sue *Rime amorose*, bensì nell’ambito pubblico della poesia civile“ (ibid., S. 323).

zu schreiben¹⁴¹, wie ebenfalls Tasso bei der Umarbeitung des *Galealto* zum *Torrismondo*¹⁴². Die gegenreformatorischen Tendenzen Torellis und Manfredis stellen keinen isolierten Fall dar; Denarosi spricht von:

l'apertura sempre più palpabile verso le istanze di catechesi, morale e religiosa, avanzate dalla Controriforma. Non si tratta peraltro di un caso isolato, bensì di una linea di tendenza di gran lunga vincente intorno alla fine del Cinquecento, nel pieno cioè di una variatio culturale che infiltra nel tessuto aristotelico tensioni incompatibili e anzi costituzionalmente antitetice al ‚sodo‘ realismo inerente alla proposta teorica del filosofo greco.¹⁴³

Die Krise der Tragödie *in volgare* scheint jedoch trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – am Ende des 16. Jahrhunderts unbestreitbar: Für die Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza wurde keine moderne, sondern eine klassische Tragödie, der *Edipo re* (in der Übersetzung von Orsatto Giustinian), gewählt¹⁴⁴.

Es werden im Folgenden die Elemente der cinquecentesken Tragödie berücksichtigt, die einen sowohl praktischen als auch theoretischen Einfluss auf die ersten Musikdramen ausüben. Die Wahl der Tragödie vor allem als theoretische Paradegattung für das Musikdrama kann durch mehrere Faktoren begründet werden: Einerseits ist die Tragödie die Prunkgattung des Hofes *par excellence*, die den Hof repräsentieren kann und wichtigen Anlässen angemessen ist, wie z.B. der Hochzeit zwischen Maria de' Medici und Heinrich IV. (Rinuccinis *Euridice*) oder Margherita di Savoia und Ferdinando Gonzaga (Rinuccinis *Arianna*)¹⁴⁵. Zu erwähnen in diesem Kontext ist die *Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo*

¹⁴¹ „Fulcro di questa innovazione è forse proprio il passaggio di testimone che ivi si compie dall'errore inconsapevole di ascendenza sofoclea, all'errore liberamente e scientemente compiuto per interesse, che scandisce il transito da una tragedia degli affetti comuni alla tragedia etico-politica della Controriforma. In essa la riflessione sul libero arbitrio, sui rapporti fra potere temporale e divino, sulla dialettica forza bruta-ragione, ira-mansuetudine, guerra-pace, o, in altri termini, il dibattito tra machiavellismo e antimachiavellismo, balza risolutamente in primo piano“ (Denarosi 2003, S. 312).

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Denarosi 2003, S. 291.

¹⁴⁴ Vgl. Denarosi 2003: „la scelta di una traduzione pedissequa del modello classico in cui Aristotele riconobbe i crismi della perfezione suonò infatti come l'aperta sconfessione della tragediografia volgare, soprattutto perché giusta, questa scelta, dopo l'accurato esame e la conseguente squalifica di un gruppo di tragedie moderne fra le più quotate all'epoca, letteralmente ‚smontate‘ dai severi giudizi espressi dalla commissione di censori“ (S. 258). Die Wahl der Gattung der Tragödie zu diesem Anlass – und nicht etwa des Pastoraldramas – sei ein Zeichen der Unvereinbarkeit der drei dramatischen Gattungen am Ende des Cinquecento – so Vazzoler 2004, S. 76 („Sappiamo che la scelta di rappresentare un'opera di genere tragico era stata operata in alternativa a quello pastorale, più moderno, preferendo l'*Edipo* ad una tragicommedia boschereccia, che era stata prevista in un primo momento, quasi a sancire che tragedia e pastorale – due modi diversi di rifarsi al mito e selezionare il repertorio mitologico – erano due generi sentiti in conflitto non solo per il gusto teatrale fine-cinquecentesco, ma anche in una più vasta prospettiva culturale“). Umso wichtiger ist das gattungstypologisch gemischte Experiment der ersten Musikdramen.

¹⁴⁵ So die Argumentation in Pirrotta 1971.

Henrico III, die 1574 anlässlich des Einzugs von Heinrich III. in Venedig aufgeführt wurde. Das Stück ist keine Tragödie *stricto sensu*, sondern eine „forma mescolata“ fra intermezzo drammatico e i tipi del *masque* cortigiano e mitologico“¹⁴⁶: Die *Tragedia* stellt eine Ehrerbietung für den König dar, in der Pallas und Marte darüber diskutieren, wer von den beiden mehr Einfluss auf den König hat. In diesem Fall dient die Bezeichnung „Tragödie“ einfach dazu, das Stück zu veredeln und ‚herrscherfähig‘ zu machen¹⁴⁷. Der Fall der Musikdramen überschneidet sich nur teilweise mit demjenigen von Frangipanes *Tragedia*; die Musikdramen sind zwar keine perfekte Tragödie, weisen jedoch einige tragische Elemente auf, die zur Gattungsmischung substantiell beitragen. Rinuccinis *Euridice* nennt außerdem explizit die Tragödie als Modell, das im Stück umgekehrt wird: Im Prolog kündigt die Tragödie an, dass sie sich verwandelt hat und mildere Affekte besingen wird. Manche Musikdramen tragen sogar die Definition „tragedia per/in musica“.

Die Gattung spielt andererseits insbesondere im Hinblick auf die Rivalität zwischen Städten eine wesentliche Rolle. Die Tragödie ist, wie oben erwähnt, eine angesehene und prestigeträchtige Gattung. Florenz wollte sich wahrscheinlich auf die Tragödie spezialisieren, um sich vom ‚bukolischen‘ Ferrara abzuheben; Ferrara selbst hatte in der jüngeren Vergangenheit mit Giraldo Cinzio die Tragödie eingeführt, um dem Beispiel von Florenz nachzueifern¹⁴⁸. Die Rivalität zwischen Florenz und Mantua kann ebenfalls der Grund dafür gewesen sein, dass Rinuccini eine „tragedia in musica“ anlässlich der Feierlichkeiten für die mantuanische Hochzeit 1608 schrieb. Die Gonzaga hatten die Absicht, prunkvollere Feierlichkeiten als die Medici zu organisieren, die durch die Hochzeiten 1589 (Ferdinando und Christine von Lothringen) und v.a. 1600 (Maria und Heinrich IV.) als Prüfbank für die Organisation prunkvoller Schauspiele galten: Bekannt waren z.B. Buontalenti's Intermedien, insbesondere werden jedoch die *Euridice* und der *Rapimento di Cefalo* die Prunkstücke, die von Mantua übertroffen werden mussten.

Nicht nur externe, kontextverbundene und prestigeträchtige Elemente der Tragödie sind entscheidend für die Rechtfertigung der Wahl der ersten Librettisten. Die Tragödie wirkt auf

¹⁴⁶ Di Iasio 2014, S. 3-4.

¹⁴⁷ Pieri in Perocco 2012 schreibt dazu: „Il testo, più marittimo che tragico, è stampato con il sottotitolo di *Proteo pastor del mare* ed è poco più che uno smilzo scenario contenuto in otto carte, ‚tragico‘ soltanto in quanto vagamente antiquario e indirizzato ad un monarca“ (S. 166).

¹⁴⁸ Pieri 1991 schreibt: „Emulazione orgogliosa di un'impresa appena tentata nella rivale Firenze (la questione del primato è in questi anni più virulenta che mai), ragioni mondane e diplomatiche, esigenza di rivitalizzare un patrimonio rappresentativo ormai antiquato e pericolosamente surclassato dalle esperienze di altri centri andranno dunque a sommarsi, con pari rilievo, alle sollecitazioni culte che venivano dallo Studio, dando origine ad una miscela assolutamente originale“ (S. 131).

das Musikdrama nicht nur dadurch, dass sie einfach als abstrakte Vorlage genannt wird. Auch strukturelle und poetische Merkmale der Tragödie, die ebenfalls historisch geprägt sind, sind von Belang und wirken auf strukturelle Elemente der Musikdramen¹⁴⁹. Die Katharsis z.B., die als wirkungsästhetisches Mittel eine zentrale Rolle für vertonbare Texte spielt, war ein im 16. Jahrhundert kontrovers diskutiertes Element der Tragödie¹⁵⁰, während die früheren, vor der Diskussion um Aristoteles' Poetik vertretenen Auffassungen der Tragödie andere konstitutive Merkmale für die Bestimmung der Gattung festlegten, nämlich das unglückliche Ende und den Stil¹⁵¹. Auch Torquato Tasso, ein wichtiges Vorbild für die ersten Librettisten und genereller für die Literatur des späten Cinquecento und frühen Seicento, hebt die bestimmende Rolle der Wirkaffekte im Hinblick auf die Tragödie hervor:

né tragici io chiamo solamente gl'infelici di fine (sebbene questi maggiormente son tragici), perché la infelicità del fine, come testimonia Aristotele, non è necessaria ne la tragedia; ma tragici chiamo tutti quelli che son perturbati con grandi e meravigliosi accidenti e grandemente patetici, sia i versi del Nuncio interrogato sulla sorte del corpo di Aminta: „Io no 'l so dire: / ch'era sì pien d'orrore e di pietate, / che non mi diede il cor di rimirarvi / per non vederlo in pezzi“ (Brief an Scipione Gonzaga, 22 Mai 1576)¹⁵²

Tasso zitiert Verse aus seinem Pastoraldrama *Aminta*: Dies zeigt, dass tragische Elemente am Ende des 16. Jahrhunderts auch in andere Gattungen bzw. in die dritte dramatische Gattung exportierbar waren; immerhin blieben sie jedoch tragisch und wurden als solche erkannt; es ist außerdem bekannt, dass Tasso sein Pastoraldrama, das er nie theoretisch definiert hat, stilistisch und gattungstypologisch erhöhen wollte¹⁵³.

Einzelne Auffassungen der Tragödie könnten eine wichtigere Rolle für die ersten Librettisten gespielt haben. Insbesondere ist die Ausprägung der Tragödie bei Speroni¹⁵⁴ von Bedeutung,

¹⁴⁹ Hoxby 2005 behauptet dagegen, die barocke Oper sei „a strongly complex reading of the Euripidean tradition“ (S. 255), was jedoch ein tiefes Bewusstsein der Antike seitens der ersten Autoren postuliert. Euridices Klagen sollen insbesondere die Dramenautoren beeinflusst haben.

¹⁵⁰ „Die dramentheoretische Diskussion des 16. Jahrhunderts kreist in den Kommentaren immer wieder um die Frage der Katharsis“, Lohse 2015, S. 172 – es handelt sich um ein sehr umstrittenes Konzept (vgl. *ibid.*, S. 173). Vgl. insbesondere Kappl 2006, Kap. III.5.

¹⁵¹ Vgl. z.B. die quattrocenteske *Tragoedia Orphei*, die Bearbeitung von Polizianos *Fabula*; dazu vgl. Kap. 4.

¹⁵² Zitiert in Accorsi 1999, S. 928.

¹⁵³ Accorsi schreibt dazu: „È facile pensare che il giovane poeta alla sua prima opera teatrale, commissionata, giocasse in *Aminta* un azzardo poetico complesso, sorprendendo le aspettative, e forse più quelle stilistiche che strutturali, con un'operazione di commistione e di temperamento giustificata teoricamente [...]. I versi notissimi del sonetto „Ardite sì ma pur felici carte / vergai di vaghi pastorali amori, / e fui cultor de' greci antichi allori / ne le rive del Po con novell'arte“, pur equivoci, si riferiscono ad un'operazione di rinnovamento classicistico non ancora tentata che implica un innalzamento della materia „vaga“ = lirica degli amori pastorali con un'intenzione ardita (aspra?), che rinnova (innalza?) i precedenti, coronata da un risultato felice (piacevole? temperato?)“, *ibid.* S. 928-929.

¹⁵⁴ Die Beziehung zwischen Speroni und dem Musikdrama (vgl. dazu auch Kap 2) bemerkte bereits Giovanni Battista Doni im 17. Jahrhundert, der sich allerdings auf metrische Aspekte beschränkt: „Noi vediamo dunque che

was hier nur knapp ausgelotet werden kann: Das *movere* ist das höchste Ziel der Tragödie¹⁵⁵, was perfekt zur Poetik der Affekte im Musikdrama, die bereits von der Camerata dei Bardi skizziert wurde, passt. Speroni setzt gleichzeitig das *delectare* als Zweck des Dramas fest¹⁵⁶, was auch in den Musikdramen – v.a. florentinischer Prägung – der Fall ist. Letztlich ist auch die Poetik der *meraviglia*¹⁵⁷, die – wie die Polemik mit Giraldis belegt – im Gegensatz zur Suche nach dem *verosimile* steht, bedeutsam für Speroni, der deswegen eine mythologische Handlung auswählt und Venus den Prolog sprechen lässt. Auch für die Musikdramen werden mythische Figuren, die Götter, als Protagonisten gewählt, die in manchen Musikdramen als *dei ex machina* agieren und somit das *happy ending* garantieren (vgl. das Kap. 4, insb. 4.1.2). Was das Personarium angeht, werden königliche Figuren, die übliche Protagonisten der cinquecentesken Tragödie waren¹⁵⁸, lediglich in Rinuccinis *Arianna* eingeführt, die das Recht einfordert, als Tragödie definiert zu werden. Speroni nutzt außerdem in seiner *Canace* eine lyrische und melische Sprache „zugunsten einer Dominanz des Phonischen“¹⁵⁹, wie dies auch notwendigerweise im Musikdrama der Fall ist.

queste azioni per la maggior parte si compongono di versetti piccoli, massimo settenari, che chiamano mezzi versi, o sia per conformarsi con l'opinione dello Speroni, il quale in tal forma compose la sua Canace e con un discorso s'ingegnò di provare che tali versi convengono più alla scena de' luoghi, o pure perché si adattano meglio alle canzonette, nelle quali molti pensano che consista la perfezione della musica teatrale, o poiché ricevono la rima più frequente.“ (in Tomlinson 1975, S. 22-23). Außerdem wurde bereits seit Ingegneri eine Verbindung zwischen *Canace* und *Aminta* festgestellt: „Dietro a costoro [i. e. Ariosto e il Trissino] venne d'acuto ed elevato intelletto lo Speroni, e additò per avventura colla sua Canace la strada, per la quale camminando poi più felicemente nell'Aminta il giudiciosissimo Tasso, non pure egli eccitò (come s'è detto) molti sublimi ingegni alla composizione di diverse tragédie, comedie e pastorali, ma egli ebbe in sorte di stabilire questa terza spezie di drama, prima o non ricevuta o non apprezzata od almeno non posta nella guisa in uso che s'è fatto da allora in qua.“ (Ingegneri 1989, S. 4); vgl. dazu u.a. Ariani 1977, S. 105 und Roaf 1982, S. LIX.

¹⁵⁵ Vgl. Ariani 1977: „Il *movere* sopravanzava il *docere* scatenando il potenziale suggestivo della rappresentazione tragica“ (S. 110).

¹⁵⁶ Ariani erklärt, dass der *diletto* der Zuschauer das Hauptziel von Speroni ist, der sich in seinem Dialogo *della Retorica* ein ähnliches Ziel setzte: „Che si come il dipintore, e il poeta, due artefici all'oratore sembianti, per diletto di noi fanno versi, e imagini di diverse maniere; quali horribili, quai piacevoli, quai dolenti, e quai lieti, così il buono oratore non solamente con le facetie, con gli ornamenti, e co' numeri, ad amore; ma ad ira, ad odio e ad invidia movendo, suol dilettere gli ascoltanti“ (aus Ariani 1977, S. 86).

¹⁵⁷ Ariani 1977 spricht von „lo slittamento del precetto aristotelico-oraziano del verisimile (riproposto con rinnovato entusiasmo dal Giraldis tragicomico) verso l'universo della meraviglia, tramata nel diletto della favola finta, della bugia, del possibile“ (S. 89), was die Präsenz von Göttern in der Tragödie rechtfertigt. Darüber hinaus schreibt neulich Malhomme 2011 dazu: „Ainsi, plus que la vraisemblance, qui est inhérente à toute imitation, Speroni valorise-t-il le merveilleux, c'est-à-dire la distance par rapport à l'objet imité et l'effet saisissant que celle-ci produit sur l'esprit du spectateur“ (S. 185). Die Wirkung auf den Zuschauer wird mit Speroni erstmals zentral für das Konzept der *meraviglia* – es handelt sich dabei um einen Ansatz, welcher in der Poetik der Musikdramen und des Barock tout court ausschlaggebend wird. Zur komplexen *meraviglia*-Frage im Spannungsfeld zwischen Renaissance und Barock vgl. Penzenstadler 2008, insbesondere S. 339-341.

¹⁵⁸ Vgl. Mastrocola 1998: „se pensiamo che il punto fondamentale d'incontro [zwischen Tragödie und Epos] sta proprio nel carattere alto di entrambe le forme imitative e cioè nella scelta di personaggi illustri, e migliori, dovremo considerare che questa è la scelta fondamentale del Cinquecento, o meglio, quella che passa per tale nei trattati di poetica: ritrarre una materia alta, nobile, personaggi grandi e potenti, in un'ottica idealizzante di ‚miglioramento‘ della realtà“ (S. 118).

¹⁵⁹ Zur lyrischen und petrarkischen Sprache in den Tragödien des 16. Jahrhunderts vgl. Huss 2011; insbesondere bemerkt Huss zur *Canace*: „Die Tatsache, dass eine forciert petrarki(sti)sche Rhetorik somit auch in ‚alltäglichen‘

In den Akademien wurden ebenfalls für das Musikdrama wichtige poetologische Diskussionen geführt. Insbesondere diskutierte Lorenzo Giacomini in der Accademia degli Alterati das Problem der Katharsis in der Tragödie (*De la purgatione de la tragedia*)¹⁶⁰: Er behauptet, dass die Katharsis durch die Darstellung eines ähnlichen Affekts erreicht wird, d.h. dass die Katharsis homöopathisch wirkt. Auch die Musik, so Giacomini, kann zur Katharsis führen¹⁶¹:

Sarà bisogno dunque che ci aiutiamo con quelle cose che de la purgatione de la musica egli disse, le quali vuole siano anche a la poesia comuni.¹⁶²

Außerdem stellt Giacomini einige für die Definition der Tragödie entscheidende Elemente heraus, die davor nur am Rande erwähnt wurden: das Staunen, die Schönheit der Metapher, die Sanftheit von Musik und Versen, den Prunk der Maschinen und der Inszenierung:

Primieramente piace la Tragedia insegnando l'azione rappresentata, poiche lo imparare è tra le cose per natura gioconde; aggrada con la maraviglia proponendo la cosa non creduta poter agevolmente avvenire; è dilettevole per l'imitazione, facendone per sillogismo comprendere che questo è quello, diletta con l'altezza de concetti, con la vaghezza delle metafore, con la dolcezza del verso, con la soavità della musica, col festeggiamento del ballo, con la magnificenza de l'apparato, con la splendidezza de regali vestimenti, con la considerazione de l'eccellenza de l'artificio dal poeta usato, nel disponimento de la favola, ne le digressioni, ne le riconoscenze, ne' rivolgimenti di fortuna, ne' costumi, ne' concetti, ne la favella.¹⁶³

Diese Theoretisierung, die in der Accademia degli Alterati vorgestellt und diskutiert wurde, war Rinuccini wahrscheinlich bekannt und ermöglichte außerdem eine besondere Auffassung der Tragödie, und zwar die einer vertonten, getanzten Tragödie, die vor allen Dingen Staunen erregen will. Es handelt sich dabei fast um eine unterhaltsame Gattung. Die Tragödie kann

Dialogsituationen des Bühnengeschehens eingesetzt wird und sich die stilistische Textur der *Canace* flächendeckend an den *Rerum vulgarium fragmenta* und dem orthodoxen bembistischen Petrarkismus festmacht, führt zu Resultaten, die das Funktionieren des tragischen Apparats sprachvermittelter Dramenhandlung potentiell beeinträchtigen können. Mit der Stilfixiertheit der *Canace* auf das lyrische Register einher geht eine Tendenz zur Reduktion von Semantik und Wortschatz zugunsten lautlich-klanglicher Effekte, zugunsten einer Dominanz des Physischen. Die Euphonie ist dabei, die Diskursivität zu überlagern“, S. 257. Vgl. auch Ariani 1977.

¹⁶⁰ Palisca 1968 und Hoxby 2005 (ab S. 264) besprechen den Traktat.

¹⁶¹ „No longer did the composer seek only to soothe and moderate emotions for ethical ends, but he aimed to move listeners to the strongest passions, perhaps thereby to purge them. The passions could be evoked only through vivid conceits and by exploiting the more exciting instrumental and vocal effects, melodic successions, and harmonies. The better a composer learned to sustain an affection, the more thoroughly could he induce purgation through a simulated passion“, Palisca 1968, S. 27.

¹⁶² Giacomini 1972, S. 356. Dort S. 360: „Una [delle cognizioni ricavate da Aristotele] è la musica per quattro giovamenti doversi usare; et il medesimo ne la Poesia ci è lecito considerare. La seconda che per la purgatione si deon udire le armonie e le canzoni, non morali quali eran le doriche, ma le attive e le furiose quale era la frigia, e quale tra musici instrumenti era l'aulo, del quale poco avanti avea detto che era infervorativo et incitativo ad affetti e doversi usare non per ammaestramento ma per la purgatione“.

¹⁶³ Ibid., S. 365.

jedoch auch Träger politischer Instanzen werden, wie neuere Forschungsrichtungen¹⁶⁴ zeigen: Die Tragödie befindet sich – genau wie das Musikdrama – in einem Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Politik. Das Theater kann als öffentlichkeitswirksames Mittel politischen sowie poetologischen Aussagen dienen.

Speroni und Giacomini einerseits, das Experiment Frangipanes andererseits stellen Phasen der historischen Entwicklung der Tragödie des 16. Jahrhunderts dar, die erklären, in welche Richtung sich die Gattung entwickelt bzw. entwickeln kann, um zu überleben¹⁶⁵. Diese Entwicklungsmöglichkeiten werden von den Autoren der Musikdramen rezipiert, die die Tragödie als Prunkgattung (Frangipane) behandeln und bestimmte Teilaspekte wie Musik und Staunen (Speroni und Giacomini) übernehmen¹⁶⁶.

Die prestigereiche Tragödie musste jedoch notwendigerweise in den Musikdramen um das Pastoraldrama ergänzt werden¹⁶⁷; lediglich theoretisch konnte sie für das Hauptmodell gehalten werden, einerseits da das Pastoraldrama eine musikkaffine affektalternierende Struktur bietet und andererseits weil sich die epistemologischen Voraussetzungen der Epoche am Ende des Jahrhunderts ändern. Ein Indiz für eine fehlende oder schwindende Wirksamkeit und Aktualität der Gattung der Tragödie am Anfang des 17. Jahrhunderts wird von Giovan Battista Marino in seinem *Adone* geliefert, d.h. vom Vorkämpfer und zugleich Hauptvertreter des literarischen Barock in Italien. Im 5. Canto, der „tragedia“ heißt, zeigt Venus Adone eine Tragödie, die den Mythos von Aktaion thematisiert, damit Adone sich der Gefahren der Jagd bewusst wird. Adone schläft jedoch ein und kann somit nichts lernen. Die Intention von Venus ist rein didaktisch:

¹⁶⁴ Vgl. z.B. den ebenso gelehrigen wie überzeugenden Beitrag von Bertini 2010, dessen Ziel im „recupero della valenza giuridica e giuridico-politica nella ‚polisemia‘ del testo tragico“ besteht sowie im „riattivare quelle chiavi di lettura che possono col tempo essere andate perdute nel privilegiare l’aspetto più performativo, prettamente letterario o drammaturgico, sul significato etico-morale di un dato momento nella storia della civiltà“ (S. 13).

¹⁶⁵ Angelo Ingegneri zeugt in seinem Traktat *Della poesia rappresentativa* vom Misserfolg der Tragödien am Ende des 16. Jahrhunderts: „Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono anco irrepresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s’accomoda l’occhio disioso di dilettazone. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio e quinci poco volentieri spendono in esse i denari e ’l tempo. Alla fine come imitazione d’azzioni reali e di regie persone [...] ricercano a punto borsa reale, la quale con sano giudicio i Principi d’oggidì riserbano per la conservazione degli Stati loro e per la securezza e commodità de’ lor sudditi. Quinci viene ch’in cinquanta anni non se ne recita una convenevolmente, e ci vogliono a punto compagnie ricche, come in Vinezia, od Accademie generose, come in Vicenza, e stupendi teatri, come l’Olimpico“ (Ingegneri 1989, S. 7).

¹⁶⁶ Diese Aspekte waren natürlich in anderen dramatischen Gattungen vorhanden und mussten nicht ausschließlich von der Tragödie übernommen werden; die Entwicklung der Tragödie in Richtung anderer Gattungen bereitet aber den Boden für das Musikdrama, ist sozusagen Seismograph für die epistemologischen Veränderungen in der zweiten Hälfte und insbesondere am Ende des Jahrhunderts.

¹⁶⁷ Vgl. auch die Hypothese Mehltritters: „Im Kontext dieser höfischen Kultur, die sich die neue Form einverleibt, hätte eine Tragödie wenig Aussicht auf Erfolg gehabt, ist es doch die Welt der liebenden Schäfer und nicht die der konfliktbeladenen Herrscher, welche in der Renaissance diejenige der Ritter in der Funktion des literarischen Spiegels der Hofgesellschaft abgelöst hat“ (Mehltreter 1994, S.41).

Ma per darti a veder più manifesto
che non fuor di ragione è il mio sospetto,
vo' che tu miri il guiderdon funesto
che dà Diana a ciascun suo soggetto.
Molto move l'esempio e per la vista
maggior che per l'udir fede s'acquista (Okt. 111, VV. 3-8).

Die Tragödie sieht sogar Intermedien vor, die dagegen Adones Interesse wecken („Mentre Adone al bel gioco è tutto intento“, 136, 1), da sich „orrore“ und „diletto“ mischen¹⁶⁸. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Gattung der Intermedien, die eine entscheidende Rolle bei der Geburt des Musikdramas spielt, auch innerfiktional am spannendsten ist. Die Tragödie dagegen ist für Adone untragbar:

La notte il sesto grado avea fornito
de la scala onde poggia a l'orizzonte,
quando da cani e cacciator seguito
comparve il cervo attraversando il monte.
Ma più non pote Adone instupidito
sollevare gli occhi o sostener la fronte,
onde in grembo a colei che gli è vicina
sopravinto dal sonno il capo inchina
[...]
Questa fu la cagion che non poteo
de la tragica strage il fin sentire,
né con che strazio doloroso e reo
venne sbranato il giovane a morire,
né d'Autonoe i lamenti e d'Aristeo,
né de l'antico Cadmo i pianti udire,
ché la pietosa dea che 'n sen l'accolse
infino al novo dì destar nol volse. (Okt. 147-149)

In der Forschung wurde das metaliterarische Potenzial dieser Stelle betont¹⁶⁹, die die neue gattungspoetologische Sensibilität des barocken Autors *par excellence* zeige: Somit entstehen an der Schwelle zur neuen Epoche neue Beziehungen in der Gattungshierarchie. *Adone* wird zwar erst 1623 veröffentlicht, Marino hat jedoch seit dem Ende des 16. Jahrhunderts daran

¹⁶⁸ Aufgeführt wird eine kriegerische Szene: „e, battendosi a tempo or tergo or petto, / fan di mezzo a l'orror nascer diletto“, 136, 7-8.

¹⁶⁹ Emilio Russo schreibt in seinem Kommentar: „risulta evidente lo smontaggio e la svalutazione dello spettacolo e del meccanismo catartico della tragedia, lontano dalle corde mariniane e dallo stesso impianto del poema, imperniato su una condanna destinata e infine compiutasi“ (Marino 2013, S. 582). Vazzoler 2004 schreibt auch: „Per Adone [...] non può scattare il meccanismo della catarsi [...]. La potenziale ‚morale‘ del mito ridotto a puro consumo – e solo alla fine del poema avvertiremo le tragiche conseguenze di questa sottovalutazione – nel momento in cui è proposta, è annullata“ (S. 86)

gearbeitet; man könnte behaupten, dass er auf diese Weise die Verwandlungen in der Gattungshierarchie klug erahnt hat.

Wie Marzia Pieri schreibt:

L'esito finale di questa storia [der cinquecentesken Tragödien] sarà la metamorfosi del tragico nelle forme spettacolari mescolate e ipertrofiche delle favole boscherecce e dei libretti per musica manieristici e barocchi, mentre una riflessione ‚alta‘ sul genere si rinchiuderà, in Italia, nei collegi dei gesuiti o nelle letture a voce alta di accademie esclusive, che rinunciano preliminarmente alla verifica scenica.¹⁷⁰

1.2.1.3 Gemischte Dramen: Polizianos *Fabula di Orfeo* und ihre Bearbeitung – Gattungsmischung und die Suche nach der Regelmäßigkeit

Polizianos *Orfeo* ist nicht nur das erste italienische Drama nicht-religiösen Inhalts, sondern auch das erste Drama, das weder eine Komödie noch eine Tragödie ist: Es handelt sich dabei um ein ‚gemischtes‘ Drama – ein *dramma mescolato*¹⁷¹. Es ist nicht bekannt, wann und wo das Stück aufgeführt wurde¹⁷²: Als *terminus ante quem* dürfte das Jahr 1483 anzunehmen sein, als Kardinal Francesco Gonzaga, dem das Stück gewidmet wurde, starb. Zweck und Intention des Dramas scheinen sowohl im Hinblick auf dessen Aufführungskontext¹⁷³ als auch in Bezug auf die zahlreichen kontrastierenden kritischen Lektüren (von den religiösen¹⁷⁴ Interpretationen, die die Gestalt von Orpheus verurteilen, über die philosophischen Lektüren, die Orpheus als

¹⁷⁰ Pieri 2006, S. 169. Natürlich werden Tragödien auch im 17. Jahrhundert geschrieben, sie entsprechen jedoch nicht den Normen und den Strukturen der cinquecentesken Tragödien: Viele Elemente aus anderen Gattungen werden von der secentesken Tragödie durch den typisch barocken Mechanismus der Gattungsmischung übernommen. Vgl. dazu Cosentino 1997: „Prendendo di volta in volta le distanze dagli schemi più convenzionali, la tragedia barocca apriva le sue porte ai generi contigui e si modificava, disgregandosi in nuove forme, patetiche, elegiache, romanzesche e spettacolari“, S. 243.

¹⁷¹ Vgl. Rossi 1964, S. 506. Die *drammi mescolati* basieren auf der *sacra rappresentazione*, was u.a. ihre ‚unklassische‘ Struktur erklärt. Vgl. z.B. *ibid.*, S. 359.

¹⁷² Vgl. den neueren Beitrag Bosisio 2015b, der den Forschungsstand zusammenfasst und auf die möglichen Interpretationen, Datierungen und Aufführungskontexte eingeht. Bosisio schlägt die Verlobung zwischen Chiara Gonzaga und Gilberto di Montpensier als Anlass für die Aufführung vor (vgl. S. 136-137). Eine vertiefte Untersuchung bietet Tissoni Benvenuti in ihrem Vorwort zur kritischen Ausgabe des *Orfeo* (vgl. Poliziano 1986, S. 1-129).

¹⁷³ Tissoni Benvenuti behauptet, dass das Verständnis der *Fabula* auch ohne diese Elemente nicht unmöglich ist (*ibid.*, S. 68); kontextgebundene Elemente wären jedoch sicherlich interpretativ nützlich gewesen.

¹⁷⁴ Vgl. Martelli 1993: Er hält das Drama für eine „risposta classicheggiante e profana – ma portatrice di un messaggio religioso – alla riforma teatrale perseguita, in accordo con sant’Antonino Pierozzi, dal Belcari“ (S. 343); „Orfeo [...] non sa superare il secondo livello nella scala dell’essere, e cioè quello della *vita activa* (o politica): sicché, rivoltosi verso l’inferno, piomba in un’esistenza dedita alle cure più vili, toccando infine l’abiezione del peccato contro natura (*l’infimum baratrum vitiorum*, per usare l’espressione di Coluccio Salutati) e perdendo infine, nella lacerazione del corpo, ciò che lo rendeva, come rende ogni uomo, immagine e similitudine di Dio: ma anche, prima di morire, minando, con la conseguenza di quel peccato, le fondamenta stesse su cui riposa ogni organizzazione sociale e proponendo quindi, con quella sua esortazione ai maritati onde facciano divorzio, un’interpretazione della sua figura totalmente capovolta rispetto a quella della tradizione umanistica, da civilizzatore a dissolutore di ogni civiltà“ (S. 345-346).

positive Figur sehen¹⁷⁵, bis hin zu den Interpretationen *à clef*¹⁷⁶) schwer nachvollziehbar¹⁷⁷; Tateo spricht von einer „complessa e indecifrabile, o decifrabile in più sensi, significazione“¹⁷⁸. Dasselbe gilt auch für die ersten mythologischen Musikdramen, was mit der Verwendung der Mythologie, die oft sehr frei interpretierbar ist, und mit der gattungstypologisch gemischten und experimentellen Natur des Dramas zu tun hat.

Ebenfalls schwierig war die gattungstypologische Einordnung des *Orfeo*, der z.B. oft mit der Ekloge in Verbindung gebracht wurde¹⁷⁹ und später einer *réécriture* als Tragödie unterzogen wird (s.u.). Poliziano äußerte sich nicht explizit zu seiner *Fabula*¹⁸⁰, schrieb jedoch einige interessante Überlegungen zur breiteren dritten dramatischen Gattung nieder, die glückliche und unglückliche Ereignisse mische:

differunt autem inter se [tragici, satyrici et antiqui comici poetae] quod tragoedia luctus et fletus habet tantum, satyricae autem poesis ilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit [...]. Satyricae vero a satyris vocata, qui ipsam invenerunt, idest a rusticis et humilibus personis.¹⁸¹

Poliziano nannte außerdem als Beispiele einige Dramen, deren Handlung rein mythologischen Inhalts war (*Atlanta*, *Sisyphus*, *Ariadne*). Die Merkmale der neuen dramatischen Gattung werden somit sowohl theoretisch als auch *in praxi* von Poliziano etabliert: Es handelt sich um Texte, die stilistisch zwischen Komödie und Tragödie angesiedelt sind; das Personarium besteht aus Satyrn, kleineren Gottheiten, mythologischen Figuren; die Handlung spielt in Wäldern und trotz einiger unglücklicher Szenen endet das Drama glücklich¹⁸². Die Vorlage Polizianos wird gerade in seiner gattungsgemischten Form (Poliziano hatte den klassischen Modellen Ovid und Vergil eine bukolische Kontextualisierung hinzugefügt¹⁸³) sehr stark

¹⁷⁵ Vgl. Tateo 1995, der beide Interpretationen vorstellt.

¹⁷⁶ Vgl. Carrai 1999, welcher hinter Tirsi Poliziano selbst, hinter Aristeo Lorenzo oder Giuliano Medici sieht.

¹⁷⁷ Tissoni Bevenuti gibt zu, die *Fabula* „sembra [...] irridere al nostro desiderio di comprensione“ (ibid., S. 73).

¹⁷⁸ Tateo 1990, S. 169.

¹⁷⁹ Pirrotta 1975 betont in seiner grundlegenden Untersuchung: „L’*Orfeo* appare spesso associato ad egloghe nella tradizione manoscritta e ne porta addirittura il titolo nel ms Vaticano Capponi 193.“ (S. 40, Anm. 38).

¹⁸⁰ Poliziano erklärt den Begriff *fabula* in einem Kommentar zu Boccaccios *Genealogie*: „Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis“. Ibi quattuor enumerat fabularum genera: quae verisimiles non sint, ut Aesopicae [...]“ (in Martelli 1993, S. 343); *fabula* entspricht somit dem Begriff Mythos.

¹⁸¹ Der Text stammt aus den Kommentaren zu Statius’ *Sylvae*. Ibid., S. 94.

¹⁸² Ibid., S. 98.

¹⁸³ Der Hof schätzt insbesondere die mythologischen und bukolischen Elemente von *Orfeo*, wie Minervini schreibt: Es handelt sich dabei um die „immodificabile esigenza di ogni società di vedersi rappresentata e di partecipare attivamente e/o passivamente ad uno spettacolo comune, in cui di volta in volta riconoscersi o da cui eventualmente distinguersi, significando proprio al modello della favola mitologica e pastorale dell’ecloga, dell’idillio e del mondo bucolico i contorni di una realtà vagheggiata e proprio per questo se non irreale, innegabilmente diversa e alternativa rispetto alla concreta quotidianità“ (Minervini 2011, S. 127).

rezipiert: Am Ende des Quattrocento entstehen – vor allem an den norditalienischen Höfen¹⁸⁴ – zahlreiche gemischte Dramen, die mythologische Figuren¹⁸⁵, einen bukolischen Kontext und ein *happy ending* vorsehen; außerdem wird Polizianos Text mehrmals gedruckt. Es handelt sich um keine auf starken Theorien basierende, sondern um eine textzentrierte Nachahmung des Modells – im Sinne der rinascimentalen *imitatio*; die wenigen theoretischen Aussagen sind sehr vage, wie im Fall des Prologs von Correggios *Fabula di Cefalo*:

Non vi do questa già per comedía,
ché in tuto non se observa il modo loro,
né voglio la credati tragedía,
se ben de ninfe ge vedreti il coro:
fabula o istoria, quale ella se sia,
io vi la dono, e non per precio d'oro¹⁸⁶

Wichtig ist hier vor allem die Unterscheidung von Komödie und Tragödie: Der Weg für die dritte dramatische Gattung ist geöffnet. Als aussagekräftige Beispiele können Della Violas *Representazione di Febo e Fetonte* (Mantova 1486; vgl. Kap. zu Rinuccinis *Dafne*), Niccolò da Correggios *Fabula de Cefalo* (Ferrara 1487), die auf die *Orphei Tragoedia* zurückgreift,¹⁸⁷ und Gasparo Viscontis *Pasitea* (Milano, *terminus ante quem* 1495)¹⁸⁸ genannt werden¹⁸⁹. Anders als die Pastoraldramen sind solche Stücke bezüglich der Musikdramen als Handlungsmodelle bedeutender: Sowohl Musikdramen als auch gemischte Dramen erzählen ovidianische Mythen,

¹⁸⁴ Vgl. Tissoni Benvenuti 1970: „nei centri culturali del nord, dove esisteva una più vasta richiesta di intrattenimenti e spettacoli di un certo livello artistico, l'*Orfeo* è stato ben presto imitato e variamente assimilato e trasformato“ (S. 401).

¹⁸⁵ Die Mythologie spielte eine wichtige Rolle in der höfischen Kultur des späten Quattrocento: „In questi ultimi decenni del Quattrocento la cultura classica diventa nelle corti settentrionali un fatto di moda generalizzato: il pezzo archeologico o ‚all'antica‘ è un oggetto di arredamento ricercato ed irrinunciabile. E così lo scopo dichiarato di chi si occupa di teatro – dai committenti agli autori dei testi, ai curatori della messa in scena [...] – è quello di far rinascere il teatro classico“ (Tissoni Benvenuti 1983, S. 19).

¹⁸⁶ Il teatro del Quattrocento 1983, S. 210.

¹⁸⁷ Interessant ist das Ziel der *Fabula*, die der Feier zweier Hochzeiten (zwischen Giulio Tassone und Ippolita Contrari, und zwischen Lucrezia d'Este und Annibale Bentivoglio) dienen sollte: Es handelt sich dabei um ein „*exemplum* per distogliere tutte le mogli, e le nuove spose della circostanza, dal sospetto e dalla gelosia verso i mariti“ (*Il teatro del Quattrocento*, S. 203; die Verfasserin ist Antonia Tissoni Benvenuti). Vgl. ebenfalls die Analyse von Di Benedetto 1970.

¹⁸⁸ Die *Pasitea* ist strukturell sehr interessant: Während der Anfang des Stücks komisch ist, sind die letzten zwei Akte mythologisch und bukolisch (vgl. *ibid.*, S. 338): „La dichiarata intenzione del Visconti di scrivere una commedia si perde quindi per strada, nonostante le ottime premesse dei primi atti: forse è il registro elegiaco amoroso introdotto con i due monologhi degli innamorati Dioneo e Pasitea nel III atto [...] a rompere la coerenza stilistica dell'opera e a permettere l'inserzione mitologica con il suo corollario pastorale connotato dallo sdrucchiolo. O forse un'allusione al mito di Piramo e Tisbe era prevista fin dal principio quale veicolo per un'elegante adulazione al Moro, secondo i moduli mitologici in voga nelle altre corti“ (S. 339). Die sprachliche Freiheit der *Pasitea* wird von Bongrani 1983/84 durch die geographische Lage (genauer den nicht Toskanischen Kontext) erklärt.

¹⁸⁹ Diese Dramen sind in *Il teatro del Quattrocento* zu lesen. Für einen Überblick über das Theater des 15. Jahrhunderts vgl. die Dissertation von Bosisio 2015a. Pionierarbeit dazu hatte Munro Pyle 1976 geleistet.

die v.a. im Hinblick auf das Ende geändert werden, oft, um einem feierlichen Kontext gerecht zu werden.

Der Experimentalismus von Polizianos Drama ist einerseits erfolgreich, andererseits wird er jedoch konterkariert: Die *Fabula di Orfeo* wurde einer *réécriture* unterzogen und mit dem Titel *Orphei Tragoedia* versehen¹⁹⁰. Die *Tragoedia* ist – anders als die *Fabula* – in fünf Akte gegliedert, weist einen höheren, quasi-tragischen Stil auf, fügt einige Verse hinzu (vgl. dazu Kap. 4: Einige hinzugefügte Verse beziehen sich explizit auf die Gattung der Tragödie) und verändert die Metrik der Vorlage (einige Oktaven werden zu Madrigalen), die homosexuelle Thematik verschwindet, die Namen der Hauptfiguren werden latinisiert, auf Lateinisch erscheinen nun auch einige Didaskalien¹⁹¹. Lediglich vier Handschriften der *Tragoedia* sind überliefert¹⁹². Dies darf als Indiz dafür gelten, dass ihr Erfolg begrenzt war. Womöglich wurde sie nur einmal auf die Bühne gebracht. Bemerkenswert an dieser *réécriture* ist jedoch der unverkennbare Versuch, ein experimentelles, gemischtes und unregelmäßiges Stück wie die *Fabula* auf eine gewisse gattungstypologische Regelmäßigkeit zurückzuführen.

In dieser Hinsicht sind die quattrocentesken gemischten Dramen entscheidend für die sukzessive Entwicklung der Musikdramen: In diesen Dramen erweist sich die Verbindung zwischen mythologischen Themen, bukolischem Kontext, Stil- und Gattungsmischung als besonders innovativ und scheint dabei die spätere für das Musikdrama typische Gattungsmischung zu antizipieren. Eigentlich können die theoretischen Voraussetzungen nicht unterschiedlicher sein: Während die *drammi mescolati* des 15. Jahrhunderts einem *imitatio*-Verfahren entstammen, in dem Polizianos *Orfeo* als Modell wirkt, ist das theoretische Bewusstsein der spät-cinquecentesken Autoren viel stärker ausgeprägt, nachdem das ganze Jahrhundert lang über poetische und gattungstypologische Fragen diskutiert und reflektiert wurde. Jedoch können die gemischten Dramen vielleicht Vorlagen für die Musikdramen gewesen sein¹⁹³: Rinuccinis *Dafne* könnte sich wohl auf Gian Piero Della Violas *La Representazione di Febo e di Fetton* bezogen haben (vgl. Kap. 2) und Polizianos *Orfeo* hat

¹⁹⁰ Die *Tragoedia* wurde unlängst Boiardo zugeschrieben, dokumentarische Beweise fehlen jedoch. Davor wurde das Stück von Affò, der im 18. Jahrhundert eine Handschrift der *Tragoedia* entdeckte, Poliziano zugeschrieben. Die *Tragoedia* erscheint in der Tat in der Ausgabe von Acocella und Tissoni Benvenuti (2009) zusammen mit dem *Timone*.

¹⁹¹ Nach Tissoni Benvenuti (in Poliziano 1986) hängen die Modalitäten der *réécriture* davon ab, dass „l'avvenimento teatrale non era più soltanto parte di una festa o di un banchetto, ma era diventato in sé occasione di spettacolo, in un luogo teatrale appositamente preparato. I testi dovevano perciò essere più lunghi e presentare quella divisione in atti – che dava spazio ai famosi intermezzi – alla quale il pubblico era ormai avvezzo“ (S. 121).

¹⁹² Ibid., S. 126.

¹⁹³ Heute ist jedoch die Rede von „scarsità delle testimonianze“ (nur jeweils eine Handschrift oder ein Druck überlieferten die Dramen), vgl. *Il teatro nel Quattrocento* 1983, S. 27.

vielleicht eine Rolle bei der Auswahl des Themas der *Euridice* und der Schlusszene von Striggios *Orfeo* gespielt. Die gemischten Dramen sind auch aus anderen Gründen interessant: Sie etablieren zum ersten Mal die Verwendung der Mythologie in dramatischen Texten, die klare enkomiastische Ziele haben¹⁹⁴. Die Frage zur enkomiastischen Valenz der Mythologie ist somit auch für die Musikdramen vollkommen berechtigt (vgl. Kap. 3).

1.2.1.4 Intermezzi: ein erfolgreiches Spektakel

Die Intermedien, d.h. kurze teils nur musikalische, teils dramatische Stücke, die zwischen den Akten von Sprechdramen aufgeführt wurden, spielen eine doppelte Rolle im Hinblick auf die Geburt der Oper: Einerseits behauptet ein Teil der Kritik, dass die ersten Musikdramen eine Art von erweiterten Intermedien sind, wie Mamczarz schreibt:

Les Intermèdes de la Renaissance constituent les formes les plus proches de l'opéra naissant. Au fond, ils sont à l'origine de ce genre nouveau et la pratique de les réaliser sur scène paraît beaucoup plus efficace dans la création du drame en musique que les discussions des théoriciens.¹⁹⁵

Andererseits werden Intermedien zusammen mit den Musikdramen für Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeiten an den Höfen auf die Bühne gebracht: Sie stellen somit eine wichtige Kontrastfolie zu den Dramen dar. Die Intermedien haben viel gemein mit den Musikdramen: Oft werden mythologische Geschichten auf die Bühne gebracht, die durch Musik und eine prunkvolle Inszenierung dramatisiert werden¹⁹⁶. Die Intermedien bestanden nicht selten

¹⁹⁴ „Sono queste le prime comparse degli dei a corte: o meglio le prime identificazioni della corte con l'Olimpo, motivo che avrà grande fortuna nell'età dell'assolutismo europeo“ (Tisconi Benvenuti 1983, S. 24).

¹⁹⁵ Mamczarz 1992b, S. 39. Vgl. auch Niggstich-Kretzmann 1968, S. 23, und Mamczarz 1988.

¹⁹⁶ Einen Überblick über die Entwicklung der Intermedien bieten Povoledo/Pirrotta 1959. Das Intermezzo entsteht am Ende des Quattrocento im italienischen Theater; es handelte sich dabei um musikalische Stücke, die „intermedi non apparenti“ (bei denen die Musikinstrumente nicht zu sehen waren) genannt wurden. Am Ende des Quattrocento entsteht der „intermedio apparente“ (d.h. sichtbares Intermedium), das „cantato, mimato e danzato“ ist (S. 573). Die zweite Form ersetzt nicht die erste, sondern beide werden parallel verwendet. Moppi 2008 unterscheidet dagegen zwischen „pratica romanza e tradizione classicistica“: „Romanzo è il divertimento pluricodice tra gli atti, il quadro vivente danzato saltato duellato cantato recitato agito [...], di durata e impegno rappresentativo assai variabili, drammatizzato con stringente consequenzialità narrativa o per assemblaggio di episodi slegati tra loro, che può trattare qualsiasi materia, eroica e umile, allegorica, magica, amorosa, villanesca, quotidiana, pastorale, esotica, contegnosa, sguaiata [...]. Classicistica è invece la predilezione degli umanisti per la poesia intonata, diletto privato e pregiato che, in ambito teatrale, si traduce in cammei monodici accompagnati dal liuto o dalla viola a emulare l'arte dei citaredi antichi. La stessa corrente estetica e culturale non disdegna neppure la musica strumentale pura come succedaneo alla vocalità in teatro [...]. L'inserimento di tali intermedi esclusivamente strumentali tra gli atti di una *pièce* teatrale [...] è scelta antichizzante che sottende comunque l'idea del coro tra gli atti“ (S. 126-127). Vgl. auch die zahlreichen bibliographischen Hinweise auf S. 171-172, Anm. 102, und die jüngste Bibliographie in Pontremoli 1999, S. 11-12 (Anm. 1-2), sowie die Behandlung der Theoretisierungen im Cinquecento (S. 21-96). Pontremoli unterscheidet zwischen „intermedio“ und „intermezzo“: Letzteres stelle eine vertonte komische Handlung dar (vgl. S. 13).

lediglich aus Musik und einer prächtigen Inszenierung; es handelte sich dabei hauptsächlich um kurze, prunkvolle Stücke, die während der Aufführung von Dramen (v.a. Komödien, aber auch Pastoraldramen und Tragödien) für Abwechslung sorgten¹⁹⁷. Die Intermedien erfreuten sich im Laufe des Cinquecento immer größerer Beliebtheit. Sehr oft waren solche Stücke erfolgreicher als die Dramen selbst, wie sich am Beispiel der *Cofanaria* (von Francesco d’Ambra geschrieben, 1565 aufgeführt) zeigen lässt: „E difatti l’importanza della *Cofanaria* sta tutta negli intermezzi“, schreibt Gareffi¹⁹⁸. Während die Intermedien am Anfang des Cinquecento in den theoretischen Äußerungen generell missbilligt wurden (vgl. Trissino¹⁹⁹), wurde deren Erfolg am Ende des Jahrhunderts auch theoretisch gerechtfertigt: Ingegneri, der sich auch bezüglich der Pastoraldramen ähnlich äußerte, erkannte die „Würde“ und die wichtige Rolle dieser Gattung im Kontext der frühneuzeitlichen Dramenproduktion²⁰⁰. Die Überlegenheit der Intermedien über die Komödie wird beispielsweise auch im Prolog der Komödie *La Strega*, von Antonfrancesco Grazzini (genannt Lasca), die 1582 gedruckt wurde, explizit ausgesprochen:

Prologo: Non è dubbio, che la ricchezza, e la bellezza de gl’intermedii, i quali rappresentano per lo più Muse, Ninfe, Amori, Dei, Eroi, e Semidei offuscano, e fanno parer povera, e brutta la Comedia.²⁰¹

Argomento: Già si solevon fare gl’intermedii, che servissero alle Comedie, ma hora si fanno le Comedie, che servono a gl’intermedii; che ne di tu?²⁰²

Die *intermedi* werden von Lasca durch den Erfolg, die prunkvolle Inszenierung („ricchezza e bellezza“) und die Protagonisten, d.h. die Götter, charakterisiert. Die Götter bzw. die

¹⁹⁷ Vgl. Pontremoli 1999: „la sua presenza fra un atto e l’altro delle lunghe rappresentazioni rinascimentali assolveva al compito di introdurre un diversivo e di ricreare gli animi degli spettatori [...]; tuttavia, non meno importante era la funzione tecnica di permettere agli istrioni qualche minuto di riposo fra una scena e l’altra della rappresentazione“ (S. 17-18).

¹⁹⁸ Gareffi 1991, S. 305. Es handelt sich dabei um den ersten Fall einer engen Beziehung zwischen den Intermedien und dem Hauptdrama, vgl. *ibid.*, S. 307 f.

¹⁹⁹ Vgl. Niggstich-Kretzmann 1968: „Trissino, der im eigenen Theaterschaffen seinen theoretischen Abhandlungen folgt, tadelt die Intermezzi sowohl in der Komödie als auch in der Tragödie mit der Begründung, sie seien mit dem Wesen dieser Dramen nicht in Einklang zu bringen“ (S. 20-21).

²⁰⁰ Ingegneri schreibt z.B.: „le comedie imparare, per ridicole ch’elle sappiano essere, non vengono più apprezzate, se non quando sontuosissimi intermedi e apparati d’eccessiva spesa le rendono riguardevoli“ (Ingegneri 1989, S. 6).

²⁰¹ Grazzini 1976, S. 54.

²⁰² *Ibid.*, S. 55. Ähnliches wird von Giovanni Battista Strozzi il Giovane festgestellt: „Ma hoggidi la magnificenza de Principi, e qui particolarment[e] in Firenze gli ha tanto aggranditi et innalzati, che ’l fin degli Intermedj mostra che sia il far con le grandezza loro stupir’ ciaschedun riguardante, onde noi possiam dire che inuece di seruire alle Commedie più tosto le Comedie seruono a loro e che hore e’ no[n] son cosa accessoria, ma principale“ (in Palisca 1989, S. 220).

mythologischen Figuren der Intermedien, die insbesondere zu offiziellen und öffentlichen Anlässen aufgeführt wurden, haben eine bemerkenswerte Funktion: Sie spiegeln in den meisten Fällen die extratextuelle Dimension wider, indem sie die Herrscher und den Hof verkörpern und enkomiastische Botschaften vermitteln sollten²⁰³. Die Intermedien, die auch als „specchio convesso“²⁰⁴ der Wirklichkeit apostrophiert wurden, werden oft während der Feierlichkeiten zu wichtigen Anlässen, wie z.B. Hochzeiten und Besuchen von Herrschern, mit enkomiastischen Zielen aufgeführt. Die Intermedien emanzipieren sich somit von den Theaterstücken, in die sie „eingefügt“ waren, und werden oft von enkomiastischer Dichtung begleitet, die deren Zwecke klar erläutert²⁰⁵; dabei werden sie sehr prunkvoll aufgeführt, um einerseits die Macht zu exaltieren und andererseits *meraviglia* im Publikum auszulösen, was natürlich auch zur Vermittlung der enkomiastischen und politischen Botschaft beiträgt. Vgl. z.B. die Beschreibung der Intermedien, die 1598 in Mailand während des Pastoraldramas *Arminia* von Battista Visconte aufgeführt wurden:

et se bene non pare, che il decoro, et verisimile della favola ammetta musica in Plutone, si è introdotto per maggior sodisfattione de gli spettatori, et ascoltanti, et per servir al gusto di chi può comandare.²⁰⁶

Die Regel der Wahrscheinlichkeit wird zugunsten der „sodisfattione“ des Publikums aufgehoben; dies ist ebenfalls im Sinne der Auftraggeber („chi può comandare“).

Die komplexe Verwandtschaft zwischen Musikdramen und Intermedien erklärt sich am besten am Beispiel der *intermedi*, die 1589 in Florenz anlässlich der Hochzeit zwischen Ferdinando de' Medici und Christine von Lothringen aufgeführt wurden; im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten werden viele der ersten Musikdramen aufgeführt, deren Bedeutung

²⁰³ Vgl. Niggstich-Kretzmann 1968: „Das Intermedium [...] übernimmt von Anfang an eine seiner wichtigsten Funktionen, das Fürstenlob. Das Lob huldigt besonders im Bild des ‚Goldenen Zeitalters‘ und des hyperbolisch gezeichneten Renaissance-Helden dem Auftraggeber oder seinen Gästen“ (S. 150). Guthmüller 1986 sieht die Intermedien als Träger dieser Funktion innerhalb der *feste cortesie*: „Die *intermezzi* – Moresken, allegorische und mythologische Pantomimen, die wie die mythologischen Stücke in der Regel nur ein einziges Mal dargeboten wurden – konnten ihrerseits zum Träger des Gelegenheitsbezuges werden“ (S. 69); das Verfahren wird auch im Verhältnis zwischen Musikdrama und Intermedium bei späteren Feierlichkeiten des 17. Jahrhunderts beobachtet, wie in Kap. 3 und 4 illustriert wird.

²⁰⁴ Vgl. Burattelli 1992: „Se gli intermezzi costituivano il genere spettacolare più adatto alle istanze autocelebrative del principe e della sua corte, ciò si doveva anche ai temi esclusivamente allegorici e mitologici delle azioni sceniche: il mondo degli dei e degli eroi era una sorta di specchio convesso, che per sua natura restituiva una immagine ingigantita – e nobilitata – allo spettatore che vi si proiettava“ (S. 135).

²⁰⁵ Vgl. Niggstich-Kretzmann 1968: „Zwei Voraussetzungen haben überhaupt enkomiastische Intermedien ermöglicht: erstens, die Unabhängigkeit der Intermedien von ihren Trägerstücken, wodurch diese frei sind, Ausdrucksträger von bestimmten Zusammenhängen und Bezügen zu werden, denen sich jene verschließen müssen, und zweitens, die Tatsache, daß enkomiastische Dichtung zeitlich vor und neben den Intermedien gibt, auf deren Ausdrucksformen und Bilder die Intermedien zurückgreifen“ (S. 118).

²⁰⁶ Zitiert in Fabbri 1974, S. 50.

wesentlich durch den Kontext und die anderen im selben Kontext aufgeführten Werke beeinflusst ist. In diesen Intermedien, in denen der Graf Giovanni de' Bardi und der Theatermaschinist und Architekt Bernardo Buontalenti zusammen wirkten²⁰⁷, werden die Prinzen als Götter dargestellt. Dies mag so interpretiert werden, dass die Macht des Prinzen aus einer überirdischen Sphäre stammt und der Prinz Garant des Friedens ist, welcher durch die Harmonie der Musik symbolisiert wird: In dieser Hinsicht sind Götter wie Apollon oder mythische Figuren wie Orpheus von besonderer Bedeutung²⁰⁸. Die wichtigste Verbindung zwischen Intermedien und Oper stellt das vierte *intermedio* zur Komödie *La Pellegrina* dar, in dem der Sieg Apollons über die Schlange Python inszeniert wird. Der Text wurde von Ottavio Rinuccini geschrieben und wird dann in seiner *Dafne* überarbeitet und durch den neuen Kontext (den Mythos von Daphne und Apollon) neu semantisiert. Die Kombination von Intermedien und Musikdramen innerhalb der Feierlichkeiten für politisch bedeutsamen Hochzeiten des 17. Jahrhunderts (vgl. Kap. 3) lässt eine wichtige Fragestellung in den Vordergrund treten: die Frage nach dem enkomiastischen und somit politischen Gehalt der Musikdramen, die ebenfalls Götter, Halbgötter und mythologische Figuren als Protagonisten vorsehen²⁰⁹. Die vergleichende Analyse der Verwendung von Mythologie und göttlichen Figuren in verschiedenen frühen Musikdramen wird neues Licht auf die Frage nach dem Zusammenhang von realweltlicher Macht und mythologisierend entrückter Darstellung in der musikdramatischen Fiktion werfen (Kap. 3 und 4): Die Musikdramen übernehmen von den Intermedien einige wichtige Modalitäten. So sind bspw. auch die Musikdramen von einigen Regeln der Theaterproduktion, wie etwa dem Aristotelischen Wahrscheinlichkeitsgebot oder der Einheit von Raum und Zeit, weitestgehend entbunden²¹⁰. Zugleich wollen sie sich jedoch als raffinierte und ambitionierte kulturelle Produkte deutlich von den Intermedien distanzieren. Auch nach der Geburt des

²⁰⁷ Nach der Zusammenarbeit für die Intermedien von 1586; vgl. Molinari 1968, S. 13-34.

²⁰⁸ Vgl. Treadwell 2008. Vgl. dazu auch Magini 2001, in dem u.a. unterschiedliche zeitgenössische Beschreibungen der Intermedien abgedruckt werden (S. 36-56), sowie die dort angegebene Sekundärliteratur.

²⁰⁹ Ciseri 2000 z.B. erklärt: „Il rapporto tra diplomazia e arte si manifesta in forme ancor più complesse nel vasto settore degli spettacoli di corte. A Firenze recite di commedie, naumachie, barriere a cavallo, intermezzi e caroselli, furono gli strumenti di massima esaltazione del potere, attraverso i quali il principe offriva ai suoi ospiti illustri e ai diplomatici di passaggio l'immagine di una corte ricca e raffinata“ (S. 29).

²¹⁰ Pontremoli 1999 schreibt: „lo sviluppo delle convenzioni teatrali moderne è strettamente legato proprio all'intermedio. Svincolato da ogni regolamentazione teorica, era la sede ideale per la sperimentazione di nuovi linguaggi, di nuove forme, di nuovi codici per la rappresentazione teatrale. Grazie all'intermedio era possibile aggirare l'unità di tempo, riempiendo lo spazio dell'ellissi temporale con un'entità che, nel suo svolgersi, fingeva lo scorrere delle ore. Con la sua libertà di linguaggio, l'uso del canto al posto della parola, della danza e della mimica in luogo della gestualità convenzionale, aiutava il pubblico a sospendere il rigido criterio della verosimiglianza, preparando in tal modo il successo indiscusso dell'opera in musica. Con la sua predilezione per la macchinaria, l'illusione teatrale e la compresenza di diverse ambientazioni (cielo, inferi, terra, mare, ecc.) predispondeva all'abbandono della scena prospettica urbana fissa a tutto vantaggio della scena mutevole, propria del grande spettacolo barocco“ (S. 18).

Musikdramas werden weiterhin Intermedien geschrieben und im Zusammenhang mit Sprechdramen aufgeführt, was anzeigt, dass sie durch das Musikdrama nicht obsolet geworden sind.

1.2.2 Historische Theoretisierung der Gattungsmischung – die Poetik Guarinis und Ingegneris

In der Literaturtheorie des Cinquecento wurde die Vorstellung einer vollkommen vertonten Tragödie intensiv diskutiert. Auf gattungstypologisch gemischte Texte, insbesondere natürlich das Musikdrama, wurde diese theoretische Diskussion jedoch nie übertragen²¹¹. Girolamo Mei und die Mitglieder der Camerata dei Bardi behaupteten, dass die Tragödie (d.h. eine regelmäßige, im Cinquecento theoretisch stark erarbeitete Gattung) in der Antike vollkommen vertont war, was die Möglichkeit eröffnete, auch moderne Dramen gänzlich zu vertonen²¹²; die theoretischen Äußerungen der Camerata haben in der Geburtsstunde des Musikdramas eine entscheidende Rolle gespielt²¹³. Die ersten Theoretisierungen, die sich explizit auf die Musikdramen beziehen, erscheinen erst später: Der unveröffentlicht gebliebene *Corago* behandelte „lo spettacolo teatrale nella sua globalità“²¹⁴ und Giovan Battista Donis *Trattato*

²¹¹ Einige dieser Bemerkungen wurden schon in Origgi 2017 antizipiert.

²¹² Rinuccini übernahm Meis Theorie, wie im Prolog der *Euridice* zu lesen ist: „È stata opinione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere“ (in Rinuccini 1600, unpag.): in seiner *Euridice* folgt Rinuccini gattungstypologisch jedoch nicht nur der Vorlage der Tragödie; er mischt unterschiedliche dramatische Gattungen, was – wie später erläutert wird – durch Guarinis Theorie erklärt werden könnte.

²¹³ Die Verbindung zwischen der Camerata dei Bardi und den Schöpfern der Musikdramen ist jedoch umstritten und wurde von der Kritik heftig diskutiert. Vgl. Carter 1985: „Scholars have argued that any group centering around Corsi was and should be kept distinct from the *camerata* patronized by Giovanni de' Bardi in the 1570s and 1580s“, S. 73: Er bezieht sich auf Pirrotta und Brown 1970. „This view is implausible. Bardi and Corsi both lived in the quarter of San Giovanni, and they were members of the same confraternities. Furthermore, Bardi was involved in property dealings with the Corsi family in 1574 [...] and in 1585 and 1590 they, with Ottavio Rinuccini, visited Ferrara together“ (S. 73-74). „Thus he probably took part in at least some of the later meetings in Bardi's palace [...] No doubt Jacopo also kept abreast of the theoretical discussions on the relative merits of ancient and modern music sponsored by Bardi and his colleagues. In early 1584, he purchased Gioseffo Zarlino's *Dimostrazioni harmoniche* (first edition, Venice 1571), one of the treatises that had prompted the group's, and particularly Vincenzo Galilei's, diatribes against current theoretical attitudes and compositional practices“ (S. 74). Die Camerata und Corsis Gruppe waren „really two different and separate [...] social and intellectual circles. One, Bardi's Camerata, was oriented toward talking about learned topics, listening to music, and perhaps amateur music making. The later group, sponsored by Jacopo Corsi, was a kind of semiprofessional musical and dramatic workshop“ (Palisca 1968, S. 9-10), obwohl Bardi in Verbindung mit Peri, Rinuccini und Corsi war. Vgl. auch Palisca 1972 und die von Palisca herausgegebene Anthologie (Palisca 1989): Einige bis dahin unveröffentlichte Dokumente warfen Licht auf die Rolle Bardis bei der Geburt der neuen Gattung. Vgl. auch Giacotti 1968, die jedoch viele Ungenauigkeiten enthält, wie Saino 2012 (S. 31) erklärt. Vgl. Siekiera 2000 zum musikalischen Wortschatz der Camerata im Hinblick auf die Übersetzung von klassischen Werken.

²¹⁴ Fabbri/Pompilio 1983, S. 12. Der *Corago* könnte dem Sohn Rinuccinis, Pierfrancesco, zugeschrieben werden.

della musica scenica blieb ebenfalls bis 1763 unveröffentlicht²¹⁵. Für ein besseres Verständnis der innovativen²¹⁶ Gattungsmischung der ersten Musikdramen, die auf die Pastoraldramen, die mythologischen Gedichte und gemischten Dramen (*drammi mescolati*) sowie die Tragödien und Intermedien zurückgreifen, sind die theoretischen Äußerungen Guarinis zur Gattung der Tragikomödie von Nutzen²¹⁷: Obwohl die Tragikomödie bereits in der Antike von Horaz theoretisiert wurde²¹⁸ und die theoretische Verfasstheit der dritten dramatischen Gattung im 16. Jahrhundert unterschiedlich charakterisiert wurde²¹⁹ (vgl. z.B. Giraldi Cinzios *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene*), erzielt erst die Theoretisierung (und die praktische Umsetzung) Guarinis eine entscheidende Wirkung auf die dramatische Literatur an der Wende vom Cinquecento zum Seicento – und somit auch auf die ersten Musikdramen und weitere barocke, gattungstypologisch gemischte Texte²²⁰. In seinen *Verrati* (1588 and 1593)²²¹ und dann im *Compendio* (1601), die zur Verteidigung seines umstrittenen Dramas verfasst

²¹⁵ Zu lesen in Doni 1763. Dazu vgl. Schaal 1993. Einen Überblick über die poetischen Diskussionen bietet Di Benedetto 1988, insb. S. 3-16.

²¹⁶ Diese Innovation – im Sinne der *Stilmischung* – war von den Zeitgenossen sehr klar wahrgenommen worden. Vgl. Riccò 2015, S. 156: „Quando Giovanni de’ Bardi rimpianse la commedia del 1589 con i suoi intermedi, rimpianse proprio quella politica spettacolare della separatezza degli stili che a un decennio di distanza ha subito pesanti ‚perdite‘“. Natürlich wurde die Gattungsmischung auch im Theater des 15. Jahrhunderts oft praktiziert (vgl. Polizianos *Orfeo* und seine Nachahmungen); diese spätcinquecenteske Gattungsmischung zeigt jedoch eine neue Dimension, da sie auf sehr fundierten theoretischen Überlegungen basiert (was im Jahrhundert der poetologischen Diskussionen durchaus erwartbar war). Vgl. dazu Riccò 2011.

²¹⁷ Die direkte Wirkung von Guarinis Theorien ist seit Langem in der Forschung anerkannt: Vgl. Fabbri 2003, S. 15. Auch die Guarini-Spezialistin Elisabetta Selmi bestätigt: „Il piacere delle emozioni, nella dialettica intellettuale della finzione guariniana, diviene, pertanto, il mezzo e il fine di cui si appaga e in cui si circoscrive l’essenza della rappresentazione: una traiettoria di sviluppo che anticipa lo spirito del melodramma, d’imminente trionfo sulla scena barocca“ (Selmi 2002, S. 43).

²¹⁸ Plautus definierte seinen *Amphitruo* als *tragicomoedia*. Zur Tragikomödie vgl. die klassische Studie von Herrick 1962, der einen breiten Überblick über die Gattung bietet. Lohse 2015, S. 485-524, versucht eine terminologische Differenzierung. Gigliucci 2011 verbindet Tragikomödie und Musikdramen (Bibliographie zur Tragikomödie auf S. 33).

²¹⁹ Das Pastoraldrama und die Tragikomödie (die ebenfalls dem *terzo genere* angehört) sind eng verbunden, wie Herrick schreibt („the sixteenth century also recognized the pastoral poet’s right to express serious sentiments and to introduce dignified high-minded characters. The pastoral might contain some qualities proper to tragedy rather than to comedy. The emphasis on love alone, and bucolic poetry was traditionally love poetry, would inevitably lead to pathos as well as to ethos. In other word, the tragicomic germ was innate in pastoral poetry and the development of pastoral drama in the sixteenth century naturally produced some tragicomedies“: Herrick 1962, S. 125).

²²⁰ Näheres hierzu bei Selmi 2002: „la pista tracciata dall’autore, con l’estensione esponenziale del principio ermogeniano della ‚temperata armonia‘ fra stili e forme, sulla breccia di un corrosivo superamento degli steccati e degli argini imposti da un’esegesi rigidamente classicistica della *Poetica*, si prospetterà come la soluzione più indolore e vincente: di cerniera verso un’espansione del ‚poetabile‘ che farà leva, si li a poco, sull’anomalia dei generi invalsa negli usi cangianti e proteiformi dell’avanguardia marinista“ (S. 19).

²²¹ Ich werde die *Verrati* aus der Ausgabe *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, in Verona: Giovanni Alberto Tumermani 1737-1738 zitieren; *Verrato primo*: Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto Messer Giason De Nores contra le tragicommedie, e le partorali, in un suo discorso di poesia (Band II); *Verrato secondo*: Il Verato secondo ovvero replica dell’Attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido, contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia (Band III).

wurden, verteidigt Guarini seinen *Pastor Fido* durch die Argumente der historischen Relativität und der Unanfechtbarkeit des Urteils des Publikums:

Aristotile non ne parlò [della tragicommedia] dunque non è poema, perciocché a voler provar cotesto bisognerebbe ch'egli l'avesse escluso, e non tralasciato: tanto più non avendo noi quell'opera intera. Sapete voi perché? Perché a suoi tempi non era in uso. (Verrato primo, S. 232)

E perché non è lecito all'Egloga uscire della sua infanzia, e pervenire agli anni maturi, se l'ha potuto far la Tragedia? (Verrato primo, S. 295)

Guarini trägt eine Art *quérelle des anciens et des modernes* aus, wenn er schreibt:

Se dunque il Poema Tragico ha potuto da principio sì debole, anzi sì ignobile, innalzarsi a tanta grandezza, perché volete voi negare il medesimo all'Egloga, che pur dianzi vi s'è mostrato co 'l testimonio di Teocrito, e di Virgilio, che qualche volta s'innalza, e favella di cose grandi? Che tenacità è cotesta vostra di negare a' moderni que' privilegi poetici, che sono stati conceduti agli antichi? (Verrato primo, S. 296-297)²²²

Auf diese Weise fühlt sich Guarini berechtigt, erhabene, tragische Figuren mit einer komischen Handlung zu kombinieren – vgl. seinen *Compendio della poesia tragicomica*:

chi compone tragicommedia [...] dall'una prende le persone grandi e non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non dissoluto; le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l'ordine comico.²²³

Auf der stilistischen Ebene wird diese Mischung durch den „temperamento“ zwischen der „forma magnifica“ und der „forma dolce“ realisiert:

La sua propria, e principale [forma] è la magnifica, la quale accompagnata con la grave, diventa ‚idea‘ della tragedia; ma, mescolata con la polita, fa quel temperamento, che conviene alla poesia tragicomica. Perciocché, trattandosi in essa di persone grandi e d'eroi, non conviene favellar umilmente; e, perciocché nella medesima non si vuole il terribile e l'atroce, anzi si fugge, lasciando da parte il grave, prendesi il dolce, che tempera quella grandezza quella sublimità, ch'è propria del puro tragico.²²⁴

Die zwei bis dahin gegensätzlichen und unvereinbaren Pole von Komödie und Tragödie werden somit gemeinsam herangezogen, um beim Publikum nicht mehr nur heftige, sondern auch

²²² Vgl. Selmi 2002, S. 14: „i trattati guariniani si distinguono per una spregiudicata linea ‚manieristica‘, che manifesta la lucida coscienza del relativismo storico dei canoni e dei modelli, ma con un atteggiamento critico che non prescinde da un dialogo vitale con l'*auctoritas* aristotelica“.

²²³ Vgl. Guarini 1914, S. 231.

²²⁴ *Compendio*, S. 248.

sanfte Gefühle zu erregen, welche sich vom exzessiven Lachen, das die Komödie verursacht, und von exzessiver Angst, die die Tragödie aufweckt, distanzieren²²⁵. Das Ziel der Tragikomödie besteht somit darin, das Publikum von Melancholie zu befreien²²⁶. Der ursprüngliche kathartische Zweck der Tragödie, der in der Befreiung von *phobos* und *eleos* bestand, sei durch die christliche Religion obsolet geworden: „E, per venire all’età nostra, che bisogno abbiamo noi oggidì di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i precetti santissimi della nostra religione, che ce l’insegna con la parola evangelica?“²²⁷. Die Unanfechtbarkeit des Urteils des Publikums und der Zweck des *delectare* sind zwei zentrale Elemente der Theorie Guarinis, die sich auf Giraldis Theoretisierungen beziehen²²⁸ und von späteren Theoretikern (u.a. in Florenz) übernommen werden: Diese Auffassungen waren nämlich sehr verbreitet in Florenz. Der *Compendio* z.B. zirkulierte unter den Mitgliedern der Accademia della Crusca schon im Jahr 1599²²⁹.

Die Vorstellungen Guarinis wurden heftig diskutiert und v.a. durch Giason Denores in Frage gestellt²³⁰; gleichzeitig entwickelte ein anderer Theoretiker und Dramaturg, Angelo Ingegneri, eine speziell auf dem Geschmack des Publikums basierende Theorie²³¹. Ingegneri behauptete,

²²⁵ „[...] il temperamento del diletto tragico e comico, che non lascia traboccare gli ascoltanti nella soverchia né malinconia tragica né dissoluzione comica. Da che risulta un poema di eccellentissima forma e temperatura, non solo molto corrispondente all’umana complessione, che tutta solamente consiste nella temperie di quattro umori, ma della semplice e tragedia e commedia molto più nobile, come quello che non ci reca l’atrocità de’ casi, il sangue e le morti, che sono viste orribili ed inumane, e non ci fa, dall’altro lato, sì dissoluti nel riso, che pecchiamo contro la modestia e ’l decoro d’uom costumato.“ (*Compendio*, S. 233).

²²⁶ „la Tragicommedia anch’essa ha due fini, l’istrumentale ch’è forma risultante dall’imitazione di cose Tragiche, e Comiche miste insieme, e l’architettonico ch’è il purgar gli animi dal male affetto della maninconia“ (*Verrato primo*, S. 258). Zum Ziel der Tragikomödie vgl. die Studien von Schneider, insbesondere Schneider 2010.

²²⁷ *Compendio*, S. 245. Nach Henkes Meinung ist die Tragikomödie somit die geeignete Gattung für den gegenreformatorischen Kontext: „tragedic fate too closely resembled Calvinist predestination and [...] the moral earnestness of the reforming church could not well countenance the carnivalesque transgressions of earlier Cinquecento comedy“ (Henke 1997, S. 74).

²²⁸ Vgl. Zilli 1993. Zilli zitiert später ein extremes Beispiel der barocken Auflösung der poetologischen Regeln: „Nel 1625 il dialogo *Il Guardiano, ovvero Della Eminenza della Pastorale* di L. Zuccolo, nel momento stesso in cui sancisce il successo del genere pastorale grazie ai grandi uomini che vi si sono cimentati, come il Tasso, il Guarini, il Cremonini, ne teorizza anche la natura non rappresentativa. Concependolo come puro diletto, lo Zuccolo lo libera dall’ultima pastoria drammaturgia – il verisimile [...]. Ne spinge infine agli estremi limiti le implicazioni fantastico-utopiche, riducendola a „una ricreazione dell’animo, un rifugio di noie, un passatempo nobile, et honorato“.“ (S. 56).

²²⁹ Vgl. Riccò 2015, S. 155, Anm. 38.

²³⁰ Vgl. dazu Selmi 2002. Denores möchte eine strikte, durch Aristoteles’ Theoretisierungen inspirierte Gattungstrennung beibehalten. Laut Scarpati hat die Polemik zwischen Guarini und Denores mit einer umfangreichen und komplexen, sich auf eine epistemologische Konstellation beziehende Polemik zu tun: „Il Guarini entrò di forza in una serrata battaglia accademica e pubblicistica facendosi portavoce, benché in modo indiretto, delle tesi che si andavano elaborando nei circoli filosoficamente più avveduti dell’Università di Padova in un momento cruciale della discussione sul metodo analitico e proprio alla vigilia della svolta epistemologica galileiana“ (Scarpati S. 220).

²³¹ Baldassarri 2013 schreibt dazu: „la precettistica del doppio trattato *Della poesia rappresentativa* [...] ha naturalmente alle spalle la duplice esperienza di autore e di regista di favole teatrali dell’Ingegneri“ (S. 32). Riccò 2011 betont die Beziehung zwischen den beiden Theoretikern, „due uomini di cultura per molti aspetti in attrito

dass die Mischung von Tragödie und Komödie zum Zweck der Erzeugung noblerer Affekte nur durch die Pastoraldramen verwirklicht werden könnte:

Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [...], patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che insomma, come mezzane fra l'una e l'altra sorte di poema dilettao a meraviglia altrui, sieno con i cori, sieno senza, abbiano o non abbiano intermedi [...]²³²

Die dramatische Praxis, die Wahrnehmung des Publikums und die Wirkung des Stücks auf das Publikum stehen für Ingegneri an erster Stelle („alla vista“, „agli orecchi e all'intelletto“, „danno luoco a nobili affetti“, „dilettano“). Genau deswegen kann die Tragödie keinen Erfolg haben: Wegen übermäßiger Kosten und Länge²³³ kann sie nur unter bestimmten Bedingungen und eher selten aufgeführt werden und zudem das Publikum nur unzureichend unterhalten. Auch die Theoretisierung Ingegneris, genau wie diejenige Guarinis, stellt einen zentralen poetologischen Knoten dar, der zur Vorbereitung der Poetik des Barock entscheidend beiträgt²³⁴. In einer späteren, vollkommen barocken und von der venezianischen Accademia degli Incogniti geprägten Phase des Musikdramas wird jedoch von poetologischer Seite einer programmatischen Nichtbeachtung poetischer Regeln vorgearbeitet:

Non sono poi permanenti i precetti delle Poetica, perché le mutazioni de' secoli fanno nascer le diversità del comporre [...]. Niente si cura al presente per accrescer diletto agli spettatori il dar luoco a qualche inverisimile che non deturpa la azione [...]. Non è dunque meraviglia se obligandoci noi al diletto del genio presente ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole.²³⁵

fra loro, ma concordi nell'attribuire al palcoscenico un ruolo fondamentale, degno di riconoscimento letterario“, S. 88; dazu vgl. auch Mehlretter 1994, S. 38-41.

²³² Ingegneri 1989, S. 7.

²³³ Für das genaue Zitat s.o.

²³⁴ Maria Luisa Doglio schreibt dazu: „In un clima ulteriormente mutato, in cui alla speculazione dei trattati di poetica si salda la concezione, che annuncia il Barocco, del teatro come creazione spettacolare fondata sulla meraviglia, sulla dinamica cangiante del movimento, sulla scena come ‚metafora visibile‘, l'Ingegneri, sempre partendo da premesse aristoteliche, si prefigge di insegnare la via additata dal Castelvetro, di impartire le regole e i precetti della poesia rappresentativa, di guidare il poeta scenico a una ‚maravigliosa‘ e ‚perfettissima‘ pastorale, di redigere un formulario del ‚buon corago‘, un manuale, se non proprio di regia, del direttore di scena che su rigorosi fondamenti teorici fissa una metodologia esemplare della messa in scena“ (Doglio 1989, S. XIII).

²³⁵ Giacomo Badoer, Vorwort zum *Ulisse errante*, zitiert in Riccò 2011, S. 97.

1.2.3 Theorie der Affekte: cinquecenteske Überlegungen und Struktur der Libretti

Die Struktur der ersten Musikdramen basiert auf der Alternanz von glücklichen und unglücklichen Momenten, auf der „stimmungsmäßige[n] Abfolge von hell-dunkel-hell-dunkel-hell“²³⁶, die beim Publikum entgegengesetzte Affekte²³⁷ erregen soll. Diese Struktur bzw. die Vorrangigkeit der Affekte in der Auffassung der Musikdramen hängt v.a. von der Musik ab: Da die Musikdramen für die Vertonung bestimmt sind, ziehen die Librettisten musikalische Strukturen bzw. den Zweck der Musik – der in der Erregung von Affekten (*movere affectus*)²³⁸ besteht – in Erwägung. Die musikalischen Theoretisierungen des Cinquecento bei Zarlino, Mei und insbesondere im Kreis der Camerata dei Bardi wiesen darauf hin: In Bardis *Dialogo* von 1578 wird behauptet, dass hohe und tiefe Töne von den im Text vorhandenen Gefühlen abzuhängen hätten, was nicht nur bezüglich der Beziehung zwischen Text und Musik von Relevanz ist, sondern auch hinsichtlich der Struktur der Texte selbst, in denen sich gegensätzliche Gefühle abwechseln sollten²³⁹. Vincenzo Galilei schreibt im *Dialogo* desselben Jahres, dass die antiken Tragödien und Komödien, wie auch schon Girolamo Mei behauptete, gänzlich vertont gewesen seien; diese Theorie, die auch von Francesco Patrizi vertreten wurde²⁴⁰, wird später von Peri und Rinuccini als Rechtfertigung für die Musikdramen herangezogen²⁴¹. Beide Theoretisierungen, einerseits zur Vertonbarkeit vollständiger antiker Dramen, andererseits zur Priorität der Affekte in der Musik, wirken komplementär auf die Gestaltung der neuen Gattung. Vgl. die Aussagen Bardis zur Vertonung der antiken Tragödien und zu den durch die Musik hervorgerufenen Affekten („o allegrezza o dolore“):

²³⁶ Huss 2010, S. 66.

²³⁷ Zur Beziehung von Literatur und Affekten vgl. den neuen Band Koppenfels/Zumbusch 2016. Zum Theater und Emotionen im 17. Jahrhundert vgl. Kolesch 2006.

²³⁸ Donà 1967, S. 77-78: „Nel Medioevo cristiano Isidoro di Siviglia, S. Agostino e i teorici musicali affermano tutti che la musica ‚mouet affectus‘. Questa concezione psicologista [...] si era accentuata nel Rinascimento, con l’aumentare dell’interesse per la persona umana, per il soggetto individuale. Nel Seicento, poi, diventa assolutamente preponderante, poiché, nel frattempo, la musica stessa si era trasformata nel senso di una maggiore espressività“. Vgl. auch Braun 1994.

²³⁹ Zum Thema vgl. ebenfalls Origgi 2014, die die theoretischen Prämissen der Geburt von Musikdramen behandelt. Vgl. auch Accorsi 2001, die zeigt, wie die von Bembo in *Prose della volgar lingua* geäußerten Theorien einen Einfluss auf die ersten Theoretisierungen der Musiktheoretiker (wie z.B. Zarlino) ausüben.

²⁴⁰ Vgl. Palisca 1985, S. 412-418.

²⁴¹ Da Gagliano schreibt im Vorwort der *Dafne*, die 1608 mit einer neuen Vertonung aufgeführt wurde: „Dopo l’havere più e più volte discorso intorno alla maniera usata da gli antichi in rappresentare le lor Tragedie, come introducevano i cori, se usavano il canto, e di che sorte, e cose simili, il Sig. Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di Dafne“ (unpag.); Rinuccini bahauptete dasselbe im Widmungsbrief der *Euridice* (s.o.), sowie Peri im Vorwort seiner *Musiche sopra l’Euridice*: „Onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando) stimai, che gli antichi Greci, e Romani (i quali secondo l’openione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un’armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana“ (Peri 1600, unpag.). Zu Peri vgl. Palisca 1985, S. 427-433.

Ma perché dicendo Aristotele nella tragedia esser di gran condimento la musica ch'è annessa col coro, ed eziando la cantavano gli eroi, quanto più brevemente faremo di quella menzione; onde poiché per nostra disavventura l'abbiano perduta d'appressarcele il più che possiamo c'ingegnamo: la quale primieramente era composta da maestro sovrano; imperoché quegli antichi musici furono per lo più finissimi poeti, o grandissimi filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi come i moderni pensavano, ma ad imprimere nell'intelletto parte nobilissima dell'huomo secondo il sogetto o allegrezza o dolore, o altra passione.²⁴²

Fubini fasst aus einer leicht unterschiedlichen Perspektive den Prozess zusammen, der zur Geburt des Musikdramas führt, indem er das kurz zuvor ins Zentrum der Reflexion über dramatische Dichtung gerückte Konzept des Publikums zusammen mit demjenigen der Affekte kombiniert:

La musica sarà composta pensando soprattutto al destinatario che in realtà è anche al tempo stesso il committente; l'esigenza di una struttura semplice, razionale, breve, concisa, comprensibile in tutte le sue parti coincide con l'esigenza di soddisfare gli ascoltatori.

Questa esigenza di razionalizzazione e semplificazione che si manifesta a tutti i livelli, nella teoria e nella pratica compositiva, non contrasta ma anzi si accorda perfettamente con la concezione della musica come strumento emotivo, capace di „muovere gli affetti“, commuovere, toccare le corde dell'animo umano.²⁴³

Natürlich tragen auch die cinquecentesken Innovationen im musikalischen Bereich dazu bei, die neue Form entwickeln zu können. Die Monodie war *conditio sine qua non*, um Musikdramen überhaupt schreiben zu können. Die Musik kann die Affekte des Textes intermedial übersetzen²⁴⁴, aber dafür muss der Text verständlich sein; und ein verständlicher Text erzeugt *piacere* im Publikum – wie Zarlino in seinen *Istitutioni harmoniche* (1558) schreibt:

Et che sia il vero, che la Musica più diletta universalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio e cantata con molte parti, si può comprendere da questo che con maggiore diletatione si ode un solo cantore al suono dell'organo, della lira, del liuto o di un altro simile istrumento, che non si odi molti. E se pur molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubbio che universalmente con maggior piacere si

²⁴² Palisca 1983, S. 339. Ich habe die Graphie der diplomatischen Transkription Paliscas modernisiert: Die „u“ wurden, wo nötig, zu „v“ umgewandelt und die Akzente wurden hinzugefügt. Palisca hat den Text Bardi zugeschrieben und ihn zwischen 1581 und 1589 datiert.

²⁴³ Fubini 1976, S. 115-116.

²⁴⁴ Vgl. Gier 1998, S. 42: Er zitiert die Vorrede Peris zum Partiturdruk der *Euridice* („Et avuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più or meno, secondo gli affetti“) und betont dazu: „Dieser Text ist autonom; die Musik fügt ihm keine neue Dimension hinzu, sondern macht seinen Inhalt nur expliziter. Daß dem Wort innerhalb des musikalischen Theaters der Vorrang gebührt, ist unter diesen Umständen ganz natürlich“.

ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono dai cantori insieme pronunciate, che le dotte composizioni nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti.²⁴⁵

Es sind aber vor allem die bereits genannten theoretischen Überlegungen von Vincenzo Galilei, die eine Wirkung auf die Camerata und somit auf Peri und Rinuccini ausüben²⁴⁶. Die Priorität des Textes vor der Musik wirft Licht auf viele Fragen der ersten Stunde der Musikdramen und rechtfertigt gleichzeitig die Aufmerksamkeit, die in dieser Untersuchung zunächst den Texten – und nicht etwa der Musik – der ersten Musikdramen gewidmet ist. Diese Priorität – wie auch die Priorität des Ausdrucks von Affekten – wird von den ersten Librettisten und Musikern bestätigt. Agostino Manni, der Verfasser des *Eumelio*, erklärt die Priorität des Textes gegenüber der Musik („dovendosi allora accomodar il compositor all’affetto“):

Dico adunque ch’io ritrovandomi in Roma nel Seminario, fui persuaso un mese avanti il Carnovale per trattenimento privato di quella nobilissima gioventù metter in Musica questo DRAMMA, quale, se non per altro, mi piacque per la bella et utile allegoria ch’io vi scorgeva [...]. E se ad alcuno paresse stranio il non haver io variate tutte l’arie di tutte le parole, questo ho fatto e per la brevità, e per maggior comodità di chi altrove la volesse recitare, ed anco per non haver io trovato ragione alcuna perché si debbi variar sempre l’arie d’uno stesso personaggio, non mutando egli le rime, eccettuata però l’occasione della diversità de’ motivi et affetti contrari, dovendosi allora accomodar il compositor all’affetto.²⁴⁷

Die ersten Librettisten drücken ihre Meinung auch bezüglich der strukturierenden Wirkung der Affekte aus. Im Vorwort der *Rappresentatione di Anima e Corpo* betont Alessandro Guidotti die affektive und kontrastive Struktur des Musikdramas, die ihm wichtiger zu sein scheint als die zweifelsohne für das Stück zentrale religiöse und moralisierende Botschaft der *Rappresentatione*:

Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sì che questa sorte di musica da lui rinovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili [...] Il passar da un affetto all’altro contrario, come dal mesto all’allegro, commuove grandemente.²⁴⁸

²⁴⁵ Zitiert in Fubini 1984, S. 32. Fubini schreibt dazu: „Per Zarlino la musica ha un suo potere autonomo in quanto musica, mezzi propri di convinzione, ma la sua *efficacia* complessiva dipende dal testo che l’accompagna“.

²⁴⁶ „Galilei è figlio di una tradizione umanistica, di una cultura rinascimentale che ha come obbiettivo il privilegiamento dell’espressione verbale“; *ibid.*, S. 46.

²⁴⁷ *Eumelios* Text ist in Gigliucci 2011 zu lesen; das Zitat befindet sich auf S. 178.

²⁴⁸ *Rappresentatione* 1600, unpag.; der Text ist auch in *Quellentexte zur Konzeption* (1981), S. 13-16, zu lesen.

Monteverdi wird in seinem *Libro Ottavo* explizit die Verbindung zwischen Affekten, Stimme und musikalischem Stil theoretisieren, nachdem er in seiner ganzen Produktion diesem Prinzip gefolgt war²⁴⁹. Theoretiker des späten Seicento, wie Descartes und Athanasius Kircher, werden schließlich eine systematische Taxonomie der Affekte (auch in Verbindung mit der Musik) präsentieren²⁵⁰, nachdem diese in der Literatur- und Musikpraxis zwischen 16. und 17. Jahrhundert eine grundlegende Rolle gespielt hatten; Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts werden weiterhin auf der Priorität des Affektausdrucks basieren²⁵¹.

1.2.4 Die Wahl der Mythologie: *mimesis* und Polysemie der Mythen

Die Wahl der ovidianischen Mythologie als Hauptthema der ersten Musikdramen kann aus verschiedenen Perspektiven erklärt werden. Die Bezüge auf Ovids *Metamorphosen* bedürfen keiner besonderen Erklärung: „Kaum ein literarisches Werk hat so nachgewirkt wie die *Metamorphosen* Ovids“, schreibt Moog-Grünewald in ihrer grundlegenden Studie²⁵² und dehnt demgemäß Ludwig Traubes Epoche der *aetas ovidiana* aus bis in die Romantik²⁵³. Die ersten Musikdramen beziehen sich auf Ovids Mythen, greifen dabei jedoch nicht notwendigerweise immer unmittelbar auf Ovids Text zurück: Dolces und Anguillaras Übersetzungen ins Italienische waren im 16. Jahrhundert sehr verbreitet und dienten den ersten Librettisten wahrscheinlich auch als Hypotext²⁵⁴; zugleich wurden auch mythologische Handbücher konsultiert und auf diese Weise die ovidianischen Mythen mittelbar rezipiert.

Generell können zwei Hauptgründe für die Wahl mythologischer Stoffe angeführt werden. Einerseits kann die Mythologie – zusammen mit dem bukolischen Personarium – eine gewisse *mimesis* garantieren, da der in der literarischen Tradition sowohl der Antike als auch der Moderne immer erwähnte Gesang von Hirten und Göttern natürlich und in der Fiktion plausibel wirkt (s.o.). Andererseits werden besonders Mythen ausgewählt, die Gesang und Dichtung

²⁴⁹ Vgl. Donà 1967, S. 83-85.

²⁵⁰ Bianconi 1991, S. 58: „Dietro la teoria kircheriana degli stili v'è la teoria psicologica degli affetti. Della teoria degli affetti – un'eredità della magia naturale cinquecentesca, della *musicae vis mirifica* (potenza meravigliosa della musica) fondata sulle relazioni armoniche e simpatetiche tra le proporzioni numeriche musicali e le passioni dell'animo umano – il Seicento tenta una sistemazione razionale“.

²⁵¹ Vgl. Morando 2009 und 2011.

²⁵² Moog-Grünewald 1979, S. 12. Moog-Grünewald konzentriert sich u.a. auf die Besprechung von Anguillaras Übersetzung. Zur Rezeption der klassischen Mythologie vgl. die Bibliographie in Origgi 2012.

²⁵³ Ibid., S. 15. Zur Rezeption der *Metamorphosen* in der Renaissance vgl. insbesondere Guthmüller 1981b.

²⁵⁴ Wolff 1971 untersucht die Beziehungen zwischen den frühen Musikdramen und Ovids *Metamorphosen*; die eigenen Hypotexte dürften jedoch die Übersetzungen gewesen sein (vgl. z.B. Fabbri 2003, S. 14, wo er sich auf die Quelle von Rinuccinis *Euridice* bezieht; vgl. Kap. 3), obwohl keine lexikalischen Bezüge darauf in den Libretti zu finden sind. Vgl. dazu auch das Kap. 4. Zu Anguillaras Übersetzung vgl. Bucchi 2011 und Cotugno 2007, der nachweist, dass 13 Ausgaben dieser Übersetzung im 17. Jahrhundert gedruckt wurden (S. 530).

thematizieren (Apollon, Orpheus), und somit die Begründung der neuen Gattung metaliterarisch thematisieren und legitimieren (vgl. im Kap. 3 die metaliterarischen Interpretationen der Musikdramen). Wie aber aus der Geschichte der Auslegung der klassischen Mythologie bekannt ist, können Mythen und insbesondere mythologische Figuren auch allegorisch interpretiert werden²⁵⁵; Mythen können mit extratextuellen Figuren in Verbindung gebracht werden, v.a. in der höfischen Literaturproduktion, die auf das Enkomium der Macht angewiesen ist. Dass dies auch bei einigen Musikdramen der Fall sein kann, zeigt der Aufführungskontext an: Die *Euridice* und die *Arianna* wurden anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für jeweils Maria de' Medici und Vincenzo Gonzaga aufgeführt. Die Epithalamien, die zu ähnlichen Anlässen verfasst wurden, sind ein klares Beispiel für mythologische Dichtung mit enkomiastischen Zielen: „uomo di potere, marito, amante, padre, dio o semidio sono tutte ‚maschere‘ che concorrono a stabilizzare un'unica immagine del comando“²⁵⁶, wie Simona Morando schreibt. Die höfischen dramatischen Festspiele des Quattrocento, die Ovids Mythen einer *réécriture* unterziehen (vgl. z.B. Correggios *Cefalo*), „hatten eine doppelte Funktion: Sie dienten einerseits dem *divertimento* der Hofgesellschaft, andererseits jedoch der Repräsentation der fürstlichen Macht und der Glorifizierung der herrschenden Familien“, wie Guthmüller schreibt²⁵⁷.

Die Wahl des Mythos von Orpheus für die ersten Musikdramen liegt nahe²⁵⁸: Dank der „potenza suatoria della Parola“²⁵⁹ und seiner musikalischen Tätigkeit wird er zur Hauptgestalt der frühen *drammi per musica*, die u.a. eine „indagine proprio intorno alla poesia, contemplata quindi nel suo valore più alto e, soprattutto, intesa nella sua funzione di espressione (o meno) di verità“²⁶⁰

²⁵⁵ Vgl. dazu die Studien von Guthmüller, insbesondere Guthmüller 1997. Exemplarisch dafür seien die *Genealogie* von Giovanni Boccaccio genannt, die den Mythen drei Interpretationen verleihen: einen *sensus naturalis, moralis* und *historicus*.

²⁵⁶ Morando 2014, S. 155.

²⁵⁷ Guthmüller 1981b, S. 160.

²⁵⁸ Vgl. den jüngsten von Solomon 2014 gebotenen Überblick über die Verwendung von Orpheus in der Oper. Auch Göddertz 2007 widmet sich ausführlich der Untersuchung der mythologischen Figur in der dramatischen Produktion von Poliziano bis Badini. Vgl. auch die Behandlung der Figur von Orpheus in Buck 1961 und in Huss 2008 sowie die umfangreiche Bibliographie in Huss 2008 (S. 537-538) und Huss 2010 (S. 61). Ein paar neuere bibliographische Angaben sind in Ferrarese 2011 und Gigliucci 2011 (S. 81) zu finden.

²⁵⁹ Minervini 2011, S. 125.

²⁶⁰ Ibid. Vgl. auch Wiesend 2003: „[...] war es kein Zufall, dass zu Beginn der Neuzeit mit Orpheus eine Figur ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, deren besondere Macht eben auf der Wirkung der von ihr hervorgebrachten Musik beruhte, und das belegt wiederum, wie sehr die Musik, die späteste der Künste, inzwischen an innerem Anspruch wie an Reputation gewonnen hatte“ (S. 225).

vorschlagen. Orpheus als Dichter war bereits bei Dante²⁶¹, Petrarca²⁶² und Ficino mit metaliterarischen Intentionen thematisiert worden. Die Figur war auch mit einer enkomiastischen Valenz verwendet worden, wie z.B. in einem Bankett im Jahr 1473 für Eleonora d’Aragona²⁶³ oder in einer Ekloge von Laura Battiferri, in der sich in der Figur des Sängers Orpheus gar Cosimo de’ Medici verkörpert findet²⁶⁴; Orpheus, wie Eva-Bettina Krems schreibt, war oft „im Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten [...] im Dienste der Selbstdarstellung und politischen Propaganda“²⁶⁵ dargestellt worden. Auch Apollon kann einer doppelten – d.h. metaliterarischen und enkomiastischen – Interpretation unterzogen werden: Apollon als göttlicher Machtinhaber, der in der Renaissance z.B. als *figura* Lorenzo de’ Medicis verwendet wurde²⁶⁶, oder Apollon als musischer Gott, der auf die Harmonie der Kunst und insbesondere der Musik hindeutet (vgl. die möglichen Interpretationen von Rinuccinis *Dafne* in Kap. 2).

„Die Entscheidung eines Dichters für eine bestimmte Gattung bedingt auch seinen Umgang mit den tradierten mythischen Stoffen“²⁶⁷, wie Christine Schmitz schreibt: Die Bedeutung und die Interpretation des Mythos hängen nicht nur von der Handlung in sich, sondern auch von der gattungstypologischen Perspektivierung des Mythos ab. Niedrigere Gattungen betonen oft eher unübliche Aspekte der Mythen; im Fall der *drammi mescolati* wird dem traditionellen Mythos nicht selten ein *happy ending* hinzugefügt. Die Intermedien dagegen haben die

²⁶¹ Vgl. Ferrarese 2010: „Orfeo, non meno di Omero o di Esiodo, rappresenta per Dante il principio di una tradizione in cui la poesia diviene strumento di lode o di indagine della sfera divina. Dante si collega ad Orfeo in maniera duplice: da un lato anche il poeta fiorentino è un poeta teologo che diviene testimone egli stesso dell’esperienza nell’oltretomba; dall’altro egli coglie l’insegnamento che si cela dietro la favola di Orfeo, citata nel libro II del Convivio, e la trasforma nella missione della poesia teologica. Missione che si compie nella Commedia, in cui non solo la poesia è stilisticamente e formalmente perfetta o moralmente edificante; bensì, seguendo l’*exemplum* del potere positivo di persuasione della voce di Orfeo, intende anche cambiare l’umanità portandola dal caos all’ordine, dal peccato alla redenzione, dalla miseria alla felicità. Dante, in relazione ad Orfeo, può essere considerato il punto insieme di raccordo e di svolta di una tradizione di poesia teologica che da pagana diviene cristiana. La categoria del poeta teologo, almeno fino a Boccaccio, sarà di origine aristotelica e mediata dall’interpretazione di Agostino e Tommaso; mentre nell’Umanesimo, non tanto con Landino quanto piuttosto con l’onnicomprendensiva opera filosofica di Ficino, diventerà simbolo del poeta ispirato platonicamente dal furore divino“ (S. 67).

²⁶² Vgl. Chines 2007.

²⁶³ Es handelt sich um ein Bankett, das von Kardinal Pietro Riario organisiert wurde: „In quell’occasione la presentazione delle portate era intervallata da ingressi di personaggi mitologici: apriva la serie Mercurio, seguito da Orfeo che cantava su di un monte tra le fiere – e Orfeo [...] era impersonato da Baccio Ugolini“ (Tissoni Benvenuti 1983, S. 15).

²⁶⁴ Vgl. Kirkham 2001; vgl. die Verse „Pocchia il nobile Alfeo, tosto finito / Ch’ell’ebbe, sciolse sì soavemente / La lingua al suon della sua altera cetra, / con cui fermato avea più volte il volo / de’ vaghi augelli e delle fiere il corso,“ (zit. auf S. 168).

²⁶⁵ Krems 2009, S. 270-271. Dabei ist die „Intensität seiner Liebe zu der ihm Angetrauten“ (S. 271) von besonderer Relevanz für die Hochzeitsfeierlichkeit. Krems behandelt dann eine Reihe von Beispielen aus der Kunstgeschichte.

²⁶⁶ Cappelletti 1995 erwähnt Lorenzo de’ Medicis *Ambra* und die Fresken in der Villa Medici in Poggio a Caiano als Beispiele dafür.

²⁶⁷ Schmitz 2010, S. 31.

interpretatorische Tendenz, extra- und intratextuelle Figuren zugunsten des Enkomiums stark zu verbinden. Die gattungstypologischen Analysen des vierten Kapitels werden die Dramen in diesem Sinne behandeln. Andererseits betont Schmitz die Rolle des Publikums, bei der Deutung der (oft neuen) Funktion und Lektüre des Mythos: Das Publikum sollte „die Fähigkeit und Bereitschaft“ besitzen, „die neue Kontextualisierung, die häufig mit einer Transformierung einhergeht, vor der Folie des narrativen Kerns eines Mythos allgemein bzw. seiner literarischen Bearbeitung zu sehen“²⁶⁸. Das Publikum kann auch sehr diversifiziert sein, wie dies bei den Musikdramen der Fall ist: Akademiker und Intellektuelle, die z.B. Wert auf gelehrte Interpretationen der Mythen und auf poetologische Aspekte der neuen Gattung legen, befinden sich ebenso im Publikum wie Herrscher, die sich – oft als mittelbare oder unmittelbare Auftraggeber – enkomiastische Lektüren der Mythen erwarten. Daraus ergibt sich eine Polysemie der Mythen, die nicht nur auf der Rezeptions-, sondern auch auf der Produktionsebene eine Bedeutung hat, da mehrere zusammenarbeitende Akteure verantwortlich sind für die Entstehung der Musikdramen (vgl. Kap. 3). Die Polysemie ist somit nicht nur intrinsisch, sondern hat (auch) mit den materiellen Bedingungen der Produktion und der Rezeption der Musikdramen zu tun; auf diese Weise kann auch die unterschiedliche Dosierung der einzelnen Gattungselemente, die im Musikdrama kombiniert sind, näher bestimmt werden.

²⁶⁸ Ibid., S. 32.

2. Die Funktionalisierung der Gattungen in Rinuccinis *Dafne*: eine exemplarische Analyse

2.1 Entstehungskontext der *Dafne*

Die Frage nach der Geburt der Oper ist nicht einfach zu beantworten: Mehrere Autoren erheben Anspruch darauf, sie erfunden zu haben, und auch die Forschung konnte diesen Fall bislang nicht überzeugend entscheiden, basiert er doch v.a. auf den Selbstaussagen der ersten Operndichter²⁶⁹. Der Verlust einiger Werke, wie der Pastoralen von Cavalieri, und das Fehlen weiterer relevanter Dokumente zwingt zur Akzeptanz bestimmter historiographischer Konventionen.

Diesen Konventionen zufolge gilt als das erste Musikdrama, d.h. als erstes dramatisches Werk, das völlig vertont ist und nicht zuletzt vom Autor selbst als aus gattungshistorischer Perspektive neues Werk behandelt wird, die *Dafne*²⁷⁰ des Dichters Ottavio Rinuccini (1562-1621) und des Komponisten Jacopo Peri²⁷¹ (1561-1633), deren Musik zum größten Teil verloren ist²⁷².

Nach dem Vorwort Peris zur *Euridice* entstand die *Dafne* 1594²⁷³. Es ist jedoch nicht gewiss, ob sich die Jahresangabe 1594 auf eine erste Konzeption des Stücks oder die Komposition einiger Arien oder gar eine erste Inszenierung bezieht, da Peri sich in dieser Hinsicht nicht klar ausdrückt. Peri hat womöglich dieses frühe Datum gewählt, um den Vorrang vor Cavalieri für

²⁶⁹ Im Vorwort der *Dafne* von 1608 rekonstruiert Marco Da Gagliano die weiterhin gültige Entstehungsgeschichte der Musikdramen: Rinuccinis *Dafne*, *Euridice* und *Arianna* werden genannt.

²⁷⁰ Die Kritik ist in dieser Hinsicht nicht immer einer Meinung; Pirrotta z.B. behauptet, die *Dafne* sei „immatura e preliminare“ (Pirrotta 1975, S. 176) und könne deshalb nicht für das erste Musikdrama gehalten werden.

²⁷¹ Auch Giulio Caccini behauptete, er habe die Musik für die *Dafne* geschrieben. Er erwähnt das Musikdrama erst im Vorwort der *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (1614); in seinen früheren Veröffentlichungen (Musik der *Euridice*, 1600; *Le nuove musiche*, 1602) hat er die *Dafne* jedoch nicht sich selbst zugeschrieben, was die spätere Zuschreibung verdächtig macht. Vgl. Carter/Goldthwaite 2013, S. 274. Die Rivalität zwischen Peri und Caccini prägt diese florentinischen Jahre: „Peri’s fortunes at court clearly moved in inverse proposition to those of Giulio Caccini, also a virtuoso tenor but ten years older (he was born in 1551 and died in 1618): *Dafne* and *Euridice* were conceived during Caccini’s absence from court service in 1593-1600; *Dafne* was revived for a performance before the Duke of Parma on 26 October 1614, after Caccini and his family had left for a nine-month tour to Paris (on 30 September); and Caccini’s influence declined after the 1608 wedding festivities and into the next decade“ (ibid., S. 266).

²⁷² Nur ein Drittel der Musik wurde gefunden: der Prolog, der erste Chor „Almo dio“, „Chi da lacci d’amore“ (von Amor gesungen), „Qual nova meraviglia“ (vom Botschafter gesungen), „Non curi la pianta mia“ (Apollo) und der letzte Chor, „Bella ninfa fugitiva“; vgl. Kirkendale 1993, S. 200-201. Zweifel hinsichtlich einer vollständigen Vertonung der *Dafne* äußert Bartoli Bacherini 2000, S. 145.

²⁷³ „Benchè dal Sig Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro, ch’io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse data udire la nostra Musica su le scene; Piacque nondimento a’ Signori Iacopo Corsi, ed Ottavio Rinuccini (fin l’anno 1594) che io adoperandola in altra guisa, mettesi sotto le note la favola di *Dafne*, dal Signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello, che potesse il canto dell’età nostra“: Peri, *A lettori*, in Peri 1600; zu lesen auch in Carter/Szweykowski 1994, S. 24. Peri gibt zu, dass Cavalieri die Musik ins Theater eingeführt hat; der Rest des Vorworts dient aber dazu, den Vorrang bezüglich der besonderen Art des Singens (*recitar cantando*) und der Nachahmung der Antike zu verteidigen.

sich zu beanspruchen: Denn Cavalieri behauptete seinerseits, die Musik für die erste völlig vertonte Pastorale geschrieben zu haben (*Il Giuoco della Cieca*, 1595)²⁷⁴, und Peri wollte wahrscheinlich signalisieren, dass 1594 zumindest einige Arien der *Dafne* bereits fertig waren. Gagliano zufolge hat auch (der 1602 gestorbene) Jacopo Corsi eine wichtige musikalische Rolle gespielt: Er habe nämlich einige Arien komponiert, bevor Peri der Auftrag erteilt wurde, das ganze Drama zu vertonen²⁷⁵. Die erste sicher bezeugte Aufführung fand während des Karnevals 1598 im Palazzo Corsi statt, wie Da Gagliano berichtet²⁷⁶; die zweite am 21. Januar 1599 im Palazzo Pitti vor den Kardinälen Montalto und Dal Monte²⁷⁷, während Sonneck²⁷⁸ Annahme, dass es eine weitere Aufführung am 18. Januar desselben Jahres gegeben habe, nach Tim Carters Meinung auf ein Missverständnis von Rinuccinis Text zurückzuführen ist²⁷⁹. Ein zweites Mal wurde die *Dafne* 1600 im Palazzo Corsi vor der Großherzogin Christine von Lothringen auf die Bühne gebracht und zuletzt wurde sie am 26. Oktober 1604 im Palazzo Pitti vor dem Herzog von Parma aufgeführt. In den Jahren der zwei letztgenannten Aufführungen (1600 und 1604) wurden zwei Drucke herausgegeben, die sich nur in der Widmung im Prolog

²⁷⁴ Carter 1978, S. 522. Cavalieri soll zuvor bereits zwei vertonte Pastoralen geschrieben haben: *Satiro* und *La disperazione di Fileno* für den Karneval von 1591, wie er zugibt; beide Werke sind ebenfalls verschollen.

²⁷⁵ „il Sig Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di *Dafne*, il Sig Iacopo Corsi d'onorata memoria, amatore d'ogni dottrina, e della Musica particolarmente in maniera, che da tutti i musici con gran ragione ne vien detto il Padre, compose alcune arie sopra parte di essa“ (in Da Gagliano 1608, *Ai lettori*, unpag.). Corsi, ein Bankier und Händler aristokratischer Herkunft, ersetzte Bardi in seiner Rolle als ‚Leiter‘ der sogenannten Camerata, als dieser 1592 nach Rom ging. Er garantiert somit eine Kontinuität zwischen den früheren Theorien der Camerata und der neuen Form der Oper.

²⁷⁶ „[...] il Sig. Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di *Dafne*, il Sig. Iacopo Corsi d'onorata memoria, amatore d'ogni dottrina, e della Musica particolarmente in maniera, che da tutti i musici con gran ragione ne vien detto il Padre, compose alcune arie sopra parte di essa, delle quali invaghitosi risoluto di vedere, che effecto facessero su la scena, conferì insieme col Sig. Ottavio il suo pensiero al Sig. Iacopo Peri, peritissimo nel contrappunto, e cantore d'estrema esquisitezza, il quale udito la loro intentione, e approvato parte dell'arie già composte, si diede a comporre l'altre, che piacquero oltre modo al Sig. Corsi, e con l'occasione d'una veglia il Carnovale dell'anno 1597 la fece rappresentare alla presenza dell'Eccellentissimo Sig. Don Giovanni Medici, ed alcuni de principali gentiluomini de la Citta nostra [...]“; Da Gagliano 1608, unpag. Da Gagliano spricht von 1597, weil das Jahr nach dem florentinischen Kalender am 25. März begann.

²⁷⁷ Auf diese Aufführung verweist die berühmte Widmung der *Euridice* von Rinuccini: „È stata openione di molti Cristianissima REGINA, che gl'antichi Greci, e Romani cantassero su le Scene le Tragedie intere, ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma né pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della Musica moderna di gran lunga all'antica inferiore, ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dell'animo M. Jacopo Peri, quando udito l'intentione del Sig. Jacopo Corsi, e mia, mise con tanta gratia sotto le note la favola di *Dafne* composta da me solo per far una semplice prova di quello, che potesse il canto dell'età nostra che incredibilmente piacque a que pochi, che l'udirono, onde preso animo e dato miglior forma alla stessa favola, e di nuovo rappresentandola in casa il Sig. Iacopo, fu ella non solo dalla nobiltà di tutta questa Patria favorita, ma dalla Serenissima Gran Duchessa, e gl'illustrissimi Cardinali Dal Monte, e Montalto udita, e commendata“; die Widmung ist sowohl im Originaldruck als auch bei Becker 1981, S. 13 zu lesen.

²⁷⁸ Sonneck 1913: Dies ist die erste vollständige chronologische Rekonstruktion, die sich nicht nur auf Vorworte, sondern auch auf historische Dokumente bezieht.

²⁷⁹ Carter 1978, S. 522. Rinuccini schreibt: „...e di nuovo rappresentandola in casa il sig. Jacopo, fu ella, non solo dalla nobiltà di tutta questa patria favorita, ma dalla serenissima Gran Duchessa e gli illustrissimi Cardinali Dal Monte e Montaldo udita e commendata“; es handelt sich nicht um eine Aufführung am 18. Januar, sondern „he has combined details of two performances of the revised version of the text, one before the cardinals on 21 Januar 1589/9 and another before the Grand Duchess in carnival 1599/1600“ (ibid.).

unterscheiden²⁸⁰; Sternfeld²⁸¹ weist darüber hinaus auf eine florentinische Handschrift (MS Magl. VII.562) sowie auf einen undatierten Druck hin, der wahrscheinlich vor 1600, vielleicht genau für die Inszenierung im Jahr 1598 gedruckt wurde. 1608 wurde die *Dafne* von Marco da Gagliano neu vertont; sie wurde in Mantua während des Karnevals aufgeführt, obwohl sie nach der Auskunft da Gaglianos²⁸² für den Hochzeitskontext gedacht war²⁸³.

Die Aufführungen der *Dafne* sind somit sowohl auf private als auch öffentliche Anlässe zurückzuführen; die Grenzen sind jedoch nicht einfach zu ziehen²⁸⁴. Die Aufführung von 1598 fand im Palazzo Corsi statt, die von 1599 im Palazzo Pitti vor Kardinälen; diejenige von 1600 vor der Großherzogin, jedoch im Palazzo Corsi. Auf jeden Fall war die erste Aufführung einem ausgewählten Publikum von Musikliebhabern und Akademikern²⁸⁵ vorbehalten, was im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit vertretene metaliterarische Interpretation von Belang ist, zumal die *Dafne* eine neue Gattung begründet, die sich selbstverständlich auf der Ebene der Poetik zu legitimieren hat. Das kleine Publikum kannte die vorangegangenen Diskussionen der Camerata fiorentina und gehörte teils selbst den Akademien an, die an poetologischen und theoretischen Themen interessiert waren.

²⁸⁰ Der Prolog von 1600 enthält sieben Strophen aus je vier Versen; die Widmung ist in der fünften Strophe enthalten: „Ah riconosco io ben l’alta Regina / Gloria, e splendor de Lotaringi Regi / Il cui nome immortal, gl’alteri fregi / Celebra ‘l mondo, e ‘l nobil Arno inchina“, was die Anwesenheit Christines bestätigt. Im Druck von 1604 werden zwei Widmungsstrophen an der gleichen Stelle hinzugefügt: „Ah, ben del guardo allo splendor guerriero, / Che vibra di valor scintille accese, / Ben conosch’io dell’immortal Farnese / L’inclito germe d’ogni pregio altero. / O di gran Genitor non minor figlio / (Ne sa lingua mentir ch’Apollo scioglie) / Ei su la Mosa alzò sanguigne spoglie, / Tu l’Oronte, tu ‘l Nil farai Vermiglio“.

²⁸¹ Sternfeld 1978.

²⁸² „Trovandomi il Carnovale passato in Mantova chiamato da quella Altezza per onorarmi servendosi di me nelle Musiche da farsi per le reali nozze del Serenissimo Principe suo Figliuolo, e della Serenissima Infanta di Savoia, le quali essendo differite a Maggio, dal Sig. Duca per non lasciar passar que’ giorni senza qualche festa volle fra l’altre, che si rappresentasse la Dafne del Sig. Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta, e abbellita, fui impiegato a metterla in Musica“, Da Gagliano 1608, unpag.

²⁸³ Die vollständige Chronologie wird von Carter/Goldthwaite 2013, S. 110 zusammengefasst.

²⁸⁴ Die politische Rolle der Gründer des Musikdramas darf keineswegs außer acht gelassen werden: Corsi, Rinuccini und Peri verfügten über politische Funktionen in der florentinischen Gesellschaft; 1595 wurden z.B. Rinuccini und Peri von Ferdinando de’ Medici mit einer diplomatischen Mission nach Venedig geschickt und spielten ebenfalls, zusammen mit Corsi, eine wichtige Rolle bei der Vorbereitung und sogar der Ermöglichung der Hochzeit zwischen Maria de’ Medici und Heinrich IV. Vgl. Carter 1982.

²⁸⁵ Sowohl Rinuccini als auch Peri gehörten der Accademia degli Alterati an.

2.1.2 Die Handlung der *Dafne*

Die Handlung der *Dafne* folgt dem klassischen Mythos²⁸⁶. Der Prolog wird von Ovid selbst vorgetragen, der auf seine Hauptwerke, *Metamorphosen*, *Ars amandi* und *Remedia amoris*²⁸⁷, hinweist. Danach folgt die Widmung und die Propositio, der die moralistische und typisch höfische Aussage „Con chiaro esempio a dimostrarvi piglio / Quanto sia, donne, e cavalier periglio / La potenza d’Amor recarsi a vile“ vorangestellt ist. Das Musikdrama beginnt mit der Klage der Hirten, die von der Schlange Pitone bedroht werden; Apollo, der seine Anwesenheit mit dem Kunstgriff des Echos angekündigt hat, wird sogleich gebeten, das Ungeheuer zu töten. Der Gott erhört die Bitten und erlegt das Untier. Der Chor preist ihn und bedankt sich bei ihm. Es folgt eine Szene mit anders gearteten Protagonisten: Nun treten die Götter der griechisch-römischen Antike auf, allen voran Apollo, Venus und Amor. Letzterer wird von Apollo verspottet, weil seine Aktivität nicht wirklich kriegerisch sei. Amor beschließt daher, sich an Apollo zu rächen, und findet seitens Venus’ volle Billigung. Der Chor preist Amor und seine Fähigkeit, bei den Menschen und den Göttern Liebe zu entfachen. Danach treffen sich zufällig Apollo und Dafne: Apollo verliebt sich in sie. Die darauffolgende Chorpartie unterstreicht die Macht Amors. Der Nunzio erzählt von der Verwandlung Dafnes und dem Schmerz Apollos, der anschließend dieses Gefühl direkt ausdrückt und den Lorbeer weiht; der Schlusschor bespricht das Gesetz der Gegenseitigkeit der Liebe.

2.2 Das Gattungsprofil der *Dafne* im Spannungsfeld zwischen akademischem und höfischem Kontext

Zur *Dafne* liegen zahlreiche, mitunter kontroverse Forschungsbeiträge vor. Zankapfel der Kritik ist die Poetik der Musikdramen bei Rinuccini: Nach Tomlinson ist diese diskontinuierlich²⁸⁸, nach Russano Hanning dagegen gibt es in der *Dafne*, wie in den folgenden Musikdramen, eine Art teleologisch-poetisches Programm, das Überlegungen zur Kunst in der

²⁸⁶ Dank der Handlungswahl wird die Oper bereits als eigenständige Gattung markiert, die sich von der Tragödie und vom Pastoral drama differenziert, indem sie zum einen über die *meraviglia* der *Metamorphosen*, zum anderen über die dominante Liebesthematik charakterisiert ist.

²⁸⁷ Zu der zentralen Stelle des Liebesthemas vgl. Vazzoler 2004: „Ovidio cita qui i due libri (le *Metamorfosi* e l’*Ars amandi*, mettendo il relazione mito e pedagogia erotica) più amati e imitati; e attraverso essi esalta la tematica amorosa, che diventerà l’elemento centrale dei successivi riusi di quella materia narrativa: come viene riaffermato nella chiusa del prologo, quando si fa riferimento alle lacrime versate per amore da Apollo“ (S. 78).

²⁸⁸ „For it is not clear that the libretti of Rinuccini form a neat succession of signposts on the way to a long-envisaged goal“, in Tomlinson 1975, S. 351.

Renaissance darstellen möchte²⁸⁹. Diese zwei Perspektiven münden in zwei unterschiedliche Interpretationen: Tomlinson und ein großer Teil der Forschung halten die *Dafne* für eine Anhäufung von heterogenen und ungeschickt zusammengefügt Szenen: Das Ziel sei, verschiedene Affekte auf der Bühne zu zeigen und sie möglichst auch im Publikum zu erregen²⁹⁰. Barbara Russano Hanning, die ihrerseits auch ein gewisses Fehlen von Verknüpfungen zwischen den Szenen einräumt²⁹¹, interpretiert das Stück als Lobpreis auf die Macht der Kunst, die die Schönheit zwar nicht besitzen kann – wie ja Apollo auch die Verwandlung Dafnes nicht verhindern kann –, aber verewigen – so wie Apollo am Ende des Dramas *Dafne* preist. Diese Interpretation basiert auf einer starken Betonung des abschließenden Lobes, das *Dafne* von Apollo gespendet wird: „Apollo’s suffering at the vengeful hands of Cupid, Daphne’s transformation into laurel as she is about to be captured by Apollo, and the latter’s desolation at being confronted with a static object which cannot return his affection, are superseded by the final scene of the libretto“²⁹². Diese Deutung ist aber insofern unvollständig, als sie einige Elemente des Textes explizit vernachlässigt. Der Text

²⁸⁹ „these works [Rinuccinis libretti] were the products of a program which grew out of Renaissance humanistic theories about the power and function of the arts [...] [*Dafne*] embodies the poet’s conscious and coherent statement about the power of art in general and about the underlying aesthetic premise of the new art form in particular, the power of the new dramatic union of poetry and music“, in Hanning 1976, S. 501. Vgl. als Ergänzung Hanning 1980.

²⁹⁰ „Rinuccini’s particular object, thus, was to produce a text that would provide Corsi and Peri with a series of dramatic tableaux presenting as wide a variety of emotional situations as possible [...] Few other myths favored by the Italian authors of the time present such a hodgepodge of dramatic elements: the fears of the shepherds, the battle with the monster, Apollo’s sarcasm and Cupid’s anger, Daphne’s disdain, Cupid’s vengeful joy, and, most important as an opportunity for musical expression, Apollo’s lament“ (in Tomlinson 1975, S. 354). Giraud 1968 bietet einen breiten Überblick über die Rezeption des *Daphne*-Mythos und behauptet, dass die Szene mit der Schlange deswegen beschrieben wird, weil sie sehr spektakulär sei, und dass der Dialog zwischen *Venus* und *Cupido* den theatralischen Konventionen der Epoche geschuldet und nur deswegen hinzugefügt worden sei.

²⁹¹ Hanning lässt trotzdem die Idee der Zusammenhangslosigkeit des Librettos nicht fallen; sie schreibt: „The libretto of *La Dafne* does indeed consist of a dramatically unwieldy juxtaposition of disparate situations which are unsatisfying for audiences and critics who expect only dramatic unity, convincing characters, and motivated actions“ (Hanning 1973, S. 486-487). Trotz der Vorwürfe an das Libretto bietet Hanning eine allegorische und kohärente Deutung des Librettos, die vor allem das Element der Preisung des Lorbeers, in den sich *Dafne* verwandelt hat, betont: „Apollo immortalizes his love for Daphne and transcends the limitations of reality“ (S. 489); Hanning bringt die allegorische Verwendung der Mythen von *Apollon* und *Herkules* im Florenz des 16. Jahrhunderts ans Licht, um die Wahl des Themas der *Dafne* zu rechtfertigen: „Just as Cosimo I had compared himself to Augustus, who was Ovid’s patron, so too Rinuccini, by choosing the legend of Apollo and Daphne as the subject of his courtly pastoral in music, was inviting comparison between himself and Ovid, and at the same time soliciting the patronage of Augustus’ successors, the Medici“ (ibid., S. 512). Tim Carter und Richard A. Goldthwaite stimmen dieser Interpretation zu und rechtfertigen somit den größeren Erfolg der *Dafne* im Vergleich zu *Euridice*: „To judge by its repeat performances in the years 1598-1600 (and 1604), *Dafne* had more resonance for the court than *Euridice*, but not much of its music has survived. Perhaps that is because it was shorter still [...] and had a smaller cast [...]. But it may also have been because its glorification of Apollo – killing the python (a scene also represented in the 1589 intermedii) and eventually, after *Dafne*’s metamorphosis, consecrating himself to art – was more easily amenable to allegorical interpretation favoring the Medici (or any other princely household, as with Marco Da Gagliano’s new setting of an expanded version of Rinuccini’s libretto performed in Mantua in early 1608)“, Carter/Goldthwaite 2013, S. 115.

²⁹² Hanning 1973, S. 487-488.

sollte in seiner Gesamtheit betrachtet werden, um ihm nicht vorschnell Zusammenhangslosigkeit zu attestieren, und um andererseits eine kohärente Interpretation, die möglichst viele textuelle Elemente einbezieht, überhaupt erst versuchen zu können. Produktive und effektive Aspekte einer neuen Interpretation sind Einzeltextreferenzen, Systemreferenzen und nicht zuletzt auch die Erforschung des Kontextes – nicht nur dieses Librettos, sondern auch der von Da Gagliano vorgenommenen Überarbeitung sowie Opitzens Übersetzung der *Dafne* ins Deutsche. Die hieraus resultierende Lektüre erweist sich als metaliterarisch, rückt jedoch die Gattungen ins Zentrum und nicht bzw. nicht nur die Rolle Apollos als Gott der Musik und Daphnes als Allegorie für die verewigte Kunst.

Die neue Gattung definiert sich bis zu einem gewissen Grad durch die Beziehung zu den ihr zugrundeliegenden bzw. in ihr zusammenfließenden Gattungen: Bereits in der theoretischen Diskussion der *Camerata dei Bardi*, die, wie in Kap. 1.2.2 besprochen, die theoretische Grundlage für die Geburt der Oper vorbereitet, lag der Fokus auf einer gattungstypologischen Frage, nämlich der, ob die klassische Tragödie vertont war oder nicht. Gerade die Tragödie ist diejenige Gattung, auf die sich Rinuccini in dem für die Poetik des Musikdramas relevanten Prolog der *Euridice* bezieht. Marco Da Gagliano berichtet außerdem in seiner Einführung „*Ai lettori*“, dass Rinuccini die *Dafne* infolge der Diskussionen über die Frage nach der Vertonung der klassischen Tragödie geschrieben habe:

Dopo l’havere più e più volte discorso intorno alla maniera usata da gli antichi in rappresentare le lor Tragedie, come introducevano i cori, se usavano il canto, e di che sorte, e cose simili, il Sig. Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di Dafne [...] ²⁹³

Die Bedeutung der Gattungsperspektive sticht in der *Dafne* schon dadurch ins Auge, dass dem an sich treu verarbeiteten Hypotext (*Met.*, 1.452-567) ein neues Setting verliehen wurde²⁹⁴. Es

²⁹³ *Ai lettori*, in Da Gagliano 1608, unpag. Interessant ist hier vor allem, dass die Diskussion über die Musik in der antiken Tragödie nicht zu einer Neukonstitution der regelmäßigen Tragödie führt, sondern zu einer von der Tragödie deutlich unterschiedlichen Gattung (vgl. das neue pastorale Setting). Es wäre auch schlicht unmöglich gewesen, eine vertonte klassische Tragödie zu verfassen und auszuführen, da u.a. die Tragödie nicht dem Geschmack des höfischen Publikums entgegenkam und die Anlässe zur Aufführung der neuen Musikdramen heiter sind; dazu vgl. das Kap. 1.2.

²⁹⁴ Die *Metamorphosen* gehören zu den bekanntesten klassischen Texten der Renaissance; sie wurden im 16. Jahrhundert in wichtigen Übersetzungen verbreitet, wodurch sie noch populärer und auch für ein weniger gelehrtes Publikum verfügbar wurden. Diese Übersetzungen (insbesondere Lodovico Dolce, 1553; Giovanni Andrea dell’Anguillara, 1561) dienten oft zur Vorlage für die *réécriture* der ovidischen Mythen. Zu der Übersetzung im Cinquecento vgl. Romani 1973; Tateo 1996; Dionisotti 1967. Zu Dolce vgl. Borsetto 1990 und Rossi 2003. Zu Anguillara u.a. vgl. Bucchi 2011. Wenn wir Chiabrera Glauben schenken dürfen, war Rinuccini des Lateins nicht mächtig (allerdings befindet sich in seiner Gedichtsammlung eine Übersetzung aus dem Lateinischen: vgl. *Traduzione di Militat omnis Amans, & habet sua castra Cupido, Attice crede mihi, &c. Ovid. Eleg. 9 Am.lib. I*, in Rinuccini 1622, S. 115); Dolces oder Anguillaras Übersetzungen dürften deswegen als Prätext für ihn gedient haben. Für die Verwendung dieser Übersetzungen seitens Rinuccinis liegen jedoch keine textuellen Belege vor;

werden Nymphen und Hirten als Figuren hinzugefügt; diese treten vor allem in den Chorpartien in Erscheinung, die besonders von Belang sind, da sie Sprachrohr einer moralischen Perspektive auf die Geschichte sind. Zentrales Merkmal der Pastorale ist das für die Handlung bei dieser Gattung immer prägende Thema der Liebe²⁹⁵. Die zentrale Stellung der Liebe zeigt sich in fast allen Chören und sogar im Prolog: Die didaktische Botschaft besteht im Gesetz der Reziprozität der Liebe, wie dies auch die klassische und volkssprachliche literarische Tradition in den Motti „Amor omnia vincit“ und „Amor ch’a nullo amato amar perdona“ zum Ausdruck bringt. Diese Thematik, die eigentlich auch für andere Gattungen – v.a. natürlich die Lyrik – geeignet ist, deutet zusammen mit dem bukolischen Hintergrund und den intertextuellen Verweisen auf pastorale Texte insbesondere auf die Pastorale hin, die erfolgreichste dramatische Gattung des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wie Guarini und Ingegneri sowohl praktisch als auch theoretisch unter Beweis stellen. Der Handlungsverlauf, die Verwendung bestimmter, mit der Stillehre verbundener Mittel und intertextuelle Bezüge, die den Text semantisch aufladen, rücken jedoch nicht die Verwandlung der Nymphe in den Mittelpunkt der *Dafne*, wie dies u.a. der Titel suggeriert, sondern die Verwandlung des Gottes Apollo, der am Anfang episch charakterisiert ist, während er am Ende als bukolisches bzw. lyrisches und elegisches Opfer des Gottes Amor in Erscheinung tritt.

2.2.1 Interpretation und Kontext: ein Vergleich mit der *Euridice*

Als Hinführung auf die im Folgenden vorzunehmende Interpretation scheint es zunächst angebracht, die Frage nach einer weiteren möglichen Lesart der *Dafne* zu beantworten. Ein die *Dafne* mit echten Figuren der florentinischen Gesellschaft verbindender allegorischer Gehalt, der von der Gattung der Pastorale suggeriert werden könnte, ist nicht oder jedenfalls nicht

die durch die *réécriture* erlangte Kontextualisierung und die eventuelle Allegorisierung der Episode (vor allem durch den Kommentar von Giuseppe Horolloggi bei Anguillara) zeigt keinen Bezug zur Interpretation Rinuccinis. Die Übertragungen sind aber wahrscheinlich aus den genannten Gründen das Modell für die *Dafne*. In dieser Hinsicht ist es sehr relevant, dass das bukolische Setting, das in *Dafne* sofort beschrieben wird, in den *Metamorphosen* völlig abwesend ist: Ein sicherer Beweis, dass der Bezug auf die Pastorale absichtlich ist. Folgende weitere Elemente wurden von Rinuccini im Unterschied zu den Übersetzungen hinzugefügt bzw. variiert: In den Übersetzung ist die Beschreibung von Pitone viel länger, in *Dafne* dagegen werden insbesondere die Gefühle von Angst und Entsetzen wiedergegeben; in der *Dafne* wird der Dialog zwischen Amor und Venus hinzugefügt; auch der doppeldeutige Dialog zwischen Dafne und Apollo ist eine Neuerung Rinuccinis, der sie von Guarini abgeleitet hat, wie später gezeigt wird; das Echo ist ebenfalls ein bukolisches und u.a. von Guarini verwendetes Mittel, das sich bei Ovid nicht findet und dagegen von Rinuccini am Anfang der *Dafne* platziert wird.²⁹⁵ Lisa Sampson betont, dass die Liebe das Hauptthema der Pastorale ist: „The cast consists mostly of pseudo-noble shepherds and nymphs (mainly understood as shepherdesses) who speak particularly about love and their emotional state in verse, though baser goatherds and satyrs may be introduced too. During such plays we follow the various tormented love affairs of the cast through to the conventional happy ending“, in Sampson 2006, S. 4. Vgl. dazu das Kap. 1.2.1.1.

überwiegend nachzuweisen.²⁹⁶ Die *Euridice* dagegen könnte einer solchen Lektüre unterzogen werden, obwohl der Zusammenhang zwischen textinternen und textexternen Figuren auch hier nicht so deutlich ist²⁹⁷. Der starke Einfluss des Kontextes einerseits und die Änderung der Handlung bzw. des Schlusses andererseits zeigen auf jeden Fall, dass eine Deutung, die textinterne und -externe Figuren verbindet und einen gewissen politischen Inhalt aufweist, zumindest denkbar war (vgl. Kap. 3.2.1.1). In der *Dafne* dagegen werden keine Änderungen der hypertextuell vorgesehenen Handlung vorgenommen: Allein der Hintergrund wird bukolisch, vielleicht unter dem Einfluss wichtiger Vorlagen (vgl. das von bukolischen Elementen durchsetzte gemischte Drama und natürlich die Pastorale); der Schluss bleibt unverändert und ist nicht eindeutig positiv wie bei der *Euridice*. Auf der textuellen Ebene sind keine starken Indizien für eine möglichst ‚politische‘ Interpretation vorhanden: Nur das Thema, nämlich der Apollo-Mythos, könnte in diesem Sinne relevant sein, da Apollo, wie Hanning schreibt²⁹⁸, oft mit den Medici in Verbindung gebracht wurde – vor allem in dramatischen Stücken des 16. Jahrhunderts. Eine Hommage Rinuccinis, Peris und insbesondere Corsis an die Medici ist durchaus denkbar; es wäre jedoch eine ziemlich schwache Allusion. Auch die Gattungen spielen in dieser Hinsicht eine Rolle: In der *Euridice* verweist der in Ovid nicht vorhandene Dialog zwischen Pluto und den *consigliere*-Figuren auf die Tragödie; es wird das politisch bedeutsame und somit in speziellem Sinne tragödienaffine Thema der Macht angesprochen und problematisiert. In der *Dafne* dagegen findet sich ein solcher Dialog nicht: Die Gattung der Tragödie ist nur leicht angedeutet (sie trägt zu den ‚negativen‘ Teilen des Libretto bei, vgl. 2.4) und gerade ohne politische Anspielungen. Dazu kommt, dass der Kontext, in dem die *Dafne* aufgeführt wurde, eher akademisch als höfisch im Sinne von öffentlich war. Wie bereits erwähnt, fand die erste Aufführung im Hause Corsis statt; die weiteren Vorstellungen zeigen eine stärkere Verbindung zum höfischen Kontext, da die *Dafne* 1599 und 1604 im Palazzo Pitti aufgeführt wurde (zunächst vor den Kardinälen Montalto und Dal Monte, dann vor dem Herzog von Parma) und 1600 vor Christine von Lothringen gespielt wurde, der

²⁹⁶ De Caro 2006 liest die *Dafne* aus einem politischen Blickwinkel; für seine Interpretation bezieht er sich jedoch nur auf den Kampf zwischen Apollo und Pitone und vernachlässigt den Rest der Handlung. Die Interpretation funktioniert sozusagen andeutungsmäßig, ist jedoch – anders als bei der *Euridice* – hinsichtlich gattungstypologischer Aspekte und des Aufführungskontexts problematisch (s.u.).

²⁹⁷ Weiter unten werden Interpretationen der *Euridice* dargestellt, die z.B. Euridice als Maria de' Medici oder Florenz interpretieren.

²⁹⁸ „During the century and a half preceding *La Dafne* the iconography of this mythic pair had been closely associated, in a variety of ways, with the foremost Florentine family. This may be documented by noting the frequent appearance of Apollo and his attributes in paintings, sculptures, emblems, theater festivals, poetry, and salon decor produced for the Medici court during the Renaissance. In this larger context, Rinuccini's libretto must be seen as a new variation, a type of poetic gloss, on a traditional, but still timely theme“ (Hanning 1979, S. 492-493).

das Werk ja auch gewidmet war²⁹⁹. Corsi gehörte außerdem – wie Tim Carter betont – ebenfalls dem Hof an bzw. beabsichtigte, bei den Medici einen bestimmten Status zu erhalten³⁰⁰, und widmet sich deswegen höfischen Formen der Unterhaltung wie z.B. dem Musikdrama bzw. dem Theater mythologischer Natur. Dies war das Ergebnis komplexer Machtverhältnisse zwischen den sozialen Schichten im Florenz des 16. Jahrhunderts: „As the patriciate was losing its grasp of one symbol of social status, political power, it instead sought to emphasize other patterns of noble behavior“³⁰¹. Auf der einen Seite muss dazu bemerkt werden, dass Corsi auch von seinem Interesse für Kunst und Musik und von seiner Bekanntschaft mit einigen Literaten, nicht zuletzt mit Guarini, dazu gebracht wurde, die ersten Musikdramen zu entwickeln³⁰². Die Grenzen zwischen Akademie und Hof sind in diesem Fall schwer zu ziehen; die erste Aufführung aber war für ein kleines Publikum geplant – ein Publikum, das die vorhergehenden Diskussionen der Camerata fiorentina kannte, das den Akademien gehörte: Rinuccini³⁰³, wie bereits angedeutet, gehörte der Accademia fiorentina sowie jener der Alterati an, Corsi seinerseits den Alterati³⁰⁴. Letztere Akademie war sicherlich an poetologischen und theoretischen Themen interessiert; insbesondere wird die Tragödie oft diskutiert – vor allem

²⁹⁹ Auf dem Frontispiz steht LA DAFNE / D’OTTAVIO / RINUCCINI / Rappresentata alla Sereniss. GRAN DUCHESSA / DI TOSCANA; im Prolog wird explizit auf Christine von Lothringen hingewiesen: „Ah riconosco io ben l’alta Regina / Gloria, e splendor de Lotaringi Regi / Il cui nome immortal, gl’alteri fregi / Celebra ‘l mondo, e ‘l nobil Arno inchina“. Zitiert aus Rinuccini 1600.

³⁰⁰ „There seems little doubt that the main aim of these strategies [d.h. einerseits einige Darlehen an die Medici, andererseits die Teilnahme an höfischen Unterhaltungen] was to advance the cause of the family in the eyes of the Medici“, in Carter 1985, S. 65. Vgl. dazu Pegazzano 2010, S. 7: Am Ende des Cinquecento „i patrizi fiorentini diventano cortigiani del principe e soprattutto coloro che riusciranno a legarsi ai signori medicei, grazie ai più svariati incarichi svolti presso la corte, manifesteranno in alto grado l’adeguamento ai costumi, ai gusti estetici ed artistici scaturiti dalla casata dominante“.

³⁰¹ Carter 1985, S. 67.

³⁰² „Jacopo presumably owed his interest in the arts to his broad, but not university, education. [...] To judge by his frequent expenditure on books, his library was large, consisting of material either imported from Venice or bought in Florence [...]. He seems to have read, or at least attempted to learn, Greek, owing copies of Lucan, Thucydides and Plutarch, and Latin, with texts of Vergil, Seneca and Livy. He also had titles in Spanish and German and owned a Hebrew grammar [...]. Poetic theory was represented by treatises by Castelvetro and Patrizi“ (Carter 1985, S. 68); „His attachment to Tasso (he also owned a portrait of the poet) seems to date from his 1585 visit to Ferrara, and it is rather striking for a Florentine at this time“ (S. 69). Zu der Bekanntschaft Guarinis und Tassos: „However, other poets [davor ist Rinuccini genannt] formed part of his circle. Giovanni Battista Guarini is recorded in association with Jacopo, and Tasso stayed with him in 1590 while in Florence during or just after a performance of his *Aminta*“ (S. 70). Die Musik steht an erster Stelle der Interessen Jacopos: „Jacopo’s chief interest was in music. He had studied singing and theory with Luca Bati and then Baccio Palibotria-Malespina [...]. He also played the lute, perhaps studying with Vincenzo Galilei, who dedicated the second edition of his *Fronimo*, a dialogue on lute intabulation, to him in 1584. [...] As well as being a proficient instrumentalist, Jacopo also sang and composed. There are many references to payments for lined music manuscript paper, and some music which Jacopo provided for *Dafne* before Peri was brought in on the venture survives in the manuscript“ (S. 70-71). Zur Beziehung zwischen Corsi und der Camerata dei Bardi vgl. Unterkapitel 1.2.2.

³⁰³ Rinuccinis ältere Biographie (Raccamadoro-Ramelli 1900) ist kürzlich durch Fantappiè 2016 ersetzt worden.

³⁰⁴ Zur Camerata vgl. Palisca 1968. Palisca definiert einige Themen, die in der Accademia diskutiert wurden, und ihre Perspektivierung. Zu den Themen der Accademia vgl. Weinberg 1954; zu Corsi vgl. Carter 1985 und Carter/Goldthwaite 2013, S. 104-121.

von Lorenzo Giacomini, der für die Accademia fiorentina auch eine Diskussion zu dem für die Interpretation der *Dafne* entscheidenden Thema der Liebe geschrieben hatte³⁰⁵. Giacominis Diskurs zur Tragödie³⁰⁶ z.B. hebt die dem *delectare* dienenden Elemente des Dramas hervor und „is less a faithful elucidation of the text than a document of the prevailing taste. This was a taste that demanded of the stage not true tragedy but a mixed genre that adds to the emotionally purgative experience a feast of the senses and the mind“³⁰⁷. Die Wichtigkeit des Publikumsgeschmacks für die Accademia degli Alterati steht in Zusammenhang mit den Überlegungen Guarinis und Ingegneris und zeigt, dass sich die Musikdramen im Allgemeinen und *Dafne* im Besonderen solchen theoretischen Anregungen anpassen. Die *Dafne* wurde vor einem akademischen Publikum vorgetragen und die Thematisierung poetologischer Probleme ist insofern mehr als wahrscheinlich; daher ist auch eine metapoetische Lektüre der *Dafne* vollkommen berechtigt. Es ist klar, dass die *Dafne* nicht nur geschrieben wurde, um die Medici zufriedenzustellen: Das erste Exemplar einer neuen Gattung ist nachgerade notgedrungen mit der Selbstlegitimierung und mit poetologischen Interessen verbunden, die sich in der akademischen Produktion theoretischer Texte³⁰⁸ und in den Vorworten dieser Werke zeigen. Und die erste Aufführung war sicherlich frei von enkomiastischen Zwecken³⁰⁹.

2.3 Die *Dafne* und die Pastorale

Zunächst sei auf die Zugehörigkeit einiger Elemente der *Dafne* zur Pastorale eingegangen. Setting und Figuren sind – anders als in dem Prätext – bukolisch, genau wie das Thema; dies wurde bereits angedeutet. Um die Verbindung zwischen der Gattung und dem Libretto zu untermauern, sollen in diesem thematischen wie zeitlichen Kontext die intertextuellen Verbindungen zwischen der *Dafne* und den herausragendsten Vertretern der Pastorale des späten 16. Jahrhunderts untersucht werden: Die Rede ist hier selbstverständlich von Guarinis

³⁰⁵ Man kann die Lezione in Giacomini 1730 nachlesen.

³⁰⁶ Vgl. Giacomini 1972.

³⁰⁷ Palisca 1968, S. 29.

³⁰⁸ Die Themen der Accademia degli Alterati, die im Diario dell'Accademia degli Alterati (MS Ashburn 558 der Laurenziana) aufgeführt werden, sind in Weinberg 1954 enthalten. Wie Weinberg behauptet, waren die „discussioni letterarie [...] la *raison d'être* dell'Accademia, la quale soprattutto era un'Accademia letteraria, i cui soci erano letterati che scrivevano commedie, tragedie, versi in tutte le forme liriche, discorsi, orazioni funebri. Si riunivano per divertirsi, sì, ma anche con due intenti letterari: discutere i problemi generali della letteratura, e far criticare le loro opere dagli amici“, S. 175. Auf diese Liste konzentrierten sich 1589 viele Diskussionen zur dramatischen Literatur, insbesondere zur Komödie.

³⁰⁹ Der Vollständigkeit halber müssen zwei Beiträge zur *Dafne* zitiert werden, die jedoch für meine Forschung nicht gewinnbringend sind: Savage 1989 und Osthoff 2002: Savage bespricht Gaglianos Aufführung, Osthoff bringt keine neuen Daten ans Licht.

*Pastor Fido*³¹⁰. Guarini schafft mit seinem Drama eine neue Art von Pastorale und gleichzeitig bereitet er durch die Diskussion um den *Pastor Fido* den Weg zu einer barocken Poetik der Gattungsmischung, die vom Musikdrama völlig erfüllt wird. Die Berühmtheit Guarinis, die sich einerseits dem Erfolg seines Hauptwerks und andererseits auch der poetologischen Debatte, die durch den *Pastor Fido* losgetreten wurde, verdankt, macht Guarinis Pastorale zum repräsentativen Muster der Gattung und zur historisch wahrscheinlichsten Vorlage für die *Dafne* (vgl. dazu 1.2.1.1).

Am Anfang der *Dafne* erklären Hirten und Nymphen die schwierige Lage, in die die bukolische Welt wegen der mörderischen Schlange Pitone geraten ist. Eco greift ein, um die Fragen des Chors zu beantworten. Eco verkündet:

CORO	
Ebra di sangue in questo oscuro bosco giacea pur dianzi la terribil fera.	Era.
Dunque più non attosca nostre belle campagne, altrove è gita?	Ita.
Farà ritorno più per questi poggi?	Oggi.
Oimè! chi n'assicura s'oggi tornar pur deve il mostro rio?	Io.
Chi sei tu, che ne affidi e ne console?	Sole.
Il Sol tu sei? Tu sei di Delo il dio?	Dio.
Hai l'arco teco per ferirlo, Apollo?	Hollo.
S'hai l'arco tuo, saetta infin che mora questo mostro crudel che ne divora.	Ora. ³¹¹

Der Kunstgriff des Echos wurde paradigmatisch und modellbildend von Ovid in der Episode von Narziss und Echo in den *Metamorphosen*³¹² verwendet; Poliziano³¹³ hat wahrscheinlich erstmal das raffinierte Bravourstück im Italienischen nachgeahmt, das später für die Pastorale typisch werden soll³¹⁴; der Einsatz des Echos wird von Ingegneri besprochen³¹⁵.

³¹⁰ Der *Pastor Fido* ist in der umfassend kommentierten Ausgabe von Selmi (Guarini 1999) zu lesen. Die Sekundärliteratur überschneidet sich teilweise mit der zu Tassos Pastoral drama (vgl. die Vergleichstudien zwischen *Aminta* und *Pastor Fido*); vgl. v.a. Folena 1958, Perella 1958, Alonge 1971, Angelini 2000, Riccò 2004, die Einführung Baldassarris und Selmis zum Guarini 1999. Vgl. auch die bibliographischen Hinweise im Kap. 4.2.1.

³¹¹ *Dafne*, VV. 44-55.

³¹² *Met.*, III, 380-392.

³¹³ Poliziano 1990, S. 70 (XXXVI): „Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo. / Ami tu dua o pure un solo? Un solo. / E io te sola e non altri amo. Altri amo. / Dunque non ami tu un solo? Un solo. / Questo è un dirmi: i' non t'amo. I' non t'amo. / Quel che tu ami, amil tu solo? Solo. / Chi t'ha levata dal mio amore? Amore. / Che fa quello a chi porti amore? Ah, more!“ Der um 1479 datierte *rispetto* bezieht sich nicht auf die berühmte Episode der *Metamorphosen*, sondern auf ein griechisches Epigramm der *Anthologia Planudea*, in dem es um die Liebe zwischen Pan und Echo geht.

³¹⁴ Vgl. den älteren, aber nach wie vor informativen Beitrag von Imbriani 1884.

³¹⁵ Guarini 1999, S. 424. Das Echo ist ebenfalls ein in der manieristischen Dichtung verbreiteter Kunstgriff, der von Juan Caramuel y Lobkowitz in seiner *Metametrical* als Beispiel für eine experimentelle „Lautpoesie“, die mit

Im *Pastor Fido* stellt das Echo einen Gott dar – den Gott Amor; nachdem Silvio, der neben Dorinda Protagonist der Nebengeschichte ist und den Typus des keuschen Jägers verkörpert, seine Tirade gegen Venus und Amor ausgesprochen hat, greift Cupido ein und verkündet seine Rache:

Oh per me fortunato quel dì che ti sacrai l'animo casto, Cintia, mia sola dea, santa mia deità, mio vero nume, e così nume in terra de l'anime più belle, come lume del cielo più bel de l'altre stelle! Quanto son più lodevoli e sicuri de' cari amici tuoi l'opre e gli studi, che non son quei degl'infelici servi di Venere impudica! Uccidono i cignali i tuoi devoti; ma i devoti di lei miseramente son dai cignali uccisi. O arco, mia possanza e mio diletto; strali, invitte mie forze; or venga in prova, venga quella vana fantasima d'Amore con le sue armi effeminate; venga al paragon di voi, che ferite e pungete. Ma che? troppo t'onoro, vil pargoletto imbelle; e, perche tu m'intenda, ad alta voce il dico: la ferza a gastigarti Sola mi basta.	
Chi se' tu che rispondi?	Basta.
Eco, o più tosto Amor, che così d'Eco imita il sòno?	Sono.
A punto i' ti volea; ma dimmi: certo se' tu poi desso?	Esso.
Il figlio di colei che per Adone già si miseramente ardea?	Dea.
Come ti piace; su: di quella dea concubina di Marte, che le stelle di sua lascivia ammorba e gli elementi?	Menti.
Oh quanto è lieve il cinguettare al vento!	

der „visuellen Poesie“ verwandt ist, zitiert wird. „Zu dem Repertoire manieristischer Dichtungsformen zählen nicht nur puristische Typen Visueller Poesie, sondern auch solche, die an akustischer Dichtung partizipieren, wie sie Caramuel in dem Kapitel *Apollo Echeticvs* (XIX) traktiert. So gehören Echo-Verse wegen ihres Wiederhalls am Versende zur Lautpoesie, besitzen zugleich aber auch durch die auffällige typographische Gestaltung der Versschlüsse einen visuellen Charakter“, in Ernst 2012, S. 879. Zum Echo in den ersten Musikdramen vgl. Kaufmann 2018, zum Echo insgesamt siehe auch Kap. 4.2.2.

Vien fuori, vien'; né star ascoso.	Oso.
E io t'ho per vigliacco. Ma di lei	
Se' legittimo figlio	
o pur bastardo?	Ardo.
O buon! né figlio di Vulcan per questo	
già ti cred'io.	Dio.
E dio di che? del core immondo?	Mondo.
Gnaffe! De l'universo?	
Quel terribil garzon, di chi ti sprezza	
Vindice sì possente,	
E sì severo?	Vero.
E quali son le pene	
ch'a' tuoi rubelli e contumaci dàì	
cotanto amare?	Amare.
E di me, che ti sprezzo, che farai,	
se 'l cor più duro ho di diamante?	Amante.
Amante me? Se' folle!	
Quando sarà che 'n questo cor pudico	
amor alloggi?	Oggi.
Dunque sì tosto s'innamora?	Ora.
E qual sarà colei	
che far potrà ch'hoggi l'adori?	Dori.
Dorinda forse, o bambo,	
vuoi dir in tua mozza favella?	Ella.
Dorinda, ch'odio più che lupo agnella?	
Chi farà forza in questo	
al voler mio?	Io.
E come? e con qual'armi? e con qual arco?	
Forse col tuo?	Col tuo.
Come col mio? vuoi dir quando l'avrai	
con la lascivia tua corrotto?	Rotto.
E le mie armi rotte	
mi faran guerra? e romperailo tu?	Tu.
Oh, questo sì mi fa veder affatto	
che tu se' ubbriaco.	
Và, dormi! Va'! Ma dimmi:	
dove fien queste maraviglie? Qui?	Qui.
O sciocco! E io mi parto.	
Vedi come se' stato oggi indovino	
pien di vino.	Divino. (<i>Pastor Fido</i> IV, 1027-1084)

Der Dialog spielt mit der Idee der Allmacht Amors, der sich selbst als Gott des „Mondo“ definiert, und mit der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „Bogen“, der sowohl auf das Jagdinstrument Silvios als auch auf das Rachemittel Amors hinweist („e con qual arco? / Forse col tuo? Col tuo“): Silvios Bogen wird später die als Wolf verkleidete Dorinda verletzen und Silvio, endlich in das Mädchen verliebt, wird danach seine Waffen zerstören, wie von Amor vorhergesagt. Diese Themen tauchen in der *Dafne* ebenfalls auf, in der sich der Gott der Liebe und der pastoralen Dichtung, Amor, dem episch charakterisierten Gott Apollo entgegenstellt. Zu bemerken ist eine nicht nur thematische, sondern auch intertextuelle Verbindung zwischen

dieser Szene, die von Rinuccini beim Leser durch den Kunstgriff des Echos hervorgerufen wird (*Dafne*, VV. 44-55), und einer späteren Szene der *Dafne*. Sodann kann eine neue Interpretation der Figur Apollos – der auf diese Weise an Guarinis Silvio heranrückt – und des Stückes selbst versucht werden, wie im Folgenden gezeigt wird.

Der Dialog zwischen Silvio und Echo im *Pastor Fido* erinnert an einen bestimmten Abschnitt des Musikdramas: Nachdem Apollo in der *Dafne* die Schlange ermordet hat und der Chor ihn feiert, beginnt ein Wortwechsel zwischen Venus und Amor, in dem der Sohn die Mutter wegen ihrer außerehelichen Beziehungen auf den Arm nimmt. Apollo erscheint plötzlich und behauptet seine eigene Überlegenheit Cupido gegenüber; in der Diskussion wird, wie bei Guarini, der Bogen sowohl als Instrument der Liebe als auch der Jagd genannt. Das Gespräch ist, wie später detailliert aufzuzeigen ist, zentral für eine bestimmte Lesart der *Dafne* und weist zusammen mit dem bevorstehenden Dialog zwischen Venus und Amor auf einige Gemeinsamkeiten mit dem *Pastor Fido* hin. In der Pastorale Guarinis verweist Silvio zuerst auf die Liebe der Venus zur Adone („Il figlio di colei che per Adone / già sì miseramente ardea?“, VV. 1038-1039) und dann auf ihre vielfältigen Beziehungen („[...] Ma di lei / Se' legittimo figlio / o pur bastardo?“, VV. 1046-1048). In der *Dafne* wird ebenfalls auf die *amores* der Venus Bezug genommen³¹⁶:

AMORE
Che tu vadia cercando o giglio o rosa
per infiorarti i crini,
non ti vo' creder, no, madre vezzosa.
VENERE
Che cerco dunque, o figlio?
AMORE
Rosa non già né giglio.
Cerchi d'Adone, o d'altro vie più bello
leggiadro pastorello. (*Dafne*, VV. 91-97)

Die komische Szene ist sehr außergewöhnlich für Rinuccini: Eine solche Gattungsmischung ist sonst in den ersten Musikdramen der Florentiner und Mantuaner nicht festzustellen; komische Elemente werden erst mit der römischen Oper in die neue Gattung Eingang finden (vgl. 1.4.3). Dieser für die ersten Musikdramen ungewöhnliche komische Dialog lässt sich durch den Prätext rechtfertigen: Der Ton der Vorlage wird in der *Dafne* – vor dem Dialog zwischen Amor und Apollo und somit vor der Thematisierung der Liebesmacht – übernommen.

³¹⁶ Besonders relevant ist die Tatsache, dass die klassische Quelle und deren cinquecentesken Übersetzungen diesen Dialog nicht enthalten.

Wiederum im entsprechenden Teil sowohl des *Pastor Fido* als auch der *Dafne* wird Amor je von Silvio als „vil pargoletto imbelle“ (V. 1028) und von Venus als „pargoletto ignudo e cieco“ definiert: Der eine gibt sich dem jungen Protagonisten gegenüber herablassend, die andere will den Kontrast zwischen Kleinheit und Macht hervorheben; die Beziehung zwischen den Texten ist jedoch unbestreitbar.³¹⁷ Die Idee der Strafbarkeit derjenigen, die Amor verachten, wird später dann in beiden Texten wiederholt: Silvio fragt im *Pastor Fido*: „Quel terribil garzon, di chi ti sprezza / Vindice sì possente, / E sì severo?“ (VV. 1053-1055), während Amor in der *Dafne* behauptet: „e signor proverai crudo e severo / Amor, che dianzi disprezzasti altero“ (VV. 157-158). Am Ende thematisiert Silvio die Doppeldeutigkeit des „Bogens“, der in seinem Fall Mittel seines *innamoramento* und seiner Niederlage wird, wie er auch das Symbol Amors ist. Auch in diesem Teil der *Dafne* wird das Thema sehr relevant und deutlich besprochen; sowohl Amor als auch Apollo erweisen sich als perfekte Bogenschützen – ein Bogen ist derjenige der Liebe, der andere derjenige des Kriegs. Solche Themen und lexikalische Zusammenhänge sind einerseits nicht spezifisch und gehören zu bestimmten thematischen und lexikalischen Komplexen, die in der Tradition des Cinquecento oft zu finden sind; andererseits werden genau diese Themen in einem ganz bestimmten *locus* beider Dramen vorgestellt – und nicht nur das Thema der Rache Amors, sondern auch dasjenige der Liebesbeziehungen der Venus. Dazu kommt, dass Rinuccini durch seine Echo-Szene am Anfang des Dramas womöglich auf diese Stelle des *Pastor Fido* verweist.

Eine weitere verborgene, aber bedeutsame Verbindung ergibt sich zwischen Silvio im *Pastor Fido* und Dafne im gleichnamigen Drama. Am Anfang seiner Rede erklärt Silvio, welche Tätigkeit ihm Vergnügen bereitet: Die Anhänger Dianas „Uccidono i cignali“, während diejenigen Venus „miseramente / son dai cignali uccisi“; und die Jagd ist die beste Aktivität für Silvio, „O arco, mia possanza e mio diletto“. Als Dafne sich mit Apollo unterhält, erklärt sie die gleichen Vorlieben und die gleiche Antithese zwischen Keuschheit und Liebe (d.h. zwischen Dafne und Apollo): „Altra preda non bramo, altro diletto / Che fere, e selve, e son contenta e lieta / Se damma errante, o fer cignal saetto“ (VV. 220-222). Auch in diesem Fall stehen sich zwei unvereinbare Welten gegenüber: einerseits die Welt der Liebe, die von Venus und Amor vertreten wird, und andererseits diejenige der Jagd und der Keuschheit, verkörpert von Diana und ihrem jungen Jäger. In beiden Fällen wird sich die Liebe als stärkste Macht

³¹⁷ Das Adjektiv „vile“ wird in der *Dafne* von Ovid im Prolog verwendet, um die Gefahr Amors darzustellen: „Con chiaro esempio a dimostrarvi piglio / Quanto sia donne, e cavalier periglio / La potenza d'Amor recarsi a vile“ (VV. 22-24). Die Charakterisierung Amors als „vile“ (niederträchtig, nichtswürdig) ist dieselbe und soll die Idee vermitteln, dass diejenigen, die Amor verachten und für „vile“ halten, bestraft werden.

erweisen, obwohl dies für Silvio ein *happy ending* bedeutet und für Dafne eine Verwandlung in einen Baum (bei der das *happy ending* vielleicht in der Weihe durch Apollo besteht). Im *Aminta*, dem zweiten paradigmatischen Pastoral drama der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist eine ähnliche Figur zentral, nämlich Silvia, die „selvaggia“ ist wie Silvio: Sie ist eine Jägerin, die die Liebe Amintas ablehnt, jedoch am Ende eine innere Verwandlung erlebt und zu lieben lernt. Auch im *Aminta* ist genau wie in der *Dafne* von „fere fugaci“ die Rede³¹⁸, die gerne von ihr gejagt werden. Dafne erklärt, dass ihr einziger „diletto“ die Jagd ist („altra preda non bramo, altro diletto“, V. 220), wie auch Silvia behauptet, dass sie die Liebe für keinen „diletto“ hält („altri segua i diletti de l’amore, / se pur v’è ne l’amor alcun diletto“, VV. 100-101). Silvia, Silvio und Apollo sind in der Lage, sich zu verwandeln, etwas zu lernen und die Macht Amors zu erkennen; die Lehre der Pastoralen am Ende des 16. Jahrhunderts wird von Rinuccini übernommen – wie auch die *Euridice* und die *Arianna* zeigen (vgl. 4.2).

Die Tatsache, dass die Figur Silvios aus dem *Pastor Fido* sowohl für Dafne als auch für Apollo als Modell dient, ist emblematisch. Die Nähe der zwei Figuren, die auf verschiedene Weise die Liebe ablehnen und somit scheitern, indem sie sich verwandeln, trägt zur Interpretation und Charakterisierung der Figur Apollos bei: Er erweist sich als verlierender Liebhaber und elegische Figur, die eine metaphorische Verwandlung erlebt. Später wird diese Interpretation umfassend beleuchtet.

Um auf den Beginn der intertextuellen Betrachtungen zurückzukommen, ist die Beobachtung von Belang, dass die zwei Echo-Episoden im *Pastor Fido* und in der *Dafne* an verschiedenen Stellen der Dramen verortet sind: Rinuccini nützt den Kunstgriff sofort am Anfang, nach Ovids Prolog und innerhalb von Apollos Lob, das später dementiert wird. Die entsprechende Episode im *Pastor Fido* dagegen ist an einem zentralen diegetischen Punkt platziert, an dem die innere Metamorphose Silvios verkündet wird. Die Funktion des Echos ist anscheinend eine andere: Rinuccini verwendet es als spektakuläres Mittel zu Beginn des Dramas; nach Guarini ist das Echo ein Kunstgriff, der ein für die Lösung des Dramas relevantes Ereignis ermöglicht – das *innamoramento* Silvios. Das Echo in der *Dafne* verweist jedoch, wie gesagt, auf Guarinis Episode des Echos, die ein bestimmtes Thema anspricht bzw. eine bestimmte Figur thematisiert: den von Amor besiegten keuschen Jäger, den später auch Apollo verkörpern wird. In der *Dafne* dient der intertextuelle Bezug auf Guarini wahrscheinlich dazu, die Entwicklung des Protagonisten Apollo vorzuverlegen und im Drama allgemein ins Zentrum zu rücken.

³¹⁸ *Aminta*: V. 13; *Dafne*: V. 211 („fugace belva“).

Aus dem *Pastor Fido* stammen sowohl bestimmte textuelle Bezüge als auch eine bestimmte Metaphorik: Der erste und einzige Dialog zwischen Apollo und Dafne, in dem der Gott versucht, die Nymphe zu verführen, wird unter anderem durch die semantische Ambiguität von „fera“, was sowohl das Opfer der Jagd als auch der Liebe bezeichnet, vorangetrieben:

DAFNE
Del fugitivo cervo
quest'è pur orma impressa:
fusse almen qui vicin la fera stessa.

APOLLO
Qual d'un bel ciglio adorno
spira lume gentil ch'al cor mi giunge?

DAFNE
Certo non molto lunge;
se 'l desir non m'inganna è qui d'intorno:
or vedrò se 'l mio stral va dritto e punge.

APOLLO
Ah ben sent'io se son pungenti i dardi
de' tuoi soavi sguardi!
Dimmi qual tu ti sei
o ninfa o dea, che tale
rassembri agl'occhi miei.
Che cerchi armata di faretra e strale?

DAFNE
Seguendo io me ne giva
per quest'ombrosa selva
i passi e l'orme di fugace belva,
e son donna mortal, non del ciel diva.

APOLLO
Se cotal luce splende
in bellezza mortale,
del ciel più non mi cale.

DAFNE
Dove mi volgo, dove
moverò 'l passo che la fera trove?

APOLLO
Senza che dardo avventi o l'arco scocchi
valli cercando o monti,
far nobil preda puoi co' tuoi begl'occhi.

DAFNE
Altra preda non bramo, altro diletto
che fere e selve, e son contenta e lieta
se damma errante o fer cignal saetto.

APOLLO
Ah che non sol di fere
saettatrice sei,
ma contro a gli alti iddei
saette avventi da le luci altere.

DAFNE
Del ciel gli eterni numi
umile onoro e colo,
e per le selve solo

pongo su l'arco i dardi:
 ma tu per gioco il mio cammin ritardi.
 APOLLO
 Deh non sdegnar che teco
 compagno venga: anch'io so tender l'arco
 e, quando non ti spiaccia,
 farem d'accordo diletta caccia.
 DAFNE
 Altri che l'arco mio
 non vo' compagno: addio.
 APOLLO
 Oimè, non tanta fretta:
 aspetta, ninfa, aspetta. (*Dafne*, VV. 194-239)

Der Dialog basiert auf zwei Strategien, die auch von Guarini eingesetzt werden: Einerseits greift eine der Figuren die Worte der anderen auf, um den Gegenstand der Rede polemisch umzuinterpretieren: Wenn Apollo z.B. Dafne als Göttin bezeichnet – sowohl nach der klassischen Vorlage³¹⁹ als auch nach Guarini³²⁰ – („Dimmi qual tu ti sei / o ninfa o dea, che tale / rassembri agl'occhi miei“), antwortet Dafne mit den widerspenstigen Wörtern „e son donna mortal, non del ciel diva“. Apollo beharrt auf der Antithese zwischen Unsterblichkeit und Sterblichkeit: „Se cotal luce splende / in bellezza mortale, / del ciel più non mi cale“. Die zweite Technik ist insofern raffinierter, als einige Ausdrücke von einer Figur im wörtlichen Sinn, von der anderen im metaphorischen Sinn verwendet werden. Dafne will mit „strale“ auf die Waffe der Jagd deuten („or vedrò se 'l mio stral va dritto e punge“), Apollo dagegen weist auf metaphorische Strahlen, das Mittel des Sichverliebens („Ah ben sent'io se son pungenti i dardi / de' tuoi soavi sguardi!“). Ein anderer Pol der semantischen Doppeldeutigkeit ist der Ausdruck „fera“, der sowohl das Opfer der Jagd bezeichnet (Dafne: „Dove mi volgo, dove moverò 'l passo / che la fera trove?“ und „Altra preda non bramo, altro diletto / che fere e selve, e son contenta e lieta / se damma errante o fer cignal saetto“) als auch das Liebesopfer (Apollo: „far nobile preda puoi co' tuoi begl'occhi“, „Ah che non sol di fere / saettatrice sei, / ma contro a gli alti iddei / saette avventi da le luci altere“). Der Bogen wird ebenfalls auf zweifache Weise interpretiert: Nach Dafne ist er ein Jagdinstrument („e per le selve solo / pongo su l'arco i dardi“; „Altri che l'arco mio / non vo' compagno: addio“); Apollo setzt dagegen einen obszönen Sinn

³¹⁹ Vgl. Polizianos *Stanze per la giostra*: „O qual che tu sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo)“ (*Stanze* I 49, 1-2). Poliziano bezieht sich auf *Aen.* I, 327-329 („o... quam te memorem, virgo? Namque haud tibi voltus / mortalis nec vox hominem sonat; o dea certe / an Phoebi soror? an nimpharum sanguinis una?“) und *Odiss.* VI, 149 ff., wahrscheinlich durch Petrarca vermittelt (*RVF* 281, 9: „Or in forma di nimpha o d'altra diva“).

³²⁰ Guarini schreibt: „Una ninfa sì bella e sì gentile, / ma che dissì una ninfa? anzi una dea“, *Pastor Fido* I, VV. 67-68.

voraus, da er die Jagd zur Anspielung auf den Geschlechtsakt macht („[...] anch'io so tender l'arco / e, quando non ti spiaccia, / faremo d'accordo diletta caccia“).

Guarini nutzt dieselbe Strategie im Dialog zwischen Silvio und Linco:

LINCO
O garzon folle, a che cercar lontana
e perigliosa fèra,
se l'hai via più d'ogni altra
e vicina e domestica e sicura?
SILVIO
Parli tu daddovero o pur vaneggi?
LINCO
Vaneggi tu, non io.
SILVIO
Ed è così vicina?
LINCO
Quanto tu di te stesso.
SILVIO
In qual selva s'annida?
LINCO
La selva se' tu, Silvio,
e la fèra crudel, che vi s'annida,
è la tua feritate. (*Pastor Fido* I, 54-65)

Bei Guarini ist die Tendenz, in der Stichomythie dieselben Syntagmen zu wiederholen, noch stärker ausgeprägt: „vicina“, „vaneggi“, „selva“, „s'annida“ werden von der einen Figur genutzt und von der anderen aufgegriffen; diese Technik soll beweisen, dass der von Linco verwendete Ausdruck „perigliosa fèra“, den Silvio wortwörtlich interpretiert – er denkt etwa an ein Tier, das in der Jagd gefangen werden kann –, sich in der Tat auf die „feritate“ bezieht, auf die Unmenschlichkeit Silvios, der die Liebe verweigert. An einer anderen Stelle des Textes verwendet Guarini „fèra“ mit der gleichen metaphorischen Bedeutung wie Rinuccini – in der Rede, die Dorinda vor Silvio hält:

Tu segui per le selve
e per gli alpestri monti
una fèra fugace, e dietro l'orme
d'un veltro, oimè, t'affanni e ti consumi;
e me, che t'amo sì, fuggi e disprezzi.
Deh! non seguir damma fugace; segui,
segui amorosa e mansueta damma,
che, senza esser cacciata,
è già presa e legata. (*Pastor Fido* II, 389-396)

Das semantische Spiel zwischen wörtlichem und metaphorischem Sinn – das Oszillieren zwischen Opfer im Wortsinne und als Metapher – ist ein warnendes Vorzeichen des Ausgangs

von Silvios Jagd, bei der er Dorinda verletzen wird; analog wird Apollo in der *Dafne* zum Opfer des Bogenschützen Amor – metaliterarisch gesprochen wird er Opfer des elegischen bzw. bukolischen Tons der neuen Gattung³²¹.

In der folgenden Szene speist die semantische Ambiguität von „damma“ das Missverständnis zwischen den zwei Figuren: Dorinda verspicht Silvio ein totes Tier, sozusagen ein Jagdopfer, damit sie einen Kuss von ihm bekommen kann. Es stellt sich jedoch heraus, dass das Opfer Dorinda selbst ist: Es handelt sich um kein Jagd-, sondern um ein ‚Liebesopfer‘ – sie liefert sich Silvio aus und wird somit von ihm verletzt:

SILVIO
Tu non hai alcun male. Al rimanente:
ov'è la damma che promessa m'hai?
DORINDA
La vuoi tu viva o morta?
SILVIO
Io non t'intendo.
Com'esser viva può, se 'l can l'uccise?
DORINDA
Ma se 'l can non l'uccise?
SILVIO
È dunque viva?
DORINDA
Viva.
SILVIO
Tanto più cara e più gradita
mi fia cotesta preda. E fu sì destro
Melampo mio, che non l'ha guasta o tòcca?
DORINDA
Sol è nel cor d'una ferita punta.
SILVIO
Mi beffi tu, Dorinda, o pur vaneggi?
Com'esser viva può, nel cor ferita?
DORINDA
Quella damma son io,
crudelissimo Silvio,
che, senza esser attesa,
son da te vinta e presa:
viva, se tu m'accogli;
morta, se mi ti toglì.
SILVIO
E questa è quella damma e quella preda
che testé mi dicevi?
DORINDA
Questa e non altra. Oimè! perché ti turbi?

³²¹ Obwohl der Kontext den weiteren Verlauf von Apollos Geschichte bereits suggeriert, ist der Bezug auf Guarinis wichtig, da die Charakterisierung Apollos neue Züge erfährt: Das Scheitern seiner Ziele und die damit verbundene elegische Qualität seiner Persönlichkeit, die in der Forschung noch nicht erkannt wurden, werden somit vorweggenommen und gleichzeitig betont.

Non t'è più caro aver ninfa che fèra?
SILVIO
Né t'ho cara né t'amo, anzi t'ho in odio,
brutta, vile, bugiarda e importuna! (*Pastor Fido* II, 512-535)

Im Vergleich zur *Dafne* ist die Doppeldeutigkeit im *Pastor Fido* nur auf wenige Bilder verteilt, die die Isotopie des Opfers benutzen; das „Opfer“ steht bald für die Härte Silvios („fera“, „feritate“), bald für die Liebesgefangenschaft Dorindas, und im dritten Fall für Dorinda selbst („damma“), die von Silvio gejagt wird³²²; das doppeldeutige Wort und die daraus entstehenden Missverständnisse tragen zur Entwicklung der Handlung im *Pastor Fido* bei. Die Doppeldeutigkeit in der *Dafne* dagegen involviert mindestens drei verschiedene Bilder (die Strahlen, das Opfer, den Bogen), die sich in einem relativ kurzen Dialog finden. Das Ziel des rhetorischen und semantischen Spiels ist aber dasselbe: Durch die Jagd wird von der Liebe und den Liebesgefühlen gesprochen (im zweiten Abschnitt des *Pastor Fido* definiert sich Dorinda als „damma“, da sie „presa e legata“ vom Gefühl der Liebe ist; Apollo nennt die Vorliebe der Geliebten, d.h. die Jagd, um über sich selbst und seine Gefühle für sie zu reden)³²³.

Die intertextuellen Bezüge aus dem *Pastor Fido* stammen vor allem aus der Nebenhandlung der Pastorale, die die am Anfang unmögliche und am Ende glückliche Liebesgeschichte zwischen Silvio und Dorinda erzählt. Auf diese Weise werden insbesondere die Figuren Silvios und Apollos einander angenähert, um die Rolle von Apollo als Liebhaber ‚malgré soi‘ und Unterworfener Amors zu unterstreichen; dies ist für die im nächsten Abschnitt vorgestellte neue Interpretation von großer Bedeutung. Zweitens sind die Verbindungen zum *Pastor Fido* insofern relevant, als sie die Funktion der Pastorale in der *Dafne* besser präzisieren. Der *Pastor Fido* und der *Aminta*, die neuesten und erfolgreichsten Pastoralen der Zeit, waren zweifelsohne für Rinuccini zugänglich und in Florenz gut bekannt³²⁴, wie schon angedeutet (vgl. 1.2.1.1). Die *Dafne* übernimmt aus beiden Dramen Elemente, die sich als bukolisch identifizieren lassen.

³²² Im letzten Fall handelt es sich eher um ein Missverständnis als um eine Metapher.

³²³ In der *Dafne* erinnert Rinuccini an eine für ihre Konzeptismen berühmte Stelle Guarinis und vervielfältigt die Referenzen, die auch metaphorisch angedeutet sind, aber er vereinfacht die metaphorische Vielfalt, die nur auf der sprachlichen Ebene gilt; bei Guarini finden die Metaphern in den Figuren eine konkrete Entsprechung, wenn z.B. das Liebesopfer Dorinda zum wortwörtlichen Opfer wird, da sie vom Geliebten verletzt wird und somit – paradoxerweise – sein Herz erobert. Die unterschiedliche Komplexität der beiden Texte lässt sich durch die Gattungen bzw. die Medien der Darstellungen der zwei Dramen erklären: Im Sprechtheater sind komplizierte Dialoge und Handlungen möglich, sogar erwünscht, während das Musikdrama verschiedene Mittel, vor allem aber Wörter und Musik, in Einklang bringen und notwendigerweise auf die Komplexität von Wörtern und Handlungen verzichten muss.

³²⁴ 1590 wurde der *Aminta* mit dem Bühnenbild von Buontalenti – der auch die Bühnenbilder der Intermedien von 1589 erdacht hatte – in Florenz auf die Bühne gebracht; 1595 wurde *Il giuoco della cieca*, ein von Guidiccioni und Cavalieri geschriebenes musikalisches Schauspiel, das aus dem *Pastor Fido* abgeleitet war, gleichfalls in Florenz aufgeführt. Vgl. Carter 1992, S. 203.

Die Pastorale kann jedoch verschiedene Funktionen übernehmen: Sie kann als politische Allegorie gelesen werden, kann moralisierende Inhalte vermitteln, oder kann eine reine höfische Unterhaltungsform sein³²⁵. Das bukolische Setting, ein *locus amoenus* fern von der Stadt und der Zivilisation, und die Figurenkonstellation, d.h. Hirten ohne enge Verbindungen zur Welt der Politik, ermöglichen, dass die Pastorale verschiedenen Lesarten unterzogen wird. Der *Aminta* und die Nebenhandlung des *Pastor Fido*, die von der *Dafne* in Betracht gezogen werden, vermeiden gerade alle möglichen politischen Implikationen. Tassos Pastorale, deren Bedeutung unter anderem angesichts mangelnder Informationen zur ersten Aufführung umstritten ist³²⁶, zeigt im Chor zum Goldenen Zeitalter ihre unpolitische Natur: Während dieser Topos oft politisch aufgeladen war, ist dies im *Aminta* nicht der Fall. Der Chor konzentriert sich auf das Thema der Liebe und vertritt eine nicht-christliche, fast heidnische Moral („s’ei piace, ei lice“)³²⁷, die aber mit politischen Themen nichts zu tun hat³²⁸. Im *Pastor Fido* ist die Situation komplexer: Zwei Handlungen (die Haupthandlung mit Mirtillo und Amarilli, die Nebenhandlung mit Silvio und Dorinda) verstricken sich: Die Haupthandlung bezieht sich stark auf die Gattung der Tragödie und weist genaue Verbindungen zum Oedipus auf; die Inhalte sind auch politisch und es wird insbesondere eine gegenreformatorische Moral vermittelt, in der Macht und Vorsehung übereinstimmen und zum glücklichen Ende führen³²⁹. Die Nebenhandlung dagegen stellt den unschuldigen Zustand der bukolischen Menschheit dar: „Dorinda and Silvio [...] seem to exist within a sort of pastoral state still ruled by the more hedonistic law of nature, as in the Golden Age“³³⁰. In der *Dafne* wählt Rinuccini als Bezugsbereich die Nebenhandlung – und nicht die Haupthandlung – des *Pastor Fido*, die sich auf den *Aminta* bezieht³³¹, und wählt somit eine besondere Art der bukolischen Gattung als

³²⁵ Vgl. das bereits erwähnte Zitat von Sampson 2003, S. 71. Das bukolische Setting erlaubt jedoch dank seiner Distanz zur Wirklichkeit, die sich als Distanz zu bestimmten Referenzen versteht, auch weitere allegorische Lesarten, denn die von bestimmten Konnotationen freien Elemente können z.B. politisch oder moralisch perspektiviert werden.

³²⁶ Die Annahme, der *Aminta* sei erstmals auf der Belvedere-Insel 1573 aufgeführt worden, hat sich mittlerweile fast einhellig durchgesetzt. Sie geht auf Solerti 1895 zurück, der aber keine konkreten Belege nennt. Somit können der Kontext und eventuelle politische Anspielungen nicht präzisiert werden. Vgl. Sampson 2006 (insb. Kap. 3) und Gigliucci 2014 für die Bibliographie zur Erstaufführung. Diese Themen werden im Kap. 4.2.1 vertieft behandelt.

³²⁷ Diese Botschaft mag nicht die Moral des ganzen Dramas verkörpern; Scarpati 1995 (insb. Kap. II, *Il nucleo ovidiano dell’Aminta*) z.B. glaubt, dass der Chor eine Art „Antithese“ ist, die dann vom ganzen Drama widerlegt wird.

³²⁸ Für diese These vgl. nochmals Sampson 2006, Kap. 3.

³²⁹ Zu den Unterschieden zwischen *Aminta* und *Pastor Fido* vgl. 4.2.1

³³⁰ Sampson 2006, S. 152.

³³¹ Nicht nur Guarini verwendet den *Aminta* für die Nebenhandlung, sondern er reduziert die Ernsthaftigkeit und den Pathos der Vorlage: „la rappresentazione del conflitto tra amore e castità viene [...] privata di tutti quegli elementi che nel dramma tassiano [...] conferivano a quel conflitto una certa dose di serietà morale e di risonanza patetica“ (Residori 2004a, S. 7). „La dignità del pathos tragico, negata all’episodio di ascendenza tassiana, è

Vorlage: Es ist die Pastorale, die keine politischen Bedeutungen vermitteln soll, sondern eine ‚Fluchtperspektive‘ (*prospettiva evasiva*) vertritt, in der die Liebe thematisiert wird und die sich somit einer politischen Allegorese entzieht³³². Im Kap. 4.2.1.1 wird das auch für Rinuccinis *Euridice* und *Arianna* bedeutende Thema weiter behandelt und vertieft.

Die Tatsache, dass die *Dafne* gar keine politischen Bezüge herstellt, wird aus meiner gattungstypologischen und gattungshistorischen Perspektive dadurch bestätigt, dass fast keine tragischen und politisch konnotierten Elemente vorhanden sind. Während die Struktur der tragischen Diskussion zwischen König und Consigliere in späteren Musikdramen oft auftaucht, spielt die *Dafne* nur auf einige tragischen Gefühle an. Dies bestätigt nochmals die akademische Natur des Stückes, das für ein gelehrtes Publikum in einem nicht-höfischen Kontext uraufgeführt wurde und deshalb kein direktes enkomiastisches Element aufweist.

2.4 Die *Dafne*: von der Epik (über die Tragödie) zur Pastorale – ein neuer Interpretationsversuch aus gattungstypologischer Perspektive

Wie schon mehrmals angedeutet, können die zwei verschiedenen Verwandlungen der *Dafne* auf zwei unterschiedlichen Ebenen gelesen werden: Die Verwandlung Dafnes ist auf der wortwörtlichen, denotativen Ebene klar nachgewiesen, die Verwandlung Apollos ist metaphorisch und durch den Krieg mit Amor bedingt³³³.

Am Anfang des Dramas wird Apollo als ein epischer Held dargestellt: Er tötet die Schlange, die die bukolische Welt bedroht:

CORO

Giove immortal, che tra baleni e lampi
scoti la terra e 'l cielo,
mandane o fiamma o telo
che da mostro sì rio n'affidi e scampi. (*Dafne*, VV. 36-39)

CORO

Ebra di sangue in questo oscuro bosco

riservata alla sola vicenda di Mirtillo e Amarilli, nella quale i valori in gioco sono tutt'altri. Il conflitto etico tra castità e amore è declassato a problema minore“ (ibid., S. 8). Genaue, von Selmis Kommentar noch nicht beleuchtete intertextuelle Bezüge zwischen *Aminta* und *Pastor Fido* bezüglich der Episoden Silvios und Silvias werden von Guercio 2002 aufgezeigt.

³³² Auch Barberi Squarotti betont das subversive Potential der Geschichte Silvios und Dorindas, denn diese bezieht sich auf die Ideologie des *Aminta*: „Sembra che alla storia di Silvio e Dorinda il Guarini riservi lo spazio di quella libertà anarchica (o quasi) che il Tasso ha appena posto a fondamento della celebrazione dell'età dell'oro nel coro dell'atto primo dell'*Aminta* [...]. Silvio passa dall'esecrazione di Venere e della lascivia all'accettazione dell'amore, scambiando le frecce della caccia, che ha spezzato, con l'altro dardo, quello d'amore“ (Barberi Squarotti 2006, S. 335).

³³³ Die Verwandlung Apollos wird durch die schon genannten intertextuellen Bezüge mit *Pastor Fido* und *Aminta* und durch die stilistischen Ebenen der *Dafne* bedingt.

Giacea pur dianzi la terribil fera. (*Dafne*, VV. 44-45)

Auf der lexikalischen Ebene ist festzustellen, dass das Wortmaterial der hohen Stilebene entstammt, wie es für hohe Gattungen – wie das Epos und die Tragödie – vorgeschrieben ist („Giove immortal“, „scoti la terra e ’l cielo“ usw.). Die Anrufung Jupiters gleich zu Beginn erinnert eindeutig an ein episches Register – man denke z.B. an die epischen Prologe. Das feierliche Epitheton „immortal“ unterstreicht die Nähe zum *genus grande* überdies. Die Parallelismen und insbesondere die Wortpaare am Ende des Verses („baleni e lampi“, „terra e ’l cielo“, „o fiamma o telo“, „n’affidi e scampi“) weisen jedoch auf den mittleren Stil hin, der für das musikaffine Musikdrama typisch ist³³⁴. Die epische Charakterisierung überwiegt jedoch, da der epische Wortschatz mit der epischen Thematik kombiniert ist: Es werden Bilder der Gewalt evoziert („ebra di sangue“, „terribil fera“). Außerdem wurde das Thema des Sieges Apollos in einer besonderen Gattung der Antike, dem Pään, besungen, dessen Stil als erhaben gilt³³⁵.

Das thematische und stilistische Konglomerat des Anfangsteils entspricht einer weiteren erhabenen Gattung, nämlich der Tragödie, der Gattung, auf die sich die Vorreiter des Musikdramas bezogen haben. Insbesondere werden einige Gefühle hervorgerufen, die in Zusammenhang mit der Tragödie stehen: *phobos* und *eleos*, Schrecken und Mitgefühl, die Hirten und Chor empfinden. Das Monster Pitone flößt den Hirten furchtbare Angst ein: „orrída belva“, „senza timor, senza spavento“, „di terror non ci si aghiacci ’l core“, „la terribil fera“ sind Syntagmen, die sich auf die Affekte dieser Figuren beziehen. Die Affekte ändern sich, als Apollo gewinnt: „torni tranquillo il cor, sereno ’l volto“. Das Mitleid, das zweite tragische Gefühl, wird am Ende von dem Boten explizit benannt:

All’alta novitate
fermò repente il passo
e, confuso d’orrore e di pietate,
restò per lungo spazio immobil sasso (VV. 353-356)

³³⁴ In den Musikdramen zeigen die Arien tendenziell einen mittleren Stil und werden in Strophen organisiert; die Rezitativen dagegen sind im hohen Stil gehalten, *settenari* und *endecasillabi* wechseln sich ab. Vgl. Overbeck 2011. Man kann in diesem Fall vielleicht von einem stilistisch erhabenen Konglomerat sprechen, das sich auf das Epos bezieht und gleichzeitig die Spezifität der Dichtung für Musik durch syntaktische Verweise auf den mittleren Stil bewahren will.

³³⁵ Minturno 1564: „Perciocché molte furon le maniere del cantare. La prima fù tutta degl’Iddii; la seconda piena di lamenti; la terza, che Peana si chiama, fù il canto d’Apollo per le vittorie, ch’egli riportò dall’avere ucciso il serpente, che Pythone si nominava; la quarta il Ditirambo, che in laude di Baccho si cantava; la quinta fù di quei canti, che Leggi si dicevano“ (S. 168).

Der semantische Bereich des *eleos* wird durch „sospiravan pietosi“, „io sentii per pietà mancarmi il core“³³⁶ auch nach der Verwandlung Dafnes evoziert. Tragische Gefühle werden daher zweimal evoziert, und zwar getrennt: Am Anfang ist es der mit Pitone assoziierte Schrecken, gegen Ende das durch die Verwandlung Dafnes bedingte Mitleid. Dies bedeutet, dass am Anfang eine heldenhafte Atmosphäre vorherrscht, da das tragische Gefühl des Schreckens mit einem kriegerischen, epischen Thema und einem zumeist erhabenen Stil kombiniert wird (es ist ein episch-tragisches bzw. erhabenes Konglomerat); gegen Ende dagegen überwiegt ein elegischer bzw. lyrischer Ton, der durch die Verweise auf die Pastorale vorbereitet wird – was im Folgenden gezeigt wird.

Der Einfluss der Tragödie kann auch in der Wahl der Figuren beobachtet werden: In der *Dafne* werden Götter zu den Protagonisten, was in früheren Pastoralen nicht der Fall war³³⁷. Eine wichtige dramatische Vorlage in diesem Sinne ist die Tragödie *Canace* von Sperone Speroni, in der auch Götter Hauptfiguren sind (vgl. dazu 1.2.1.2).

Um noch einmal auf den Anfang der Untersuchung zurückzukommen: Es kann beobachtet werden, dass das episch-erhabene Register nach dem Tod Pitones weiterhin vorherrscht:

APOLLO
Pur giacque estinto al fine
in su 'l terren sanguigno
da l'invitt'arco mio l'angue maligno.
Securi itene al bosco,
Ninfe e Pastori, ite securi al prato:
non più fiamma e tosco
infetta 'l puro ciel l'orribil fiato.

³³⁶ V. 362 und V. 365, später vollständig zitiert.

³³⁷ Guarini schreibt die Verwendung hoher Figuren in seiner Theorie zur Tragikomödie vor und wählt Halbgötter als Protagonisten im *Pastor Fido*; die Götter waren zuvor aber nie Protagonisten einer Pastorale gewesen. Erst die gemischten Dramen des 15. Jahrhunderts, die sich auf viele Gattungen und Traditionen beziehen, lassen sich von der Mythologie inspirieren – die Götter sind jedoch keine erhabene Figuren wie in den Musikdramen, sondern oft in fragliche Situationen involviert und die stilistische Mischung tendiert eher zur niedrigen Ebene (so auch in Grotos *Calisto*, vgl. Pieri: „Lo spettacolo, insomma, si collega originariamente alla rudimentale teatralità del filone nenciale e rozzesco e non ricorre, nonostante la materia mitologica, agli artifici musicali e coreografici o ai repertori del meraviglioso e del metamorfico su cui si fonderanno più tardi le risorse del genere“, S. 322). Der einzige bedeutende Präzedenzfall sind die verlorenen *pastorali* von Cavalieri, mutmaßlich die ersten vollständig vertonten Dramen: „Nella pastorale in musica [...], i ‚solisti‘ Fileno e Clori, accompagnati dal Coro, erano private persone alle prese con dei del cielo e spiriti inferi, cioè i personaggi del genere comico (ora in veste pastorale) agivano insieme ai personaggi degli intermezzi: si unificavano così, per farcitura di quel ‚campo franco‘ sperimentale e alla moda che le serve erano diventate nella prassi teatrale del tempo, i due mondi spettacolari che il pubblico fiorentino era abituato a vedere separati. Dagli intermezzi, infatti, è più plausibile che provenissero le figure divine che non da pastorali lontane nel tempo o nei modi“ (Ricco 2015, S. 129). Cavalieris Werke beeinflussen Rinuccini, wie Ricco erklärt: „Le tre pastorali, che Cavalieri, pur non nominandole nella missiva, doveva sentire ben più vivaci delle tediose ‚passioni‘ di Peri e Caccini, avevano esercitato un influsso quanto meno ‚tematico‘ sulla cultura spettacolare fiorentina, evidente anche nell’esplicita definizione della *Dafne* come ‚favola pastorale‘ nel frontespizio della prima edizione del ‚libretto‘“ (Ricco 2015, S. 137).

Tornin le belle rose
ne le guancie amorose;
torni tranquillo il cor, sereno 'l volto:
io l'alma e 'l fiato al crudo serpe ho tolto. (*Dafne*, VV. 56-66)

Auch in diesen Versen werden thematische Bezüge zum Krieg bzw. zum Epos hergestellt („terren sanguigno“, „angue maligno“, „fiamma e toscò“, „orribil fiato“); andererseits verweisen die Redefiguren auf den mittleren Stil, wie der mit Parallelismus gekreuzte Chiasmus von „Securi itene al bosco, / [...] ite securi al prato“³³⁸ zeigt; bukolische Bezüge tauchen erst allmählich auf („Tornin le belle rose / ne le guancie amorose“).

Apollo erweist sich als Sieger eines epischen Gefechts und wird daher vom Chor gewürdigt:

CORO

Almo dio, che 'l carro ardente
per lo ciel volgendo intorno
vesti 'l dì d'un aureo manto,
se tra l'ombra orrida argente
splende il ciel di lume adorno,
è pur tua la gloria e il vanto.
Se germoglian frondi e fiori,
selve e prati, e rinnovella
l'ampia terra il suo bel manto,
se de' suoi dolci tesori
ogni pianta si fa bella,
è pur tua la gloria e il vanto.
Per te vive e per te gode
quanto scerne occhio mortale,
o rettor del carro eterno:
ma si taccia ogn'altra lode;
sol de l'arco e de lo strale
voli il grido al ciel superno.
Nobil vanto: il fier dragone
di velen, di fiamme armato
sul terren versat'ha l'alma;
per trecciar fregi e corone
al bel crin di raggi ornato
qual fia degno edera o palma? (*Dafne*, VV. 67-90)

Durch ‚mittlere‘ Redefiguren, die der Ausführungstechnik (d.h. dem Gesang) entsprechen, kommt der Triumph Apollos endgültig zum Ausdruck: „è pur tua la gloria e il vanto“ wird zweimal wiederholt, „vanto“ wird zusammen mit dem Adjektiv „nobile“ später erneut verwendet; Attribute der Ehre sind auch im Wortpaar „edera o palma“ zu finden, das einen Parallelismus mit „fregi e corone“ bildet.

³³⁸ Zur Analyse der Stilebene in den ersten Musikdramen vgl. Mehlretter 1994.

Durch die Auseinandersetzung mit Amor verliert Apollo jedoch die Siegespalme: Cupido triumphiert über den Gott der Epik und Apollo wird zum Anhänger des Liebesgottes. Apollo erfährt sozusagen eine Abstufung und eine Anpassung an das Thema der Liebe und die Gattung der Hirtendichtung, die bis zu Rinuccini keine Götter als Protagonisten³³⁹ vorgesehen hatte. Die Abstufung oder Erniedrigung Apollos, des Helden des Pääns, weist auch eine lyrische Prägung auf: Das Liebesthema in Verbindung mit dem Mythos von Daphne und Apollo nimmt zweifelsohne Bezug auf Petrarcas *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Wie Bujic anhand der Analyse des ersten Chors und des Botenberichts nachweist³⁴⁰, verwendet Rinuccini einige petrarkische Lexeme im Hinblick auf den Mythos – einen Mythos, der bei Petrarca sowohl die Liebesniederlage als auch den poetischen Triumph thematisiert und die Verschmelzung der Figur des Dichters und der des Gottes nach sich zieht³⁴¹.

Der Übergang von einer erhabenen-epischen zur einen mittleren-bukolischen Tonlage ist schon durch die Gegenüberstellung von zwei Wortpaaren in zwei angrenzenden Versen angekündigt:

qual fia degno edera o palma?

AMORE

Che tu vadia cercando o giglio o rosa. (*Dafne*, VV. 90-91)

Das erhabene Paar „edera o palma“ kontrastiert mit den ‚bukolischen‘ Blumen „o giglio o rosa“, die von Amor angesprochen werden.

Die Abstufung Apollos wird auf der Metaebene von Venus thematisiert:

Pe' boschi oggi sen van gli dei del cielo. (*Dafne*, V. 99)

Aus der Perspektive der gattungstypologischen Verwandlung ist Venus hier sehr bedeutend: Sie verkündet die Verwandlung Apollos, die scheinbar verborgen ist bzw. vor der materiellen Verwandlung von Dafne in den Hintergrund gerät. Venus spielt eine ähnliche Rolle auch in der *Euridice*: Sie stellt den Übergang von der bukolischen zur höllischen Szene dar³⁴² – sie ist in beiden Fällen eine ‚Übergangsgöttin‘.

³³⁹ In Tassos *Aminta* erscheint Amor im Prolog; seine Rolle ist weniger für die Handlung als aus der poetologischen Perspektive heraus bedeutend (s.u.).

³⁴⁰ Bujic 2006. Im ersten Chor haben die petrarkischen Lexeme die Funktion, das unglückliche Ende zu antizipieren, weil sie auf die Handlung der *RVF* verweisen.

³⁴¹ Vgl. z.B. Hernández Esteban 1985; die Bibliographie dazu ist sehr umfangreich. Zum *Canzoniere* und der Mythologie vgl. Marozzi 2002.

³⁴² „Venere che, dal punto di vista spettacolare, è propriamente anche la guida al mutamento di scena da boschereccia a infernale“ (Ricco 2015, S. 175).

Im Dialog zwischen Apollo und Amor wird mit der Doppeldeutigkeit des Bogens und des Bogenschützen gespielt: Wie bereits erwähnt, ist der Bogen ein Instrument des epischen Krieges, jedoch auch die Waffe Amors, durch die der Gott in einem bukolischen und lyrischen Kontext über Apollo triumphieren kann.

APOLLO

Dimmi, possente arciero,
qual fera attendi o qual serpente al varco
ch'hai la faretra e l'arco?

AMORE

Se da quest'arco mio
non fu Pitone ucciso,
arcier non son però degno di riso,
e son del cielo, Apollo, un nume anch'io.

APOLLO

Sollo; ma quando scocchi
l'arco, sbendi tu gli occhi
o ferisci a l'oscuro, arciero esperto?

VENERE

S'hai di saper desio
d'un cieco arcier le prove,
chiedilo al Re dell'onde,
chiedilo in cielo a Giove,
e tra l'ombre profonde
del regno orrido oscuro
chiedi, chiedi a Pluton, s'ei fu sicuro!

APOLLO

S'in cielo, in mare, in terra
Amor trionfi in guerra,
dove, dove m'ascondo
chi novo ciel mi insegna o novo mondo?

AMORE

So ben che non paventi
la forza d'un fanciullo,
saettator di mostri e di serpenti.
Ma prendi pur di me gioco e trastullo.

APOLLO

Ah tu t'adiri a torto:
o mi perdona, Amore,
o se mi vuoi ferir risparmi 'l core. (*Dafne*, VV. 100-127)

Cupido wird definiert als „possente arciero“ (Apollo), „arcier non [...] degno di riso“ (Cupido stesso), „arciero esperto“ (Apollo), „cieco arcier“ (Venere): Das Wort „Bogenschütze“ wird von Apollo polemisch und ironisch verwendet, indem er es für Amor, der eben kein epischer Held ist, benutzt. Amor dagegen versucht, die Idee zu vermitteln, dass kriegerische und Liebeszwecke gleich würdig sind. Nach Apollo ist Amor unangemessen für die epische Welt („S'in cielo, in mare, in terra / Amor trionfi in guerra,“); der Gott der Liebe hält dagegen, dass

er selbst über die mächtigsten Götter triumphiert habe. Am Ende kann er Rache nehmen und erhält gleichzeitig die Siegesattribute:

Orsù, de l'alto cielo
mirin gl'eterni dei
le glorie e vanti miei;
e voi quaggiù, mortali,
celebrate il valor de gl'aurei strali. (*Dafne*, VV. 242-246)

Madre, di gemme e d'oro
un bel carro m'appresta,
pommi su l'aurea testa
nobil fregio d'onor, cerchio frondoso;
veggammi oggi gli dei dell'alto cielo
trionfator pomposo.
Quel dio ch'intorno gira
il carro luminoso,
vinto dall'arco mio piange e sospira. (*Dafne*, VV. 253-261)

Cupido erhält somit die Kennzeichen, „le glorie e i vanti miei“, die der Chor davor Apollo beigemessen hatte (vgl. „è pur tua la gloria e il vanto“) und „nobil fregio d'onor, cerchio frondoso“, ein Symbol, das davor einer der Siegespreise für den Bezwinger Pitones war („per trecciar fregi e corone / al bel crin di raggi ornato / qual fia degno edera o palma?“)³⁴³.

In seiner Klage zeichnet sich Apollo durch elegische Gefühle aus und ist weit entfernt von der triumphierenden Figur des Anfangs:

Lumi, voi che vedeste
l'alta beltà che a lagrimar vi sforza,
affisatevi pure in questa fronde:
qui posa e qui s'asconde
il mio bene, il mio core, il mio tesoro,
per cui, ben ch'immortal, languisco e moro. (*Dafne*, VV. 373-378)

Dafne wird zum Instrument des poetischen Ruhms:

I bei cigni di Dirce e i sommi regi
di verdeggianti rami al crin famoso
portin segno d'onor ghirlande e fregi. (*Dafne*, VV. 391-393)

³⁴³ Zum epischen Konnex zwischen Apollon und dem Bogenschießen vgl. den Anfang der *Ilias* (insbesondere die VV. 43-52).

Sein Gesang schließt jedoch mit einer bukolischen Stimmung und vor allem mit einer metapoetischen Definition des Musikdramas, nämlich dem „dolce cantando“:

Gregge mai né pastor fia che noioso
del verde manto suo la spogli e prive:
alla grat'ombra il dì lieto e gioioso
traggan dolce cantando e ninfe e dive. (*Dafne*, VV. 394-397)

Die gewandelte Charakterisierung Apollos, der vom epischen Helden zum unglücklichen Liebenden wird, stimmt mit der auf der Metaebene angedeuteten Verwandlung der Gattung überein: Es ist eine Art Verwandlung von einer epischen bzw. tragischen (Misch-)Gattung hin zu einer bukolischen (Misch-)Gattung. Die Epik ist lexikalisch und thematisch angedeutet; der höhere Stil lässt wohl auch an die Tragödie denken, die auch in theoretischer Hinsicht eine große Rolle spielt und insofern beachtet werden muss. Am Ende jedoch herrschen Pastorale bzw. Elegie vor, wie nochmals thematisch und stilistisch zu sehen ist: Dies ermöglicht die Erregung gegensätzlicher Affekte beim Publikum, wie dies bei der *Euridice* auch in der Struktur deutlich wird³⁴⁴. In den folgenden Werken Rinuccinis wird die Liebe das Hauptthema sein, das Setting immer bukolisch bzw. maritim. Es kann aber nicht nur von einer Verwandlung die Rede sein, sondern auch von der Kopräsenz der Gattungen: Jedes Drama weist eine gattungshistorische Komplexität aus, die nicht vereinfacht werden kann. In der *Dafne* z.B. kann nicht von einem ‚epischen Teil‘ gesprochen werden, sondern von einem ‚erhabenen (epischen-tragischen) Konglomerat‘, das am Anfang des Musikdramas vorherrscht. Die spätere *Arianna* konzentriert sich auf die Tragödie: Die „tragedia per musica“ von 1608 ist jedoch – selbstverständlich – keine regelmäßige Tragödie, sondern eine Gattungsmischung, die die Gattungen in neuer Gewichtung vermengt.

2.4.1 Poetik der Gattungsausdehnung in Tassos *Aminta*

Um das poetische Verfahren Rinuccinis zu verstehen, könnte der Prolog des *Aminta* einbezogen werden, in dem Amor Tassos Poetik der Pastorale ankündigt:

Spirerò nobil sensi a' rozzi petti,
raddolcirò de le lor lingue il suono;
perché, ovunque i' mi sia, io sono Amore,
ne' pastori non men che negli eroi,

³⁴⁴ Die Mischung der Niveaus von Figuren und Stil ist typisch für die neue Gattung, deren Grenzen weiter als die des cinquecentesken Dramas sind.

e la disagguaglianza de' soggetti
come a me piace agguaglio; e questa è pure
suprema gloria e gran miracol mio:
render simili a le più dotte cetre
le rustiche sampogne; e, se mia madre,
che si sdegna vedermi errar fra' boschi,
ciò non conosce, è cieca ella, e non io,
cui cieco a torto il cieco volgo appella. (*Aminta*, VV. 80-91)

Auch die Pastorale Tassos verwandelt sich aus der gattungshistorischen Perspektive: Die Pastorale, durch die „rustiche sampogne“ angedeutet, erhebt sich auf das Niveau der erhabenen, fast heroischen Dichtung, welche sich durch die „dotte cetre“ auszeichnet³⁴⁵. Das poetologische Verfahren Tassos ist jedoch komplexer: Der *Aminta* beseitigt die komischen Figuren, die in den früheren Pastoralen in Ferrara üblich waren (vgl. 1.2.1.1). Die Rolle der Komödie im *Aminta* wird somit zurückgedrängt: Diese Gattung übt nur wenig Einfluss im ersten Teil des Werkes aus, das eher den Weg der Tragödie beschreitet; das tragische Ende wird allerdings im letzten Moment durch Umkehrungsmechanismen vermieden. Dazu kommt, dass es bei Tasso nur wenige Liebesintrigen gibt, da das Paar Aminta und Silvia im Zentrum steht, während in den früheren Pastoralen die Liebespaare und die Liebesgeschichten zahlreich und kompliziert verknüpft sind – genau wie bei den Komödien. Die Folgen für die Gattung sind nicht nur strukturell, sondern bedingen „una vistosa ristrutturazione tipologica dei personaggi“³⁴⁶. Nach Bruscaagli „elevando i ‚pastori‘ sul piano nobile degli ‚eroi‘, il Tasso intende soprattutto ‚render simili‘ due diversi registri poetici e drammaturgici, spingere la rusticità ancora inerente al modello pastorale estense verso l’alta nobilitazione stilistica delle ‚più dotte cetre““³⁴⁷. Auch Daniele unterstreicht die Komplexität von Tassos Poetik, denn „L’*Aminta* [...] si differenzia dalle altre opere per una lucida razionalità, deviante dai generi costituiti (fuori da una regolamentazione aristotelica e quindi vergine di innovazione), per una forma proteica e

³⁴⁵ Dies ist die These von Riccò 1999, die von Riccò 2015 bezüglich der *Euridice* vertreten wird („la solitaria liberazione della sposa, il suo ri-acquisto, dimostrerà il superamento dei tradizionali strumenti ‚pietosì‘ di conquista amorosa, utilizzati nell’antefatto pastorale [...] a favore di più eroiche determinazioni [...] che rideclineranno i poteri della musica e del canto di Orfeo, determinando l’elevazione delle capacità sue e del genere teatrale in sé, cioè che da Virgilio in poi (egloga IV) lo stile pastorale aveva perseguito, trovando recentemente nel Prologo dell’*Aminta* la spinta ad un deciso superamento moderno dei confini tradizionali e soprattutto annettendo alla terza scena vitruviana strutture drammatiche ‚alte‘, coefficienti eroici in grado di modificare il primitivo carattere ludico ricreativo del ‚terzo genere““, S. 185). Im bukolischen Umfeld des *Aminta* agiert Amor selbst und die Hirten sind gleichzeitig Dichter; „in realtà il ‚basso stile‘ è soltanto simulato“ (S. 1101). Auch Bruscaagli 1985 spricht von der Außergewöhnlichkeit des Prologs, in dem die Flucht Amors in die bukolische Welt „configura un evento d’eccezione“ (S. 315). Das Ziel Tassos war sicherlich auch, einen niedrigen Gegenstand zum angemessenen Gegenstand der Dichtung eines *poeta doctus* zu machen. Zum *Aminta* vgl. auch Musumeci 1981; Da Pozzo 1983; Scarpati 1995; Chiodo 1998, zum Goldenen Zeitalter und zum Vergleich Tasso-Guarini; Accorsi 1999; Borsellino 1999, der *Aminta* und *Pastor Fido* vergleicht; weitere bibliographische Hinweise sind im Kap. 4.2.1 zu finden.

³⁴⁶ Bruscaagli 1985, S. 293.

³⁴⁷ Ibid., S. 316.

mutevole [...] che non conosce certezze“³⁴⁸. Die *Gattungsnivellierung* Tassos, die die „disagguaglianza de' soggetti“ beseitigen will, geht einen anderen Weg als die Rinuccinis, geht gar in die entgegengesetzte Richtung, da Apollo in der *Dafne* auf das Niveau Cupidos sinkt. Aus der gattungshistorischen Perspektive ist jedoch wichtig zu beobachten, dass im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Gattungen ‚ausgedehnt‘ werden und dass neue Theorien entstehen: Es ist ein fruchtbarer Boden für gattungsbedingte, extremere Experimente, d.h. für die Entstehung des Musikdramas.

2.5 Die Probe aufs Exempel: die Version Da Gaglianos und die Übersetzung Opitzens

2.5.1 Da Gaglianos und Rinuccinis *Dafne* (1608)

Im folgenden Unterkapitel wird meine Interpretation, die sich auf die Verwandlung Apollos konzentriert, auf ihre Gültigkeit hin überprüft, indem Rinuccinis *Dafne* von 1600 mit der zweiten, erweiterten Version (Da Gagliano, 1608) und mit der deutschen Übersetzung (Opitz 1627) verglichen wird. Die mit Kontext und Poetik verbundenen Unterschiede sind insofern ergiebig, als sie *ex positivo* wie auch *ex negativo* die Besonderheit des akademischen Kontexts und der Interpretation der ersten *Dafne* zeigen. Bei der erweiterten Version werden einige Tendenzen des Ausgangstexts weiter entwickelt, bei der Übersetzung dagegen wird der höfische und festliche Anlass einige Änderungen bedingen. Eine bestimmte Stelle erweist sich in beiden Fällen als für die kritische Deutung besonders gewinnbringend: die Verwandlung Dafnes und die darauffolgende Klage Apollos; insbesondere die Länge und der Aufbau der Letzteren bestimmt die Charakterzüge des Protagonisten.

Die *Dafne* wurde mehrmals wiederaufgeführt (vgl. 2.1). Soweit es sich belegen lässt, wurde der Text in den späteren Aufführungen nicht entscheidend verändert.

Eine Ausnahme ist die Version von 1608, die von Marco da Gagliano vertont und von Rinuccini³⁴⁹ erweitert wurde. Das Drama wurde Ende Januar für den Karneval im Rahmen der

³⁴⁸ Daniele 1998, S. 134-135. Auch Zatti 2000 vertritt dieselbe These: „Tipico del Tasso del resto sarà sempre di operare sui confini di un ‚genere‘, mettendone in questione i fondamenti e sperimentando forme su cui già si andava consolidando una forte discussione teorica“, S. 380.

³⁴⁹ Wie Da Gagliano in seinem Vorwort behauptet: „la Dafne del Sig. Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta, e abbellita“, in Da Gagliano 1608, unpag. Peri schreibt dasselbe in einem Brief an Kardinal Ferdinando Gonzaga (8 April 1608): „la Dafne fatta recitare da Vostra Eccellenza Illustrissima arricchita dallo stesso Signor Rinuccini di nuove invenzioni, e composta dal Signor Marco, con infinito gusto al pari d’ogn’altra, e da vantaggio [...]“ (in Carter/Goldthwaite 2013, S. 399). Vgl. dazu Piccinelli 2000, S. 215.

„glänzende[n] Karnevalsfeste[n]“³⁵⁰ gespielt und soll großen Erfolg gehabt haben: Sogar Peri hat die Musik Gaglianos gepriesen³⁵¹. Marco da Gagliano war der wichtigste Musiker in Florenz³⁵², ab 1608 sogar Kapellmeister an S. Lorenzo, und hatte viele Kontakte selbst in Mantua, wo er sich zwischen Ende 1607 und Juni 1608 aufhielt; 1607 gründete er die Accademia degli Elevati, deren Protektor der Mantuaner Kardinal Ferdinando Gonzaga war. Diese Version weise keine großen Änderungen im Vergleich zur ersten auf, behauptet Barbara Russano Hanning³⁵³. Der Prolog wird selbstverständlich hinsichtlich der Widmung geändert und mehrere Verse werden hinzugefügt. Sicherlich hing diese Erweiterung des Librettos von der neuen Vertonung ab – Gagliano und Rinuccini haben zweifelsohne zusammengearbeitet; andererseits werden einige Szenen, die in der ersten *Dafne* nur dem Spielen der Sänger anvertraut waren, ausführlicher beschrieben; es ist aber offensichtlich, dass bestimmte Momente des Dramas unterstrichen und verstärkt werden – und es sind genau diese Momente, die für die im vorigen Unterkapitel vorgeschlagene Interpretation der *Dafne* von Belang sind. Die Klage der Hirten über die Bedrohung durch die Schlange wird amplifiziert: Der Verweis auf die Götter und auf ihre Gnade und der erhabene Wortschatz (z.B. „O del ciel Monarcha e Re“, „D’atro foco ira severa“ usw.) betonen noch stärker das epische Potential der Szene und infolgedessen die rettende Rolle des ‚epischen‘ Apollos.

Mira dal Ciel de mira
Nudi di frondi omai
Quest’arboscelli

³⁵⁰ Vgl. die ältere, aber immer noch informative Arbeit Vogels 1889, S. 426; die Karnevalsfeste waren besonders prächtig, weil „[a]m 24. Dezember 1607 [...] der erst 20jährige zweite Sohn des Herzogs, [...] Prinz Ferdinand, die Kardinalswürde erhalten [hatte]“ (ibid.) und 1608 Francesco Gonzaga und Margherita di Savoia heirateten. Neuer, aber weniger reich an Informationen ist Strainchamps 2000.

³⁵¹ Vogel 1889, S. 427.

³⁵² Ibid., S. 419: „Die auffallende Thatsache, daß Peri nach Veröffentlichung seiner *Euridice* (1600) nur noch ein einziges Werk, und zwar erst neun Jahre darauf, drucken ließ, und daß Caccini nach seinen *Nuove Musiche* (1601) nur noch zwei Kompositionen, und zwar nach einem Zwischenraum von über 10 Jahren, publicirte, dürfte kaum anders [d.h. als durch die Konkurrenz Gaglianos] zu begründen sein. Schon bald nach Veröffentlichung seiner ersten Madrigalbücher war Gagliano’s geistige Überlegenheit über die Begründer des monodischen Stils entschieden, sie trat aber vollends zu Tage nach der Aufführung seiner *Dafne* und mußte daher Peri’s und Caccini’s Ruhm stark verdunkeln“.

³⁵³ „[...] Rinuccini’s version of *La Dafne* for the 1608 setting by Marco Da Gagliano in which his revisions do not alter the substance of the plot in the least. If the figure of Daphne is fleshed out by the slight expansion of her only scene, she is still anemic compared to Ariadne and even Eurydice“ (Hanning 1979, S. 490). Diese Version wird auch von Sternfeld 1978 erwähnt, S. 137-138. Da Gaglianos Biographie ist von Emil Vogel (1889) besprochen. Wichtig ist seine Rolle in der Begründung der Accademia degli Elevati (1607), dessen Protektor ab 1608 der Kardinal Ferdinando Gonzaga war; Gagliano bezeichnet sich im Titelblatt der neuen Version der *Dafne* als „nell’accademia de gl’Elevati l’Affannato“. Vogels Standpunkt zur kompositorischen Aktivität und dem entsprechenden Erfolg von Da Gagliano ist sehr interessant: Gagliano habe die alte Generation der Musiker (Peri, Caccini) in den Schatten gestellt (S. 419) – das würde vielleicht zum Teil erklären, warum Peris Partitur in Mantua nicht verwendet und *Dafne* nochmals von Da Gagliano vertont wurde; außerdem war die Beziehung zwischen Gagliano und dem Hof in Mantua sehr eng.

Pallide l'erbe, e torbidi i ruscelli
 Mira dal ciel deh mira
 Tra lagrime, e lamenti
 Tender le palme al Cielo
 Sconsolati Pastor Ninfe innocenti
 Se lasù tra gl'aurei chiostri
 Pote un cor trovar mercè
 Odi il pianto, e preghi nostri
 O del ciel Monarcha e Re
 Se a ferir la turba altera
 Che sovr'Ossa Olimpo alzò,
 D'atro foco ira severa
 Tra le nubi il Cielo armò,
 Della destra onnipotente
 Non vil pregio ancor sarà
 Sterminar crudo serpente
 Che struggendo il mondo va.³⁵⁴

Sofort danach wird nochmals der Angst der Hirten viel Raum gewidmet³⁵⁵. Nach dem Chor, der Narziss' Episode hervorruft, wird durch einen Dialog zwischen Dafne und einem Hirten erklärt, wie Apollo Pitone getötet hat³⁵⁶. Dieser Ausschnitt dient wahrscheinlich dazu, unaufführbare und mutmaßlich unaufgeführte Handlungen narrativ mitzuteilen und gleichzeitig Dafnes Figur ins Zentrum zu rücken; für meine Interpretation sind einige Verszeilen Apollos von Relevanz:

APOLLO
 Deh come lieto in queste piaggie io torno,
 Piagge dilette e care,
 Ove colsi d'amor palme sì chiare!
 Ma deh che miro!

³⁵⁴ Diese Ausgabe verfügt weder über Seitenzahl noch Versangabe.

³⁵⁵ „PASTORE DEL CORO: Pera pera il rio veleno, / non attoschi il mondo più / Verde il prato, e il ciel sereno / Torni omai, torni qual fu. / ALTRO PASTORE: Ma dove oggi trarrem tranquilla un'ora / Senza temer l'abominevol tosco?“.

³⁵⁶ „DAFNE: Per queste piante ombrose / Scorgimi Cintia tu selvaggio Nume / Dove fuggì la fera, ove s'ascose. / PASTORE DEL CORO: Ecco il pregio, ecco il sol di queste selve / Ecco la bella Dafne / Che al suon dell'arco fa tremare le belve. / ALTRO PASTORE: Cacciatrice gentil, che col bel ciglio / Splendor raddoppi a questo dì sereno, / Spento è il crudo Fiton: mira il terreno / Dell'empio sangue ancor caldo e vermiglio. / DAFNE: Dolcissima novella! E qual sì forte / Avventurosa mano / Lasciato ha il mostro rio preda di morte? / PASTORE DEL CORO: Febo, che su nell'alto / Rota la face, onde s'aggiorna il mondo / Spenselo alfin dopo un mortale assalto. / Deh come fu giocondo / Mirar quel Divo in un feroce e vago / Moversi incontro al formidabil drago! / Or minaccioso a fronte / Stavagli ardito, or sopra il piè leggiero / Dell'immenso animal schernia la rabbia, / Che dall'accese labbia / Fremendo invan spargea fiamme e veleno. / Sovra la belva atroce / Fermo tenea talor lo sguardo intento, / Or rapido e veloce / Pur come avesse nelle piante il vento. / Nè mai felice arciero / Spinse dall'arco strale, / Che di piaga mortale / Non lasciasse trafitto il mostro fero: / Tal che a fuggir si diè tutto tremante; / Ma dall'alate piante / Del gran saettator fuggissi invano, / Ch'ei pur lo giunse; o memorabil palma! / E privo d'alma lo lasciò sul piano. / DAFNE: O di celeste Eroo ben degni vanti! / Felicissimo giorno! Al suono a' balli / Tornate omai, pastor, tornate a' canti. / Vie più sicura anch'io per monti e valli / Saettando n'andrò le fere erranti.“. Diese Ausgabe verfügt weder über Seitenzahl noch Versangabe.

Apollo unterstreicht die Wichtigkeit seines Sieges über Amor („ove colsi d’amor palme si chiare“), der jedoch nur ein scheinbarer ist. Im folgenden Dialog zwischen Dafne und Apollo ist noch eine Veränderung zu beobachten: Der obszöne Bezug von Apollo auf den Geschlechtsverkehr wird durch einen keuscheren Verweis ersetzt³⁵⁷ – vielleicht publikumsbedingt. Es kann ein gewisser Hang zur *gravitas* in Mantua konstatiert werden, wie die Musiktragödie *Arianna* und der mit einer didaktischen Moral versehene *Ballo delle Ingrate* belegen könnten; bestimmte gegenreformatorische Elemente waren in der Kultur Mantuas sehr präsent, wie im Kapitel zu Striggios *Orfeo* illustriert wird.

Vor und während des Wortwechsels zwischen Amor und Venus wird nochmals der Sieg Amors über Apollo, sowie die gattungstypologische Verwandlung der *Dafne* in eine bukolische-elegische Form unterstrichen, deren Hauptthema die Liebe ist („Pianse il gran vincitor trofeo d’Amore“, „Io canterò d’Amor l’inclite prove“ usw.):

PASTOR DEL CORO
 Qui Fiton giacque estinto
 Trofeo d’Apollo, e qui trafitto il cuore
 Pianse il gran vincitor trofeo d’Amore.³⁵⁸
 [...]
 PASTORE DEL CORO
 Altri celebri e canti
 Trofei del sommo Giove
 Le fulminate moli e i rei Giganti:
 Io canterò d’Amor l’inclite prove.³⁵⁹

AMORE
 Qual de’ mortali, o de’ celesti a scherno
 Più recherassi Amore? Ah bella, ah fera,
 Benché fasciato gli occhi, io ben ti scerno.
 Ridi ridi pur lieta, anima altera,
 Vanne fastosa pur, vanne superba
 Delle lagrime tue, di tua bellezza.
 Ma quest’armi pungenti,
 Quest’arco e queste piume
 Rimira e ti rammenta

³⁵⁷ *Dafne* 1600: „APOLLO: Deh non sdegnar che teco / Compagno venga, anch’io so tender l’arco / E quando non ti spiaccia / Farem d’accordo diletta caccia. / DAFNE: Altri che l’arco mio / Non vò compagno addio“. *Dafne* 1608: „APOLLO: Prenda ne’ boschi anch’io dolce diletto: / Anch’io so tender l’arco, anch’io saetto. / E qui pur dianzi insanguinato ha l’erba, / Trofeo di questa man, belva superba. / DAFNE: Serva di Cintia altri che l’arco mio / Meco non voglio. Inviolabil legge / Vuol ch’io recusi per compagno un Dio.“

³⁵⁸ Nachdem Amor gesagt hat: „Ve che ti giunsi al varco / Oh impara a disprezzare l’arco“.

³⁵⁹ Diese letzten vier Verse könnten auf das Proemialsonett von Marinus *Rime* (1602) verweisen: „Altri canti di Marte e di sua schiera / gli arditi assalti e l’onorate imprese, / le sanguinose vittorie e le contese, / i trionfi di Morte orrida e fera. / I’ canto, Amor, da questa tua guerrera / quant’ebbi a sostener mortali offese, [...]“. Marinus Experimente im Bereich der Gattungsmischung sind extrem wichtig für die Entwicklung einer barocken Poetik.

Che fatto ho sospirar del Cielo un Nume.

Nach der Verwandlung Dafnes wird das Gefühl der Trauer von den Hirten energischer und ausführlicher zum Ausdruck gebracht³⁶⁰, wie Da Gagliano selbst betont³⁶¹, und auch die Klage Apollos (nicht jedoch das Lob Dafnes) ist – auch durch die Unterbrechung Tirsis – bemerkenswert erweitert:

TIRSI

Deh come invan s'affligge, invan si duole!
Odilo, bella Dafne, e godi almeno
Che le sventure tue lagrimi il Sole.

APOLLO

Un guardo, un guardo appena,
Un guardo appena, ah! lasso!
Affisai nella fronte alma e serena
Che disdegnosa, oimé! volgesti il passo.
Semplicetta beltà, qual tema avesti?
Ah non sapevi ancora
Che offesa non pon far gli Dei celesti?
Non mai nell'alto polo
Volgerò della luce il carro ardente
Che misero e dolente
Gli occhi girando alle frondose chiome
Non chiami mille volte il tuo bel nome.

Die ergänzten Teile haben einerseits eine praktische Funktion, da sie sich vermutlich an die neue Musik anpassen mussten; andererseits heben sie die Dichotomie der *Dafne* hervor, indem sie zuerst den erhaben-epischen und den elegisch-bukolischen Ton kräftig und insistierend zum Ausdruck bringen und insbesondere den Konflikt zwischen Apollo und Amor betonen. Auf diese Weise werden auch poetologische und gattungstypologische Fragen thematisiert und insbesondere der Übergang vom epischen zum bukolischen und elegischen Teil betont.

³⁶⁰ „PASTOR DEL CORO: Ahi dura, ahi ria novella! / Mira, deh Tirsi mio, che il ciel ne piange: / Senti gli augei lagnar tra' secchi rami: / E le fere ulular per le campagne. / Odi come piangendo ognun la chiami. / NINFA DEL CORO: Piangete o Ninfe e con voi pianga Amore; / Raccogliete le penne, aure celesti / E voi pietosi e mesti / Fermate il piè d'argento, o fonti, o fiumi; / Lagrimate nell'alto, eterni Numi. / CORO: Sparse più non vedrem di quel fin oro / Le bionde chiome al vento / Ah! Nè più s'udirà tra 'l bel tesoro / Di perle e di rubin l'alto contento. / Ah! Ch'eclissato e spento / E' del ciglio seren l'almo splendore. / Piangete, Ninfe, e con voi pianga Amore. / Dov'è la bella man, dove il bel seno, / Dove dove il bel viso? / E dov'è il dolce riso, / Dov'è del guardo il lampeggiar sereno? / PASTORE DEL CORO: Ahi lagrime, ah! dolore! / Piangete Ninfe e con voi pianga Amore“.

³⁶¹ Vgl. Osthoff 2002, S. 149: „Auf den Botenbericht legte Marco Da Gagliano in der Vorrede zu seiner Partitur den größten Wert. ‚la parte di questo Nunzio è importantissima; ricerca espressiva di parole oltre ogn'altra‘. Hier läßt sich das neue ‚recitar cantando‘ gut beobachten, und zwar schon an der erwähnten, nur als Musik überlieferten Frühfassung“.

2.5.2 Opitzens Übersetzung (1627)

Die Interpretation der *Dafne* hinsichtlich der Rolle Apollos und der Einfluss des Kontexts auf die Interpretation können durch einen zweiten Text weiter untermauert werden: Es handelt sich um die deutsche Übersetzung der *Dafne*, die von Martin Opitz verfasst und von Heinrich Schütz vertont wurde und mit der vermutlich³⁶² die Tradition der deutschen Opern begann. Opitzens Drama wurde 1627 anlässlich der Hochzeit von Sophie Eleonore, der Tochter des Kurfürsten von Sachsen, mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt auf die Bühne gebracht. Die *Dafne* ist also im Kontext der Hochzeitsfeierlichkeit zu sehen, bildet jedoch dabei nicht das zentrale Stück: In den Hofchroniken ist festgehalten, dass das Musikdrama, als „Comedi“³⁶³ bezeichnet, erst aufgeführt wurde, als viele der Gäste schon abgereist waren³⁶⁴.

Die Unterschiede zwischen Rinuccinis Ursprungstext und Opitzens Übersetzung sind besonders von Belang, da sie die Differenzen zwischen dem Hof- bzw. Hochzeitskontext einerseits und dem akademischen Bezugsrahmen andererseits³⁶⁵ deutlich am Text aufzeigen; wie zuvor angedeutet, ist gerade die Beziehung zwischen der Klage Apollos und dem Lob Dafnes in dieser Hinsicht bedeutend.

Opitzens *Dafne* ist klassisch³⁶⁶ in fünf Akte unterteilt: Um das richtige Maß zu erreichen, wird eine Chorpartie hinzugefügt. Natürlich zeigen der Prolog des Autors und die Vorrede Ovids relevante Abweichungen: Im Prolog wird sogar die Interpretation des Stücks suggeriert – eine moralistische Lektüre des Mythos, in der Dafne für die Keuschheit steht:

Das starcke Liebes-Giff, das unsre hohe Sinnen,
Die von dem Himmel sind, mit seiner Krafft gewinnen
Und wann Vernunfft erliegt, zu Boden reissen kan,

³⁶² Der Fall der deutschen *Dafne* wurde von Varwig 2011 jüngst erforscht. Alms 2012 analysiert eine Adaption von Opitzens *Dafne* und vermittelt gleichzeitig wichtige Daten zu der ersten deutschen *Dafne*. Beide verweisen auf verschiedene Meinungen der Kritik: Wolfram Steude z.B. behauptet, dass die *Dafne* ein Sprechdrama – jedoch mit einigen musikalischen Teilen – sei (Steude 1991). Elisabeth Rothmund vermutet dagegen, dass die *Dafne* völlig vertont gewesen sei (Rothmund 2004, insb. Kap. V). Kürzlich wurden die Texte Rinuccinis und Opitzens zum Vergleich veröffentlicht: Sanfilippo 2013 (der Gewinn dieses Beitrags besteht jedoch nur in der spanischen Übersetzung). Opitzens Text ist auch in der *princeps* zu lesen.

³⁶³ „Freytags ist morgens und abends tafel gehalten, nach der Nachtmalzeit ein Comedi agirt worden“ (S. 58). Dies ist eine der Möglichkeiten, ein Musikdrama zu benennen, wie es auch in den italienischsprachigen Gebieten der Fall war, obwohl dort die terminologischen Bezüge auf die bukolische Dichtung zahlreicher sind.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Die Unterschiede haben auch mit dem unterschiedlichen ideologischen und theologischen Rahmen zu tun; vor allem ist es wichtig, dass ein bestimmter *locus* (die Klage Apollos) verändert wird, um unterschiedliche Deutungen zu suggerieren. Die Interpretationsbemühungen sollen sich auf die Klage konzentrieren, wie im Unterkapitel 2.4 geschehen.

³⁶⁶ Opitz wählt Seneca als Vorlage für seine Tragödien: „Ebenso wirksam wie die in der Vorrede angedeutete neustoische Tragödienkonzeption wurde das formale Vorbild. Opitz folgte Seneca mit der Einteilung der Tragödie in fünf Akte, von denen die ersten vier mit Chorliedern abgeschlossen werden“, in Meid 2009, S. 402.

Sieh', o du Edles Par, auff diesem Schau-Platz an.
 Sieh an, du freyer Heldt, du Bildnuß aller Tugendt,
 Du Preyß der Zeit, und du, Sophie, Liecht der Jugendt,
 Deß Vatters grosse Lust, der werthen Mutter Zier,
 Sieh' an der Liebe Macht, von der du für und für
 Befreyt und sicher bist. Wer so wie du sich liebet
 Mit ungefärbter Pflicht, wer seine Huld ergiebet
 In Urtheil unnd Verstandt, ist klüger als der Gott,
 Der täglich zu uns bringt das schöne Morgenroth.
 Ihm machet Dafne selbst von ihren frischen Zweygen
 Den Krantz, der nicht verwelckt, sein Nachklang wird nicht schweigen,
 So lange Liebe wehrt. Nim dann in Gnaden an,
 Du doppeltes Gestirn, was Dafne geben kan:
 Den immer-grünen Krantz, und dencke, daß die Gaben
 So Fürsten als wie ihr vollauff zugeben haben,
 Zwar groß, doch irrdisch sind. Die Flucht der Zeit vertreibt
 Das Unsrig' und uns auch; was Dafne gibt das bleibt.

Auch die deutsche *Dafne* sollte ein *exemplum* sein³⁶⁷: Die Moral fällt jedoch sehr anders aus, da Dafne bei Opitz eine positive³⁶⁸ und Apollo eine negative³⁶⁹ Figur darstellen, während Rinuccini diesbezüglich kein Urteil formuliert. Die Liebe sieht Opitz, der eine neustoische Moral vertritt, als gefährliche Kraft, die durch die Vernunft gemildert und gesteuert werden sollte – genau wie es das königliche Hochzeitspaar machen wird. Ein Paar, das wegen der Eitelkeit der Dinge nach ewigen Werten suchen sollte³⁷⁰.

In der von Ovid aufgeführten Vorrede werden abermals das Paar und sein am Ende wiederkehrendes Symbol, der Rautenkrantz³⁷¹, genannt; dass das Lob dem deutschen Paar gewidmet wird, ist kein Wunder. Interessanter ist der Chor, der den dritten Akt beschließt. Der Chor musste neu erfunden werden, um das gewünschte Maß der fünf Akte zu erreichen. Und genau in diesem Teil, den Opitz ohne Vorlage schreibt und neu erfinden muss, taucht der Moralismus des Prologs auf, welcher sich somit von Rinuccinis *Dafne* am meisten entfernt:

³⁶⁷ Ein gewisser Moralismus ist typisch für Opitzens dramatische Werke. Mara Wade schreibt dazu: Opitz „cites the myth of Dafne and Apollo as an example of what might happen when reason succumbs to the passions. Thus, even though the choice of this Italian opera might not have been solely Opitz's, the poet deftly incorporated the work into his own system of drama.“ (in Wade 1990, S. 546-547). Die *Dafne* habe verschiedene Ziele: „Opitz's goal was not merely to demonstrate the linguistic capacity of the German language through these translations, but to establish the full moral scope of poetic expression in the vernacular. Moreover, by avoiding typical forms of contemporary theatrical expression, such as the school dramas or comic plays, Opitz used a genre to command critical attention and establish a platform for his literary program“ (ibid., S. 557).

³⁶⁸ „Ihm machet Dafne selbst von ihren frischen Zweygen / Den Krantz, der nicht verwelckt, sein Nachklang wird nicht schweigen, / So lange Liebe wehrt.“

³⁶⁹ „Wer so wie du sich liebet / Mit ungefärbter Pflicht, wer seine Huld ergiebet / In Urtheil unnd Verstandt, ist klüger als der Gott, / Der täglich zu uns bringt das schöne Morgenroth.“

³⁷⁰ Vgl. die letzten vier Verse.

³⁷¹ „Ich kenne dich, du Blume dieser Zeit, / Du Zier und Spiegel aller Jugendt. / Der Rautenkrantz, die Freundlichkeit / Verrhätet dich, o Glantz der Tugendt; / Alle Menschen loben dich, / Und die Elbe neigt sich.“

Liebe, wer sich selber haßt;
Aber wer sein gutes Leben
Will der freyen Ruh ergeben,
Reißt sich von der argen Last,
Suchet für das süsse Leyden
Felder, Wild, Gepüsch' und Heyden.

Ihm gefällt die Faulheit nicht,
Die nicht als zum Bösen wachet,
Die den Trägen schwächer machet
Und der Starcken Krafft zerbricht,
Die den Geist zeucht auff die Erden
Und heißt Männer Kinder werden.

Seine Lust, die er begehrt,
Die ihm kürztet manche Stunde,
Sind berühmte schnelle Hunde
Und ein ritterliches Pferd;
Sein Gemüthe muß sich letzen
Mit dem adelichen Hetzen.

Wann der Reiff das Feldt betaut,
Und die Vögel mit dem Singen
Umb die Morgenröthe springen,
Sitzt er munter auff und schaut,
Ob er mit den schnellen Winden
Kan ein schönes Stücke finden.

Also dringt die scharpffe Pein
Nimmer in sein grosses Hertze,
Das von Wollust, Lieb' und Schertze
Gantz will frey und sicher seyn,
Will nicht von den Freuden wissen,
Die Gemüth' und Leib muß büssen.

Fliht ingleichen diese Lust,
Die doch nur den weichen Sinnen,
So nichts Mannlichs üben können
Soll bekandt seyn und bewust,
Die nur wie ein Schatten stehet,
Der bald wird und bald vergehet.

Als positives Beispiel wird das Leben der Jäger beschrieben, die allein und in der Natur leben; auf die Liebe sollte keine Mühe verschwendet werden, denn sie sei vergänglich. Es muss nicht weiter betont werden, wie sehr diese Interpretation sich von derjenigen Rinuccinis distanziert; es ist eine Folge einerseits des neuen Ehekontexts und andererseits von Opitz' Hang zur

protestantischen und neustoischen Weltanschauung, die auf diese Weise Distanz zur italienischen (höfischen und katholischen) Vorlage gewinnt³⁷².

Noch bedeutender im Hinblick auf die *Dafne* und deren Interpretation sind Apollos Klage und das darauffolgende Lob Dafnes. Das quantitative Verhältnis zwischen den zwei Teilen ändert sich bzw. kehrt sich im Vergleich zu Rinuccinis erster und noch mehr zur zweiten Version um: Wie die Klage sich verkürzt, so ist das Lob länger geworden; Apollo ersetzt bei Opitz die Figur des Boten, der bei Rinuccini das Gefühl des Mitleids erwecken wollte und zur Klage Apollos beitrug:

Soll dann, ihr harten Rinden,
Die unbefleckte Zier,
So Hertz und Sinn mir kundte binden,
In euch verdeckt seyn für und für?
Ihr Augen, die ihr mehr ein Quell als Augen seyt,
Bleibt an die Zweige hier gehefftet jederzeit.
Hier, da ist das edle Hertze,
So das meine mir zerbricht,
Hier ist meiner Sonnen Liecht,
Das die helle Tages-Kertze,
Die Vertreiberin der Nacht,
Aller schwartz und tunckel macht.
Wiewol ich sonst unsterblich bin,
Doch sterb ich ihrentwegen hin.
Ach Nymfe, die du' dich
Hast eines Gottes Lieb' erwehret,
Dardurch dein schöner Leichnam sich
In einen Lorbeerbaum verkehret,
Es widerfahr in Ewigkeit ja nicht,
Daß ich dein Lob nit soll' in Himmel mit mir führen.
Mit deinen Blättern will ich allzeit, o mein Liecht,
Diß güldne Haar mir ziehren.

Diese meine Pflantze hier
Soll begrünt seyn für und für,
Soll in Kält' und Hitze stehen,
Für dem Wetter frey und loß:
Donner, Plitz und harter Schloß
Soll bey dir fürüber gehen.

Die Regenten dieser Welt
Und ein unverzagter Heldt,
Der sich ritterlich geschlagen
Unter seiner Feinde Schar,
Soll umb sein sieghafftes Haar

³⁷² Die Christianisierung des Mythos ist eine Konstante der Feierlichkeiten von 1627, wie Varwig schreibt: „Bride and groom at the 1627 festivities also found themselves inserted into both worlds, appearing as Daphne and Apollo one evening, and compared to the biblical couples Abraham and Sarah, Isaac and Rebecca, and Tobias and Sarah in a strophic Eheorden by the court preacher Christian Willius“ (Varwig 2011, S. 75-78).

Diese frische Zweyge tragen.

Herd' und Hirten sollen dir
Lassen deine grüne Zier;
Hier soll frey von andern Dingen
Nymf' und Göttin ihre Zeit
Lustig und in Frölichkeit,
O du edler Baum, verbringen.

Obwohl die Rede Apollos länger als bei Rinuccini ist und deshalb sowohl die Klage als auch das Lob gewissermaßen amplifiziert sind, fehlen die Beschreibung des Schmerzes des Gottes und der Aufruf zum Mitleid im Publikum („O miserabil caso, o destin rio“; „Piangean dintorno le campagne, e i colli / Sospiravan pietosi, e l'aure, e i venti / Ed ei nel gran dolore / Sciogliea si mesti accenti / Ch'io sentii per pietà mancarmi il core“). Hinzu kommt, dass der letzte Chor, statt für die Gegenseitigkeit der Liebe zu plädieren³⁷³, den Lorbeer und sogar den Rautenstrauch preist und somit viel länger als der Ausgangstext und apologetisch-politisch ist³⁷⁴:

Nim zu und wachse für und für,
O Rautenstrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Lust und Schmertzen stillt,
Für dessen Krafft kein Gifft was gilt
Und kan unß nicht durchziehen.

Nim zu und wachse für und für,
Und deine Zweygen neben dir,
Die alle Schönheit ziehret,
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn hertzlich liebt
Und hin in Hessen führet.

O schöner Frühling, freue dich,
Der Blumen Lust erhebe sich,
Die Vögel müssen singen;
Der Zweyge so dich, o Löw', ergetzt,
Den Venus in dein Land versetzt,

³⁷³ Ein Lob der Liebe ist zwar vorhanden, wird jedoch aus einer moralistischen Perspektive besprochen, was Wörter wie „treu“, „Pflicht“ usw. belegen. Am Ende wird nochmals die ‚pflanzliche‘ Metapher erwähnt: „Und trügen wir dann Liebes-Gunst, / Laß unsrer Augen treue Brunst / Der Liebsten Sinn durchdringen, / Laß unsers guten Hertzens Pflicht / Wie Eyß, das von der Sonnen bricht, / Ihr hartes Hertze zwingen. // Wo aber es sich auch begiebt / Daß die von uns nicht wird geliebt, / Die uns liebt je auff Erden, / So laß diß unser Haar allhier / An stadt deß Lorbeerbaumes Zier / In Heu verwandelt werden.“

³⁷⁴ Wie Varwig 2011 betont: „Opitz had to alter this concluding section substantially from Rinuccini's original, written for the carnival celebrations of a small circle of humanist enthusiasts associated with the Medici court. The latter clan claimed the laurel as their family tree, making the myth of Daphne a fitting topic; transplanted to a Northern German context, however, this direct reference fell away. Opitz's solution of simply introducing a different species of tree may appear somewhat haphazard, perhaps lending further support to Rothmund's thesis that the poet was more interested in the challenge of appropriating a foreign art form than in the specific content or occasion.“ (S. 88).

Wird neue Zweyge bringen.

Wir sehen schon, wie nach der Zeit,
Wann Jupiter den harten Streit
Durch Teutschland noch wird stillen,
Wir sehen, wie der Rauten Ziehr
Mit grüner Lust wird für und für
Feldt, Berg und Thal erfüllen.

Das Lob Dafnes, des Lorbeers und des Rautestrauchs beseitigt die zentrale Stellung Apollos als eines unglücklichen Liebenden; die negativen Folgen einer sinnlichen und nicht durch Vernunft gemilderten Liebe werden vergessen, das königliche Hochzeitspaar rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und somit kann eine enge Verbindung zwischen historischen Figuren und mythologischem Spiel etabliert werden, obwohl Dafne und Apollo keine Metaphern für das Paar sind, sondern die Figuren eines moralisierenden Spiels zwischen Keuschheit und Lust, zwischen Vernunft und Leidenschaft; ein Spiel, das eben für die moralische Verbesserung von Braut und Bräutigam gedacht wird³⁷⁵. Opitzens *Dafne* gilt somit als Kontrastfolie, indem die positiven Aspekte der Handlung des Prätexts (die Verwandlung der Nymphe als Verewigung) verstärkt werden und Apollo nicht als Verlierer dargestellt wird; es werden auf diese Weise die Aspekte von Rinuccinis Drama abgemildert, die in einem feierlichen Kontext problematisch erscheinen könnten. Dies verstärkt wiederum *ex negativo* meine gattungstypologische Interpretation von Rinuccinis *Dafne*, in der sich der Übergang von einer epischen zu einer bukolischen Modalität auf Kosten des Gottes Apollo ergibt.

2.6 Die *Dafne* und die Moraldidaxe des mythologischen Kleingedichts

Wie der Vergleich mit der deutschen Übersetzung der *Dafne* zeigt – ich denke insbesondere an die Änderungen in der letzten Chorpartie –, soll das erste Musikdrama eine bestimmte didaktische Botschaft vermitteln. Diese Botschaft hat weniger mit einer religiösen Moral zu tun – wie im Fall von Opitz – als mit einer höfischen Liebeslehre: Das Gesetz der Gegenseitigkeit der Liebe wird ständig thematisiert, insbesondere im Prolog und in den Chören, d.h. in den Teilen, die traditionell die Moral des Stückes vermitteln. Dies findet sich in prominenten, der

³⁷⁵ Dieser fundamentale Unterschied zu Rinuccini wurde schon von der Kritik betont: „The import of *Dafne* for the noble couple and their company, then, resided foremost in its potential to confirm the power of the ruling family and its structures of patriarchal authority“: Varwig 2011, S. 91. Dazu auch: „The disciplining moral of Opitz’s play [eine Frau sollte keusch sein] most likely carried greater relevance for Schütz’s audience, therefore, than Barbara Hanning’s suggestion that the tale of Daphne celebrated the victory of music over the destructive forces of nature. At least in the libretto’s new German context, Apollo did not feature explicitly in his capacity as first musician“ (ibid., S. 89).

Hofkultur angehörigen Texten: Zunächst ist natürlich Andreas Cappellanus' *De Amore* zu nennen, der sich des Themas annimmt und auf die italienische Literatur Einfluss ausübt; Giovanni Boccaccio thematisiert das Gesetz in der Novelle V, 8 zu Nastagio degli Onesti. Die Idee einer Hölle, die für die ‚undankbaren‘ – d.h. die sich dem Gesetz der Reziprozität der Liebe widersetzen – Frauen reserviert ist, wird auch von Ariosto in seinem *Orlando Furioso* (XXXIV) verarbeitet, der sogar eine Figur namens Dafne in die Hölle setzt³⁷⁶. Obwohl alle diese Texte allgemein bekannt und deswegen potentielle Modelle für Rinuccini sind, ist *La Favola di Narcisso* von Luigi Alamanni als Vorlage noch plausibler. Das Gedicht wurde erstmals 1532-1533 in der Sammlung *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco primo* veröffentlicht; die *Favola* findet sich auch in der 1553 von Ludovico Dolce herausgegebenen Sammlung *Stanze di diversi illustri poeti*, die Alamannis Erfolg im Cinquecento bezeugt. Die *Favola* erweist sich als Modell für die *Dafne* nicht nur wegen bestimmter intertextueller Bezüge, auf die später eingegangen wird, sondern auch durch die spezifische Gattung, der sie angehört: das mythologische Kleingedicht³⁷⁷. Die mythologischen Kleingedichte bearbeiten alle Mythen aus Ovids *Metamorphosen*; die Beispiele bis zum 15. Jahrhundert bestehen aus Überarbeitungen verschiedener ovidianischer Mythen – die Namen der Figuren und die Handlungen werden jedoch geändert und oft enkomiastischen Zwecken angepasst; die *poemetti* des 16. Jahrhunderts dagegen greifen einen einzelnen selbständigen Mythos wieder auf und geben der klassischen Erzählung bestimmte für die Literatur des Cinquecento typische Deutungen. Der Experimentalismus der kleinen Gattung, die antike Mythen nach neuen Maßstäben erzählt, hat sicherlich einen Einfluss auf die Musikdramen ausgeübt, die ebenfalls ovidische Geschichten mit einer gewissen Handlungstreue, gleichzeitig mit exegetischen Innovationen und gattungshistorisch durch gemischte Formen nachzeichnen.

³⁷⁶ Dazu vgl. Cassiani 2012. Cassiani verweist (auf S. 278) auf weitere Stellen, an denen das Thema der Gegenseitigkeit der Liebe in Bezug auf den Mythos von Daphne und Apollo vorkommt: Petrarca, *Triumphus Cupidinis* I, 154-156 („Vedi Iunon gelosa, e 'l biondo Apollo, / che solea disprezzar l'etate e l'arco / che gli diede in Tessaglia poi tal crollo“); Ariosto, *Or che la terra di bei fiori è piena*, in *Rime* XXVI, VV. 49-51 („Per te si ritrovò Troia dolente; / per te cangiossi Dafne in verde alloro, / de la cui doglia ancor Febo ne sente“). Auch Bembo nimmt in seinen *Asolani* Dafne als negatives Beispiel: „Ma la donna non amò già essendo amata [...]; la qual cosa perciò che fu contro natura, forse meritò ella di divenir tronco come si scrive. E certo che altro è, lasciando le membra umane, albero e legno farsi, che, gli affetti naturali abandonando molli e dolcissimi, prendere i non naturali, che sono così asperi e così duri?“ (zit.n. Cassiani, S. 285). Auf Ariostos Stelle könnte möglicherweise der *Aminta* hingewiesen haben, als Dafne versucht, Silvia von den Vorteilen der Liebe zu überzeugen: „Diceva egli, e diceva che glie 'l disse / quel grande che cantò l'armi e gli amori, / ch'a lui lasciò la fistola morendo, / che là giù ne lo 'nferno è un nero speco, / là dove essala un fumo pien di puzza / da le triste fornaci d'Acheronte; / e che quivi punite eternamente / in tormenti di tenebre e di pianto / son le femine ingrato e sconoscenti. / Quivi aspetta ch'albergo s'apparecchi / a la tua feritate; / e dritto è ben ch'il fumo / tragga mai sempre il pianto da quegli occhi, / onde trarlo giamai / non poté la pietate. / Segui, segui tuo stile, / ostinata che sei.“ (VV. 282-298). Die zentrale Rolle des *Aminta* für den ideologischen Inhalt der *Dafne* wird somit nochmals bestätigt.

³⁷⁷ Vgl. Origgi 2016.

Alamannis *Favola di Narcisso*³⁷⁸, dem großen Publikum der Gelehrten zweifelsohne bekannt³⁷⁹, gibt den Mythos von Narziss durch verschiedene Techniken wieder: Der ovidische Prätext wird erweitert, die *dispositio* ist geändert, die Regel des cinquecentesken *decorum* wird respektiert, weswegen einige Details umgeschrieben werden. Die Aktualisierung der ‚klassischen‘ Erzählung wird insbesondere durch eine neue Interpretation erreicht – eine Interpretation, die vor allem durch einen neuen Prolog und Epilog, die die zentrale Erzählung umschließen und bewerten, vermittelt wird. Die Moral ist schon bekannt: Narziss wird bestraft und wird somit zum negativen Beispiel, da er das Gesetz der Gegenseitigkeit der Liebe nicht respektiert.

In Rinuccinis *Dafne* ist, wie bereits aufgezeigt, die Interpretation der Geschichte und des Handelns beider Protagonisten ähnlich: Der Prolog kündigt an, dass das Folgende ein Beispiel für die Gefährlichkeit Amors ist. Cupido ist immer bereit, sich an denjenigen, die seine Gesetze nicht befolgen bzw. sich nicht an diese gebunden fühlen, zu rächen. In der *propositio* heißt es:

Seguendo di giovar l'antico stile,
con chiaro esempio a dimostrarvi piglio
quanto sia, donne e cavalier, periglio
la potenza d'amor recarsi a vile. (*Dafne*, VV. 21-24)³⁸⁰

Dass dies keine leere Drohung war, wird durch das Schicksal Apollos (und auch Dafnes) sogleich bewiesen. Das Musikdrama übernimmt daher nicht nur die Moral der *Favola*, sondern auch die Botschaft am Anfang und am Ende des Stückes – und ebenfalls in den Chören, die den Szenenwechsel markieren und traditionell vor allem die moralische Botschaft der Dramen vermitteln. Der Prolog der *Favola* berichtet:

Né cosa è più crudel che la vendetta,
Che porge Amor delle sue torte offese,
Non pur annoda i cor, gli arde, e saetta
Senza nulla curar d'arme, o difese,
Ma quel che sopr'ogni huom pasce e diletta
E più si brama haver piano e cortese,
Con lo impiombato stral lo punge in loco
Ch'è tanto ghiaccio quanto l'altro foco.

E chi narrar di ciò volesse esempi
Stancar potrebbe mille penne e mille, (*Favola*, VI-VII, 1-2)

³⁷⁸ Vgl. dazu Origgi 2012. Der Text liest sich in Alamanni 1532/1533.

³⁷⁹ Die *Favola* wurde, wie bereits erwähnt, in der Sammlung *Stanze di diversi illustri poeti* (1553) veröffentlicht; der Band versammelt Gedichte wichtiger und in der Zeit bekannter Autoren.

³⁸⁰ Eine zweite Version des Prologs ist in Solerti 1969 (S. 77 ff.) und auch in Hanning 1980 (S. 260-261) nachzulesen.

Diese höfische Moral, die in der *Dafne* verfolgt wird, kann durch den Aufführungskontext gerechtfertigt werden: Wie schon angedeutet, war der Kontext eher akademisch als offiziell, d.h. eher bereit, eine in der höfischen Literatur traditionell vertretene Interpretation des Stückes anzunehmen, als moralisierende oder gar politisch-allegorische Andeutungen zu akzeptieren. Das Liebesthema und insbesondere die Idee der Gegenseitigkeit der Liebe war in der Tat in den akademischen Diskussionen der Zeit weit verbreitet³⁸¹. Der schon genannte Lorenzo Giacomini, ein Mitglied sowohl der Accademia degli Alterati³⁸² als auch der Accademia Fiorentina, schrieb eine Lektion über die Liebe, in der er die Gegenseitigkeit der Liebe preist:

È abito dell'appetito sensitivo, per quale con veemente affetto desideriamo, e vogliamo bene a persona parsaci bella per fine di diletto, principalmente nell'essere riamati [...] per conseguire diletto principalmente nell'essere riamato. (S. 124)

Giacomini betont diese Idee, indem er die gegenseitigen Gefühle des Schmerzes und des Glücks, die je durch das Fehlen oder die Anwesenheit der Liebe bedingt sind, anspricht:

L'essere amato da chi è sommamente amato da noi, e da chi sommamente desideriamo di essere amati, in questo collocando la nostra felicità, e ricevere in dono l'animo dell'amato, dono sopra ogni bene dall'amante apprezzato, avanza tutti i diletto, che egli possa conseguire; siccome il non essere amato, ed in vece di amore ricevere odio, e disprezzo avanza tutti i dolori, che egli possa sentire. (S. 135)

Später listet Giacomini einige Dichter auf, die über eine unglückliche Liebesgeschichte geschrieben haben: Neben Dante, Petrarca, Bembo, Sannazzaro usw. nennt er auch Alamanni. Das *docere* im Sinne einer *ars amandi* ist sowohl für Alamanni als auch für Rinuccini das Ziel des Dichtens, was *La favola di Narcisso* und die *Dafne* angeht; gerade im Prolog der *Dafne* thematisiert Ovid, fiktive Figur des Musikdramas, Thema und Ziel des Stückes, indem er sich zuerst auf die *Metamorphosen* und später auf die *Ars amandi* und die *Remedia amoris* bezieht:

Quel mi son io, che su la dotta lira
cantai le fiamme de' celesti amanti,
e i trasformati lor vari sembianti
soave sì, ch'il mondo ancor m'ammira.
Indi l'arte insegnai come si deste
in un gelato sen fiamma d'amore,
e come in libertà ritorni un core
cui son d'amor le fiamme aspre e moleste. (*Dafne*, VV. 5-12)

³⁸¹ Dazu z.B. Favaro 2012.

³⁸² Der Accademia gehörte auch Corsi an.

Dass die *Dafne* sich explizit auch einem didaktischen Ziel verschreibt und nicht nur auf das *delectare* abstellt, leuchtet ein: Das Stück präsentiert sich als der erste Vertreter einer neuen Gattung – einer Gattung, die einer Legitimation bedurfte. Das didaktische Ziel bzw. der starke Bezug auf ein innerhalb der höfischen literarischen Tradition wichtiges und bekanntes Werk – wie Alamannis *Favola di Narcisso* – konnten eine solche Rechtfertigung am besten leisten³⁸³. Bereits bei den folgenden Musikdramen, darunter *Euridice* und *Arianna*, verliert sich das didaktische Ziel und die Aufmerksamkeit des Autors und des Publikums konzentriert sich auf das *delectare*, wie in den Vorworten und den Beschreibungen der Feierlichkeiten zu lesen ist³⁸⁴, oder auch auf politische Zusammenhänge, die jedoch nur angedeutet werden.

Der Bezug auf die *Favola* ist v.a. im dritten Chor der *Dafne* ersichtlich. Im Chor wird die Geschichte von Narziss erzählt, ohne dass die Namen der Protagonisten genannt werden, so dass die Worte der Venus über die Gehorsamkeit Amor gegenüber unterstützt werden:

CORO

Nudo arcier che l'arco tendi,
 che velat'ambe le ciglia,
 ammirabil meraviglia,
 mortalmente i cori offendi,
 se così t'infiammi e 'ncendi
 verso un dio, quai saran poi
 sopra noi gli sdegni tuoi?
 D'un leggiadro giovinetto,
 già de' boschi onore e gloria,
 suona ancor fresca memoria
 che m'agghiaccia 'l cor ne 'l petto,
 qual per entro un ruscelletto
 sé mirando arse d'amore,
 e tornò piangendo in fiore.
 Ogni ninfa in doglie e 'n pianti
 posto avea per sua bellezza,
 ma del cor l'aspra durezza
 non piegâr l'afflitte amanti:
 quelle voci e quei sembianti,
 ch'avrian mosso un cor di fera,
 schernia pur quell'alma altera.
 Una al pianto in abbandono
 lagrimando uscì di vita,
 che fu poi per gl'antri udita
 rimbombar nud'ombra e suono;
 or qui più non ha perdono,

³⁸³ Rinuccini situiert somit seine *Dafne* in die höfische florentinische Literaturtradition und rechtfertigt folglich 'indirekt' sein stark innovatives und bahnbrechendes Experiment.

³⁸⁴ Michelangelo Buonarroti der Junge verweist z.B. auf den „piacer vario, e di mente, e di senso in chi vi fù spettatore“ als Wirkung der *Euridice*, die 1600 aufgeführt wurde. Buonarroti 1600, S. 19.

più non soffre Amore irato
 l'impietà del core ingrato.
 Punto 'l sen di piaga acerba
 da quell'armi ond'altri ancise,
 non pria fine al pianto ei mise
 ch'un bel fior si fé su l'erba.
 O beltà cruda e superba,
 non fia già ch'invan m'insegni
 come irato Amor si sdegni. (*Dafne*, VV. 159-193)

Die thematische Übereinstimmung zwischen *Favola* und *Dafne* ist von höchster Relevanz: Beide erwähnen Narziss als negatives Beispiel für die fatalen Folgen der fehlenden Gegenseitigkeit der Liebe. Einige intertextuelle Beziehungen, die schwach sind, werden durch die Wahl des gleichen Themas verstärkt: „quai saran poi / sopra noi gli sdegni tuoi?“ stammt aus „giusto sdegno“ (*Favola*, IV, V. 6); in beiden Fällen ist der „sdegno“ das Gefühl Amors, der sich über die Verachtung von Apollo bzw. Narziss empört. „Leggiadro giovinetto“ ist fast identisch mit „giovin leggiadro“ (*Favola*, LX, V. 2): Beide beziehen sich auf Narziss. Perfekt identisch ist „afflitte amanti“ (*Favola*, XIII, V. 2), die auf die in Narziss verliebten Nymphen und Frauen Bezug nimmt. Sehr relevant ist der Ausdruck aus der Perspektive der Intertextualität insofern, als bei Ovid sowohl Männer als auch Frauen sich in Narziss verlieben; Alamanni dagegen nennt nur die Frauen, um Anspielungen auf die Homosexualität zu vermeiden – und Rinuccini geht ähnlich vor. „L'alma altera“, Definition von Narziss, der die Nymphen und ihre Reaktionen „schernia“, stammt wahrscheinlich aus:

S'andrà schernendo il giovinetto altero
 Senz'altra pena l'amoroso foco, (*Favola*, XVII, VV. 1-2).

Auf diese Beschreibung von Narziss folgt die Frage nach der Rache der liebenden Nymphen. Die Erbarmungslosigkeit Amors, der wegen der Gleichgültigkeit Narziss' beleidigt ist, wird wie folgt charakterisiert:

or qui più non ha perdono,
 più non soffre Amore irato
 l'impietà del core ingrato. (*Dafne*, VV. 283-285)

Alamanni beschreibt dieselbe Lage mit ähnlichen Worten („Amore irato“ - „fero Amor“, „non ha perdono“ - „perdonar non suole“):

Ma 'l fero Amor, che (se ben tardi nuoce)
 Le ingiuste offese perdonar non suole,

Tutto sdegnoso loco e tempo aspetta
Per far d'ogni altro, e poi di sé vendetta. (*Favola*, LXIX, VV. 5-8)

Die „piaga acerba“ von Rinuccinis Narziss entspricht Alamannis „danno acerbo“:

Ben sa per pruova, quanto danno acerbo
Senta chi contro Amor sen va superbo. (*Favola*, VIII, 7-8)

Während das Verb „sdegnarsi“ in Bezug auf Amor in den eben zitierten Versen vorkommt, bezieht sich die „beltà cruda e superba“ auf:

Però ch'Amor, sotto 'l cui giusto impero
Sempre superbia e crudeltà dispiacque,
Quanto più grave l'altrui fallo intende,
Tanto aspra più la sua vendetta prende. (*Favola*, IX, VV. 4-8)

In der *Favola* folgt die Liste der Götter, die Amor unterjocht wurden; ein ähnliches Schicksal erwartet diejenigen, die Amor ablehnen. Alamanni errichtet eine raffinierte Konstruktion, in der Narziss, Echo und die geliebte Lygura Pianta wegen der Rache Amors eng miteinander verbunden sind. Echo erleidet die Auswirkungen der unerwiderten Liebe, indem sie sich in reine Stimme verwandelt; Narziss wird ebenfalls wegen seiner Gleichgültigkeit der Nymphe gegenüber zu einer Blume – nach der Regel des *contrappasso*³⁸⁵. Die Lygura Pianta, die vom lyrischen Ich geliebt wird, aber für diese Liebe unempfänglich ist, könnte ebenfalls bestraft werden – so die Drohung des lyrischen Ichs: Die *Favola di Narcisso* übernimmt somit die Rolle des *exemplum*, das die Frau, der das Gedicht gewidmet ist, belehren möchte. Das Gedicht will nicht nur *delectare*, sondern nicht zuletzt auch *docere*.

Rinuccini betont ebenfalls den Strafmechanismus gegen Narziss: Es handelt sich dabei um einen Mechanismus, der dem Drama eine gewisse Beispielhaftigkeit verleiht; diese Interpretation wird auch durch den Chor am Ende untermauert:

Ma s'a' preghi sospirosi,
amorosi,
di pietà sfavillo ed ardo,
s'io prometto all'altrui pene
dolce speme
con un riso e con un guardo,
non soffrir, cortese Amore,
che 'l mio ardore
prenda a scherno alma gelata,

³⁸⁵ Dazu vgl. Origgi 2012, insb. S. 166-169.

non soffrir ch'in piaggia o 'n lido
 cor infido
 m'abbandoni innamorata.
 Fa' ch'al foco de' miei lumi
 si consumi
 ogni gelo, ogni durezza;
 ardi poi quest'alma all'ora
 ch'altra adora,
 qual si sia la mia bellezza.³⁸⁶

Das Musikdrama soll ein didaktisches Prinzip vermitteln, das eng mit der Figur Apollos verbunden ist; Apollo, der vom epischen Helden zum elegischen Liebenden wird und der – wie Narziss – als negatives *exemplum* gilt, weil er das Gesetz Amors nicht respektiert³⁸⁷, kann keine triumphierende Figur sein; die *Dafne* kann somit nicht als Lob Apollos bzw. als Lob der Künste interpretiert werden. Der Kurzschluss zwischen Apollo und Narziss, der durch den Chor zustande kommt, zeigt wieder eine starke Beziehung zwischen einer Figur des *Aminta* – Silvia, der *selvaggia*, die die Liebe ablehnt und somit einen Fehler begeht – und Apollo³⁸⁸. Die Andeutung des höfischen *topos* der Gegenseitigkeit der Liebe ist eine Strategie zur Erlangung eines gewissen Anklangs beim höfischen Publikum; es ist andererseits eine bei Rinuccini beliebte Auslegung, die er im *Ballo delle Ingrate* von 1608 wiederverwenden wird³⁸⁹.

Apollo und Narziss werden von Rinuccini auch in einem anderen Werk als negative Beispiele für eine unglücklich verlaufende Liebe verwendet: In seinen *Rime*, 1622 von seinem Sohn Pierfrancesco Rinuccini postum herausgegeben. Auf den Seiten 134 bis 152 findet sich die canzonetta „Al suon di questa cetera“, die das Sichverlieben des lyrischen Ichs und den Dialog mit der Angebeteten in einer kurzen Erzählung und in musikalischem und bukolischem Versmaß (auf der drittletzten Silbe betonten Siebensilbern) erzählt. Im Gedicht inszeniert sich das lyrische Ich als Dichter, der der Geliebten mythologische Geschichten erzählt, damit sie von der Negativität der Liebesablehnung überzeugt wird. In diesem metaliterarischen Teil des Gedichts, der sogar die Alternanz der Affekte und die Effekte des Gesangs im Publikum thematisiert, ist von Apollo und Narziss die Rede:

³⁸⁶ *Dafne*, VV. 428-445.

³⁸⁷ Nicht das Gesetz der Gegenseitigkeit der Liebe, sondern das der Allmacht Amors.

³⁸⁸ Im Dialog zwischen *Dafne* und *Tirsi* berichtet die Nymphe, dass sie Silvia am Ufer gesehen hat, indem sie sich widerspiegelte und bewunderte – gleich wie Narziss: „Io la trovai / là presso la cittade in quei gran prati / ove fra stagni giace un'isoletta, / sovra essa un lago limpido e tranquillo, / tutta pendente in atto che pareo / vagheggiar se medesima, e 'nsieme insieme / chieder consiglio a l'acque in qual maniera / dispor dovesse in su la fronte i crini, / e sovra i crini il velo, e sovra 'l velo / i fior che tenea in grembo; e spesso spesso / or prendeva un ligustro, or una rosa, / e l'accostava al bel candido collo, / a le guancie vermiglie, e de' colori / fea paragone; e poi, sì come lieta / de la vittoria, lampeggiava un riso / che pareo che dicesse: -Io pur vi vinco, / né porto voi per ornamento mio, / ma porto voi sol per vergogna vostra, / perché si veggia quanto mi cedete.“ (V. 854).

³⁸⁹ Vgl. Patuzzi 2000. Der Artikel belegt die Beziehung zwischen Ariosto und Rinuccini in der *Ballo*.

Spiegai rime sì nobili
Con voci hor liete, hor flebili
Ch'a mio talento piangere
Fea'l bel drappello, e ridere

Dolce cantando dicole
D'un giovane ingrattissimo,
Che dentr'un fonte limpido
Prese a mirar sua imagine.

Che di se stesso accesosi
In fior piangendo cangiassi,
Vendetta memorabile
D'Amor ch'al fin' adirasi.

Poi dissi com'in albero
Vidde sua beltà chiudere
Ninfa, ch'alpestre, e rigida
Sprezò del Sol le lagrime.³⁹⁰

Beiden mythologischen Figuren wird eine spezifische Rolle zugeschrieben: Sie sind Beispiele des Schmerzes, der von einer wegen der Undankbarkeit bzw. des Starrsinnes einer Figur schlecht verlaufenen Liebesgeschichte herrührt. Gleichzeitig wird die Funktion des Gesangs des Dichters als affekterregend und der Charakter des Gesangs als alternierend froh und traurig definiert; außerdem verweist der Ausdruck „dolce cantando“ zweifelsohne auf die neue Erfindung der Oper. Die Analogien zu Rinuccinis Musikdramen könnten nicht größer und evidenter sein. Die Interpretation Apollos als negatives *exemplum* in der *Dafne* wird somit wiederum bestätigt. Apollo wird auch in anderen Gedichten Rinuccinis genannt; normalerweise erscheint er jedoch als Gott der Dichtung oder des Krieges in panegyrischen Kontexten, die dem Lob des Herrschers dienen. Von Bedeutung sind hier aber einerseits die Liebesthematik und andererseits die Beziehungen zur Poetik der Musikdramen insbesondere bezüglich der *Dafne*.

Die Exemplarität mythologischer Figuren in der *Dafne* stammt spezifisch aus Alamannis *Favola di Narcisso*, die gattungshistorisch als Vorlage für die Musikdramen gesehen werden kann – wegen des mythologischen Themas aus Ovid, wegen der höfisch-didaktischen Dimension und auch wegen des mittleren Stils, der weder zu erhaben noch zu komisch ist.

³⁹⁰ Rinuccini 1622, S. 136-137.

2.7 Das „dramma mescolato“ als Vorlage für die *Dafne*?

Einige Elemente der *Dafne* könnten sich auf eine besondere Vorlage beziehen: Die Figuren von Venus und Amor wurden schon in einem gemischten Drama³⁹¹ des 15. Jahrhunderts mit der Geschichte Daphnes assoziiert. Es handelt sich um *La Representazione di Febo e di Fetone*, welches dem Florentiner Gian Pietro della Viola zugeschrieben und 1486 in Mantua aufgeführt wurde. Das Drama hat vieles gemein mit der späteren *Dafne*. Nach dem (wie auch in Polizianos *Orfeo*) von Merkur vorgetragenen Prolog bittet eine Nymphe um Hilfe: Die Schlange Fetone bedroht die bukolische Welt und nur Apollon kann sie retten. Nachdem ein Hirte von Fetone umgebracht wird, tötet Apollon das Ungeheuer. Eine Nymphe verkündet Venus, Neptun, Mars und Amor den Sieg Apollos und Venus schickt den Sohn, die gestorbene Schlange anzuschauen. Apollon verspottet Amor und dieser wird von Venus aufgefordert, sich mit seinem goldenen, bleiernen Pfeil zu rächen. Apollon verliebt sich daher in Daphne, welche ihren Vater Peneus bittet, sie zu retten; sie wird auf der Flucht vor Apollon in einen Lorbeer verwandelt. Apollon bittet Jupiter, die geliebte Pflanze zu schützen. Die Geschichte erinnert soweit stark an Ovid (und deswegen auch an Rinuccinis *Dafne*); sie wird aber durch einen komischen Teil ergänzt, den Mussini Sacchi als „una lite in famiglia“³⁹² definiert hat. Jupiter ruft Amor und Apollon, um die Auseinandersetzung zwischen seinen Söhnen zu beenden; Mars und Juno nehmen ebenfalls an der Diskussion teil und jeder ergreift Partei für eine der zwei Figuren. Jupiter löst die schwierige Situation, indem er seine absolute Macht über alle Götter durchsetzt und alle Götter sich miteinander versöhnen. Das Stück endet mit gnomischen Versen, die gleichzeitig an einen feierlichen Kontext denken lassen:

Ciascun si allegri, e 'l sommo Giove invochi,
facendo festa giubilando e giuochi. (*Representazione*, VV. 474-475)

Della Viola nimmt eine mythologische Geschichte und versieht sie mit einem bukolischen Kontext, wie es auch Poliziano in seinem *Orfeo*, der zweifelsohne die Vorlage für alle gemischten Dramen ist, gemacht hatte. Rinuccini kann ebenfalls seine Inspiration von Poliziano bezogen haben: Die Übereinstimmungen mit der *Representazione* ist aber unbestreitbar. Beide

³⁹¹ Die Definition „dramma mescolato“ stammt aus Rossi 1964, S. 506. Dazu vgl. auch das Kap. 1.2.1.3.

³⁹² Tissoni Benvenuti/Mussini Sacchi 1983, S. 67.

Werke setzen zum Beispiel bukolischen Figuren ein, die in der *Representazione* Apollo anbeten, in der *Dafne* dagegen Jupiter³⁹³.

Die Figur der Venus, Vermittlerin zwischen Apollo und Amor, ist ein entscheidender Hinweis auf eine mögliche Verbindung zwischen den zwei Werken, da sie in keiner der Quellen vorhanden ist. Ihre Rolle in den zwei Dramen ist leicht unterschiedlich: Bei Rinuccini nimmt sie an der Diskussion zwischen Apollo und Amor teil und unterstützt ihren Sohn; bei Della Viola dagegen ist sie viel aktiver, indem sie Amor die Rache vorschlägt. Auf jeden Fall spielt sie in beiden Fällen eine wesentliche Rolle beim Formulieren der Liebestheorie:

VENERE

Siché Febo non teme i nostri colpi
e ci dispreza, e vive tanto altiero!
S'i' no 'l punisco ben delle suo colpi
Ch'io venga in odio a Giove, dio severo.
Le sue malicie e' suo' tratti di volpi
poco gli gioveran, per certo spero,
perché col nostro stral per ogni parte
vinto abiàn Giove e 'l furibondo Marte.
Piglia, figliuol, questo aurato strale
e, con bel modo, loco e tempo aspetta,
e se mai Febo qualche ninfa assale,
driza la punta, e fa' la tua vendetta.
Ma per fargli maggiore oltraggio e male
piglia l'altra piombata mia saetta
e pungerai la ninfa in mezo al core,
ch'ella non senta mai che cosa è amore.
Cossì Febo infiammato del tuo foco
e l'amata crudel col cor di ghiaccio
non potrà mai trovar pace né loco,
e fia nella tua rete, in el tuo laccio,
e fia di tutto 'l mondo el riso e 'l gioco,
e costeragli troppo il darti impaccio:
che avendo persa libertà sì cara
vedrà quel che con teco alfin s'impara. (*Representazione*, VV. 161-184)

³⁹³ „Fa triegua ormai co' cervi, o biondo Apollo, / corri a veder quel ch'ha fatto la Terra: / un mostro orrendo, mai del mal satollo! / Vien presto, e contro a llui l'arco diserra; / che se per te cascasse al primo crollo / gloria immortal ti fia sì fatta guerra. / Libera il mondo tu da tanto fetto, / sì che ognun per te possa viver lieto“ (*Representazione*, VV. 41-48); „CORO: Tra queste ombre segrete / s'inselva e si nasconde / l'orrida belva; cauti 'l piè movete / ninfe e pastori; ah non scotete fronda. / PASTORI: Dunque senza timor, senza spavento, / pe' nostri dolci campi / non guiderem mai più gregge od armento? / CORO: Giove immortal, che tra baleni e lampi / scoti la terra e 'l cielo, / mandane o fiamma o telo / che da mostro sì rio n'affidi e scampi.“ (*Dafne*, VV. 29-39). Auch einige lexikale Gemeinsamkeiten sind – mit aller Vorsicht – zu bemerken: Das Thema ist dasselbe, was nicht ungewöhnlich ist, da es um den Mythos von Apollo geht. Fetton wird in der *Representation* als „mostro orrendo“ (V. 43 und 73), „Fetton serpente“ (V. 50), „orribil fera“ (V. 55), „crudel fera“ (V. 73), „pestifero serpente“ (V. 83), „serpente acerbo e rio“ (V. 101) definiert; seine Attribute sind der „tosco“ (V. 52), der „fiato e venenoso vento“ (V. 59), der „venen possente e forte“ (V. 63). In der *Dafne* wird er dagegen „l'orrida belva“ (V. 31), „mostro sì rio“ (V. 39 und 50), „terribil fera“ (V. 45), „mostro crudel“ (V. 55), „l'angue maligno“ (V. 58), „crudo serpe“ (V. 66) genannt, und seine Eigenschaften sind „fiamma e tosco“ (V. 61), „l'orribil fiato“ (V. 67), „di velen, di fiamme armato“ (V. 86).

Der Wortschatz der Rache gegen denjenigen, der als „altiero“ die Liebe verachtet, findet sich auch bei Rinuccini:

VENERE

Chi da' lacci d'Amor vive disciolto
della sua libertà goda pur lieto,
superbo no; d'oscura nube involto
stassi per noi del ciel l'alto decreto.
S'or non senti d'Amor poco né molto,
avrà dimani il cor turbato e 'nqueto
e signor proverai crudo e severo
Amor, che dianzi disprezzasti altero. (*Dafne*, VV. 151-158)

In der *Representazione* wiederholt Amor die Theorie seiner Mutter und verwendet Wörter und Bilder, die sich in der *Dafne* finden:

CUPIDO

Febo, che te ne vai superbo e altiero,
libero, in pace e di catene scarco,
con l'arco, con li stral, senza pensiero
che alcun ti offenda e ponga alcuno incarco,
or saprai quanto sia discosto al vero
e chi sa meglio usar saetta e l'arco; (*Representazione*, VV. 201-206)

Della Viola verwandelt einen ovidischen Mythos in ein bukolisches Theaterspiel, das um neue Figuren bereichert wird, wie dies später auch Rinuccini machen wird. Das Ziel Della Violas ist jedoch ein anderes: Er will ein spektakuläres Drama erfinden, das insbesondere am Ende das Publikum zu erstaunen vermag³⁹⁴. Die *Representazione* ist vor allem ein Experiment. Es ist vom noch frischen Beispiel Polizianos beeinflusst, möchte das höfische Publikum unterhalten und ist sich, wie es scheint, seines innovativen Potentials gar nicht bewusst. Das Ende zum Beispiel ist durchaus komisch: Die Götter streiten, als ob sie Kinder wären; wie Kinder werden sie vom Vater Zeus getadelt. Die *Dafne* dagegen will das Thema des *omnia vincit amor* behandeln und eine gewisse Metatextualität durch die Figur Apollos suggerieren. Ob Rinuccini die *Representazione* kannte und zitieren wollte, ist noch offen: Sicher ist, dass sich die Poetik

³⁹⁴ „Da un punto di vista teatrale, il movimento di quest'ultima parte ravviva la ‚festa‘, fin qui un po' monotona e statica, e offre motivo di ammirazione e di stupore per il pubblico, sia per i fulmini che Giove lancia, sia per la presenza sulla scena di un tale maestosa folla di tutti gli dei maggiori“ (Tisconi Benvenuti/Mussini Sacchi 1983, S. 68).

zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert gänzlich gewandelt hat: Die poetologischen Ziele und Instrumente der Dichtung sind sehr unterschiedlich.

2.8 Die Intermedien: eine spektakuläre Vorlage für die *Dafne*

Die *Dafne* wurde oft in Verbindung mit dem dritten *intermedio* zur *Pellegrina* Girolamo Bargaglis gebracht³⁹⁵. Anlässlich der Feierlichkeiten für die Hochzeit zwischen Fernando de' Medici und Christine von Lothringen 1589 wurde Bargaglis Komödie auf die Bühne gebracht; sechs Intermedien wurden zwischen den Akten gespielt. Das dritte Intermezzo, von Rinuccini geschrieben und von Luca da Marenzio vertont, behandelt den Kampf zwischen Pitone und Apollo mit Worten, die später in der *Dafne* erneut verwendet werden. Die Intermezzi folgten wahrscheinlich einem einheitlichen Programm: Sie zeigten die Steigerung vom Chaos hin zur Harmonie innerhalb des umfassenden Themas der Musik³⁹⁶. Das dritte Intermezzo sei, so Ketterer, eine „pagan representation of the conquest of light and knowledge over the dark forces of the earth“³⁹⁷. Das Musikdrama resemantisiert den Mythos, indem nicht nur der spektakuläre Kampf, sondern auch die Liebesgeschichte von Daphne und Apollo dargestellt wird – eine Geschichte, die durch die schon genannten intertextuellen Bezüge eine bestimmte Interpretation des Mythos präferiert. Die spektakuläre Natur des Intermezzos garantierte dessen Erfolg: Wahrscheinlich hat Rinuccini aus diesem Grund gerade diesen Mythos gewählt. Die Szene musste sich jedoch in einer Narration entwickeln, die höfische bzw. akademische Werte vertreten und eine starke poetische Erklärung enthalten konnte. Das Intermezzo ermöglicht bzw. erleichtert die Verwendung der Mythologie, indem es einen erfolgreichen – und daher von Theorien des späten 16. Jahrhunderts akzeptierten (vgl. Kap. 1.2.2) – Präzedenzfall verkörpert³⁹⁸. Die Mythologie dagegen wäre in den regulären dramatischen Gattungen des Cinquecento wegen der Regel der Wahrscheinlichkeit unmöglich gewesen: Die Pastoralen von Guarini und Tasso, die den Geschmack am Ende des Jahrhunderts prägen, zeigen das Bemühen, alle unwahrscheinlichen Elemente zu tilgen: So ist beispielsweise keine Verwandlung

³⁹⁵ Jüngst hat Laura Riccò diese Verbindung wieder ans Licht gebracht: „la *Dafne* [...] costituisce di fatto la ripresa e la prosecuzione del III intermezzo della *Pellegrina* con il saettamento di Pitone da parte di Apollo e si accorda in modo palese con la tradizione celebrativa medicea, coinvolgente il lauro e appunto Apollo, destinata a rimanere centrale nella poesia rinucciniana e presente anche nell'*Euridice*“ (Riccò 2015, S. 139).

³⁹⁶ Vgl. Ketterer 1999, S. 204.

³⁹⁷ Ibid., S. 201.

³⁹⁸ Und dazu sei bemerkt, dass ‚gemischte‘, unregelmäßige Dramen in der höfischen Kultur der Feierlichkeit nicht selten akzeptiert wurden: „In courtly environments the neo-classical status of drama generally seems to have been less of a matter of concern than in academic ones, and ‚irregular‘ forms such as *mascherate*, *intermezzi*, and plays by professional comici continued to be performed unproblematically for important courtly occasions“ (Sampson 2003, S. 70, die sich auf das Theater des Cinquecento bezieht).

vorhanden. Dazu kommt, dass das Intermezzo von 1589 einen stark mit der Musik verbundenen Gott darstellt – und die Musik ist das Leitmotiv aller Intermezzi der Pellegrina. Somit ist Apollo zweifellos als Gott der Musik zu verstehen. Apollo ist daher die beste Figur, die für das erste Musikdrama mit metapoetischen Intentionen gewählt werden kann: Es ist eine Wahl, die Rinuccini auch in der *Euridice* treffen wird, indem er Orfeo als Hauptfigur wählt.

2.9 Fazit

Die anhand des roten Fadens der Gattungen durchgeführte Analyse der *Dafne* hat einige neue interpretatorische und poetische Aspekte des ersten Musikdramas ans Licht bringen können. Das Gattungsspektrum umfasst sowohl dramatische Gattungen (Pastorale, Tragödie, *dramma mescolato*, Intermezzi) als auch nicht-dramatische (mythologisches Kleingedicht; vgl. 2.2). Die Verbindung zur Pastorale lässt gewisse Schlussfolgerungen zu (2.3): Die intertextuellen Bezüge auf den *Pastor Fido* und den *Aminta* (Apollo wird mit Silvio aus dem *Pastor Fido* und Silvia aus dem *Aminta* ‚kurzgeschlossen‘) tragen zur Charakterisierung Apollos als elegischer Figur bei, die die Übermacht Amors erkennen und sich in diesem Zusammenhang vom epischen Helden zum unglücklichem Liebenden verwandeln muss. Diese Kennzeichnung des Gottes führen zusammen mit einigen stilistischen Merkmalen des Stücks, das am Anfang eine Mischung hoher Stilelemente zeigt und am Ende eher als elegisch/bukolisch charakterisiert ist, zu einer Interpretation des Dramas, das auf der Metaebene eine Verwandlung erlebt (2.4). Der hohe Stil verwandelt sich in einen mittleren, das Thema wird elegisch – es geht um die Liebe, die in diesem Fall unglücklich ist –, die Gattungsmischung wird sogar thematisiert: Eine neue Gattung, das Musikdrama, ist entstanden. Um diese Erkenntnis zu untermauern, wurden weitere Bearbeitungen der *Dafne* kontrastiv untersucht (Da Gaglianos und Opitzens Versionen, 2.5), welche bestätigen, dass bestimmte Szenen der *Dafne* (die Klage Apollos und seine innere Verwandlung) entscheidend für die Interpretation sind – eine Interpretation, die sich je nach Kontext anders konfiguriert. In der *Dafne* wirkt die Gattung der Pastorale außerdem auf der Ebene der Poetik: Da bestimmte Passagen des *Pastor Fido* (und des *Aminta*) nachgeahmt werden, nämlich die typisch bukolische Nebengeschichte von Silvio und Dorinda und nicht die komplexere, mit politischen und ideologischen Problemen aufgeladene Hauptgeschichte von Mirtillo und Amarilli, übernimmt das erste Musikdrama den „carattere di evasione“ der Liebesgeschichte von Silvio. In der *Dafne* geht es nicht um politische und ideologische Fragestellungen, sondern um eine Liebes- und Verwandlungsgeschichte, die eine metaliterarische Botschaft vermitteln soll. Die durchaus zentrale Frage nach dem Politischen

wird auch in den nächsten Kapiteln, die sich mit den weiteren *drammi per musica* befassen, Gegenstand der Betrachtung sein.

Es muss auch die Wirkung anderer Gattungen in Betracht gezogen werden, um einerseits zu verstehen, welche historischen Gattungen einen Einfluss auf die neue Form ausüben, und andererseits, um Fragen der Poetik besser zu beantworten. Diesbezüglich ist das *dramma mescolato* von Belang (2.7). Im 15. Jahrhundert bestand bereits die Möglichkeit einer Mischgattung; sie wurde jedoch mit unterschiedlichen Modalitäten umgesetzt. Die Spannweite der Gattungen, die in diese Mischgattung Eingang finden, ist besonders groß: Komische Elemente und mythologische Figurenkonstellationen werden gleichzeitig verwendet, während die Gattungsmischung am Anfang des 17. Jahrhunderts etwas abgemildert ist – der Einfluss der klassizistischen Theoretisierung des 16. Jahrhunderts ist stark zu spüren. Eine Gattungsmischung findet trotzdem statt: Hierbei spielen einerseits die Poetik Guarinis, andererseits die Gattungsdehnung Tassos eine wichtige Rolle. Auch die dramatische Gattung der Intermezzi (2.8) wurde als historischer Präzedenzfall im Kapitel erwähnt, deren Mischung aus Gesang, Musik und mythologischen Texten zwar entscheidend für die Entstehung der Musikdramen ist, deren Ziele aber eher bei der einfachen Spektakularität liegen (und der Politisierung, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird). Historisch wichtig ist auch das Beispiel der mythologischen Kleingedichte, die v.a. im 16. Jahrhundert Ovids Mythen aktualisieren (2.6). Die intertextuellen Bezüge der *Dafne* auf Alamannis *Favola di Narcisso* zeigen die Möglichkeit einer produktiven Aktualisierung der Mythologie, die mit der zeitgenössischen und höfischen Moral gekoppelt wird; die Didaxe der *Dafne* stammt genau aus dieser Konstellation und zielt auf die Legitimation der Gattung.

Die neue Gattung entsteht aus einer großen Vielfalt von Einflüssen: Rinuccini sucht nach der besten Mischung und experimentiert mit den verschiedenen Vorlagen, um eine neue Gattung zu schaffen, die sowohl der Poetik der Zeit als auch der Tradition des Cinquecento entgegenkommt und gleichzeitig die neusten theoretischen Diskussionen aufnimmt und exemplifiziert. Auf der Suche nach einer Legitimation ermöglicht er auf der Metaebene eine metaliterarische, nach Gattungen differenzierte Interpretation und bereitet den Weg für die folgenden höfischen Musikdramen.

3. Text und Kontext: Komplexität der Bedeutungskonstitution

Das folgende Kapitel verfolgt verschiedene Ziele: Zuerst soll ein historischer Überblick über die ersten Musikdramen geboten werden, der auch die wichtigste Sekundärliteratur sammelt und kritisch bewertet: Die Vermehrung der Publikationen in jüngster Zeit und in verschiedenen (amerikanischen, italienischen, deutschen) Forschungstraditionen erschwert oft eine vollständige Übersicht über den Forschungsstand. Die Frage nach dem genauen Kontext, in dem die Musikdramen konzipiert und aufgeführt wurden, ist fundamental, denn Autorenpoetik und Kontext wirken im Verbund entscheidend auf die Textgestalt ein. Dies ist vor allem bei den höfischen Musikdramen der Fall: Es handelt sich hierbei um dramatische Stücke, die ja gerade für einen bestimmten Kontext geschrieben wurden.

Der Kontext wird einerseits als ortsspezifischer Kontext verstanden: Da sich die Produktions- und Aufführungskontexte in Florenz, Mantua und Rom deutlich voneinander unterscheiden, müssen sie im Hinblick auf Poetologie und Ideologie sowie die materiellen Bedingungen des Theaters genau beschrieben und unterschieden werden. Nur durch eine genaue Unterscheidung des Aufführungskontexts kann z.B. die tendenziell parodische Mythenrezeption im römisch-kurialen Kontext von der ernsthaften (im Sinne einer nicht ironischen) Wiederbelebung der Mythen in Florenz unterschieden werden. Andererseits können innerhalb desselben lokalen Kontexts weitere relevante Unterscheidungen getroffen werden: Unterschiedliche Aufführungsorte und -bedingungen können Unterschiede auf textueller und folglich auch auf interpretatorischer und poetischer Ebene bedingen. Die zwei unterschiedlichen Schlusszenen von Striggios *Orfeo* können z.B. durch verschiedene (akademisch-private vs. offizielle) Aufführungskontexte erklärt werden (zur genaueren Unterscheidung dieser beiden Öffentlichkeitsgrade vgl. Kap. 3.1.2). Die *Dafne* stellt ein ungleich komplexeres Beispiel dafür dar: Die deutsche, von Opitz übersetzte und in einem offiziell-enkomiastischen Kontext auf die Bühne gebrachte *Dafne* unterscheidet sich im Text von der in Florenz zu einem tendentiell privaten Anlass aufgeführten *Dafne* (2.5.2).

Daher sollte innerhalb desselben Kontexts zwischen ‚offiziellen‘ bzw. enkomiastischen Aufführungskontexten und privaten bzw. akademischen Anlässen, die unterschiedlichen Anforderungen entsprechen, unterschieden werden. Die Bestimmung einer Kontexttypologie wird jedoch dadurch erschwert, dass die Grenze zwischen Offizielltem und Inoffizielltem oft nicht sehr klar ist: Die *Euridice* z.B. wurde zwar im Rahmen der Feierlichkeiten für eine Hochzeit, jedoch in einem privaten Raum auf die Bühne gebracht (3.1.1). Die einzelnen Kontexte müssen daher unter umfassender Heranziehung der überlieferten Prätexthe (z.B.

Beschreibungen der Feierlichkeiten, kunsthistorische Zeugnisse) akribisch rekonstruiert werden. Diese Rekonstruktion dient insbesondere der Evaluation der Gattungselemente, die in Dramen mit unterschiedlichen poetologischen Zielen Eingang finden und die im 4. Kapitel ausführlich behandelt werden.

Die Sekundärliteratur, die sich mit der Interpretation der Texte beschäftigt, wird im zweiten Teil des Kapitels (3.2) erkundet. In der vorliegenden Forschung zu den Musikdramen des Untersuchungskorpus ist eine grundsätzliche Spaltung zwischen zwei Deutungsschulen zu konstatieren, von denen eine vor allem direkte Verbindungen zwischen Text und Kontext sucht (3.2.1), die andere hingegen auf metaliterarische Lesarten und die metapoetischen Elemente der Texte eingeht (3.2.2). Auf diese Spaltung, die insbesondere die im Rahmen von Feierlichkeiten für eine Hochzeit aufgeführten Musikdramen (*Euridice* und *Arianna*) entscheidend betrifft, wird eingegangen; sie wird zusätzlich durch ein gattungsspezifisches Instrumentarium erforscht und gelöst werden. In diesem Kapitel werden ebenfalls die Intermedien untersucht, die bei den Feierlichkeiten und neben den Musikdramen aufgeführt wurden, da sie oft eine genuine enkomastische Intention aufweisen. Die Unterschiede zwischen Intermedien und Musikdramen werden Licht auf die interpretatorische Fragestellung des Kapitels werfen. Das letzte Unterkapitel (3.2.3) zeigt die historische Entwicklung des Musikdramas bezüglich seiner Beziehung zur Gattung und gleichzeitig zum Enkomium: Die widerspruchsfrei politisch-enkomastisch interpretierbaren Musikdramen sind spätere florentinische und römische Musikdramen, die – anders als Rinuccinis Dramen – große Ähnlichkeiten mit der Gattung der Intermedien aufweisen.

3.1 Entstehungskontext der ersten höfischen Opern in Florenz, Mantua und Rom: *Euridice*, *Orfeo*, *Arianna*, *La morte d'Orfeo*

In den folgenden Unterkapiteln werden die aus unterschiedlichen Kontexten stammenden und von verschiedenen Librettisten geschriebenen vier Musikdramen *Euridice*, *Orfeo*, *Arianna*, *La morte d'Orfeo* in ihren Einzelheiten zusammengefasst; außerdem wird der Kontext der jeweiligen Aufführung rekonstruiert. Es wird versucht, zwischen ‚offiziell‘ bzw. enkomastische Tendenzen aufweisendem und ‚inoffiziell‘ bzw. akademischem oder privatem Kontext zu unterscheiden, oder zumindest eine Skalierung der Unterschiede durch eine detaillierte Beschreibung vorzunehmen.

3.1.1 Rinuccinis *Euridice*, 1600

Anders als die *Dafne* wurde die *Euridice* Ottavio Rinuccinis und Jacopo Peris für einen klar bestimmbar Anlass, nämlich die Feierlichkeiten für die Hochzeit von Maria de' Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich geschrieben und erstmals aufgeführt³⁹⁹. Die Gebrüder Corsi hatten Ferdinando de' Medici finanzielle Unterstützung angeboten. Als Dank hierfür bekam Jacopo die Möglichkeit, im Rahmen der offiziellen Hochzeitsveranstaltungen ein Schauspiel zu organisieren⁴⁰⁰. Am 7. März 1600 wird in Paris der Heiratsvertrag unterschrieben⁴⁰¹, der am Ende desselben Monats an die Öffentlichkeit gebracht wird. Am 4. Oktober beginnen die zehntägigen Festlichkeiten in Florenz: Am 5. Oktober wird die Ferntrauung zelebriert⁴⁰², deren symbolische Valenz durch ein zusammenhängendes Programm versinnbildlicht wird, wie Sara Mamone schreibt:

Inventario dei beni culturali della sposa, la settimana festiva si pone in realtà come la ‚prima‘ di un nuovo stato, quello regale appunto, come il primo passo di una metamorfosi nobilitante che giustificherà appieno i rinvii divinizzanti di tutta l'encomiastica del ciclo con il passaggio della sposa ad una sfera più celeste.⁴⁰³

Die Götter sind Protagonisten der meisten Schauspiele, die einerseits den Zustandswechsel, den die Frau durch die Hochzeit erfährt, und andererseits das für die Medici-Propaganda wichtige Thema des politischen Friedens darstellen. Am 5. Oktober findet, wie gesagt, die Ferntrauung statt, bei der Ferdinando als Stellvertreter Heinrichs auftritt. Während des darauffolgenden Banketts wird ein Dialog zwischen Juno und Minerva aufgeführt: Der Text wurde von Battista

³⁹⁹ Die früheste vollständige Rekonstruktion der Umstände, die zu den ersten Musikdramen führen, bietet Solerti 1969 (Nachdruck von 1904; Band I, S. 64-66); die späteren Beiträge dazu verwenden die Daten und das Material Solertis und nehmen – wo nötig – Präzisierungen vor. Vgl. z.B. Marchi 1983.

⁴⁰⁰ Vgl. Carter 1982; Pegazzano 2010, insbesondere S. 13-26 (Kap. *Jacopo Corsi committente dell'Orfeo di Cristoforo Stati: una scultura per l'Euridice del 1600*): Bardo Corsi, Jacopos Bruder, habe den Medici das Geld für Marias Mitgift gegeben.

⁴⁰¹ Die Hochzeit zwischen Maria und Heinrich war ein Teil der Strategie Ferdinandos, um Macht in Europa zu gewinnen; schon 1592 wurde die Heiratsstrategie vorbereitet (Heinrich war mit Marguerite de Valois verheiratet, das Paar blieb aber kinderlos; er musste sich von ihr trennen und zudem katholisch werden). Der *granduca* konnte dem König Frankreichs finanzielle Unterstützung anbieten; das Bündnis mit dem französischen Reich hatte für Ferdinando eine anti-spanische Funktion. Mehrere Beiträge rekonstruieren Marias und Heinrichs Hochzeit; vgl. z.B. Palisca 1964; Strong 1984; Graziani/Solinas 1993; Kirkendale 1993; De Caro 2006. Die Geschichte der Medici wird von Diaz 1976 ausführlich behandelt.

⁴⁰² Das Fest begann mit der Ankunft von Kardinal Pietro Aldobrandini, der die Trauung vornahm. Seine Rolle war v.a. politisch: Er versuchte, den Frieden zwischen Frankreich und Savoyen zu garantieren. Heinrich war gerade abwesend, weil er Krieg gegen Savoyen führte. Am 2. Oktober war der Graf Mantuas angekommen (seine Präsenz ist hinsichtlich der Feierlichkeiten von 1608, bei denen die *Arianna* aufgeführt wurde, sehr wichtig), am 3. Oktober der Botschafter Venedigs. Für die Beschreibung und Interpretation der Programmatik der Festlichkeiten vgl. Mamone 1987.

⁴⁰³ Mamone 1987, S. 36.

Guarini, die Musik von Emilio del Cavaliere geschrieben. Die zwei Göttinnen verkörpern überirdische, den Königen angemessene Werte: Juno wirft Minerva vor, keine friedensbringende Göttin zu sein; Minerva erklärt aber, dass sie den Königen Vernunft und Tugend („senno“, „valore“) bringt⁴⁰⁴. Das Bankett ist der Teil der Feierlichkeiten, der von den Medici organisiert wird, und impliziert damit offensichtliche enkomiastische Inhalte⁴⁰⁵.

Die Aufführung der *Euridice* fand am 6. Oktober 1600 statt und wurde sowohl von Jacopo Peri als auch von Giulio Caccini vertont, wie in der zweiten handschriftlichen und eigenhändigen Version der *Descrizione* von Michelangelo Buonarroti dem Jüngeren zu lesen ist. Die *Descrizione* gibt zur Inszenierung der *Euridice* folgende Auskunft:

[...] Ma mentre che i più magnifici spettacoli si andavano apprestando; per maggior contentezza, e più universale mostrarsi, eziando dei nobili, e sontuosi da' particolari, e magnanimi gentilhuomini ne furono ordinati. La onde avendo il signor Iacopo Corsi fatta mettere in musica con grande studio la Euridice affettuosa, e gentilissima favola del signor Ottavio Rinuccini, e per li personaggi, ricchissimi, e belli vestimenti apprestati; offertala a loro Altezze; fu ricevuta, e preparatale nobile scena nel Palazzo de Pitti; e la sera seguente a quella delle reali nozze rappresentata; e fu tale il concetto di essa. Mentre che Orfeo, e Euridice sposi, e amanti godono vita tranquilla, muore ella ferita da serpe tra l'erba ascosa. Piangela Orfeo, e per consiglio di Venere dalla bocca dello 'nferno (da lei condottovi) la richiama lamentevolmente cantando. Onde mossosi alla suavità del canto, e per lo consiglio di Proserpina Plutone a pietà, gliene rende più che mai bella. Il perche essi amando di nuovo gioiscono. Il magnifico apparato in degna sala dopo le cortine fra l'aspetto di un grand'arco, e di due nicchie da fianchi suoi, entro le quali la Poesia, e la Pittura con bell'avviso dello inventore vi erano per istatue; mostrava selve vaghissime, e rilevate, e dipinte, accomodatevi con bel disegno: e per li lumi ben dispostivi piene di una luce come di giorno. Ma dovendosi poscia veder lo 'nferno, quelle mutatesi, orridi massi si scorsero, e spaventevoli, che parean veri, fuora de' quali sfrondata li sterpi, e livide l'erbe apparivano. E' la più ad entro per la rottura d'una gran rupe la città di Dite ardere vi si conobbe vibrando lingue di fiamme per le aperture delle sue torri, l'aere d'intorno avvampandovi di un colore come di rame. Dopo questa mutazion sola la scena di prima tornò, ne più si vide mutare, il tutto compiutamente passando con onore di chi à condurla in qualche parte vi intervenne; e con piacer vario, e di mente, e di senso in chi vi fù spettatore [...].⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ „a man destra, sopra l'un de' quali [carri lucenti], che tirato fu da due pavoni rotanti l'occhiute piume, Giunone era in nobilissimo vestimento e reale, coronata quale regina del cielo; e lo scettro era in alto. Nell'altro, che da un liocorno guidato era, il quale si movea veramente, sedeva Pallade, avendo l'elmo sopra la fronte, su 'l quale la s'finge dorata era; e asta, e corazza, e lo scudo, e l'egida al seno avea. [...] Giunone, benché dopo Pallade scesa, prima incominciò a cantare, in suavissimo canto versi composti dal signor cavaliere Battista Guarini, e messi in musica ottimamente dal signor Emilio del Cavaliere, amedue cortigiani di Sua Altezza, dannando essa la venuta di Pallade, e rampognandola, dicendo a lei non convenirsi, come guerriera, discendere alla tranquillità di nozze reali: ed esser ciò cura di sé medesima, e non di altri. Ma poi che argomentando affermò per l'opera sua ne i gran Re sposi senno, e valore, e virtù di guerra trovarsi, acconsentendo Giunone, concordemente lodi novelle a' fortunati sposi cantando, se ne ritornarono in cielo.“ (Buonarroti 1863, S. 425-426).

⁴⁰⁵ Vgl. Strong 1984.

⁴⁰⁶ Buonarroti 1863, S. 427-428.

Die *Euridice* wird als „affettuosa, e gentilissima favola“ definiert; ihr wird aber in der *Descrizione* wenig Platz gewidmet. Der Name der Musiker, Peri und Caccini, wurde in der letzten Version sogar getilgt⁴⁰⁷: Das Interesse dafür war so gering, da wohl die Aufführung wenig offiziell war, d.h. das Stück müsste die politischen und ideologischen Werte der Medici nicht unbedingt verkörpern. Die *Descrizioni* stellen die offizielle Sicht des Hofes auf die Feierlichkeiten dar; auf Befehl Ferdinandos⁴⁰⁸ konzentriert sich die Aufmerksamkeit Buonarroti auf den *Rapimento di Cefalo*, das zentrale Theaterstück des Fests („spettacolo memorevole, tutti gli altri meno stimandosi“)⁴⁰⁹. Die *Euridice* ist ein Teil der Feierlichkeiten, doch kein zentrales Stück – und dies lässt Rückschlüsse zu auf den möglichen politischen Wert von Rinuccinis Drama⁴¹⁰.

Der *Rapimento di Cefalo* wird am 9. Oktober im Theater der Medici (*Teatro degli Uffizi*) aufgeführt; der Text stammt von Gabriello Chiabrera, die Musik von Giulio Caccini. Buonarroti definiert das Stück mit Nachdruck als „nobilissima favola, e di superbo apparato“⁴¹¹; ungefähr 1000 Personen arbeiteten an seiner Aufführung und das Publikum bestand aus ungefähr 3800 Zuschauern, wie die *Descrizione* berichtet. Der *Rapimento* erzielte trotzdem keinen Erfolg. Die Erwartungen des Publikums, das großen Gefallen an den Intermedien von 1589 gefunden hatte, wurden nicht erfüllt: Das Bühnenbild war nicht fertig, die Musik sorgte beim Publikum für Langeweile⁴¹². Am 13. Oktober fuhr Maria de' Medici nach Marseille, um ihren Ehemann kennenzulernen und die Feierlichkeiten auch in Frankreich zu zelebrieren.

⁴⁰⁷ Carter/Goldthwaite, S. 111; dazu v.a. Carter 1991.

⁴⁰⁸ „Questa commedia maggiore non deve ricevere comparatione alla minore, però dica esplicitamente, che la parte di ciascuno fu cantata egregiamente“ (Carter 1991, S. 96, n. 18).

⁴⁰⁹ „Ma poi che egli era stato deliberato doversi, ad accrescere l'allegrezza universale di tali nozze, esercitare alcuno spettacolo memorevole, tutti gli altri meno stimandosi, dove meno di ingegno e di studio pongono gli uomini, fu giudicato in magnifica scena rappresentarsi una nobilissima favola, e di superbo apparato più di alcun'altra, e tutta anche essa cantata“ (Buonarroti 1863, S. 430).

⁴¹⁰ Palisca schreibt: „*Euridice* was bound to suffer both in care of preparation and in public notice. *Euridice* achieved less celebrity also because fewer gained entrance to see it“ (Palisca 1964, S. 4); er erwähnt auch weitere Aussagen (Giulio Thiene, Nicolo da Molin) zur Aufführung der *Euridice*, die immer sehr kurz sind und von einem kleinen Publikum sprechen. Die Aussagen Cavalieris und Bardis sind natürlich negativ: Cavalieri behauptete, das Musikdrama erfunden zu haben (*Rappresentazione di anima et di corpo*); Giovanni de' Bardi hatte Florenz 1592 verlassen, da er die Gunst der Medici verloren hatte. Die Meinung Cavalieris, der wahrscheinlich Musikdirektor der *Euridice* war, ist in Palisca 1963 zu lesen. Schuld an dem Misserfolg der *Euridice* sei die Musik, so Cavalieri. Bardi dagegen kritisierte das tragische Thema und bevorzugte die ‚klassische‘ Komödie mit Intermedien (S. 352); man darf nicht vergessen, dass Bardi die Feierlichkeiten von 1589 geleitet hatte. Zu den negativen Urteilen über die *Euridice* vgl. De Caro 2006, S. 133.

⁴¹¹ Buonarroti 1863, S. 430.

⁴¹² „the scenery was left incomplete, the stage machines did not always work properly, and, according to a diarist associated with Cardinal Pietro Aldobrandini, the music was tedious“ (ibid., S. 115). „The production could not match the visual and sonic expectations created by the spectacular theatrical and musical effects of the 1589 festivities“ (ibid.). Für die nächsten Medici-Hochzeitsfeierlichkeiten wurde daher eine Komödie mit Intermedien gewählt – wie für die Hochzeit von 1589.

Die *Euridice* wurde zuerst am 28. Mai 1600⁴¹³ auf die Bühne gebracht. Die erste offizielle Aufführung innerhalb der Feierlichkeiten geht, wie gesagt, auf den 6. Oktober dieses Jahres zurück; das Musikdrama wurde im Palazzo Pitti, in der Wohnung von Antonio Medici, vor einem kleinen Publikum⁴¹⁴ inszeniert. Das Bühnenbild wurde von Ludovico Cigoli entworfen⁴¹⁵. Die *Euridice* wurde am 5. Dezember 1602 vor den Kardinälen Del Monte und Montalto⁴¹⁶, im September 1604 und am 26. April 1616 in Bologna⁴¹⁷ aufgeführt⁴¹⁸. Die Musik stammt, wie schon erwähnt, zum Teil von Peri, zum Teil von Caccini; beide möchten in ihren jeweiligen Partiturdrukken beweisen, dass sie die Erfinder des ‚recitar cantando‘ sind; an diesem Streit um den Vorrang beteiligte sich auch Emilio Cavaliere⁴¹⁹, zumal im Februar 1600 seine *Rappresentazione di anima et di corpo* in Rom aufgeführt und am 13. September gedruckt wurde. In der Ausgabe des Librettos der *Euridice* (4. Oktober 1600) behauptet Rinuccini, dass Peri der einzige Autor sei; am 20. Dezember 1600 gibt Caccini jedoch seine vollständige, Bardi gewidmete⁴²⁰ Partitur der *Euridice* heraus, um seine Autorschaft zu behaupten (diese Vertonung wird aber erstmals 1602 auf die Bühne gebracht). Am 6. Februar 1601 veröffentlicht Peri seine Partitur und bestätigt die Meinung Rinuccinis⁴²¹. Die Rivalität zwischen Höfen und Höflingen ist eine Konstante bei den ersten Opern und zugleich eines der historischen und kontextuellen Elemente, die viele – thematische und gattungstypologische – Entscheidungen erklären können. Die Musikdramen sind besonders komplexe Untersuchungsobjekte, deren Gestaltung von verschiedenen Faktoren abhängt: von der Poetik des Autors, dem kulturellen und politischen Kontext und vor allen Dingen dem Aufführungsanlass.

⁴¹³ „*Euridice* was staged in the Palazzo Pitti on 28 May 1600 (a Sunday) on the order of Grand Duchess Christine. The location of that first performance was the salone in the apartment occupied by the Duchess of Bracciano (Flavia Peretti Orsini), which was also intended to be used for the 6 October one until Sua Altezza (the grand duke or grand duchess – it is unclear) decided to move it to an upper floor of the palace.“ (Carter/Goldthwaite S. 113).

⁴¹⁴ De Caro nennt Ferdinando und Cristina, Maria, Antonio und Giovanni de’ Medici, den Herzog von Mantova und Bracciano, Roger de Bellegarde (für Heinrich IV.), Chiabrera, Guarini, Giovanni Bardi, Cavaliere, Piero Strozzi, Orazio Vecchi, Francesco Cini, Alfonso Fontanelli, vielleicht Marco da Gagliano, Alessandro Striggio jr. (S. 129).

⁴¹⁵ Cigoli musste aber das Bühnenbild im letzten Moment modifizieren, da die *Euridice* nicht mehr, wie vorgesehen, in den Gemächern der Duchessa da Bracciano aufgeführt werden sollte, sondern in den damaligen Gemächern Maria de Medicis, die nach der Hochzeit von Antonio de Medici bezogen wurden. Vgl. Testaverde 2003. Die Forscherin behauptet, dass die Verschiebung der *Euridice* aus saisonalen Gründen bedingt gewesen sei. Die Bühnenbilder sind nicht mehr erhalten. Vgl. dazu auch Petrioli Tofani 1992. Diese Bemerkung ist methodologisch wichtig, da sie aufzeigt, dass die Kontingenz eine große Rolle in der Oper spielt.

⁴¹⁶ Die zwei Kardinäle, die schon am 21. Januar 1599 die *Dafne* gesehen hatten, waren Verbündete der Medici an der päpstlichen Kurie und interessierten sich sehr für die neue musikalisch-dramatische Form, die von Montalto in Rom gefördert wurde.

⁴¹⁷ Die *Euridice* wurde zusammen mit weiteren Vergnügungen auf Antrag von Kardinal Luigi Capponi aufgeführt.

⁴¹⁸ Testaverde 2003, S. 318.

⁴¹⁹ Cavaliere arbeitete ebenfalls an den Feierlichkeiten von 1600; danach verließ er Florenz und ging nach Rom; seine Stelle als Musikdirektor wurde von Caccini besetzt.

⁴²⁰ Bardi hatte wahrscheinlich den Druck bezahlt und auch die Rivalität zwischen Peri und Caccini geschürt.

⁴²¹ Vgl. die Chronologie in Mioli 2000.

Einige Namen der Sänger der *Euridice* sind bekannt: Francesco Rasi ist Aminta, Antonio Brandi Arcetro, Melchior Palantrotti Plutone, Jacopo Giusti Dafne, Peri Orfeo. Euridice, einige Mitglieder des Chors, einige Hirten und Nymphen wurden von Caccinis Familie gespielt⁴²² – was erklärt, warum auch einige von Caccinis Arien zu Peris Musik zur Aufführung gebraucht wurden⁴²³. Corsi soll Cembalo gespielt haben⁴²⁴.

Die *Euridice* ist nicht in Akte, sondern in Szenen gegliedert: nach Solerti z.B. in sechs⁴²⁵, nach Brown⁴²⁶ und Huss⁴²⁷ in fünf. Das erste Libretto sowie die Partituren weisen keine genauen Unterteilungen auf. Den Prolog singt die personifizierte Tragedia: Sie bekennt, sie wolle beim Publikum keinen Schrecken und Mitleid mehr erzeugen und gewaltsame Geschichten erzählen; sie möchte ihre Haltung ändern und milde Gefühle („[...] e desto nei cor più dolci affetti“) erregen. Der Prolog enthält auch die Widmung an Maria de' Medici. Marias Hochzeit sowie die neue, fröhliche Natur der Tragödie („[...] e con sereno aspetto / ne' reali Imenei m'adorno anch'io“) und ihres Gesanges („e su corde più liete il canto mio / tempro, al nobile cor dolce diletto“) werden angesprochen⁴²⁸.

3.1.1.1 Die Handlung der *Euridice*

Das Drama beginnt in einer feierlichen Atmosphäre: Nymphen und Hirten freuen sich zusammen mit Euridice, da Euridice und Orfeo heiraten werden. Diese glückliche Stimmung wird durch den Gesang noch verstärkt („risuonin liete voci e lieti canti“, V. 36; „i dolci canti e gli amorosi detti, / d'amor, di cortesia graditi affetti“, V. 59-60). Orfeo evoziert die schmerzhafteste Vergangenheit, in der Euridice seine Liebe nicht erwidert hatte⁴²⁹; zusammen mit

⁴²² Vgl. Palisca 1964, S. 10. 658 Verse wurden von Peri vertont, 132 von Caccini: vgl. S. 18.

⁴²³ Vgl. Carter/Goldthwaite „[Caccini] also inserted himself into *Euridice* by having those singers under his control sing rather than Peri's music“ (S. 109). Diese komplexe und schwierige Situation sei durch die Unfähigkeit Cavalieris (des Oberintendanten der Feierlichkeiten) begründet, Konflikte beizulegen, wie Palisca 1963 schreibt: „Caccini's refusal to allow his singers to perform Peri's music, with the result that *Euridice* was a hybrid of two composers' thoughts and methods, the hero singing Peri and the heroine Caccini, was a sign of Cavalieri's inability to reconcile conflicting interests“ (S. 349). Die Schuld lag nicht völlig bei Cavalieri: Die Eingriffe von Don Giovanni de' Medici waren ebenfalls dafür verantwortlich.

⁴²⁴ Vgl. Peris Einführung.

⁴²⁵ Solerti hat diese Gliederung in seiner Ausgabe des Textes verwendet; Andrea della Corte und Luigi Fassò haben sie in ihren Ausgaben beibehalten.

⁴²⁶ In Browns Ausgabe von 1981 ist die *Euridice* in fünf Teile gegliedert.

⁴²⁷ Huss 2010.

⁴²⁸ „Mentre Senna real prepara intanto / alto diadema onde il bel crin si fregi / e i manti e' seggi de gli antichi regi, / del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto“: Es könnte eine Anspielung auf das Wappen Marias sein, das Teil des Bühnenbildes war und ihren neuen königlichen Stand symbolisierte.

⁴²⁹ Orfeo thematisiert dabei die Traurigkeit seines früheren Gesangs („lamenti“ V. 101, „dolenti“ V. 102, „dogliose rime“ V. 104, „flebil canto“ V. 107); die gegenwärtige Freude tritt insbesondere durch den Kontrast mit der Vergangenheit hervor.

Arcetro und Tirsi besingt er die eigene Freude. Dafne, eine „nunzia“, erscheint plötzlich und verkündet ein furchtbares Ereignis: Euridice ist von einer Schlange gebissen worden und infolgedessen gestorben. Orfeo verspricht Euridice, zu ihr zu kommen. Als Orfeo den Ort erreicht, wo Euridice gestorben ist, steigt Venus vom Himmel herab, „donna [...] celeste“, die bereit ist, dem trauernden Liebenden zu helfen. Venere begleitet Orfeo in die Hölle und bittet ihn, zu singen, um auf diese Weise Mitleid bei den Unterweltsgöttern zu erregen. Orfeo hält somit die höllischen Wesen zum Weinen an; er versucht, mit seinen Worten auch Euridice zu erreichen. Plutone erscheint und ist über die Präsenz eines lebenden Menschen in der Hölle erstaunt; es entspinnt sich ein Gespräch zwischen den beiden, an dem auch Proserpina, Radamanto und Caronte teilnehmen; Plutone entscheidet abschließend, dass das Mitleid triumphieren darf und Euridice zurückgegeben werden sollte. Orfeo erklärt sein Glück und der Chor des ersten Akts besingt seinen Erfolg. In der nächsten Szene erzählt Aminta, der Bote, die fröhlichen neuen Ereignisse: Euridice lebt und der Chor freut sich. Orfeo und Euridice erscheinen ein letztes Mal auf der Bühne: Euridice beschreibt die Taten Orfeos, Orfeo nennt Venus' Hilfe; er beschreibt auch seinen abwechslungsreichen Gesang („Modi or soavi, or mesti / fervidi preghi e flebili sospiri“, VV. 725-726). Der Chor feiert seinen außergewöhnlichen Triumph. Der letzte Chor appelliert an Apollo und erklärt die außerordentlichen Merkmale des schönen Gesangs, der sogar gegen den Tod wirken kann.

3.1.2 Striggios *Orfeo*, 1607

Vincenzo Gonzaga nahm an den Feierlichkeiten von 1600 in Florenz teil; er wurde von seinem Sekretär und Dichter Alessandro Striggio⁴³⁰ begleitet, sowie von fünf Musikern, unter denen vielleicht auch Claudio Monteverdi war⁴³¹. Die Mantuaner konnten wahrscheinlich die dramaturgische Errungenschaft in Florenz mit eigenen Augen⁴³² sehen und wollten sie in ihrer eigenen Heimat, in der das Theater ebenfalls eine wichtige Rolle spielte⁴³³, nachahmen: zuerst in einem akademischen Rahmen, d.h. in einer Form, die die Gonzaga noch nicht bzw. nur am Rande und inoffiziell involvierte (*Orfeo*, 1607); danach anlässlich der Feierlichkeiten einer Hochzeit, als die neue Gattung in Mantua schon etabliert und anerkannt war (*Arianna*, 1608):

⁴³⁰ Zu Striggio vgl. Burattelli 1999, S. 114-120.

⁴³¹ Carter 1992, S. 213; vgl. insbesondere Fußnote 23 auf S. 220, in der Carter die Unterlagen nennt, die diese Informationen enthalten (die Carte Stroziane im Archivio di Stato in Florenz).

⁴³² Carter 1992 meint, dass es nicht sicher ist, dass Striggio und Monteverdi die *Euridice* gesehen haben; er vermutet jedoch, dass die beiden Zugang zum Libretto und zur Partitur hatten.

⁴³³ Fenlon 1980 berichtet, 1587 sei ein Theater in Mantua gebaut worden und seitdem „dramatic presentations became a prominent and regular feature of social life at court“ (S. 147).

Der *Arianna* wird ein noch größerer Erfolg beschieden⁴³⁴. Mantua und Florenz wiesen viele verwandtschaftliche Verbindungen auf⁴³⁵: Vincenzos Frau war Eleonora de' Medici, Marias Schwester, die großes Interesse für Musik und Ballett bekundete⁴³⁶; ihr Sohn Ferdinando studierte in Pisa und interessierte sich sehr für musikalische Fragen: Er stand in engem Kontakt mit einigen Mitgliedern der Accademia degli Elevati⁴³⁷. Außerdem nahmen Mantuaner Künstler 1589 an der Aufführung der Intermedien in Florenz teil; Alessandro Striggio, Vater des Librettisten des *Orfeo* und 1536/1537 in Mantua in eine aristokratische Familie hineingeboren, arbeitete ab 1559 für die Medici: Als er 1589 nach Mantua zurückkehrte, brachte er die florentinischen Musik- und Theaterinnovationen mit⁴³⁸. Die Kontakte zwischen den Höfen sind somit evident; dazu kommt das ämulative Konkurrenzverhältnis zwischen dem Hof in Mantua und Florenz⁴³⁹. Das Ergebnis ist eine Verschmelzung der beiden – florentinischen und Mantuaner – Tendenzen, wie Fenlon schreibt:

It was the traditional set pieces of the Florentine *intermedi* and the Ferrarese-Mantuan virtuoso madrigal as much as the new Florentine recitative that Monteverdi drew upon in *Orfeo*.⁴⁴⁰

⁴³⁴ „Yet all the evidence suggests that *Orfeo* was eclipsed, both in Monteverdi's view and that of his audience, by his next opera, *Arianna*“ (Fenlon 1985, S. 251).

⁴³⁵ Fenlon schreibt 1980: „The question of the influence of Florentine culture at Mantua is even more crucial for the development of theatrical life at court after Vincenzo's accession. By the time of the first production of Monteverdi's *Orfeo* during the Carnival season of 1607, and of the lavish celebrations which accompanied the marriage of Vincenzo's son Francesco to Margherita of Savoy in the following year, the importance of Florentine example and participation for court theatre at Mantua is inescapable. This was partly due to the interest of Cardinal Ferdinando Gonzaga, who had close associations with Medici musical and theatrical circles, but the impact of Florentine musical theatre is noticeable from the early years of Vincenzo's period, long before Ferdinando's taste had matured, most prominently in the attempts made during the 1590s to produce Guarini's *Il pastor fido* at court“ (S. 146). Der *Pastor Fido* wurde erst 1598 in Mantua aufgeführt, als Margarete von Österreich, die Schwester von Ferdinand II., in Mantua weilte; sie heiratete wenig später Philipp III. von Spanien. Der *Pastor Fido* wurde zusammen mit einigen Intermedien, die die Hochzeit zwischen Mercurio und Filologia darstellten, gespielt. Vgl. Tomlinson 1987, S. 114-140, und Tamalio 2005, insb. S. 35-36.

⁴³⁶ Fenlon 1985: de Wert hatte eine Leonora gewidmete Sammlung von *villanelle* 1589 veröffentlicht. Die vorige Sammlung von de Wert, die ein wichtiges Modell für Monteverdis Musik darstellt und aus Madrigalen besteht (1588), war Vincenzo Gonzaga gewidmet.

⁴³⁷ Marco da Gagliano, Peri und Caccini, nämlich diejenigen, die für verschiedene Vertonungen der ersten Musikdramen in Florenz – *Dafne*, *Euridice* – verantwortlich sind, gehören der Akademie der Elevati an. Canguilhem 2000 berichtet, dass viele Diskussionen zum Theater in der Akademie stattfanden. Fenlon 1985 behauptet, dass Ferdinando eine enge Beziehung mit den Elevati entwickelt hatte (S. 265).

⁴³⁸ Vgl. Fenlon 1985, S. 259.

⁴³⁹ Vgl. Piccinelli 2000, worin Raffaella Morselli vom „desiderio di Vincenzo Gonzaga di emulare la corte medicea e di rivaleggiare con essa soprattutto nello spettacolo e nelle arti figurative“ schreibt (S. 8); Calcagno 2012 spricht von einem „contradictory mix of artistic competition and collaboration between the Medicis and the Gonzagas“ (S. 17).

⁴⁴⁰ Fenlon 1985, S. 259.

*Orfeo*⁴⁴¹ wurde erstmals am 24. Februar 1607 aufgeführt, erneut am 1. März 1607⁴⁴². Das Musikdrama wurde von Francesco Gonzaga in Auftrag gegeben⁴⁴³; Francesco übernahm die Rolle des Auftraggebers jedoch nicht in seiner Funktion als Prinz, sondern als Schirmherr der Accademia degli Invaghiti. Das Stück ist somit für die Akademie in der Karnevalszeit und nicht für eine öffentliche Gelegenheit gedacht; der Akademie gehörten aber auch politisch einflussreiche Personen an, wie z.B. Francesco und Ferdinando Gonzaga, und auch der Librettist Alessandro Striggio der Jüngere. Die Akademie stellt somit eine Verbindung aus Macht und intellektueller Avantgarde der Stadt dar. Wie auch Fabbri betont, hatte die Premiere „carattere non ufficiale“⁴⁴⁴, da nicht der Herzog, sondern der *principe ereditario* der Schirmherr war und das Drama außerdem nicht im herzoglichen Theater, sondern in einem Saal des Palastes aufgeführt wurde.

Die als komplex zu beschreibenden Aufführungsbedingungen bezeugen die vielschichtige Funktion des Stückes, wie Jürgen Schläder unterstreicht:

Auftraggeber Francesco Gonzaga, der Erbprinz der Mantuaner Fürstenfamilie, intendierte ein Theaterkunstwerk, das verschiedene Funktionen zugleich erfüllte: kulturelles Avancement im Hinblick auf moderne musikalische und theatrale Darstellungsmöglichkeiten; kulturpolitische Demonstration im Wettstreit der Gonzaga mit den inzwischen durch die Heirat des Vaters auch familiär verbundenen Medici in Florenz; und ideologische Programmatik im Herrschaftsdenken des europäischen Frühabsolutismus, am Beginn der Neuzeit.⁴⁴⁵

Trotz der möglichen propagandistischen Ziele ist *Orfeo* ‚privaterer‘ Natur⁴⁴⁶ als *Arianna*, die ebenfalls in Mantua, jedoch während der Feierlichkeiten einer königlichen Hochzeit für ein sehr breites Publikum zur Aufführung gebracht wurde und vor diesem Hintergrund zu lesen und zu interpretieren ist.

⁴⁴¹ Einen vollständigen Überblick über die Forschung zum *Orfeo* und insgesamt zu den Musikdramen Monteverdis bis 1979 bietet Abert 1979. Bis 1986 sorgt Whenham 1986 für eine weitgehend vollständige Bibliographie (S. 198-202). Die erste Rekonstruktion bietet Solerti 1969 (Nachdruck), Band I, S. 68-72.

⁴⁴² Carter 1992, S. 215. Ein Brief von Francesco an Ferdinando Gonzaga, am 23. Februar datiert, ist das wichtigste Indiz für die Datierung der ersten Aufführung. Der ganze Briefwechsel der Brüder ist bei Whenham 1986, S. 167-172, abgedruckt. Vgl. auch Fabbri 1985, S. 97.

⁴⁴³ „it seems that *Orfeo* was produced in 1607 largely at Francesco’s instigation“ (Fenlon 1986, S. 11: der Beitrag schlägt erneut einige Beobachtungen von Fenlon 1985 vor).

⁴⁴⁴ Fabbri 1985, S. 102.

⁴⁴⁵ Schläder 2004, unpag.

⁴⁴⁶ Inga Mai Groote 2007 schreibt: „Wahrscheinlich wurde der *Orfeo* vor allem als eine höfische und auf den relativ abgeschlossenen Kreis der Akademie abgestimmte Aufführung wahrgenommen; erst Monteverdis *Arianna* hatte eine allgemeinere Ausstrahlung“ (S. 201).

Die Premiere des *Orfeo* fand in einem kleinen Raum⁴⁴⁷ des Palazzo Gonzaga statt. Zu den Sängern zählte Francesco Rasi⁴⁴⁸, der bereits in Caccinis *Rapimento di Cefalo* und Peris *Euridice* gesungen hatte – was nochmals die enge Verbindung des künstlerischen Lebens der zwei Städte zeigt⁴⁴⁹; außerdem war er einer der „besten Sänger Oberitaliens“⁴⁵⁰, was viel über die Ambitionen der Gonzaga hinsichtlich des Theaterstückes aussagt. Auch Giovanni Guadalberto Magli nahm an der Aufführung teil; die Zahl der Sänger war jedoch kleiner als sonst – Magli musste nicht nur die Messaggera, sondern auch die Musica und Proserpina spielen⁴⁵¹. Diese hochkarätige, aber doch sparsame personelle Ausstattung bestätigt nochmals die private Natur des Ereignisses. Die Sänger waren ausschließlich Männer, weil einerseits Vincenzo Gonzaga nur ungerne Sängerinnen auf der Bühne auftreten lassen wollte und andererseits die Akademie selbst nur aus männlichen Mitgliedern bestand⁴⁵². Das Stück war ein großer Erfolg⁴⁵³; anders als bei der *Euridice* wurden sehr enthusiastische Berichte darüber geschrieben⁴⁵⁴. Eine Woche nach der Uraufführung wurde das Stück in Mantua erneut gegeben, diesmal jedoch vor einem breiteren Publikum: „propagandistische Absichten“⁴⁵⁵ waren in diesem Falle sehr wahrscheinlich.

⁴⁴⁷ „It is not definitely known where the first performance took place, despite strong and unfounded traditions which place it either in the Galleria degli Specchi or in the Galleria dei Fiumi of the ducal palace“, Fenlon 1986, S. 3. De’ Paoli 1945 und Pirrotta 1969 behaupteten, dass es sich um die Galleria dei Fiumi (auch Sala Nuova genannt) handelte. Besutti 1999 erklärt, dass trotz neuen Entdeckungen (z.B. der neuen Lokalisierung der Sala degli Specchi) „nothing new has yet emerged“ bezüglich des Ortes von *Orfeos* Uraufführung (S. 463). Carlo Magno berichtet in einem Brief über die geringen Ausmaße des Raums, vgl. Fenlon 1986, S. 16. Der Brief widerspricht der Beobachtung Dovizias 2013, der meint, dass der Raum nicht unbedingt klein sein musste; Dovizia stützt seine Schlussfolgerung jedoch nur auf die Widmung Monteverdis an Francesco Gonzaga in der 1609 veröffentlichten Partitur, in der von einer „angusta scena“ die Rede ist, was sich, wie Dovizia schreibt, nicht unbedingt auf einen kleinen Raum bezieht: „essa era angusta rispetto al „gran teatro dell’universo“, ossia al più vasto pubblico a cui aspira il compositore nel momento in cui affida la propria composizione alla stampa“ (S. 328). Dovizia kennt jedoch den Brief Magnos nicht.

⁴⁴⁸ Vgl. Kirkendale 1986: Rasi nimmt an fast allen ersten Musidramen teil: *Euridice*, *Cefalo*, *Orfeo*, Gaglianos *Dafne*, *Arianna*.

⁴⁴⁹ Fenlon 1985: „With the collapse of the Duchy of Ferrara in 1598, the musical contact between Mantua and Florence – strong enough since the 1580s [...] – became of greater and briefly paramount importance. From about the end of the century, Florentine composers and performers became an increasingly prominent feature of musical life at the Mantuan court“ (S. 265).

⁴⁵⁰ Schläder 2004, unpag.

⁴⁵¹ Das Problem der Zuweisung der Sänger wird in Carter 1999, S. 108-113, diskutiert; diesbezüglich ist es schwer zu bestimmen, wer genau welche Rolle gespielt hat. Außerdem „Other than Rasi or Magli, it is hard top in down to specific names those who performed in *Orfeo*“, Carter 1999, S. 111. Vgl. die Appendix S. 113-116.

⁴⁵² Vgl. Carter 1999, S. 89. In der *Arianna* wird eine Frau, Isabella Andreini, die Protagonistin spielen. In der *Euridice* wurde die Botin von einem Mann gespielt, Venus und Proserpina von Kastraten, die Tragedia von einer Frau und später von einem Kastraten, Euridice selbst von einer Frau.

⁴⁵³ So berichten die Quellen: „Si rappresenta la favola con tanto gusto di chiunque la sente, che non contento il signor Duca d’esserci stato presente a alverla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti [...]“ (Brief von Francesco Gonzaga an den Bruder, in Solerti 1969 I, S. 69-70).

⁴⁵⁴ Vgl. Fenlon 1984, S. 168

⁴⁵⁵ „Propagandistische Absichten offenbart auch die Entscheidung des regierenden Herzogs Vincenzo Gonzaga, die Oper knapp eine Woche nach der Uraufführung ein weiteres Mal zu spielen und über den engen Kreis der Gelehrtenakademie hinaus nun auch der breiten Öffentlichkeit vorzuführen.“ (Schläder 2004, unpag.).

Der Text des *Orfeo* stellt jedoch ein großes philologisches Problem dar. Das Libretto, das für die Aufführung des 24. Februars verteilt wurde, endet mit dem Gesang der Bacchantinnen, dem notwendigerweise der nicht inszenierte Tod des Sängers folgen wird. Die Partitur dagegen, die 1609 veröffentlicht wurde, weist ein glückliches Ende auf: Orfeo wird von Apollo gerettet und in den Himmel geführt.

Fenlon ist der Ansicht, das für die Aufführung verteilte Libretto entspreche der originalen Handlung (und der originalen Absicht des Musikers und des Librettisten); in dem kleinen Raum habe aber sicherlich keine Himmelfahrt stattfinden können, welche in der Partitur zum *happy ending* führt. Der positive Schluss der Partitur sei anders zu rechtfertigen: Im Frühling 1607 war vorgesehen, dass Carlo Emanuele di Savoia Mantua besucht; Carlo ist der Vater Margheritas, deren Hochzeit mit Francesco Gonzaga geplant ist. Eine weitere Aufführung des *Orfeo* war zu diesem Anlass intendiert – und zu diesem Anlass war wahrscheinlich ein neues Ende, das sich als angemessener für den hochrangigen Gast erwies, geschrieben worden, wie Iain Fenlon vermutet⁴⁵⁶. Die literarische Qualität des neuen Endes, so Fenlon, sei nicht überzeugend⁴⁵⁷: Vielleicht wurde es von einem Amateur wie Vincenzo Gonzaga geschrieben. Der Besuch wurde annulliert, weshalb es keine Dokumentation gibt, die diese letzte aufführungspraktische Hypothese bestätigen könnte⁴⁵⁸. Nach Rogers wurde der Schluss geändert, da die Kirche den Druck des Librettos mit einem unglücklichen Ende nicht gestattet hätte⁴⁵⁹. Außerdem passen die Worte des letzten Chores laut Rogers nicht sonderlich gut zur

⁴⁵⁶ Fenlon 1985: „it may not be too fanciful to suggest that the new ending may have been written for this occasion, the original having been considered unsuitable for the entertainment of a prospective father-in-law“ (S. 277). Die Idee, dass ein negatives Ende nur im kleinen Kontext der Akademie gut rezipiert werden könnte, wird von Groote 2007 ausgedrückt: „Vielleicht konnte der *Orfeo* nur im kleineren, konzentrierten Rahmen bei der Accademia degli Invaghiti Erfolg haben, zumal vor einem wahrscheinlich ernsthaft am Stück ihres Mitakademikers Striggio interessierten Publikum, das aus den Mitgliedern und geladenen Gästen bestand. Außerhalb dieses Kreises hingegen musste ein alternatives Ende gefunden und die Erwartung einer aufwendigeren Ausstattung mit Bühneneffekten und Maschinerie befriedigt werden“ (S. 201-202). Es wird hier eine alte Idee von Fabbri 1985 wiederholt und vertieft, die der Einfluss des Publikums auf die *inventio* des *Orfeo* betont (bezüglich des glücklichen Endes: „si rafforza l’impressione che si tratti di un finale forse aggiunto per applicare retroattivamente (e controriformisticamente) scopi didascalici che potevano anche mancare finché si era trattato di un’azione scenica destinata ad un’udienza selezionatissima, divenuti però indispensabili quando essa era stata elargita ad un più vasto pubblico, di fronte al quale si era sentito il bisogno di giustificarla facendo ricorso in tutta fretta ai classici criteri dello *juvare delectando*“, S. 104).

⁴⁵⁷ Diese Beobachtung wird von Aresi 2009 aus verschiedenen Gründen widersprochen: Seiner Meinung nach sind die apollinischen Verse sowohl metrisch als auch lexikalisch nicht unangemessen. Russano Hanning 2003 behauptet sogar, dass der Autor des apollinischen *happy ending* Rinuccini sei: Dies wird durch formale Merkmale wie die ungereimten Verse, einige Beziehungen auf das Ende anderer Libretti und den Versmaß bestätigt. Rinuccini nahm am Leben in Mantua gegen 1607 und 1608 teil, da er als Librettist für die Aufführung der *Arianna* und den *Ballo delle Ingrate* arbeitete. Fenlon 1986 (S. 188, n. 29) widerstreitet Hannings Theorie einer Auffassung des neuen Schlusses seitens Rinuccini.

⁴⁵⁸ Für eine (notwendigerweise unvollständige) Zusammenfassung der kritischen Meinungen vgl. Carter 1999.

⁴⁵⁹ „To obtain ecclesiastical approval and the licence to print it is possible that Monteverdi was obliged to change the ending for a printed edition to be published“ (Rogers 1995, S. 183). Der negative Schluss der ersten Version

Musik⁴⁶⁰, wie auch die Moresca anlässlich der Begegnung zwischen Apollo und Orfeo kaum angemessen ist. Sehr interessant sind die Beobachtungen Calcagnos zu den zwei unterschiedlichen Schlusszenen: Die Gonzaga haben den Mythos von Orpheus mehrmals künstlerisch darstellen lassen; unterschiedliche Versionen entsprechen je unterschiedlichen – entweder öffentlichen oder privaten – Funktionen. Orfeos Geschichte in ihrer vollständigen, negativen Version wurde in der Camera degli Sposi, die sowohl als privater wie als öffentlicher Raum diente, abgebildet⁴⁶¹; im Palazzo Te dagegen, der eine ausschließlich öffentliche Funktion hatte, sind zwei positive Episoden des Mythos dargestellt⁴⁶²:

It is significant, in such a context, that the episode of the *sparagmos* is entirely missing from an open and largely public space such as Palazzo Te. There, in a state palace intended to impress visitors, Orpheus is shown in an Apollonian context. In the Duke's residence, instead, the Dionysian *sparagmos* is included twice among the mythological narratives. In the Renaissance, the punishment inflicted on Orpheus by the Bacchantes through his dismemberment implied a condemnation of homosexuality and a positive emphasis on the value of marriage as a social institution crucial to the preservation of the noble class. It was thus appropriate that the *sparagmos* appears as an exemplum on the walls of a chamber – the *Camera degli Sposi* – intended to honor a noble married couple.⁴⁶³

In der Forschung zu Striggio's *Orfeo* wird dagegen teilweise vermutet, dass das ursprüngliche Ende positiv sein musste und ausschließlich die geringe Größe des Raums einen anderen, insbesondere einen negativen Schluss bedingt hat⁴⁶⁴. Eine dritte Meinung wurde von Aresi

sei vielmehr durch den literarischen Einfluss Polizianos gerechtfertigt – Poliziano war sogar im Palazzo Ducale abgebildet (vgl. *ibid.*, S. 185).

⁴⁶⁰ „The chorus ‘,Vanne Orfeo felice a pieno‘ fits the words very maladroitly in both strophes. [...] this suggests to me that this music may have had different words originally, possibly part of the ‘Choro di Baccanti‘“ (Rogers 1995, S. 185).

⁴⁶¹ „Around the time of Politian's *Orfeo*, Ludovico Gonzaga hired Andrea Mantegna to paint the *Camera degli Sposi* [...] in the Mantuan Ducal Palace [...]. This room fulfilled both a public and a private function for Ludovico, since it worked as both audience chamber and bedroom. In three of the ceiling's spandrels, Orpheus is shown as playing the lyre, charming Cerberus and a Fury, and finally dismembered in the brutal *sparagmos*. This last episode, corresponding as said, to the Dionysian finale of Politian's play and the opera's libretto, is also depicted in another small room of the Ducal Palace, the so-called *Camerino d'Orfeo*“ (Calcagno 2012, S. 22).

⁴⁶² „For the only larger wall of the Loggia of the Muses at the entrance of this palace, Federico asked painter Giulio Romano to depict the story of Orpheus by selecting two episodes, favoring the version of the myth transmitted by the local Mantuan celebrity, Virgil: *Eurydice pursued by Aristaeus* and *Orpheus and the beasts*. [...] In addition, in a different and more private room of the same Palazzo called ‘Ovid's Room‘ (*Camera d'Ovidio*), two other court painters included a frieze in which a panel shows *Orpheus and Eurydice before Pluto and Proserpina*“ (Calcagno 2012, S. 22-23).

⁴⁶³ *Ibid.*, S. 23.

⁴⁶⁴ Vgl. Sternfeld 1986, S. 31. Darüber hinaus sei Pirrotta 1969 zitiert: „Mi confortano in questa ipotesi vari elementi: il carro del sole figura, oltre che in un celebre affresco del palazzo del Te attribuito a Giulio Romano, nel soffitto (più o meno contemporaneo alla rappresentazione dell' *Orfeo*) della Galleria degli Specchi; le due strofe moraleggianti del coro finale corrispondono allo stile degli ammonimenti corali degli altri atti meglio che il tripudio delle baccanti; infine, la comparsa di Apollo si addice all'impresa degli Invaghiti, un'aquila mirante il sole col motto *Nil pulcherius*“ (S. 51). Pirrotta 1975 unterstreicht die spektakuläre Funktion dieser Apotheose: „A

vertreten: Die Partitur von 1609⁴⁶⁵, in Venedig von Ricciardo Amadino veröffentlicht, solle explizit auf die Aufführung von 1607 verweisen und somit das Ansehen der Gonzaga festigen; sogar die szenischen Hinweise sind präsent, um den Prunk der Herrscher zu verewigen. Der *lieto fine* sei durch den Einfluss der Gattung des Pastoral dramas zu erklären⁴⁶⁶ und sogar in einer klassischen mythographischen Quelle, nämlich Hyginus⁴⁶⁷, zu finden. Die technische Unmöglichkeit der Inszenierung der mit dem *lieto fine* verbundenen Himmelfahrt wird von Aresi in Frage gestellt, jedoch ohne dass eine konkrete technische Lösung geboten wird⁴⁶⁸. Das stärkste Argument, das diese Hypothese untermauern mag, bezieht sich auf die Sonnenmetaphorik, die an vielen Stellen im Libretto bedient wird, da ein auf die Sonne blickender Adler ein Element der *impresa* der Invaghiti war⁴⁶⁹. Aresi erklärt aber nicht, warum das erste Libretto ein unglückliches Ende aufweist, obgleich die ursprüngliche Aufführung glücklich sein musste.

Es ist auf jeden Fall davon auszugehen, dass die zweite, positive Schlusszene des *Orfeo* das Stück „propagandafähig“ machte: Die Partitur selbst, die sogar sechs Jahre nach der ersten Aufführung und zu einem Zeitpunkt, zu dem Monteverdi nicht mehr in Mantua arbeitete, gedruckt wurde, hatte die Funktion, der Öffentlichkeit die Pracht und die künstlerische Vormachtstellung der Gonzaga zu zeigen⁴⁷⁰. In diesem Sinne kann auch das *happy ending* verstanden werden. Der unglückliche Schluss hängt mit der Geschichte Orfeos zusammen, der zu intensiv gegensätzliche Affekte empfindet, dessen Freude und Trauer vor den unveränderbaren Fällen des Lebens zu groß sind. Ein *unhappy ending* entspricht auch der literarischen Tradition Mantuas: Polizianos *Fabula di Orfeo*, die als unmittelbare Vorlage für

Mantova [...] le due spettacolari apoteosi che sostituirono i finali che erano stati inizialmente progettati per l'*Orfeo* e per l'*Arianna* rappresentarono un compromesso col genere degli intermedi“ (S. 311).

⁴⁶⁵ Eine zweite Auflage wurde 1615 von Amadino veröffentlicht: Die Partitur hat keine Widmung und zeigt einige kleine Änderungen in Vergleich zum ersten Druck. Vgl. Fenlon 1984, S. 164. Zur Partitur vgl. auch Carter 2010.

⁴⁶⁶ Aresi 2009 argumentiert, dass das apollinische Ende dramatisch akzeptabel ist, da Apollos Erscheinung eine perfekte Peripetie wäre. In diesem Fall wäre aber der *Orfeo* der Gattung der Tragödie und nicht der Pastorelle zuzuweisen.

⁴⁶⁷ Vgl. Aresi 2009, S. 84-85.

⁴⁶⁸ Aresi 2009 wirft der Kritik vor, die während der Zeit der Gonzaga verwendeten Inszenierungstechniken nicht vertieft behandelt zu haben; er kann aber selbst nicht belegen, dass die Himmelfahrt in einem kleinen Raum inszeniert werden konnte.

⁴⁶⁹ Aresi 2009 wiederholt die Hypothese von Pirrotta 1969. Aresi schließt seinen Aufsatz mit folgender Schlussfolgerung: „Che il finale ‚originale‘ sia quello apollineo diviene però un sospetto forte oltremodo“ (S. 87); die Sicherheit diesbezüglich ist fast unmöglich.

⁴⁷⁰ „Die Gonzaga dokumentierten das Kunstwerk, das sie in Auftrag gegeben hatten, eben auch die Partitur, als ästhetisch verbindliches Objekt und als Modellfall der kulturellen Avantgarde. Das gesteigerte Interesse der Öffentlichkeit an diesem exemplarischen Theaterstück wird durch die zweite Druckausgabe der Partitur belegt – sechs Jahre nach der ersten erschienen, beim selben Verleger und zu einem Zeitpunkt, da der Komponist nicht mehr in Diensten der Gonzaga stand, sondern längst in Venedig als Kapellmeister an San Marco arbeitete.“ (Schläder 2004, unpag.).

Striggiös Libretto gilt⁴⁷¹, endet mit dem Gesang der Bacchantinnen, die den Sänger freudig umbringen. Die Huldigung Polizians und gleichzeitig der städtischen literarischen (und theatralischen) Tradition ist sicherlich ein Ziel Striggiös, da das Stück – zumindest anfangs – für einen gelehrten Kontext gedacht war⁴⁷². Die Rivalität mit Florenz, wo sieben Jahre zuvor die *Euridice* aufgeführt wurde, spielt ebenfalls eine Rolle in der Bestimmung der Schlusszene. Striggiös *Orfeo* wurde auch am 10. August 1607 vor der Accademia degli Animosi von Cremona aufgeführt, dann in Mailand, vielleicht in Florenz, und schließlich im Teatro dell’Osteria del Falcone in Genua (vor 1646)⁴⁷³. Die weiteren Aufführungen zeugen von dem Erfolg des Stücks und zeigen außerdem die Möglichkeit einer relativ homogenen Interpretation auch außerhalb des Kontexts der Uraufführung.

3.1.2.1 Die Handlung des *Orfeo*

Orfeos Libretto ist in fünf Akte gegliedert, denen ein Prolog vorangeht, der von der personifizierten Musica⁴⁷⁴ gesungen wird.

Der erste Akt beginnt in einer bukolischen Atmosphäre: Ein Hirte erklärt, dass es der Tag der Hochzeit von Orfeo und Euridice sei, die nach langer Zeit der Gleichgültigkeit die Liebe Orfeos erwidert hat. Die Nymphen singen und tanzen, während die Geliebten ihr Glück zelebrieren⁴⁷⁵. Ein Hirte lädt alle ein, zum Tempel zu gehen, um für die Gunst der Götter zu danken.

Der zweite Akt spielt im Wald; während Orfeo einen Gesang über seine vergangenen Schmerzen und seine gegenwärtige Freude anhebt, kommt plötzlich Silvia hinzu, die Botin, die von einem Unglück kündigt: Sie erzählt, dass Euridice – von einer Schlange gebissen – gestorben sei. Orfeo entschließt sich, in die Hölle zu gehen, um Euridice zu holen oder dort mit ihr zu bleiben. Die Hirten versuchen, Euridices Leichnam zu finden, um ihn zu beweinen; der Chor stimmt einen Trauergesang an.

Im dritten Akt wird Orfeo von der Hoffnung durch die Hölle begleitet, welche wegen des Befehls „lasciate ogni speranza, o voi ch’entrate“ nicht mit Orfeo in die Hölle eintreten kann.

⁴⁷¹ Vgl. Canguilhem 2000.

⁴⁷² Dies wird von der Kritik mehrmals angedeutet, vgl. z.B. Schläder 2004.

⁴⁷³ Vgl. Aresi 2009, S. 72. Es ist nicht bekannt, ob diese Aufführungen das glückliche oder das unglückliche Ende darstellten.

⁴⁷⁴ Die Musica stellt sich als diejenige vor, die bei den Menschen gegensätzliche Gefühle erregen kann.

⁴⁷⁵ Beide nützen die traditionelle Liebes- und Herzensmetaphorik der Liebeslyrik (Orfeo: „Se tanti cori avessi / quant’occhi ha il ciel sereno e quante chiome / sogliono i colli aver l’aprile e ‘l maggio / colmi si farien tutti e traboccanti / di quel piacer ch’oggi mi fa contento“, VV. 89-93; Euridice: „che non ho meco il core / ma teco stassi in compagnia d’Amore“, VV. 96-97)

Orfeo trifft auf Caronte, den Fährmann der Unterwelt, der nicht will, dass ein lebendiger Mensch in die Unterwelt gelangt. Caronte zeigt sich zuerst unerbittlich, schläft aber während des Klagegesangs von Orfeo ein. Der Chor erwähnt einige mythologische Figuren, die bei ihren großen Unternehmungen zunächst erfolgreich zu sein scheinen, deren Tun jedoch schließlich zum Scheitern verurteilt ist (Iason, Daidalos, Prometheus).

Im vierten Akt zeigt Proserpina Mitleid mit Orfeo und will ihren Ehemann überzeugen, Orfeos Bitte zu erfüllen. Plutone lässt sich wegen Proserpinas Schönheit und allen Regeln zum Trotz („pur nulla omai si neghi / a tal beltà congiunta a tanti preghi“, VV. 462-463) erweichen. Er erlässt aber ein strenges Gesetz: Orfeo darf sich auf dem Rückweg mit Euridice in die Oberwelt nicht umwenden. Auf dem Weg aus der Hölle bekommt Orfeo Angst und fürchtet, dass Euridice ihm nicht folgt; er hört Geräusche und dreht sich um. Euridice spricht ein letztes Mal mit ihm und erwähnt Orfeos „zu große Liebe“. Der Chor von Geistern verhindert, dass Orfeo sie ein letztes Mal sehen kann, preist die „virtù“ und unterstreicht den Schicksalswandel, den Orfeo erlebt: Zuerst hatte er gegen die Hölle gewonnen, dann wurde er von seiner Zuneigung besiegt („Orfeo vinse l’inferno e vinto poi / fu dagli affetti suoi“, VV. 559-560).

Im letzten Akt besingt Orfeo seinen Schmerz, der nur durch Weinen und Seufzen gelindert werden könne, und appelliert an die Wälder. Nach einem Gespräch mit Echo entscheidet er, die Frauen völlig zu meiden. Es folgen die Bacchantinnen, die von *furor* getrieben Bacco preisen. Hier endet das Libretto von 1607; in der 1609 veröffentlichten Partitur dagegen holt Apollo seinen Sohn und erklärt ihm, dass es ein Fehler war, seiner Zuneigung zu folgen. Beide steigen dann in den Himmel auf.

3.1.3 Rinuccinis *Arianna*, 1608

Nach den sowohl privaten als auch öffentlichen Aufführungen von Striggios *Orfeo*, dessen Erfolg unbestritten ist, wurde in Mantua beschlossen, die seit Langem geplante Hochzeit zwischen Margherita di Savoia und Francesco Gonzaga⁴⁷⁶ mit einem Musikdrama mythologischen Stoffes zu feiern⁴⁷⁷. Mit der *Arianna* wurde Ottavio Rinuccini beauftragt⁴⁷⁸: Dies zeigt einerseits die regen und fruchtbaren Verbindungen zwischen Florenz und Mantua, die schon beim *Orfeo* im Austausch der jeweiligen Künstler bestand; andererseits wurde ein Librettist gewählt, der sich gerade durch mythologische Musikdramen, die zu solchen Anlässen

⁴⁷⁶ Durch die Hochzeit wollten die Gonzaga eine Allianz mit den Savoyen schließen, um Konflikte in dem umkämpften Gebiet Monferrato zu vermeiden.

⁴⁷⁷ Zu den Feierlichkeiten vgl. Burattelli 1999 und Parisi 1989, S. 144 ff.

⁴⁷⁸ Vgl. die erste Rekonstruktion von Solerti 1969 (Nachdruck), S. 73-103.

gut einzusetzen waren, einen Namen gemacht hatte. Seine *Dafne* wurde 1608 in Mantua mit der neuen Vertonung von Marco da Gagliano⁴⁷⁹ und einigen Textveränderungen aufgeführt. Die Beziehung zwischen Mantua und Florenz war durch Kooperation⁴⁸⁰ und gleichzeitig auch Rivalität bestimmt: Florenz war zu jener Zeit kulturell sehr innovativ, hatte 1600 anlässlich der Feierlichkeiten für eine strategische Hochzeit das Musikdrama eingeführt und musste 1608 eine weitere wichtige Hochzeit zelebrieren, nämlich diejenige zwischen Cosimo und Maria Magdalena von Österreich⁴⁸¹. Mantua konnte viele hervorragende kulturelle Leistungen hervorbringen: Die Stadt rühmte sich einiger Komikertruppen (Giovan Battista und Virginia Andreinis Fedeli), des Malers Rubens und des Musikers Monteverdi. 1608 bestand auch ein Rivalitätsverhältnis zwischen Turin und Mantua, da die Hochzeit zuerst im Hause Savoyen zelebriert wird⁴⁸². Ziel des Hofes – in diesem Fall der drei Höfe – war die Selbstdarstellung: eine Darstellung und Zurschaustellung der eigenen Macht, des durch große Geldinvestitionen erlangten Prunks, der Originalität der eigenen Kunst⁴⁸³.

Die Hochzeitsverhandlungen zwischen Margherita und Francesco begannen 1604; die Hochzeit fand schließlich mit einigen Verzögerungen⁴⁸⁴ 1608 statt. Rinuccini war schon im Herbst 1607 in Mantua⁴⁸⁵. Am 26. Februar 1608 fand ein wichtiges Treffen statt: Die Gräfin Eleonora Medici, Rinuccini, Monteverdi und vermutlich weitere Personen diskutierten über das Libretto

⁴⁷⁹ Vgl. das Kapitel zu *Dafne*.

⁴⁸⁰ Die Frau von Vincenzo Gonzaga war Eleonora de' Medici; sie hätte gerne Unterstützung seitens der Medici für die Feierlichkeit gehabt. Im Jahre 1608 wurden jedoch zwei Hochzeiten in Florenz (im Herbst) und Mantua (im Frühling) organisiert und die Medici befürchteten, dass die Florentiner Künstler eventuell nicht in der eigenen Heimat spielen können, falls die Hochzeit in Mantua verschoben würde. Daher schickte Florenz nur zwei Sänger, Livia Scheggia und wahrscheinlich die Frau von Pompeo Caccini. Vgl. Mamone 1999, S. 46. Mantua schickte auch eigene Künstler nach Florenz; insgesamt, so Mamone, sei der Herzog von Mantua der Gewinner, „perché le sue feste erano state più splendide di quelle fiorentine [...] poiché le feste di Firenze hanno avuto bisogno, per tentare di superarle, o anche solo di riuscire, del sostegno dei suoi artisti“ (S. 55).

⁴⁸¹ Die Feierlichkeiten anlässlich der florentinischen Hochzeit begannen am 18. Oktober und endeten am 8. November. Es wurden eine *veglia* (*Notte d'Amore*), ein Drama (Michelangelo Buonarrotis *Il giudizio di Paride*), die *Argonautica* aufgeführt; vgl. Mamone 1999.

⁴⁸² „Si tratta di un episodio molto laborioso dal punto di vista diplomatico e particolarmente importante per la dinastia dei Savoia che si trova per la prima volta impegnata in una gara con la famiglia Gonzaga“ (Mamone 1999, S. 43). Die Feierlichkeiten in Turin sahen kein Drama vor und konzentrierten sich auf Turniere und Ballette. Nach Burattelli 1999 „veniva anche dichiarata, in filigrana, una sorta di orgogliosa presa di distanza dalle altri corti della penisola, rinunciando, appunto, alla rappresentazione teatrale vera e propria, espressione di una tradizione culturale autenticamente italiana, e privilegiando per contro un genere quale il balletto coreografico, diretta assimilazione delle più recenti novità della cultura francese. Le scelte spettacolari, insomma, sembravano riflettere in qualche misura il dinamismo e la spregiudicatezza dell'azione politica di Carlo Emanuele“ (S. 37).

⁴⁸³ Die Hochzeit fand am Ende von „una serie di cerimonie“ und „di quel meccanismo di rivalità che è consustanziale alla natura stessa dello spettacolo di corte, autorappresentativo ed esibitorio“ statt (Mamone 2003, S. 128). Das Ergebnis ist außerordentlich: Nicht nur Höflinge aus Mantua, sondern auch verschiedene Gäste unterstrichen den Prunk der Feierlichkeiten; vgl. Burattelli 1999, S. 38 und S. 69.

⁴⁸⁴ 1608 musste Vincenzo Carlo Emanuele sogar ein Ultimatum stellen, da der Letztere die Reise Margheritas und Francescos in Juni verschieben wollte; dazu vgl. Mamone 1999, S. 43.

⁴⁸⁵ Vgl. die Rekonstruktion in Carter 1999, Fenlon 1985.

der *Arianna*. Das Treffen ist insofern wichtig, als das Libretto gravierende Veränderungen erfuhr: Einige Szenen wurden hinzugefügt, da der Text nach Meinung Eleonoras „*assai sciutt[o]*“⁴⁸⁶ (sehr trocken) war. Es kann aus dieser Information nicht abgeleitet werden, was genau verändert und vor allem hinzugefügt wurde; einige gattungstypologische Hypothesen werden später aufgestellt. Einige Zeit vor der ersten Aufführung erregte ein Schicksalsfall Besorgnis: Caterina Martinelli, die für die Rolle Ariannas vorgesehene Sängerin, starb am 7. März 1608⁴⁸⁷; zum Glück war Virginia Andreini (die berühmte Florinda aus der *compagnia dei Fedeli*) bereit, die Rolle zu übernehmen. Die Rollen Apollos und Bacchos wurden von Francesco Rasi gespielt⁴⁸⁸. Am 10. März heirateten Francesco und Margherita in Turin; die Feierlichkeiten in Mantua fanden später statt und die *Arianna* wurde am 28. Mai aufgeführt. Das Libretto wurde mehrmals gedruckt: Vier Ausgaben wurden 1608 veröffentlicht, drei zwischen 1622 und 1640⁴⁸⁹. Die *princeps* wurde beim Verleger Osanna sowohl innerhalb von Follinos Beschreibung der Feierlichkeiten (*Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*)⁴⁹⁰ als auch als unabhängiger Druck veröffentlicht⁴⁹¹. Der Letztere weist enkomiastische Teile auf, die auf das Lob des Brautvaters abzielen – was bedeutet, dass der Druck wahrscheinlich von Carlo Emanuele di Savoia finanziert wurde. Der *Compendio* dagegen war eher ein Produkt der gonzagesken Enkomiastik, das zwar sehr wichtige und detaillierte Informationen liefert, dabei jedoch auch kritisch zu lesen ist. Der Verlauf der Feierlichkeiten ist auf Grundlage der Quellen gut zu rekonstruieren.

Am 24. Mai kam Margherita nach Mantua⁴⁹². Am 28 wurden ein Bankett organisiert, eine Komödie gespielt und die *Arianna* aufgeführt. Am 29. wurde noch eine Komödie gespielt, am 30. und 31. ein Pastoral drama, am 31. wurde eine Naumachie, „una delle forme spettacolari più antiche e caratteristiche di Mantova, che da oltre mezzo secolo accompagnava le feste solenni della famiglia ducale“⁴⁹³, abgehalten. Am 2. Juni wurde die zweite Hauptattraktion der Feierlichkeiten auf die Bühne gebracht, Giambattista Guarinis *Idropica*; am 3. Juni fand das

⁴⁸⁶ Bujic 1999: „Carlo Rossi, in a letter to Vincenzo Gonzaga of 27 February 1608: ‚Madama è restata con il Sig. Ottavio di arricchirla con qualche azione essendo assai sciutta‘ “ (S. 77).

⁴⁸⁷ Dazu Strainchamps 1985. Martinelli spielte die Rolle Dafnes in der Aufführung in da Gaglianos Version (1608), S. 164. Vgl. auch Parisi 1989, die in ihrer Dissertation u.a. die Sänger in Mantua zwischen 1587 und 1627 benennt und weitere wichtige historische Daten (z.B. zu den Musikern) bietet.

⁴⁸⁸ Annibaldi 2001, S. 42.

⁴⁸⁹ Bujic 1999, S. 77.

⁴⁹⁰ Follino 1608. Zu Follino vgl. Burattelli 1999, S. 81-95.

⁴⁹¹ Vgl. die von Bujic 1999 veröffentlichte Tabelle, S. 78.

⁴⁹² Vgl. die Zusammenfassung in Mamone 2003, S. 143-147. Die zeitgenössischen Dokumente zu den Feierlichkeiten sind in Fabbri 1974 (S. 117) aufgelistet. Vgl. auch Tamalio 2013, S. 48-49.

⁴⁹³ Burattelli 1999, S. 50.

Tournier *Trionfo d'amore* statt. Am 4. Juni wurde *Il ballo delle Ingrate*, am 5. Juni das Ballett *Ifigenia in Aulide*⁴⁹⁴ und die *Giostra all'uomo armato* gespielt. Der *Ballo delle Ingrate* wurde, wie die *Arianna*, von Rinuccini verfasst und von Monteverdi vertont: Es ist eine Art *moralità*⁴⁹⁵, die aufzeigt, dass Frauen, die die Liebe nicht erwidern, hierfür in der Hölle bestraft werden. Follinos Beschreibung ist ziemlich detailliert und widmet der *Arianna* viele Seiten, das Libretto wird gar in seiner ganzen Länge abgedruckt; mehr Raum wird jedoch Guarinis Komödie, insbesondere deren Intermezzi gewidmet. Ziel der Beschreibung ist das Lob des Herrschers⁴⁹⁶. Sie hebt daher den Prunk der Feierlichkeiten hervor⁴⁹⁷, verweist auf das illustre Publikum⁴⁹⁸ und nennt nicht zuletzt auch das Glück des Volkes⁴⁹⁹. Die Hochzeit scheint auf die ganze Stadt zu wirken bzw. die Kollektivität mit einzubeziehen – es werden sogar Häftlinge freigelassen⁵⁰⁰. Anders als private Feste und Vorstellungen, wie z.B. der Karneval, der im Fall von Rinuccinis *Dafne* und Striggios *Orfeo* in privaten Strukturen zelebriert wurde, ist in Mantua die ganze Gemeinschaft involviert, und die Herrscher möchten sich selbst in diesem Rahmen inszenieren – als Herrscher und als Götter. Ein weiteres Element der königlichen Inszenierung, die mit der Tradition der Stadt selbst zu tun hat, ist die Figur Vergils, der im *Compendio* mehrmals⁵⁰¹

⁴⁹⁴ An dem Ballett nahmen sogar der Herzog von Mantua und der Fürst teil, vgl. Burattelli 1999, S. 65.

⁴⁹⁵ Definition von Gallico 2005, S. 232. In seinem Artikel klärt Gallico verschiedene Fragen zur Partitur; insbesondere haben die verschiedenen Auflagen unterschiedliche Widmungsträger.

⁴⁹⁶ Vgl. den Widmungsbrief: „Et ecco vengo con queste poche righe a farle humilissima riverenza, et a presentarle questo veramente breve Compendio, delle molte allegrezze, feste, e tornei, che con infinito giubilo non solo de' sudditi di questi Stai, ma de' forastieri d'ogni nazione si sono fatti in queste felicissime Nozze“ (Follino 1608, unpag.); „trovando [Margherita] le strade, le porte, le finestre, e fino i tetti, ripieni di tanta quantità di popolo, ch'era cosa a vederla maravigliosa; oltre molti palchi per ciò fabricati per le strade, e per le piazze, per maggior commodità delle genti“ (ibid., S. 10).

⁴⁹⁷ „Trovarono i Serenissimi Sposi alla riva del Po, sotto le mura della Città, un gran Bucintoro fabricato in forma di palazzo, et ornato dentro, e fuori di molto oro, con pretiosi adobamenti, che per servizio della Sposa haveva fatto fabricare il Duca di Mantova, insieme con molti altri“ (ibid. S. 5); „Caminava innanzi il Conte Rivara Luogotenente generale di S.A. a cavallo molto riccamente addobbato, con gioie, e piume in testa bellissime, con paggi, e staffieri vestiti di concerto, e dietro a lui quattro compagnie d'Archibugjeri a cavallo, et una di Corazze, con vaghe sopravvesti, e con superbi cimieri, guidata ciascuna d'esse dal suo Capitano [...] e fra questi, fino a cento, e trenta nove, con livree nuove, vaghe, numerose, e di molta spesa, i particolari colori, e ricami delle quali non si descrivono, per fuggir la soverchia lunghezza“ (ibid., S. 9). Von „sopravvesti rosse molto ven guarnite“, „tutti altri finimenti d'oro“, „bellissimi ricami d'oro“ ist die Rede auf S. 10.

⁴⁹⁸ „attendendo S.A: intanto a ricevere gli Ambasciatori de Prencipi, che furono mandati, per assistere in lor nome a queste nozze; de' quali il primo, che giungesse fu il Sig. Francesco Moresini, per la Republica di Vinegia; secondo, il Marchese di Valmarana, per l'Arciduca Ferdinando; terzo, il Sig. D. Antonio de Medici, per il gran Duca; quarto, il Sig. di Marteax, pel Duca di Lorena“ (usw.; ibid. S. 5).

⁴⁹⁹ „Non era ancor bene apparso il nuovo giorno, che fu il Sabato precedente alla Pentecoste, et ventesimo quarto di Maggio, quando il popolo si diede a dar segno in varie maniere di giubilo, e d'allegrezza; lo strepito delle Campane, il rumor de i tamburri, e 'l suono delle trombe, feriva l'aria d'ogni intorno“ (ibid.).

⁵⁰⁰ „furono aperte le carceri pubbliche, e liberati tutti i prigionieri ch'erano detenuti in esse“ (S. 16).

⁵⁰¹ Die Vergilzitate, die die Stadt schmücken, stammen v.a. aus der vierten *Ekloge* und aus der *Aeneis* (B. 7), die eine lange Tradition politischer Funktionalisierung – insbesondere im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts – erfahren haben, wie Houghton 2014 schreibt. „E giungendo a Pietole, Villa per lo spatio d'un miglio lontana da Mantova, e degna di molta fama, per esser ella stata patria di Viriglio famoso poeta, le reliquie della cui casa si conservano ancora in essa“ (Follino 1608, S. 7). „E nel frontispitio d'essa porta, si poteva leggere in una gran tavola di bronzo la presente iscrizione cavata dal settimo dell'Eneide di Viriglio. Ingreddere, o Divuum genus, /

erwähnt wird. Dies geschieht einerseits aufgrund der Konkurrenz zu Florenz, der Heimat der *tre corone*, doch andererseits hatte der Verweis auf Vergil bei Mantuaner Hochzeiten eine gewisse Tradition⁵⁰². Außerdem suggerierten bestimmte vergilianische Stellen, insbesondere die vierte Ekloge sowie das sechste und siebte Buch der *Aeneis*, enkomiastische Tendenzen –

Paribus in regna vocaris, / Auspiciis“. Die Statue, die Mantua darstellt, trägt folgendes „motto del primo dell’Eneide di Virgilio: Sic nos in sceptris reponis“ (S. 11), die Statue Monferratos hat dagegen ein „motto levato dal settimo dell’Eneide: Dii nostra incepta secudent“ (ibid.), darüber steht der „verso dell’Egloga quarta di Virgilio: Aspice venturo letentur ut omnia saeclo“ (ibid.). Es sind alles Zitate, die eine enkomiastisch-politische Komponente beinhalten. Auf S. 12 wird die vierte Ekloge Vergils weiter zitiert: Der Fluss Po trägt das Zitat „Omnis feret omnia tellus“, der Mincio „Iam tauris iuga solvet arator“, die Fama hat dagegen ein Zitat aus der fünften Ekloge („Semper honos, nomenque tum, laudesque manebunt“). Die Allegrezza zeigt noch ein Zitat aus dem siebten Gesang der *Aeneis*: „Letizia, ludisque; viae, plaususque, fremebant“ (S. 13). Die vierte Ekloge wird nochmals in einem bukolischen Kontext zitiert (während der Nacht scheint der Mond und „si scorgevano a quel lume campagne fiorite, ove pascevano gregie, et armenti senza custodi, piante cariche di frutti, e d’uve mature, biade in diversi luoghi, fonti, fiumi et altre vaghezze“): „Et durae quercus sudabunt roscida mella“ (S. 14), der üblicherweise für solche enkomiastischen königlichen Gelegenheiten als Kontext fungiert. Während Nymphen und Hirten singen (die bukolische Darstellung geht weiter: „veggendosi anche in un prato cinto di molti fiori un coro di Ninfe, e di Pastori andar ballando in giro tutte ridenti, e non mancando in detto quadro diverse lontananze di paesi, di giumi, di mari, e d’altre varietà che allettavano le viste“), wird noch ein Vers einer Ekloge Vergils verwendet: „Novum Terrae stupeant lucescere Solem“ (ibid.). Die *Aeneis* wird zusammen mit der Statue der Sicherheit zitiert: „Auserte metus ego foedera saxo, / Firma manu“ (S. 15), die Piacevolezza mit der vierten Ekloge („Nec magno metuent armenta Leones“). Sehr wichtig in Beziehung auf *Arianna* ist die Statue von Honore, der mit einem Vers der vierten Ekloge begleitet wird: „Aggredere o magnos aderit iam tempus honore“ (S. 17). Honore ist im Drama ein negativer Wert gegenüber Amor, hier dagegen hat er eine positive Konnotation; nach Honore aber kommt Contento oder Piacere, der ebenfalls positiv gesehen wird und mit einem Zitat der *Aeneis* in Verbindung steht: „Spondeo digna tuis ingentibus omnia ceptis“ (S. 17). Die Statuen von Fato, Genio und Virtù werden von Zitaten aus der *Aeneis* begleitet: „Sedet ibi fata quietas / Ostendunt“, „Hic tibi certa sedes, certi, ne absiste penates“, „His ego nec metas rerum, nec tempora pono“. Vergilianische Inschriften wurden auch anlässlich der Ankunft Margaretes von Österreich in Mantua 1598 verwendet; wahrscheinlich ist Federico Follino dafür verantwortlich (vgl. Burattelli 1999, S. 44).

⁵⁰² Vgl. z.B. die Hochzeit zwischen Vincenzo Gonzaga und Eleonora de’ Medici (1584) „Giulio Capilupi, nelle sue poesie alla pag. 288, compose in occasione di queste nozze li seguenti versi d’augurio: „Dum pastor summo recubans in margine ripae / Tityrus assueta ad flumina pascit oves, / Mincius insignem devinctus arundine frontem / Se medio attollens gurgite laetus ait: / Adveniet tempus cum virgo Etrusca subibit / Has sedes, domino sponsa futura meo. / Tunc nova nascentur soboles, quae facta parentum / Augeat et late proferat imperium, / Quaque nitet Phaebus summo cum surgit ab ortu / Et qua caeruleo condit in amne diem, / Qua tacet et rapido solis subiecta calori / Et qua contracto frigore terra riget. / Sic reget imperio populos velut altera Roma / Aureaque aeternum Mantua iure dabit“ (Amadei 1955, S. 847).

wie dies auch bei den Hochzeitsfeierlichkeiten der Medici der Fall war⁵⁰³. Das Symbol der Treue, die mit der Hochzeit einhergeht, wurde ebenfalls inszeniert⁵⁰⁴.

Die Beschreibung der *Arianna* lautet wie folgt:

Il Mercoledì, che successe, si rappresentò in Musica nel Teatro fabricato a questo effetto, l'*Arianna* Tragedia, che nell'occasione di queste nozze haveva composta il Sig. Ottavio Rinuccini, il quale fu per tal effetto chiamato a Mantova con i maggior Poeti dell'età nostra.

Intervennero a quella rappresentatione i Prencipi, le Prencipesse, gli Ambasciatori, le Dame, che furono invitate, e quella maggior quantità di Gentilhuomini forastieri, ch'il Teatro potè capire, il quale ancoche fia capace di sei mila, e più persone, e ch'il Duca avesse prohibita l'entrata in esso a i proprii Cavalieri della sua Casa, non che a gli altri Gentilhuomini della Città, non potè perciò capire tutti que' forastieri, che procuravano d'entrarvi, i quali concorrevano alla porta in tanta quantità, che non bastò la destrezza del Capitan Camillo Strozzi Luogotenente della guarda de gli Arcieri del Duca, né l'autorità del Sig. Carlo Rossi Generale dell'ari, per acquetar tanto tumulto, ch'ancor fu necessario, che vi andasse più volte, per farli star indietro, il Duca istesso.

Era quell'opera per se molto bella, e per i personaggi, che v'intravvennero, vestiti d'habiti non meno appropriati, che pomposi; e per l'apparato della scena, rappresentante un'alpestre scoglio in mezo all'onde, le quali nella più lontana parte della prospettiva si videro sempre ondeggiar con molta vaghezza. Ma essendole poi aggiunta la forza della Musica dal Sig. Claudio Monteverde Maestro di Cappella del Duca, huomo di quel valore, ch'il mondo sa, e che in quell'attione fece pruova di superar se stesso; aggiungendosi al concerto delle voci, l'armonia de gli stromenti collocati dietro la Scena, che l'accompagnavano sempre, e con la variatione della musica variavano il suono: e venendo rappresentata sì da huomini, come da donne nell'arte del cantare eccellentissime, in ogni sua parte riuscì più che mirabile, nel lamento, che fece Arianna sopra lo scoglio, abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto, e con

⁵⁰³ Vgl. Houghton 2014. Houghton findet verschiedene Verweise auf die vierte Ekloge Vergils, „a universal *topos* of political panegyric“ (S. 414), in bestimmten Momenten der florentinischen Geschichte: „There can be few periods of history on which the traces of the fourth Eclogue have not left their mark; but there are some times and places in which engagement with Virgil's poem has been particularly intense and protracted. One such episode is to be seen in the earlier part of the domination of Florence by the Medici family“ (S. 413). Der *Topos* wurde auch anlässlich der Feierlichkeiten für die Wahl Leos X. zum Papst (1513) insbesondere in den *Karnevals-trionfi* verwendet; dann anlässlich der Hochzeit zwischen Cosimo I. de' Medici und Eleonora von Toledo (1539): auf einem Triumphbogen wurde ein Vers des sechsten Buchs der *Aeneis* zitiert, was an die Feierlichkeiten in Mantua 1608 erinnert. Auch die Wagen für die Feierlichkeiten der Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich (1565) weisen vergilianische Einflüsse auf; die Hochzeit zwischen Cesare d'Este und Virginia de' Medici (1585) wurde ebenfalls mit Versen vergilianischer Inspiration gefeiert. Schlussendlich beinhaltet auch die Hochzeit von Cosimo II. mit Maria Magdalena von Österreich 1608 solche Elemente. Houghton kommt zu dem Schluss, „When Medici women married, they took the family allegory with them. [...] As scions of the Medici line, the Virgilian myth of temporal renewal was a part of their inheritance and of their public identity, to be exploited for the purposes of self-definition and self-promotion“ (S. 431-432): Wie aber zuvor dargelegt worden ist, ist der *Topos* auch in Mantua aktuell – teilweise wegen der Mantuaner Herkunft Vergils, teilweise wegen der Rivalität und *aemulatio* gegenüber Florenz.

⁵⁰⁴ „S.A., la qual entrando nella Città, trovò la porta ornata di bellissimo collonnato, e sopra di essa vide il monte Olimpo con l'altare della Fede nella sua cima (antica impresa della Serenissima Casa) dalla destra parte di essa si vedeva una statua di donna molto bella, la quale sostenendo con la destra un'anello coll'insegna della Fede, dimostrava d'essere ella la Fede istessa. Sosteneva questa con la sinistra una corona, la qual era parimente sostenuta con la destra da un'altra statua, ch'era nell'altra parte della porta, la quale all'habito, et all'effigie mostrando d'essere un giovane sbarbato, teneva la sua sinistra sopra un giogo appoggiato in terra, onde fu subito riconosciuta per la statua del Matrimonio, il quale insieme con la Fede, mostrava d'offerir la detta corona alla Serenissima Sposa.“ (S. 9).

sì pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno, che non s'intenerisse, né fu pur una Dama, che non versasse qualche lagrimetta al suo bel pianto.⁵⁰⁵

Follino schrieb das ganze Libretto ab (S. 31-65) und schloss die Beschreibung mit chronologischen Bemerkungen:

Durò la rappresentatione di questa Favola lo spatio di due hore, e meza, dopo la quale andarono i Precipi a riposarsi, passandosene il Giovedì alla caccia⁵⁰⁶

Die Aufführung der *Arianna* wurde auch vom *residente estense* beschrieben, der sich jedoch kürzer fasst:

Si fece poi la Commedia in musica che si cominciò prima dell'avemaria et durò sino alle tre ore di notte, et tutti i recitanti ben vestiti fecero la loro parte molto bene, ma meglio di tutti Arianna comediante: et fu la favola d'Arianna et Theseo, che nel suo lamento in musica accompagnato da viole et violini fece piangere molti la sua disgrazia; v'era un Raso, musico, che cantò divinamente; ma passò la parte Arianna, et gl'eunuchi et altri parvero niente.⁵⁰⁷

Aus den Beschreibungen können zwei Schlussfolgerungen gezogen werden: Die ‚gemischte‘ Natur des Dramas wird von unterschiedlichen gattungstypologischen Definitionen widerspiegelt („tragedia“, „commedia“); die einzige beschriebene Reaktion des Publikums weist aber auf die Tragödie hin, die jedoch nur im Hinblick auf eine bestimmte Szene gilt, nämlich die Klage Ariannas. Andererseits wird der Prunk der Aufführung und auch der Bekleidung der Schauspieler betont – was einerseits mit der Tragödie, andererseits mit der Gattung der Intermedien zu tun hat.

Viel Raum wird in Follinos *Compendio* auch der Beschreibung einer Belagerung gelassen, die mit einem Gedicht für das Paar schließt. Darüber hinaus wird über Guarinis Komödie *Idropica*, die um einige von Chiabrera verfasste und von Salomone Rossi, Giacomo Gastoldi, Marco da Gagliano und Giulio Cesare Monteverdi vertonte Intermedien⁵⁰⁸ bereichert wurde, berichtet. Die „rappresentatione mirabile sopra ogni humana credenza“⁵⁰⁹ spielt gleichzeitig im realistischen Setting der „Città di Mantova“, was der ebenfalls ‚realitätsnahen‘ Gattung der Komödie entspricht. Follinos Beschreibung konzentriert sich insbesondere auf die Intermedien

⁵⁰⁵ Follino 1608, S. 29-30.

⁵⁰⁶ Ibid., S. 65.

⁵⁰⁷ In Solerti 1969, I, S. 99.

⁵⁰⁸ Die Intermedien werden von Follino geschätzt, da sie „imitando così bene il vero e la natura“ eine „maravigliosa invention“ sind (Follino 1608, S. 73).

⁵⁰⁹ Ibid., S. 73.

und auf den Bericht über die Inszenierung und die Verse, die dabei gesungen werden; die enkomiastische Natur dieser kurzen Stücke wird vom *Compendio* stark betont. In zwei Intermedien z.B. treten verschiedene göttliche Liebespaare auf, die natürlich auf die Liebesbeziehung Francescos und Margheritas verweisen, indem zum einen das Thema der Göttlichkeit des Brautpaars, andererseits das der Entführung dargestellt wird – dies wird jedoch später vertieft analysiert (vgl. Unterkapitel 3.2.1.3).

Die Musikdramen waren sehr erfolgreich, wurden jedoch vor allem während des Karnevals auf die Bühne gebracht: Am 29. April 1611 wurde Ercole Marianis und Giulio Cesare Monteverdis *Rapimento di Proserpina* in Casale aufgeführt, um den Geburtstag Margheritas zu feiern; im Karneval 1615 wurde Chiabreras *Galatea* auf die Bühne gebracht; eine neue Aufführung des Dramas datiert aus dem Jahr 1617 – anlässlich der Hochzeit zwischen Ferdinando und Caterina de' Medici. Im Karneval 1620 wurde Marlianis und Monteverdis *Andromeda* gezeigt; 1622 Scipione Agnellis *Sacrificio d'Isac*, 1623 eine *Favola di Siringa*, 1626 Baldovino Monte Simoncellis *Europa*; die Aufführung weiterer Musikdramen war geplant, fand jedoch aus verschiedenen Gründen nicht statt⁵¹⁰. Zu dieser Auflistung ist zu bemerken, dass die Gattung des Musikdramas nur einmal als eine für eine Hochzeitsfeierlichkeit geeignete Form in Mantua gewählt wurde; außerdem hatte das einzige für eine Hochzeit aufgeführte Musikdrama, die *Galatea* 1617, keinen großen Erfolg: „le feste di questo principe sono assai inferiori a quelle che hanno fatto i suoi antecessori“⁵¹¹. Für die Hochzeit zwischen der Schwester Ferdinandos mit dem Kaiser wurde 1622 eine Komödie aufgeführt: Ercole Marlianis *Le tre costanti*, deren Intermedien den Streit zwischen *Amor celeste* und *Amor terreno* thematisieren. Dies lässt einige Rückschlüsse zur (empfundenen) Angemessenheit der *Arianna* für die Hochzeit im Jahr 1608 zu, die insbesondere im vierten Kapitel geprüft wird.

3.1.3.1 Die Handlung der Arianna

Im Prolog der *Arianna* stellt sich Apollo als Gott der Musik dar und erklärt, dass er die Königin Mantuas durch erhabene Themen unterhalten wird.

Das Drama ist nicht in Akte, sondern in Szenen gegliedert. Die erste Szene besteht aus einem Dialog zwischen Venere und Amore, in dem die Geschichte von Arianna und Teseo besprochen und antizipiert wird. Die Liebesgöttin fragt dazu, ob Amore Teseos Misshandlung zulassen wird: Er ist strikt dagegen und verspricht, dass die Liebe Teseos für Arianna noch zunehmen

⁵¹⁰ Für die Liste und die zugehörigen Dokumente vgl. Burattelli 1999, S. 45-46.

⁵¹¹ Burattelli 1999, S. 57, aus Portioli 1882.

wird. Venere sagt voraus, dass aus dieser Ehe eine große Nachkommenschaft hervorgehen wird: Sie sieht sogar eine goldene Krone im Himmel, was als eine Anspielung auf die Hochzeit von Vincenzo und Margherita gedeutet werden kann.

In der zweiten Szene verheißt Teseo seinen Soldaten die baldige Ankunft in Griechenland und befiehlt ihnen, in den Hafen einzulaufen; er wird mit Arianna auf der Insel bleiben. Teseo und Arianna sprechen über ihre Sorgen: Sie hat Heimat und Familie verraten und wird beide nicht mehr wiedersehen. Teseo verspricht ihr eine glückliche Zukunft.

In der dritten Szene entfaltet sich der Konflikt Teseos zwischen Liebe und Ehre: Während Teseo Arianna nicht verlassen möchte, kritisiert der Consigliero dagegen Teseos Liebe, die ihn zwingt, sich unwürdig zu verhalten. Nach einem langen Gespräch gelangt Teseo schließlich zu der Einsicht, dass die Ehre der wichtigste Wert und das Reich die wichtigste Verpflichtung für ihn sind. Teseo befiehlt, die Truppen für die Abfahrt vorzubereiten.

In der vierten Szene erfährt Arianna von Teseos Fahrt; in der fünften Szene erscheint der Bote, der mitleidsvoll erzählt, wie Arianna verzweifelt geweint habe, als sie Teseo nicht mehr am Strand angetroffen habe. Der Chor verspürt Mitleid und weint.

In der sechsten Szene teilt Arianna in der direkten Rede ihre Verzweiflung mit; außerdem wirft sie Teseo betrogene Treue und falsche Versprechungen vor. Dorinda hört Trompeten und denkt, dass es sich um Teseo handelt, der zurück auf die Insel will. Arianna ist nicht sicher, sie kann nicht mehr hoffen. In der siebten Szene verkündet jedoch Tirsi, der *nunzio*, eine gute Nachricht: Ein zweiter Liebender hat Arianna glücklich gemacht. Es handelt sich um Bacco, der sich in Arianna verliebt hat; sie hat seine Liebe erwidert. Der Chor ist froh, dass die Wunde Ariannas durch die Liebe geheilt wurde.

In der achten Szene freut sich der Chor und Amor preist seinen Triumph; Arianna ist glücklich, Venere feiert den Sieg der Liebe. Giove selbst segnet das Paar. Bacco verkündet, dass Arianna unter den Himmelsgöttern leben wird.

3.1.4 Landis *La morte d'Orfeo*, 1619

Die Informationen zu *La morte d'Orfeo* sind nicht besonders zahlreich, da historische Zeugnisse fehlen. Das Libretto mit Partitur, deren Musik von Stefano Landi komponiert wurde, wurde 1619 veröffentlicht; der Text ist Alessandro Mattei gewidmet, *familiaris* von Papst Paul V. Nach Silke Leopold ist das Libretto in Padua geschrieben⁵¹² und vielleicht anlässlich der

⁵¹² Dass die Entstehung in Padua zu verorten ist, ist wegen der Datierung der Widmung sicher; vgl. Leopold 1976, S. 55.

Hochzeit zwischen Marcantonio Borghese mit Camilla Orsini zur Aufführung gebracht worden⁵¹³. Prunières dagegen behauptet, dass die *Morte* vor dem päpstlichen Hof gezeigt worden sei⁵¹⁴. Herzog vermutet, dass das Musikdrama als Vorspiel anlässlich der möglichen Einstellung von Landi bei den Barberini oder an der Universität Padua aufgeführt wurde⁵¹⁵. Leopolds Darstellung ist die überzeugendste: Die Hochzeit zwischen dem Neffen des Papstes und der Tochter der Fürsten von Bracciano war ein feierlicher Anlass, um eventuell ein Musikdrama auf die Bühne zu bringen, zudem wurde die im Quirinalspalast vom Papst zelebrierte Hochzeit, wie Leopold aus den Quellen überzeugend zu rekonstruieren vermag, „mit außerordentlichem Prunkt gefeiert“⁵¹⁶. Landi hatte zu dieser Zeit Kontakt zur Familie Borghese; außerdem gehörte der Widmungsträger, Alessandro Maffei, dem päpstlichen Zirkel an⁵¹⁷. Absolute Sicherheit ist jedoch im Hinblick auf den Anlass unmöglich; sogar die Aufführung selbst könnte theoretisch in Frage gestellt werden⁵¹⁸. Wir wissen auch nicht, ob Landi das Libretto geschrieben hat, wie Francesco Vatielli behauptet, dem Landi „als der erste Dichterkomponist in der Operngeschichte überhaupt“⁵¹⁹ gilt. Doch auch für diese Information gibt es keine Belege⁵²⁰. Wie Leopold zeigt⁵²¹, war der Musiker Landi auch als Dichter bekannt und studierte Philosophie und Rhetorik; dass er das Libretto geschrieben hat, ist die einzige überzeugende Hypothese. Thomas Walker⁵²² dagegen hat Francesco Pona als Autor des Librettos vorgeschlagen, es sind jedoch keinerlei stringente Belege dafür vorhanden.

Im Folgenden wird also davon ausgegangen, dass es sich bei *La morte* um ein Stück Stefano Landis handelt. Um indirekte Informationen zum Musikdrama abzuleiten, ist es nötig, das Leben Landis bis ins Jahr 1619 zu verfolgen, insbesondere um den kulturellen Kontext, in dem er ausgebildet wurde, zu verstehen.

Stefano Landi wurde in Rom geboren; er wurde 1595 als *putto soprano* ins Collegio Germanico aufgenommen, wo er auch seine musikalische Ausbildung bekam. 1602 trat Landi ins

⁵¹³ Ibid., S. 234. Auf S. 234-236 findet sich der Forschungsbericht.

⁵¹⁴ Ibid., S. 55; leider kann die Musikwissenschaftlerin keine sicheren Informationen liefern; sie schreibt: „Aus den Quellen des Fondo Borghese im ASV läßt sich nichts über eine etwaige Aufführung einer Oper schließen“ (S. 55).

⁵¹⁵ Herzog 1999.

⁵¹⁶ Leopold 1976, S. 55.

⁵¹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 56.

⁵¹⁸ „Ob die Oper dann allerdings tatsächlich aufgeführt wurde, ist wegen des Fehlens jeglicher Dokumente nicht auszumachen“, *ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ „Ob Landi tatsächlich der Verfasser der Librettos ist, ist bei dem jetzigen Stand der Forschung nicht auszumachen.“ (*ibid.*, S. 56-57).

⁵²¹ *Ibid.*, S. 57-58.

⁵²² Herzog 1996, S. 163. Pona hatte Ovids *Metamorphosen* übersetzt und die Widmungsgedichte vor dem Libretto geschrieben, aber diese sind die einzigen Indizien seiner möglichen Autorschaft. Herzog 1999 teilt Walkers Meinung nicht.

Seminario Romano ein, wo er 1607 nach dem Studium der Rhetorik und Philosophie promovierte. Der *maestro di cappella* am Seminario Romano war Agostino Agazzari, der Autor des Musikdramas *Eumelio* (1606): „Das Vorwort des Druckes gibt Aufschluß darüber, daß sie [d.h. Eumelio] von Studenten des Seminars einstudiert und mehrfach aufgeführt wurde. Es kann als sicher gelten, daß Landi bei einer dieser Aufführungen anwesend war“⁵²³. Dieser historische Beleg für eine direkte Beziehung zwischen *Eumelio* und *La morte d’Orfeo* ist besonders wichtig für die Analyse der Typologien und Funktionen der Gattungen in Landis Drama.

Landi stand anschließend in Diensten des Paduaner Kardinals Marco Cornaro, aber die genaue Chronologie dazu ist noch nicht sicher (1616 war er angeblich noch in Rom); er widmete ihm sein Madrigalbuch (1. Februar 1618). Am 1. Februar 1619 war er in Padua; am 1. Juni 1620 befand er sich sicherlich in Rom, wo er später als Kapellmeister arbeitete und viele Musikdrucke veröffentlichte.

Landi kann somit als römischer Autor angesehen werden. Er hat in wichtigen jesuitischen Institutionen studiert und vor allem waren ihm die Musikdramen nicht unbekannt; wie zu sehen sein wird (Unterkapitel 4.5.2), ist der *Eumelio* grundlegend, um die Struktur und die Modalitäten der Gattungsmischung in *La morte d’Orfeo* zu verstehen. In Rom wurde 1600 auch Cavalieris *La rappresentazione di Anima e di Corpo* aufgeführt – ein religiöses Musikdrama, in dem allegorische Gestalten über transzendente Werte diskutieren; es wurde sogar für ein Oratorium⁵²⁴ gehalten. Der *David musicus*, 1613 auf Latein aufgeführt, war ebenfalls ein Musikdrama, das einen gewissen Parallelismus zwischen David und Orpheus suggerierte⁵²⁵. *La morte* ist sozusagen ein Rom-affines Stück, das in einem papsttreuen Umfeld konzipiert wurde, auch wenn es nicht in Rom aufgeführt wurde.

3.1.4.1 Die Handlung der *La morte d’Orfeo*

La morte d’Orfeo ist in fünf Akte gegliedert. Im ersten Akt, dem kein Prolog vorangeht, erscheint Teti, die Orfeos Tod durch „insano / furor di donne“ prophezeit. In der zweiten Szene lädt Ebro die Aurora ein, schnell aufzutauchen, damit der Tag anbrechen kann. In der dritten Szene feiern die Euretti, drei Winde, zusammen mit Aurora den kommenden Tag: Sie bringen Glück, denn es handelt sich um Orfeos Geburtstag. Die Hirten beschließen den Akt, indem sie

⁵²³ Leopold 1976, S. 26.

⁵²⁴ Vgl. Mamczarz 1992a, S. 25.

⁵²⁵ Vgl. Murata 1984, insb. S. 113.

ihre glückliche, da niedrige Position preisen: die Reichen und Begüterten werden dagegen schneller ins Unglück stürzen.

Im zweiten Akt besingt Orfeo seine Freude wegen des eigenen Geburtstags und lädt die Elemente der Natur ein, sich zusammen mit ihm zu freuen. Alle olympischen Götter werden eingeladen – nur Bacchus wird ausgeschlossen; auch die Frauen („*peste del mondo e velenosi fiori*“) dürfen nicht kommen. Mercurio und Orfeo wollen den Wein verbannen und den *furor*, der nur den Frauen zukomme, vertreiben. Apollo, der eine böse Vorahnung hat, empfiehlt seinem Sohn Orfeo, die Frauen zurückzuweisen und der Tugend zu folgen, was ihn vielleicht zum ewigen Heil führen werde. Eine Chorpartie von Satiren, die den Wein preisen, beschließt den Akt.

Bacco und Nisa sprechen im ersten Dialog des dritten Akts: Bacco ist rasend, da er von Orfeo nicht eingeladen wurde. Er schwört Rache und will ihn umbringen. Nisa versucht, den Gott zu beruhigen: Bacco ändert aber seine Meinung nicht. In der vierten Szene wird ein Dialog zwischen Hirten aufgeführt: Ireno erzählt Licastro, dass er den Tod eines Schwans beobachtet hat: Der „*cigno canoro*“ wurde von rasenden Vögeln mit „*furore*“ umgebracht. Dies interpretieren die Hirten als schlechtes Zeichen; einige Wölfe bedrohen außerdem den idyllischen Ort. Furore und Bacco treffen sich: Bacco ordnet ihm an, die Bacchantinnen zu reizen und Hass gegen Orfeo zu schüren. Ein Hirtenchor beobachtet, dass der *locus amoenus* zum *locus horribilis* geworden ist: Es befällt sie eine böse Vorahnung.

Im vierten Akt trennen sich die Götter von Orfeo: Er kann nicht mehr singen und musizieren. Die Bacchantinnen treffen ihn; ihre Raserei steigt. Calliope, die Mutter Orfeos, will ihren Sohn treffen, ist jedoch traurig wegen der unglücklichen Zeichen der Natur. In der folgenden Szene teilt Fileno Calliope eine schlechte und schmerzhaft Nachricht mit: Orfeo ist tot. Er war gerade dabei, einen unglücklichen Gesang anzustimmen, als die Bacchantinnen kamen, um ihn zu zerfleischen. Die abschließende Chorpartie besingt die Trauer über Orfeos Tod.

Der fünfte und letzte Akt spielt in der Hölle. Orfeo ist sogar glücklich, in der Unterwelt zu sein: Er darf seine geliebte Euridice wiedersehen. Er trifft zuerst Caronte, der ihm den Weg versperren möchte. Mercurio will Orfeo auf einen anderen Weg bringen: Er soll in den Himmel fahren und nicht an Euridice denken. Mercurio behauptet, Euridice habe ihn vergessen. In der Tat treffen sich die zwei Liebenden zwar, doch Euridice kann sich nicht an Orfeo erinnern: Sie hat das Wasser der Lethe getrunken und ihre Vergangenheit vergessen. Caronte lädt Orfeo ein, ebenfalls von dem Wasser zu trinken. Der abschließende Hirtenchor preist das neue Leben Orfeos im Himmel, der dem Rat Mercurios folgt und die Hölle verlässt.

3.2 Die Vielfalt der politischen Interpretationen im höfischen Kontext und die Möglichkeit einer metaliterarischen Interpretation

Die Frage nach der Bedeutungskonstitution der Musikdramen je nach ihrem Kontext, insbesondere deren Interpretation als politische bzw. enkomiastische Theaterstücke, ist zentral in der ebenso umfassenden wie uneinigen Sekundärliteratur zu den Musikdramen, und konnte bislang nicht endgültig beantwortet werden. Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist es, diese Fragestellung aus der Perspektive der Gattungen zu beleuchten.

Die Autoren der ersten Musikdramen möchten zwei Forderungen nachkommen: Einerseits möchten sie die Neuheit dieser Dramen poetologisch rechtfertigen. Bei diesen Dramen handelt es sich nicht nur um die ersten Theaterstücke, die vollständig vertont sind, sie weisen überdies auch eine sehr starke und bis dahin für das Theater des 16. Jahrhunderts ungewöhnliche Gattungsmischung auf. Beide Aspekte werden in den theoretischen Texten, die den ersten Musikdramen vorangehen, diskutiert – z.B. in den Texten, die aus der *Camerata dei Bardi* stammen. Auch die Prologe stellen häufig die Frage nach der Gattung: In der *Euridice* verkündigt die Tragödie die Veränderung, die ihr widerfährt:

non sangue sparso d'innocenti vene,
non ciglia spente di tiranno insano,
spettacolo infelice al guardo umano,
canto su meste e lagrimose scene.

Lungi via, lungi pur da' regi tetti
Simolacri funesti, ombre d'affanni:
ecco i mesti coturni e i foschi panni
cangio, e desto ne i cor più dolci affetti. (*Euridice*, VV. 5-12)

Die Widmungsbriefe enthalten auch relevante Beobachtungen zur Vertonung, wie z.B. der Brief Rinuccinis zur *Euridice*:

È stata openioni di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero su le scene le tragedie intere: ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma nè pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno.⁵²⁶

⁵²⁶ Euridice 1600.

In den Stücken selbst sind sowohl ganz klar als solche markierte gattungsrelevante Elemente⁵²⁷ als auch metapoetische Thematisierungen der Gattungsmischung zu finden – wie die Analyse der *Dafne* gezeigt hat. Andererseits ist der Anlass der Inszenierung einiger Musikdramen, wie der *Euridice* und der *Arianna, par excellence* höfisch und eng mit der Politik des jeweiligen Hofes verknüpft: Es handelt sich um Hochzeitsfeiern. Diese folgen einem fest orchestrierten Programm, das eine bestimmte politische Botschaft nach außen tragen soll. Die Feierlichkeiten sind – und dies ist rezeptionsästhetisch natürlich wichtig – öffentlich. Die theaterwissenschaftlichen Studien von Sara Mamone⁵²⁸, die historische Forschung De Caros⁵²⁹ und viele musik- und literaturwissenschaftliche Arbeiten aus dem nordamerikanischen Raum⁵³⁰ zeigen, dass die vom Hof organisierten öffentlichen Spektakel als Instrumente der Machtdemonstration und der ideologischen Identitätsstiftung bzw. -legitimierung verstanden werden. Bartoli Bacherini schreibt dazu:

l'evento celebrativo diventa per la corte espressione di potere e anche di consolidamento politico, specie quando tale evento riguarda un matrimonio che già nel legame pattuito ha un'essenziale ed esclusiva funzione politica.⁵³¹

Eine politisch bzw. enkomiastisch allegorische Lektüre, die textinterne und textexterne Figuren und Ereignisse verbindet, scheint daher vom Hof geradezu gewollt. Es wird jedoch die These vertreten, dass die politisch-enkomiastische Dimension der Musikdramen oft nur schwer mit einer kohärenten Interpretation der Dramen in Einklang gebracht werden kann⁵³². Außerdem muss natürlich zwischen den unterschiedlichen Elementen der Feierlichkeiten unterschieden werden, was den politisch-enkomiastischen Gehalt angeht: Einige Teile sind sozusagen ‚enkomiastischer‘ als andere – die Intermezzi der jeweiligen Theaterstücke sind sehr gut dafür

⁵²⁷ Die Analysen im vierten Kapitel werden zeigen, wie oft und wie klar auf die Tragödie oder die Pastorale Bezug genommen wird – z.B. mit Schlüsselwörtern und Erwähnungen gattungsspezifischer Themen, Strukturen und stilistischer Konstellationen.

⁵²⁸ Mamone 1987 und 2003.

⁵²⁹ De Caro 2006.

⁵³⁰ Z.B. Strong 1984. Der britische *Cultural Materialism* und der amerikanische *New Historicism* prägen diese Strömungen der Kritik, indem sie „die historischen Entstehungsbedingungen des Subjekts“ und „die Verbindungslinien zwischen Einzeltexten, Diskursen, Machtbezügen und der Entstehung von Subjektivität“ (Culler 2002, S. 186) untersuchen. Was diese Strömung vernachlässigt, ist die Rolle der literarischen Texte in sich: „Dennoch wird im Verhältnis zwischen Literatur und Medien bzw. Kultur eine Nivellierung spürbar. So produktiv eine Theorie ist, die literarische Texte auf dieselbe Stufe wie alle anderen Medien- und Kulturphänomene stellt, so deutlich muss sie doch Defizite im engeren Bereich der Literaturwissenschaft hinnehmen.“ (Jahraus 2004, S. 80).

⁵³¹ Bartoli Bacherini 2000, S. 15.

⁵³² Strong vermutet sogar, dass der *Rapimento di Cefalo*, Hauptattraktion der Feierlichkeiten, politisch nicht zu interpretieren sei: „The story was not in itself directly related to the marriage, although the official account cites it as an example of heroic virtue; but the opera as a whole was encompassed by a prologue and epilogue which incorporated the most staggering visual effects in celebration of the alliance“ (Strong 1984, S. 148).

geeignet, die enkomiastische Absicht zu verkörpern, wie Roy Strong schreibt⁵³³. Die Musikdramen können auf diese Weise durch die Intermedien von einer ausschließlich politisch-enkomiastischen Indienstnahme befreit werden; gleichzeitig suggeriert deren Nähe zu den Intermedien eine politisch-enkomiastische Intention. Der Gattung der Intermedien kommt daher aus gattungstypologischer und -historischer Perspektive große Relevanz zu.⁵³⁴

Schon die verschiedenen Interpretationsansätze zeigen, dass die Musikdramen in ihrer Aussage keineswegs eindeutig sind.

Eine wichtige Fragestellung betrifft die Rolle der extratextuellen Dimension in der Bedeutungskonstitution im 16. und 17. Jahrhundert. Die Frage wurde schon von Francesco Erspamer bezüglich der Gattung der Pastorale und deren möglicher allegorischer Interpretation aufgeworfen:

C'è allegoria e allegoria. Una cosa è costruire deliberatamente un meccanismo allegorico, non necessariamente originale ma con una sua chiave particolare e uno specifico fine (più spesso, ma non necessariamente, didattico o politico). Un'altra cosa è affidare l'innesto del meccanismo allegorico a dei passe-partout quali personaggi, situazioni o simboli che il pubblico (in forza della consuetudine tematica) comunque intenderà come spie di un significato riposto da cercare e trovare. Questa seconda procedura è quella praticata dalla pastorale moderna.⁵³⁵

Die Allegorie in der Pastorale der Frühen Neuzeit – so Erspamer – sei daher ein komplexer Mechanismus, der vorsichtig ausgelegt werden sollte; dies ist außerdem ein erster Hinweis darauf, dass Eins-zu-eins-Interpretationen zu plakativ sind. Die These von Erspamer suggeriert somit, dass die Interpretation des Stücks nicht primär über eine globale Analyse geschehen kann, sondern vielmehr über eine Analyse der einzelnen Komponenten der Musikdramen (Erspamer spricht von „spie“, die z.B. Figuren, Situationen oder Symbole sein können) rekonstruierbar ist. Dieser Ansatz wird auch in der vorliegenden Untersuchung verfolgt: Nur durch die Analyse der – in diesem Falle – Gattungen, die im Musikdrama amalgamiert werden, kann eine historisch getreue, die Komplexität wahrende Lektüre der Theaterstücke geleistet werden.

⁵³³ „From the start they [*Intermezzi*] could be heavily political in intent“, Strong 1984, S. 133.

⁵³⁴ Der Begriff der politisch-enkomiastischen Dimension ist komplex, da die Grenzen zwischen Politischem und Unpolitischem fließend sind. Der politische Interpretationsansatz kann dabei unterschiedlich dekliniert und perspektiviert werden: Claudio Annibaldi spricht von einer „*estetizzazione della sfera politica*“, die keine „*politicizzazione della sfera estetica*“ (Annibaldi 1998, S. 34) ist, d.h. dass sich die Herrscher durch die ästhetische Dimension der Kunst (in diesem Fall des Musikdramas) von der Gesellschaft isolieren, um sich eine prominente Stelle innerhalb der Gesellschaft zu sichern. Nach dieser Perspektive werden die Herrscher in den Dramen dadurch gewürdigt, dass moralische Tugenden gepriesen werden – es sind moralische Tugenden, die „*si presumeva fondasse[ro] il suo [des Herrschers] potere sociale*“ (ibid., S. 37).

⁵³⁵ Erspamer 1993, S. 338-339.

Die Frage der möglichen Interpretation ist zudem noch brisanter, da es sich bei den ersten Musikdramen um mythologische Theaterstücke handelt: Die Mythologie kann einerseits verschiedene Deutungen aufnehmen (vgl. dazu 1.2.4), andererseits hatte sie oft eine enge Verbindung zum Entstehungskontext, mit dem sie in eine Art Dialog treten sollte. In den Musikdramen insbesondere kann die Mythologie, wie schon gezeigt, politische Interpretationen übernehmen: Die Götter sind der beste fiktionale Referent, um Herrscher zu verkörpern, wie Mamone schreibt.

Il modello ficiniano di una comunità che ne incarnasse i valori nella finzione identificatoria dello spettacolo acquistava le fattezze concrete di una società semidivina in cui, tramite l'artificio di un'eccellente tecnologia e di un'iconografia raffinata e pertinente, il sovrano e la sua corte potevano presentarsi come incarnazione concreta di una società ideale: affiancati agli dèi con i quali il loro valore li aveva resi degni di identificarsi, i sovrani ottenevano, almeno per lo spazio e con le modalità dello spettacolo, una perfetta assimilazione con il mondo iperuranio, capaci di modificare le fattezze della città nella metamorfosi occasionale, protagonisti, all'interno delle stanze riservate dell'apoteosi (la sala dello spettacolo e poi il teatro come luogo deputato di questa metamorfosi, microcosmo appunto autoidentificatorio) di una vera e propria ascensione divinizzante.⁵³⁶

Ein weiteres Element arbeitet einer kohärenten, homogenisierenden Deutung entgegen: Die verschiedenen Akteure, die an der Realisierung eines Musikdramas teilhatten, verfolgten wahrscheinlich verschiedene Ziele. Die Auftraggeber möchten in den meisten Fällen eine opportune politisch-enkomiastische Bedeutung in den Stücken wiederfinden; sie waren diejenigen, die in vielen Fällen das Thema der Feierlichkeiten vorbestimmten⁵³⁷ und die die Stücke ‚genehmigen‘ bzw. die die Stücke vor der Aufführung lesen und billigen mussten⁵³⁸. Die Autoren selbst waren sich dessen bewusst, dass ihre Stücke bestimmten mit dem

⁵³⁶ Mamone 2003, S. 18.

⁵³⁷ Maria Galli Stampino erklärt das Beispiel des Einzugs in Parma von Odoardo Farnese und seiner Frau, Margherita de' Medici, 1628. Tassos *Aminta* wurde mit einigen Intermedien aufgeführt. Stampino schreibt: „Monteverdi's letters indicate that this opinion was never solicited with respect to the content of the *intermezzi*. In essence, he worked for a patron, the Farnese, and he had no freedom to choose the myths that he would set to music“ (Stampino 2000, S. 341); Annibaldi verweist auf den Fall des Turniers 1611, das zum Lobpreis von Ferdinando de' Medici aufgeführt wurde; Christine von Lothringen ließ ihren Sekretär Curzio Picchena schreiben, dass keine Liebesgeschichte aufgeführt werden sollte, „ma più tosto di virtù e di gloria, e che quasi alludesse alla risoluzione che questo principe ha fatto spontaneamente di voler seguitare più tosto la vita militare, che ogn'altra“ (S. 37). Auch in Mantua ergab sich eine solche Konstellation; so schreibt Susan Helen Parisi: „the court ministers and poets [...] had the task of selecting, sometimes in consultation with the ducal family, the theme (*inventione*) and genre of the works to be performed – a play with or without intermedii, a tournament, an opera, a ballet. On the duke's behalf they also commissioned or solicited poets to write librettos, composers to provide music, the chief architect and his assistants to build the stage machinery, and painters to create the scenery“ (Parisi 1989, S. 140).

⁵³⁸ Rinuccini schreibt Ferdinando Gonzaga am 11. Dezember 1607: „Messer Marco partirà subito fatto le feste, i cori saranno imbastiti e sotto il giudizio di vostra eccellenza riceveranno la perfezione“, in Piccinelli 2000 (S. 209). Wahrscheinlich bezieht sich Rinuccini auf die neue Vertonung der *Dafne*, deren Text auch teils verändert wurde.

Aufführungskontext verbundenen Anforderungen nachkommen sollten: Bezüglich der Feierlichkeiten von 1608 spricht Francesco Cini von einer „condecenza“ der von ihm geschriebene Komödie „con nozze reali“⁵³⁹. Andererseits waren bestimmte Autoren, insbesondere Ottavio Rinuccini, an anderen Zielen interessiert, z.B. an poetologischen Diskursen zum Theater und zu den dramatischen Gattungen. Daraus resultiert auch ein Konflikt der Interpretationen. Der Autor z.B. kann einen Text geschrieben haben, um seine eigenen Schwerpunkte zu thematisieren (denken wir an Rinuccinis gattungspoetologische Interessen). Dieser Text jedoch könnte danach einer ideologischen Revision unterzogen worden sein – vielleicht gar nach expliziter Aufforderung vonseiten der Auftraggeber: Die Ziele fallen auseinander. Rinuccinis *Arianna* ist ein gutes Beispiel dafür: Das Stück wird von Rinuccini um verschiedene Szenen bzw. Handlungen bereichert, da die Herzogin es „troppo sciutta“ fand⁵⁴⁰. Die gattungstypologische und -historische Analyse, die insbesondere im vierten Kapitel geleistet wird, soll die Komplexität der Musikdramen ans Licht bringen, indem die Einzelkomponenten separat interpretiert werden.

Das Ziel des folgenden Kapitels besteht zunächst darin, die verschiedenen Interpretationen der Musikdramen darzustellen. Die Kritik teilt sich in zwei Strömungen: einerseits diejenigen, die politische Interpretationen bieten (Unterkap. 3.2.1), andererseits diejenigen, die metaliterarische Deutungen vorschlagen (Unterkap. 3.2.2). Außerdem wird geprüft, ob diese Interpretationen sowohl nach Kriterien der textinternen Logik als auch des breiteren Kontexts belastbar sind. Durch die Gattungsperspektive wird versucht, die Fragestellung zur möglichen Opposition zwischen enkomiastischer und metaliterarischer Interpretation zu lösen. Unter allen dramatischen Gattungen ist das vorliegende Kapitel insbesondere der Gattung der Intermedien gewidmet: Es werden nämlich Vergleiche von Themen sowie Arten und Weisen der Musikdramen mit denjenigen der Intermezzi, die neben den Musikdramen aufgeführt wurden, gezogen, um verschiedene Bedingungen und Umsetzungen politischer Botschaften zu verifizieren.

⁵³⁹ „E comunque si sia rappresentata [...] benché senza apparato, o altri ornamenti di macchine, etiamdio recitata semplicemente, cantandone solo i cori che sevonno [sic] per intermedio, con musica piena, e le canzonette delle ninfe e dei cupidini, cantate in terzo o in quarto, ella è tanto pazzarella, che presume almeno per la condecenza che ha con nozze reali e per la gravità e maestà del soggetto, di piacere agl'intendenti al pari delle ben lisciate e addobbate e forse far vergogna a tale che gl'è hora più per favore e astutia che per merito anteposta“ (Piccinelli 2000, S. 206). Das Adjektiv „condecente“ bedeutet „angemessen“, vgl. TLIO und Tommaseo Bellini – das Substantiv „condecenza“ dagegen ist dort nicht aufgeführt.

⁵⁴⁰ Annibaldi 2001 schreibt dazu: „Quello che più spesso doveva portare costoro ad assicurarsi personalmente del buon esito di uno spettacolo era la consapevolezza che la conformità di quest'ultimo al proprio prestigio sociale passava per la corrispondenza a standard letterari, musicali, performativi e scenotecnici sempre più tassativi“ (S. 35); dies hat natürlich mit der schon erwähnten „estetizzazione della sfera politica“ zu tun.

3.2.1 Politische Interpretationen der ersten Musikdramen

3.2.1.1 *Euridice*: Orfeo als Fürst und Zivilisator, Euridice als Maria de' Medici?

Die *Euridice* wurde mehrmals als politisches Stück interpretiert⁵⁴¹. Ein großer Teil der Kritik hat versucht, die Handlung und die Figurenkonstellation eins zu eins mit der historischen politischen Wirklichkeit zu verbinden. Sara Mamone⁵⁴² hat als Gesamtthema der Feierlichkeiten den Zustandswechsel identifiziert⁵⁴³, der auf realweltlicher Ebene Maria de' Medici, auf fiktionaler Ebene verschiedene Gottheiten betrifft. Da die Protagonisten fast aller Aufführungen Götter sind, die die Herrscher angemessen allegorisch darstellen können, ist ein Zusammenhang zwischen textinternen und textexternen Figuren denkbar⁵⁴⁴:

la settimana festiva si pone in realtà come la ‚prima‘ di un nuovo stato, quello regale appunto, come il primo passo di una metamorfosi nobilitante che giustificherà appieno i rinvii divinizzanti di tutta l'encomiastica del ciclo con il passaggio della sposa ad una sfera più celeste.⁵⁴⁵

Mamone setzt insbesondere Maria und Euridice in eine enge Beziehung, gleichzeitig auch Plutone und Heinrich IV.: „a Palazzo Pitti Plutone sottrae Euridice all'amore dello sposo Orfeo cercando di compensarla con una sorta di immortalità“⁵⁴⁶. Diese Interpretation vernachlässigt jedoch den weiteren Verlauf des Dramas: Thematischer und emotionaler Schwerpunkt des Librettos ist die Bergung Euridices aus der Hölle, d.h. der Triumph Orfeos über die höllischen Mächte. Außerdem gibt es keinen Raum für eine positive Lesart von Euridices Tod bzw. von ihrem Aufenthalt in der Hölle; dies ist genau der ‚negative‘ Teil des Librettos, der im Publikum Gefühle von Mitleid und Schrecken (nach tragischer Vorschrift) erwecken möchte – vgl. die Worte Arcetros nach der Ankündigung des Todes von Euridice :

⁵⁴¹ Ein Überblick über die Interpretationen der *Euridice* ist in Schneider 2016a zu finden, der eine eigene Lesart des Dramas bietet, die weder politisch noch metaliterarisch ist. Euridice sei eine „coerente allegorica rappresentazione della speranza postridentina di cui si fanno portavoce le Lezioni [di Salviati]“, S. 64. Diese Perspektive wird gleichfalls in Schneider 2016b vertreten und auf Monteverdis *Orfeo* erweitert; Schneider spricht von „two different post-Tridentine agendas: one Florence-based, centered on Christian marvel (i.e. admiratio) as a gateway to hope; and the other, Milan-based, centered on Christian marvel as a gateway to faith“ (S. XIII), wobei mit Mailand eigentlich Mantua (und Striggios Drama) gemeint ist.

⁵⁴² Mamone 2003.

⁵⁴³ „Il tema complessivo è infatti non di pura glorificazione, ma di glorificazione attraverso un passaggio, passaggio che avverrà attraverso un viaggio“: Mamone 1987, S. 37.

⁵⁴⁴ „Quasi tutti gli episodi festivi si concentrano nella dimensione ultramondana di questa *civitas* di semidei.“ (Mamone 2003, S. 172); „Quel che deve mostrarsi è invece la capacità ideologica e artigianale di una famiglia e di una corte che affidano alla fortunata discendente il compito di rappresentarle nel mare più aperto delle grandi navigazioni internazionali“ (ibid., S. 172-173).

⁵⁴⁵ Mamone 1987, S. 36.

⁵⁴⁶ Mamone 2003, S. 174.

Che narri, ohimè! che sento?
Misera Ninfa, e più misero amante,
spettacolo di miseria e di tormento! (VV. 223-225)

Ah! Morte invida e ria,
così recidi il fior de l'altrui speme?
Così turbi d'amor gli almi contenti? (VV. 237-239)

Der Triumph des Gesangs über den Tod schwächt Mamones Interpretation zusätzlich:

Ma che più? S'al negro lito
scende ardito
sol di cetra armato Orfeo,
è del regno tenebroso,
lieto sposo,
porta al ciel palma e trofeo. (VV. 785-790)

Eine zweite, in der Kritik weit verbreitete politische Interpretation sieht in Euridice eine Personifikation der Stadt Florenz und in Orfeo Ferdinando I. Harness z.B. behauptet, dass der Triumph Orfeos, der Himmel, Erde und Hölle für sich gewinnen kann, ein Verweis auf Ferdinando ist, der durch die Heirat Marias politische Geschicklichkeit zeigt. Euridice dagegen wäre Florenz, die Orfeo als ihren Herrn anerkennt und ihn preist – als sie von Orfeo gerettet wird, sagt sie: „Tolsemi Orfeo del tenebroso regno“⁵⁴⁷:

Just as contemporaneous marriage manuals described the proper relationship between husband and wife using political metaphors, in *Euridice* Rinuccini allegorizes Florence's political health by means of marital images. Orfeo demonstrates his control over the celestial, terrestrial, and subterranean worlds, but the independent confirmation of these powers comes from Euridice.⁵⁴⁸

In dieser Auslegung spielt das Orpheus-Bild in der Kunst und Literatur eine große Rolle: In vielen Fällen wird er als Zivilisator gesehen, als harmonieschaffender Musiker, als Friedensbringer⁵⁴⁹ – wie Baccio Bandinellis Orfeo, der mit der Vernunft assoziiert wird und endlich den perfekten Fürsten verkörpern kann. Statuen in Florenz vermittelten im 15. und 16.

⁵⁴⁷ „Ferdinando I, determined to reverse the close alliance with the Habsburgs that had dominated Medici foreign policy, single-handedly restores equilibrium to Florence by means of two French marriages, the second of which also carries the hope of restoring peace in France by means of Heinrich's conversion. Florence expresses her joy at Ferdinando's success and proclaims him the city's true and legitimate ruler“, Harness 2003 (unpag.).

⁵⁴⁸ Harness 2003.

⁵⁴⁹ Vgl. die Interpretation von Graziani 2001.

Jahrhundert oft eine politische Botschaft⁵⁵⁰ – eine Botschaft, die natürlich von der bestimmten politischen Situation abhängt: Diese Statue wurde von Leo X. in Auftrag gegeben und sollte den erreichten Frieden nach einer stürmischen Zeit darstellen⁵⁵¹. Diese politische Lesart scheint auch dadurch möglich, dass die Statue im Hof des Medici-Riccardi-Palasts aufgestellt wurde – an einem Ort also, der schon räumlich den zentralen Kern der Macht der Medici darstellt. Es kann natürlich nicht davon ausgegangen werden, dass jede Orpheus-Darstellung dieselbe Bedeutung trägt, da verschiedene Faktoren eine Rolle bei der Auslegung spielen: historische, räumliche, semantische Faktoren, die in Betracht gezogen werden müssen. Ein Beispiel der Polysemie dieser mythologischen Figur in der Kunst und gleichzeitig in der Darstellung der Macht der Medici ist Bronzinos Gemälde von Cosimo I. als Orpheus⁵⁵². Robert Simon⁵⁵³ hat beobachtet, dass der Akzent etwa auf seiner Rolle als leidenschaftlicher Liebhaber liegt – Orpheus ist nackt, sein Körper ist ausgesprochen sinnlich dargestellt⁵⁵⁴. Außerdem sind keine weiteren Kopien des Bildes bekannt, was darauf hindeutet, dass das Gemälde eher privaten als öffentlichen Charakter hat; es wurde wahrscheinlich von Cosimo vor der Verlobung mit Eleonora nach Toledo an seine zukünftige Gattin geschickt. Bei genauer Untersuchung des semantischen Gehalts eines Kunstwerks kann sich mitunter herausstellen, dass ein und derselbe Mythos je nach Realisierung ein anderes Deutungsangebot aktivieren und in den Vordergrund rücken kann⁵⁵⁵.

Der überzeugteste Vertreter einer politischen Interpretation der *Euridice* ist Gaspare De Caro, der – wie Harness – der Verbindung zwischen Rinuccinis Werk und der Politik seiner Zeit eine ganze Monographie widmet:

⁵⁵⁰ „Bandinelli’s Orpheus with his lyre represents a remarkable link in a tradition of many centuries, which associates Orpheus with reason, „sweet eloquence“, and, finally, with the perfect prince“: Langedijk 1976, S. 37. „Orpheus with his lyre could easily be understood a personification of the harmony of the Universe and this encompassed and reinforced the image of the organizer of civilized, peaceful life on earth as established by Horace“ (ibid., S. 41).

⁵⁵¹ „The statue was a sign that peace and order, con-cordia, was returning to Florence after a generation of turmoil“ (ibid., S. 43).

⁵⁵² Jetzt im Philadelphia Museum of Art.

⁵⁵³ Simon 1985. Diese Interpretation Orpheus‘ stammt aus „lyric rather than philosophical or civic interpretations of the myth“ (S. 19). Vgl. dazu Firpo 2013.

⁵⁵⁴ „The informal, erotic nature of the painting further indicates that Cosimo is not cast here as the great peacemaker but as the great lover Orpheus“ (ibid., S. 20). Gleichzeitig zeigt das Zitat zum Apollo del Belvedere eine mögliche heldenhafte Konnotation der Statue.

⁵⁵⁵ Es muss dazu gesagt werden, dass weitere Interpretation vorgeschlagen wurden. Strehlke 2004 listet verschiedene Deutungen auf: Orpheus als Friedensbringer, was der Botschaft von Baccio Bandinellis Statue entspricht; Orpheus als Dichter, da Cosimo 1541 die Accademia Fiorentina gegründet hatte. Die Lektüre Simons ist jedoch sehr überzeugend, zumal keine weiteren Kopien des Bildes bekannt sind: Es handelt sich um ein Bild, das sehr wahrscheinlich privat war und mit der Verlobung Cosimos und Leonoras verbunden war.

Anche di questa vicenda di morte e resurrezione i precedenti teatrali di Rinuccini, le sue poesie politiche, le circostanze della redazione del libretto e della rappresentazione rendono difficilmente eludibile una lettura politica, una lettura correlata ancora ad attese di cambiamenti radicali.⁵⁵⁶

Die Figur von Euridice verkörpert nach De Caros Deutung Florenz, Orfeo dagegen Ferdinando I., der ein politisches Programm habe, um Florenz wieder aufleben zu lassen⁵⁵⁷. De Caro hat auch eine politische Interpretation der *Dafne* geliefert: Apollo, der die Schlage tötet, sei Ferdinando, der stets gegen die Spanier gearbeitet habe. Dieser Lektüre wurde schon im vorigen Kapitel widersprochen: Apollo gewinnt zu Beginn des Dramas und in Anlehnung an das Intermezzo von 1589 gegen Pitone; am Ende der *Dafne* jedoch erweist er sich als unglücklicher Liebender, als Verlierer im Liebeskrieg. Die gesamte Semantik des Textes entspricht keineswegs einer uneingeschränkt positiven Interpretation der Hauptfigur. Sie wird nicht, wie es einer herrscherkomiastischen Aussageabsicht entspräche, als siegreich dargestellt. Und auch De Caros Interpretation der *Euridice* wurde von der Kritik für insgesamt unstimmig und zu starr befunden: „Una lettura in chiave politica, che però non convince del tutto per le troppe forzature e perché oblitera le ragioni artistiche che sottostanno alla nascita del melodramma“ schreibt Dovizia⁵⁵⁸, De Lorenzo spricht in diesem Kontext ebenfalls von „forzature esegetiche“⁵⁵⁹.

Für eine politische Interpretation der *Euridice* spricht sicherlich vieles, da Orpheus in der florentinischen Kultur eine bestimmte Bedeutung hatte und weil der Kontext der Aufführung politisch ist⁵⁶⁰. Es ist aber schwer, endgültig zu entscheiden, ob hinter Orfeo (im Sinne einer Eins-zu-eins-Relationierung) wirklich Ferdinando zu sehen ist, der gegen die ‚Regeln‘ des Pluto (welcher ein Herrscher ist) plädiert, oder ob Maria von Euridice verkörpert wird, die jung stirbt, oder aber ob hinter Orfeo Heinrich IV. zu sehen ist – dies ist schon allein deshalb problematisch, weil ja der König nicht einmal in Florenz zugegen war, als das Stück aufgeführt

⁵⁵⁶ De Caro 2006, S. 198.

⁵⁵⁷ „L’auspicio irenico del prologo [...] non ha eroiche eccezioni: non c’è alcuna evocazione, consuntiva o previsionale, di gesta del gallico Marte, che possa lusingare l’orgoglio dei Francesi, le aspirazioni dell’alleato granduca, il pio zelo repressivo del nunzio apostolico. Al contrario, alla conclusione dell’opera, nell’ammonitrice accentuazione di una musica solenne, con l’inedita forza espressiva della ‚nuova maniera di canto‘, l’ultimo coro decreta la vittoria di Orfeo ‚sol di cetra armato‘ sul ‚Guerriero e duce‘, il trionfo della vita riscattata dalla poesia su ‚l’alta gloria ond’ei riluce““, De Caro 2006, S. 144.

⁵⁵⁸ Dovizia 2013, S. 318.

⁵⁵⁹ De Lorenzo 2008, S. 118. Wolfzettel 2000 dagegen interpretiert die *Euridice* zwar weiterhin allegorisch, aber aus einer anderen Perspektive, und zwar aus der Perspektive der Religion. Orpheus’ Gesang repräsentiere den Sieg der Kunst über die Finsternis, die durch die Hilfe einer Göttin, Venus, möglich sei; Orpheus werde zum Garanten der göttlichen Ordnung, die mit der Ordnung der Macht zu tun habe – die Perspektive ist daher teilweise auch politisch.

⁵⁶⁰ Obwohl *Euridice* nicht die Hauptattraktion der Feierlichkeiten war.

wurde. Der Text, insbesondere der Handlungsverlauf, lässt keine widerspruchsfreie politische Lesart zu. Es ist andererseits möglich, dass nur die politischen Teile (z.B. die politische Diskussion zwischen Plutone und Orfeo oder die Hochzeit zwischen den Protagonisten) als solche rezipiert werden, während bestimmte Details ausgeblendet werden: Dieses Phänomen könnte womöglich Erspamers Ausführung (s.o.) zur modernen Allegorie entsprechen⁵⁶¹. Eine zusammenhängende Interpretation der *Euridice* würde in dieser Hinsicht Probleme bereiten; Carter weist ganz unumwunden auf die Inadäquatheit der *Euridice* für den Kontext hin, in dem sie schließlich zur Aufführung gelangte:

The subtle program behind *Euridice* was inappropriate for a celebration designed primarily to extol the Medici in the national and international arena, and the opera lacked the spectacular effects and encomiastic imagery required of court entertainment.⁵⁶²

Die Frage nach der Interpretation und der Beziehung zwischen textinternen Figuren und dem textexternen Brautpaar kann besser präzisiert werden, wenn der gesamte Kontext der Feierlichkeiten betrachtet wird. Es ließe sich eine Skalierung der Typologien der Beziehung zwischen Wirklichkeit und der künstlerischen Darstellung je nach Gattung erwägen.

Sehr offensichtlich enkomiastisch ist das Spiel zwischen Giunone und Pallade während des Banketts, das in der Tat von den Medici selbst organisiert wurde:

Giunone, benché dopo Pallade scese, prima incominciò a cantare, in suavissimo canto versi composti dal signor cavaliere Battista Guarino, e messi in musica ottimamente dal signor Emilio del Cavaliere, amedue cortigiani di Sua Altezza, dannando essa la venuta di Pallade, e rampognandola, dicendo a lei non convenirsi, come guerriera, discendere alla tranquillità di nozze reali: ed esser ciò cura di sé medesima, e non di altri. Ma poi che argomentando affermò per l'opera sia ne i gran Re sposi senno, e valore, e virtù di guerra trovarsi, acconsentendo Giunone, concordemente lodi novelle a' fortunati sposi cantando, se ne ritornarono in cielo.⁵⁶³

⁵⁶¹ Das Phänomen entspricht außerdem der Vorstellung des Textes als Resonanzraum verschiedener Instanzen – einer Vorstellung, die Greenblatt zum Ausdruck bringt. Jeder Text entstehe aus einem komplexen Prozess von Verhandlungen und Tauschprozessen und wird somit zum Resonanzraum mehrerer Instanzen. Vgl. Schöber 2006, S. 86: „Die komplexen Aneignungs- und Ersetzungsprozesse, die jedes Kunstwerk vornimmt, bringen es mit sich, dass das ästhetische Artefakt gesellschaftliche Diskurse zusammenführt und hybride Konstellationen, in den Worten Greenblatts: Resonanzräume, entstehen lässt“. Greenblatts Definition von „resonance“ ist ziemlich weit gefasst und verweist auf die zeitgenössischen Rezeptionsebenen: „By resonance I mean the power of the object displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which as metaphor or more simply as metonymy it may be taken by a viewer to stand.“ (Greenblatt 1990, S. 170).

⁵⁶² Carter 1992, S. 212.

⁵⁶³ Michelangelo, S. 426. Den Dialog ediert Solerti 1905/1968, S. 235-238.

Das Stück ist eng mit der extratextuellen Dimension verbunden⁵⁶⁴: Es thematisiert die Hochzeitsfeierlichkeiten („nozze reali“) und macht dies genau an dem Ort, an dem die Feierlichkeiten ablaufen. Der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio, in dem das *banchetto* stattfindet, ist außerdem *per se* vollkommen ‚politisch‘ und enkomiaistisch. Zu den permanenten Bildern zählen die von Vasari, die die Geschichte von Florenz illustrieren; dazu werden vorläufig zwei Gemälde von Jacopo da Empoli aufgehängt, die die Hochzeit von Caterina de’ Medici und Heinrich II. (1533) darstellen⁵⁶⁵.

Noch wichtiger für das Verständnis des Aufführungskontexts der *Euridice* ist der *Rapimento di Cefalo*, das offizielle Stück der Feierlichkeiten, dessen Kosten und Prunk in den *Descrizioni* sehr stark betont werden. Buonarroti erklärt den Grund für die Wahl einer mythologischen Geschichte bzw. göttlicher Protagonisten:

Imperò che, se a’ comuni uomini le azioni sovente si narrano, e rappresentano de’ grandi eroi per ispronarli a virtù eroica; bene aveva quivi ragione, che agli eroi maggiori di tutto ’l mondo le operazioni si andassero figurando dei grandi Dei, delli quali verissimo è, che i Re et i gran Principi esempio ragguardevole si dimostrano agli altri uomini; e che altresì col canto, come per più degno modo, si esprimessero, siccome di quelli, parlar de’ quali il semplice favellare è basso strumento alla loro altezza.⁵⁶⁶

Der offizielle Charakter des Musikdramas wird dadurch unterstrichen, dass die Verbindung mit dem offiziellen Anlass in der *Descrizione* explizit erwähnt wird⁵⁶⁷. Nur auf diese Weise kann das epideiktische Ziel des *Rapimento* ans Licht gebracht werden: Nachdem Apollo und die Musen auftauchen, werden z.B. die in die Feierlichkeiten involvierten Dichter genannt:

e con piacere (il piacere che deriva dalla poesia) di quelli in ispecialità, che i frutti delle lunghe poetiche lor fatiche nella grazia dei gran principi, e nell’universale applauso con la meritata gloria, avevano riconosciuti; ed eziando di coloro, che per virtù delle purgate acque di loro sottile intelletto (Ippocrene verace di chi spiega celebri versi) si accorgevano essere stati soavi ed alteri cigni in dir le lodi di Maria Medici, ed in apprestarle reali scene.⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Im Dialog werden die positiven Merkmale von Maria explizit besungen; die letzte Strophe lautet: „Fra quanto il mar profondo / nell’ampio seno accoglie, e quanto serra / L’orto e l’ocaso, e l’uno e l’altro polo, / un solo ARRIGO ha il mondo / una sola MARIA, sì come è solo / un sole in cielo, una fenice in terra. / Per toccar l’alto segno / di gloria all’un la prole, all’altro il regno / mancava. Oh glorioso / nodo, seminator di scettri altero! / Da te sorga un famoso / domator d’Oriente, che l’impero / perduto acquisti e spieghi il regno augusto / cui sia la terra e ’l mar termine angusto“ (Solerti S. 237-238). Es wird sogar erwähnt, dass Heinrich IV. keine Kinder hatte – trotz der Hochzeit mit Margarete von Valois – und deswegen Maria heiratete.

⁵⁶⁵ Dazu Fabbri/Garbero Zorzi/Petrioli Tofani 1975, S. 102.

⁵⁶⁶ Buonarroti 1863, S. 430.

⁵⁶⁷ Strong 1984 schreibt dazu: „The story was not in itself directly related to the marriage, although the official account cites it as an example of heroic virtue; but the opera as a whole was encompassed by a prologue and epilogue which incorporated the most staggering visual effects in celebration of the alliance“ (S. 148).

⁵⁶⁸ Buonarroti 1863, S. 434.

Nach dem Ende des Stückes verwandelt sich die Bühne in ein Theater und die Verbindung mit der extratextuellen Sphäre wird stärker; die Fama erscheint und

cantò la Fama altamente, quasi per livenza alli spettatori, una piccola parte [...] delle glorie del Gran Ferdinando, con molto diletto, e pieno di reverenza di ciascheduno, e poscia dalle nuvole, tutte risplendentissime di celeste luce, rapita in cielo, dove la terrena fama sempre rimbomba, lasciò il nobilissimo seggio voto di sé.⁵⁶⁹

Der *Rapimento* ist anders als die Intermedien *per se* nicht vollkommen politisch oder enkomiastisch interpretierbar⁵⁷⁰; und der politische Gehalt ist nur insofern klar, als die *Descrizione* ihn erklärt: Sie führt insbesondere vor Augen, dass der politische Gehalt des Stückes darin besteht, dass Götter die Protagonisten sind. Der Fall *Euridice* konfiguriert sich anders: Sie wird nicht als politisch-enkomiastisches Stück beschrieben; sie wird jedoch zu einem enkomiastischen Anlass aufgeführt und einige Szenen könnten eine enkomiastische Deutung nahelegen – wie die Analysen im Kap. 4 zeigen werden.

Auch die Gedichte, die anlässlich der Hochzeit veröffentlicht wurden, stellen ein wichtiges Beispiel klarer enkomiastischer Modalitäten dar. Ein offensichtliches Enkomium, wie dasjenige, das Cesare Fallò für die Hochzeit schreibt, betont z.B. die christliche Heiligkeit der Hochzeit und lässt – anders als Rinuccinis *Euridice* – keinen Zweifel am Ziel des Gedichts:

Sacro, pudico, vergognoso, et caro
Delicato Imeneo, che 'n dolci amori
Qual edera se stessa, astringe i cuori,
Onde ne tempri il duol del nostro amaro.⁵⁷¹

Um die Frage nach der Interpretation von Rinuccinis Drama zu beantworten, werden im vierten Kapitel die einzelnen Gattungsreferenzen analysiert; auf jeden Fall kann ein metaliterarisches Interesse postuliert werden.

⁵⁶⁹ Ibid., S. 447.

⁵⁷⁰ Im *Rapimento* lassen sich einige Bezüge auf die extratextuelle Ebene finden, die jedoch nicht darauf abzielen, intratextuelle und extratextuelle Figuren in Verbindung zu bringen; vgl. z.B. folgende Worte von Aurora: „Che si dirà tra le mondane genti / Udendo ricontar, che d'una Diva / Per un huomo caduco / Fossero un tempo i desideri ardenti? / In fra vili mortali / Biasmo mi si darà, per che del vulgo / Sono i giudici frali; / Ma certo son, che à le reali orecchie / La fiamma mia non giungerà con biasmo; / Che i Re, come di stato / Sono à gli Dei vicini, / Così non meno hanno i pensier divini“ (Chiabrera 1600, S. 23).

⁵⁷¹ Fallò 1600, unpag.

3.2.1.2 *Orfeo*: Orpheus als zu erziehender Fürst?

Striggio und Monteverdis *Orfeo* wurden verschiedene, vielfältige Interpretationen gewidmet, die sich jedoch nicht mit politischen Bedeutungen befassen: Die Tatsache, dass *Orfeo* in einem privaten Rahmen bzw. innerhalb einer Akademie aufgeführt wurde, hat die Frage nach einer politischen oder enkomiastischen Lektüre weniger dringlich erscheinen lassen. Auf eine politische Interpretation des Stücks hat jedoch John Bokina⁵⁷² nicht verzichtet. Der Ausgangspunkt von Bokinas Argumentation bezieht sich auf die verschiedenen politischen Kontexte, in denen Monteverdi arbeitet: den absolutistischen Stadtstaat Mantua und die Republik Venedig. Im ersten vertont Monteverdi *Orfeo* und *Arianna*; in der zweiten – und viel später – *Il ritorno d’Ulisse in patria* (1641) und *L’Incoronazione di Poppea* (1642). Um das Werk Monteverdis in Mantua und dessen tiefe politische Bedeutung zu illustrieren, wählt Bokina ausschließlich den *Orfeo*. Orfeo sei der Fürst, der eine Art Bildungserfahrung erlebt: Aus dem verliebten und impulsiven Fürsten wird ein weiser Herrscher, so Bokina⁵⁷³. Da Orfeo mit seinen Untertanen – den Hirten – in engem Kontakt steht, werde er im Grunde von seinen Emotionen beherrscht und müsse deswegen am Ende des Librettos scheitern. Dies gelte vor allem für die erste Version des *Orfeo*, die mit einem unglücklichen Ende schließt; das glückliche Ende aber sei einer politischen Interpretation ungleich angemessener, schreibt Bokina:

The *lieto fine* not only avoids the specter of Orfeo being torn to shreds by intoxicated – and common-born – Bacchantes. It also permits an instructive lesson in Platonic rulership. By giving vent to his emotions, Orfeo allowed himself to become the victim of his own base emotional nature. But by adhering to the advice of Apollo – a mythological symbol of both reason and music, the sun and kingship – the purified Orfeo crystallizes the aspiration of the baroque prince. In subordinating his emotions to reason, Orfeo freed himself from all contingency.⁵⁷⁴

Diese Interpretation ist nur teilweise überzeugend. Die Mischung zwischen verschiedenen sozialen Schichten in Striggios *Orfeo*, die nach Bokina auf eine neuplatonische Andeutung verweist, war seit der Kanonisierung der Tragikomödie durch Guarini keine Neuheit; sogar Poliziano hat in seiner *Fabula* darauf hingewiesen. Das Überwiegen der Affekte bei Orfeo wird aus einem anderen Grund thematisiert und als Fehler behandelt: Die gegenreformatorische

⁵⁷² Bokina 1991.

⁵⁷³ „From a political perspective, the opera depicts the *Bildung* of a beloved, accessible, and passionate princeling to an admired, remote, and wise ruler“ (ibid., S. 52).

⁵⁷⁴ Ibid., S. 53.

Kultur wurde in Mantua stark rezipiert und von den Gonzaga selbst verbreitet⁵⁷⁵. Ercole Gonzaga (1505-1563), Kardinal und Regent⁵⁷⁶, nahm am Tridentinischen Konzil als päpstlicher Legat⁵⁷⁷ teil, ließ sich von dessen kulturellen Richtlinien beeinflussen und förderte in Mantua die geistliche Musik⁵⁷⁸. Seinen tridentinischen Eifer belegt der Umstand, dass er sogar die Mantuaner Kathedrale umbauen ließ, damit sie dem Petersdom in Rom ähnelte. Guglielmo Gonzaga (1538-1587), der dritte Herzog von Mantua (ab 1550), versuchte, sich selbst als christlichen Fürsten zu inszenieren⁵⁷⁹; er gab große Summen aus, um wichtige kulturelle Projekte zu finanzieren – darunter die Kirche von Santa Barbara, die nach den im Tridentinischen Konzil festgelegten Regeln gebaut ist: „The new church was planned as a dynastic temple, a theatre for Gonzaga politico-religious ceremonies, as well as a highly individual interpretation of Counter-Reformation attitudes toward sacred art⁵⁸⁰. Mantua scheint eine bedeutende Stelle im gegenreformatorischen Prozess zu besetzen; der Papst gewährt dem Klerus besondere Privilegien, die außerhalb Roms ungewöhnlich waren. Vincenzo Gonzaga (1562-1612, Herzog von 1587 bis 1612) gab noch mehr Mittel für Kultur und Patronage aus; er ließ den Palazzo Ducale erweitern, das Theater umbauen, „which are the most tangible remains of Vincenzo’s grandiose vision of Mantuan status and power“⁵⁸¹; er stellte wichtige, international anerkannte Künstler (Monteverdi, Rubens) ein, um auf diese Weise das Prestige seines Herzogtums zu steigern. Vincenzo war auch sehr fromm und vor allem bereit, den Bürgern in Mantua seine eigene Frömmigkeit zu zeigen⁵⁸².

⁵⁷⁵ Vgl. Fenlon 1980, der einen Überblick über die kulturelle Produktion in Mantua bietet und insbesondere ein kulturelles Profil der Herrscher im cinquecentesken Mantua.

⁵⁷⁶ Vgl. Cronaca, S. 734: „Mantovani, I quail furono da lui governati non tanto nello spirituale quant’anco nel temporale, durante la minore età delli Duchi nipoti“.

⁵⁷⁷ Vgl. Cronaca, S. 731 (Kap. Il Cardinale Ercole presidente del Concilio di Trento).

⁵⁷⁸ „Ercole’s patronage represents a local and early attempt to implement an integrated approach to the arts in the service of a reforming Church“ (Fenlon 1980, S. 76).

⁵⁷⁹ 1587 stirbt Guglielmo, nach „more than thirty years devoted to transforming the duchy into a model Catholic state based on reformist principles according to a personal and highly detailed vision“ (ibid., S. 81). Diese Projekte können auch in Verbindung mit der Rivalität zu Florenz gelesen werden: „It is interesting to note that many artistic projects seem to have been designed to demonstrate the distinction and stability of the Gonzaga, with a use of symbolism and mythology that can reasonably be compared with Cosimo I’s skilful use of classical allusions to enforce the re-establishment of the Medici by cultural means. Cultural patronage was one field in which pious, political and personal motives often overlapped“ (S. 83). Die starke Religiosität Guglielmos wird mehrmals in Amadeis *Cronaca* betont (Amadei 1955; Amadei war allerdings ein Intellektueller des 17. Jahrhunderts): Vgl. z.B. das Kapitel *Religiosità del duca Guglielmo*, S. 870.

⁵⁸⁰ Ibid., S. 116.

⁵⁸¹ Ibid., S. 122.

⁵⁸² Parisi 1989 schreibt: „Devoutly religious, Vincenzo collected saints’ relics and paintings of female saints, carried the cross in Corpus Christi processions, and gave alms to individuals professing to be miracle-workers. In his last years he was increasingly prone to public demonstrations of his devoutness. After a pilgrimage to Assisi, Loreto, and Rome in 1605, he obtained the beatification of his cousin, Luigi Gonzaga, [...] he commissioned Peter Paul Rubens to paint the ducal family kneeling in adoration of the Holy Trinity, [...] he founded the knightly Order of the Redeemer and ceremoniously inaugurated the Order, before foreign dignitaries, during Prince Francesco’s wedding celebrations“ (S. 119).

Die langen Jahre gegenreformatorischer Bemühungen in Mantua haben ihre Spuren hinterlassen und legen auch im Falle des *Orfeo* eine moralische Lektüre eher nahe als eine politische⁵⁸³. Der Text vermittelt eine moralische Botschaft, die z.B. in vielen Chorpartien klar zu Tage tritt; der Chor besingt z.B. die Undurchschaubarkeit des göttlichen Ratsschlusses und hält dazu an, nicht nach dem Grund für das Glück und das Unglück der Menschen zu suchen: Die Entscheidungen der Götter (bzw. Gottes) sind undurchschaubar:

Ma perché tal gioire
dopo tanto martire? Eterni numi,
vostr'opre eccelse occhio mortal non vede,
che splendente caligine la adombra;
pur, se lece spiegar pensiero interno
sol per cangiarlo ove l'error si scopra,
direm ch'in questa guisa,
mentre i voti d'Orfeo seconda il cielo,
prova vuol far di sua virtù più certa:
ch'il soffrir le miserie è picciol pregio,
ma 'l cortese girar di sorte amica
suol dal dritto camin travïar l'alme.
Oro così per foco è più pregiato;
combattuto valore
godrà così di più sublime onore. (*Orfeo*, VV. 137-151)

Der Wille Gottes ist nicht nur undurchschaubar, sondern er stellt den Menschen auf die Probe, damit der Mensch seinen Wert am besten zeigen kann. Als weiterer Beleg der christlichen Moral, die im *Orfeo* vertreten wird, darf wohl die Verwandlung der *messaggiera*, die die traurige Nachricht des Todes von Euridice gebracht hat, in eine *nottola* aufgefasst werden: Die *nottola* bzw. die Fledermaus wird von Cesare Ripa für ein Symbol der „speranza fallace“ angesehen und gar als Feind Christi:

Viene ancora assimigliata la Speranza mondana alla nottola, la quale la più parte del tempo vola nell'oscuro, non havendo lo splendore della luce, che è Christo S.N. et il favore della sua gratia. Però si dipinge con essa, e si dice esser seguaci della Speranza, bugie, sogni, atti fallaci et mentite conietture.⁵⁸⁴

Dies könnte eventuell eine moralistisch konnotierte Voraussage des Scheiterns von Orfeo in der Unterwelt sein, zumal die Speranza seine Begleiterin ist, eine von Striggio erfundene Figur,

⁵⁸³ Diese Interpretation wird auch von Schneider 2016b vorgeschlagen: „Orfeo is actually a sacred *contrafactum* of Orpheus's myth: in other words, a sophisticated poetic and rhetorical proposition for an upgraded Christian fruition of the myth“ (S. XV).

⁵⁸⁴ Ripa 1603, S. 472.

die in den Hypotexten gar nicht auftaucht⁵⁸⁵. Orfeos Scheitern wird ebenfalls im Chor des dritten Akts vorausgesagt: Es werden nämlich mythologische Helden besungen, deren Geschichte ein unglückliches Ende erfährt. Ziel der Chorpartie ist es eigentlich, die menschliche Hybris zu verurteilen⁵⁸⁶.

Auch die Chorpartie am Ende des vierten Akts ist ausgeprägt moralisierend, indem die Tugend einerseits und trügerische menschliche Gefühle andererseits gegenübergestellt werden:

È la virtute un raggio
di celeste bellezza,
fregio dell'alma ond'ella sol s'apprezza:
questa di tempo oltraggio
non teme, anzi maggiore
divien se più s'attempa il suo splendore.
Nebbia l'adombra sol d'affetto umano,
a cui talor in vano
tenta opporsi ragion, ch'ei la sua luce
spegne, e l'uom cieco a cieco fin conduce.
Orfeo vinse l'inferno e vinto poi
Fu dagli affetti suoi.
Degno d'eterna gloria
Fia sol colui ch'avrà di sé vittoria. (VV. 549-562)

Das primäre Ziel des Stücks scheint nicht politisch zu sein, anders als Bokina behauptet. Diese Erkenntnis wird auch im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet: Das Ziel der Funktionalisierung von tragischen, bukolischen und komischen Elementen im *Orfeo* besteht darin, eine moralisierende Botschaft zu vermitteln.

Außerdem zieht Bokina ausschließlich den *Orfeo* in Betracht und vernachlässigt die *Arianna*, eine Oper, die zu einem konkreten politischen Anlass, nämlich der Hochzeit zwischen Francesco Gonzaga und Margherita di Savoia, geschrieben wurde. Wenn Bokina auch die *Arianna* in seinen Beitrag einbezogen hätte, hätte er das potentiell enkomiastische Musikdrama *par excellence* nur schwerlich politisch-enkomiastisch interpretieren können. Wie später am Text gezeigt wird, ist es beinahe unmöglich, die Figuren der *Arianna* eins zu eins auf die Herrscher Mantuas zurückzuführen; die Idee einer insgesamt möglichen und vom Auftraggeber

⁵⁸⁵ Die Speranza, sei sie *fallace* oder nicht, ist ebenfalls ein Zeichen der christlichen Vorstellungswelt aus Striggios *Orfeo*: In Raffaello Borghinis *Diana pietosa*, die als gegenreformatorische Pastorale gesehen wird, übernimmt die Hoffnung „un senso morale e teologico“, sie sei sogar „una delle virtù teologali“ (Bianchi 2002, S. 117); auch in weiteren Pastoralen begleitet sie unglückliche Liebende, wie z.B. in Oddis *Prigione d'Amore* (ibid.). Dies wäre eine „rilettura in chiave controriformistica dei *topoi* pastorali“ (S. 118). Die Hoffnung wird auch in einer *Lezione* von Lionardo Salviati analysiert und in ihrer positiven Variante gelobt: „La buona [speranza] è laudevole e utile, e sempre fu commendata e seguita [...]; la buona è virtù, e (come il dicono) abito laudevole dalla volontà temperato“ (Salviati 1809, S. 110).

⁵⁸⁶ *Orfeo*, VV. 125-152.

erwünschten politisch-enkomiastischen Interpretation der ersten Musikdramen würde wegfallen. Die Texte müssen in ihrer polyphonen Komplexität und v.a. in ihrem gesamten Kontext (im Fall der *Arianna* geht es um die Feierlichkeiten für die Hochzeit) betrachtet werden. Die (auch hermeneutische) Vielstimmigkeit der Stücke wird auf den gattungstypologischen Kompositcharakter der Stücke, d.h. auf die Gattungsmischung, zurückgeführt.

3.2.1.3 *Arianna*: Arianna als zu mahnende Braut – als Margherita di Savoia?

Die Sekundärliteratur zu *Arianna* ist weniger umfangreich als die Literatur zu *Euridice* oder *Orfeo* und zielt vor allem nicht darauf ab, eine besondere, zugespitzte, allegorische oder politische Interpretation zu liefern. In ihrem Beitrag versucht Anna MacNeil jedoch, das Stück in seinem Kontext und v.a. politisch zu interpretieren. Sie behauptet zuerst, die Themen der Entführung und des Opfers seien typisch für Hochzeiten, da sie auch im gesamten Programm der Feierlichkeiten 1608 präsent gewesen seien, von *Arianna* bis zum *Ballo delle Ingrate* und die Intermedien der *Idropica*. Die Klage der Protagonistin entspreche nicht nur stilistisch dem Niveau von Königinnen und Adelligen⁵⁸⁷, sondern mache die *Arianna* – zusammen mit anderen Merkmalen des Dramas – zum negativen *exemplum*, das der Braut angeboten wird, um sie zu belehren⁵⁸⁸. Ein weiteres Handlungselement macht MacNeil in dem Familie und Staat betreffenden Themenkomplex aus: Arianna muss ihre Familie verlassen und ihren Staat aus Liebe verraten; für die Liebe muss sie alles aufgeben: Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der textexternen Situation Margheritas und der Handlung des Dramas ist nach MacNeil nicht von der Hand zu weisen. Sie geht so weit, die *Arianna* als mögliche allegorische Darstellung von Margheritas Geschichte zu deuten:

Its setting at the rocky shore predisposing the audience to themes of childbirth, dynastic continuity and empire, Arianna's plaint gave the courtiers cause to reflect on the vitality and continued good health of the prince's ancestral line. As an allegorical re-creation of the journey from the Savoyard court to the Duchy of Mantua, the story of Arianna both welcomed Margherita into her new household and initiated her into its laws and customs.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ MacNeil 1999: „the recitation of goddesses' and ancient queens' laments continued to be viewed as an introduction to the rhetorical styles proper to women such as the Infanta of Savoy and the Duchess of Mantua“ (S. 408).

⁵⁸⁸ „the conflation of such themes of marriage, sacrifice and the relationship of family and individual to the state as lessons to the audience, and especially to Margherita of Savoy“ (*ibid.*, S. 413)

⁵⁸⁹ *Ibid.*, S. 415.

Das Stück habe somit eine doppelte Funktion: Einerseits solle es das herrschende Paar darstellen, andererseits Margherita eine Lehre erteilen.

Eine perfekt allegorische Lektüre der *Arianna* ist jedoch nicht leicht durchführbar. Die Auswahl von Adligen und Göttern als Protagonisten hängt von der Auswahl der Hauptgattung der Tragödie ab: Die *Arianna* trägt den Untertitel „Tragödie“. Die Figuren sollten im Hinblick auf die Tragödie analysiert werden, wie später der Fall sein wird (vgl. insb. 4.1.3.3). Wie in der Analyse im nächsten Kapitel gezeigt wird, stellt Teseo eine typisch tragische Figur dar, deren negative Konnotation (er verlässt Arianna, die positive Heldin – und sie ist positiv, da sie des Mitleids des Publikums würdig ist und am Ende durch ihre Hochzeit triumphiert) keine Identifikation mit dem Bräutigam ermöglicht. Der weitere Verlauf des Dramas lässt es zusätzlich problematisch erscheinen, Parallelen zwischen den Paaren Bacco-Arianna und Francesco-Margherita zu ziehen. Insbesondere Arianna führt innerhalb weniger Stunden zwei Liebesbeziehungen nacheinander (und die erste Beziehung ist insofern problematisch, als Arianna ihre Familie und Heimat verraten hat). Wie Cecilia Vicentini⁵⁹⁰ schreibt, wird Ariadne in dieser Zeit als negative Figur betrachtet, als Symbol der körperlichen Liebe; Giuseppe Horologgi, der Anguillaras Übersetzung der *Metamorphosen* – einen möglichen Prätext für Rinuccinis Text – allegorisch liest, interpretiert Ariadne als „donna poco pudica“:

La favola di Arianna, si puote intendere historicamente, che essendo Arianna in quell'isola abundantissima di Vino, ne bevesse soverchiamente, onde adormentatasi, Theseo partendosi vi la lasciasse; Onde essendo veduta da Bacco cosi ben'aconcia dal suo liquore; fu presa dal lievi Iddio per moglie; e perche la donna che si lascia facilmente vincere dal vino; facilmente si lascia ancora vincere dai piaceri di Venere; per questo Bacco le donò la corona fatta gia da Vulcano per Venere, che non si può dire altro che fusse i segni della sua dishonesta vita; con i quali segni è portata in Cielo; che vin'a dire che è scoperta da ogn'uno è conosciuta per donna poco pudica.⁵⁹¹

Auch Guido Renis *Arianna* – der Fall, der von Vicentini geschildert wurde⁵⁹² – bereitet Probleme: Das Gemälde wird von Kardinal Francesco Barberini für „lascivo“ gehalten. Es stellt

⁵⁹⁰ Vicentini 2009.

⁵⁹¹ Anguillara 1584, S. 151-152.

⁵⁹² „Le missive che Francesco Barberini scrisse nel corso del 1640 all'agente papale Carlo Rossetti testimoniano la perplessità del cardinale. „Ho ricevuto il quadro dell'Arianna, ma così per la storia come per il modo che il pittore l'ha descritto, il quadro mi pare lascivo [...] i difetti sono grandi essendo non conforme ai buoni costumi“: così, infatti, si espresse all'arrivo della tela a Roma“ (Vicentini 2009, S. 260). „Probabilmente la figura di Arianna aveva in quegli anni assunto un preciso valore simbolico, istituendo una associazione ideale fra la fanciulla del mito ed il concetto di amore passionale e terreno“ (ibid., S. 261).

sich somit heraus, dass Rinuccini zugunsten einer gelungenen und pathosreichen Handlung eine ‚problematische‘⁵⁹³ Heldin auswählt.

Im Hinblick auf das Problem sowohl einer politischen Interpretation der Feierlichkeiten, dessen Funktion es sei, „suggerire affinità autocelebrative, identità lusinghiere tra sposi terreni e dèi o semidei“⁵⁹⁴, als auch der Relationierbarkeit der Figuren des Dramas und der textexternen *personaggi* sollte sich die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Teil der *festeggiamenti* verschieben, nämlich auf die Intermedien⁵⁹⁵. Die Intermezzi⁵⁹⁶, deren Inszenierung auf Grandiosität und Prunk zielt, und deren Texte kurz und wechselhaft sind (anders als beim Drama, das einen dramaturgischen Zusammenhang aufweisen sollte), sind der Ort des Enkomiums *par excellence*. Der Prunk der Intermedien kann auf den Prunk der herrschenden Familie zurückgeführt werden und deren mythologische Protagonisten können mit dem Brautpaar in Verbindung gebracht werden. Nicht umsonst betont Follino in der Beschreibung der Intermedien den Beitrag, den die Fürsten für die Ausführung der Intermedien geleistet haben:

Il Lunedì goderò que' Principi la rappresentatione dell'Idropica comedia del Cavalier Guarini, con sì nobile apparato d'Intermedii, che ne stupirono i più sensati ingegni. Era la inventione de gli Intermedii, opera del Sig. Gabriel Chiabrera, e furono da lui composti a contemplatione del Duca, che per questo effetto l'haveva chiamato a Mantova. Ma la maravigliosa inventione delle machine, con le quali furono rappresentati, imitando così bene il vero e la natura, fu tutta fatica del Sig. Antonio Maria Vianini prefetto delle fabriche dello Stato di Mantova, Architetto di quell'eccellenza, ch'il mondo può intender dalle opere sue, e dalla particolare stima, che mostra farne il Duca istesso. [...] Si doverà sapere inoltre, che non si descriveranno gli habiti dei personaggi per fuggir la lunghezza, persuadendosi, che quelli, che leggeranno, dalla magnificenza dell'apparato, dalla grandezza dell'occasione, e dalla magnanimità del Duca, argomenteranno, ch'essi habiti non solamente fussero appropriati alle persone, ma per ricchezza, e per beltà riguardevoli, essendo di drappi nuovi di seta tessuti e d'argento, e d'oro, con perle, e gioie in grandissima quantità. E che sì in questa rappresentatione, come in quella già fatta dell'Arianna, e nell'altre, che si diranno tra poco, i Musici che v'intravenero, così gli huomini, come le donne, erano perfettissimi, e tutti servitori del Duca, e eccetto però due, che per sodisfar altrui furono adoperati con gli altri; havendo il Duca tra molti servitori in ogni scienza, et in qualsivoglia arte non mediocri, musica esquisita, et oltre gli huomini di valore in quella professione, molte

⁵⁹³ Die Figur Ariannas ist insbesondere bezüglich ihrer Vorgeschichte (vgl. den Verrat an der Familie, die uneheliche Liebe für Teseo) problematisch; der Ausgang der Geschichte ist dagegen sehr positiv zu bewerten.

⁵⁹⁴ Mamone 2003, S. 193.

⁵⁹⁵ Der Vergleich zwischen Intermezzi und Musikdrama scheint sehr produktiv und methodologisch auch fundiert. Ähnliches wird auch z.B. von Houghton 2014, S. 428 ff. vorgeschlagen: Er vergleicht einige Stellen von Antonio Landis Komödie für die Hochzeit zwischen Cosimo I. und Eleonora von Toledo (1539) und dem Gedicht für die Hochzeit zwischen Virgilia de' Medici und Cesare d'Este (1585), um die Kontinuität in der politischen Enkomastik der Medici überzeugend zu beweisen.

⁵⁹⁶ Zu den Intermedien in Mantua, insbesondere in der zweiten Hälfte des Cinquecento, vgl. Fabbri 1974. Insbesondere wurden die Intermedien des *Pastor Fido* (1598) in den Chroniken der Zeit als besonders prachtvoll beschrieben.

donne, che per avventura han poche pari in Italia, come testificheranno tutti quelli, che l'hanno udite su queste Scene in occasione di così gran nozze, non essendo per altro tempo il Duca solito di farle comparir in spettacolo né pubblico, né privato, ma solamente quando vuol eccedere in honorar qualche gran Prencipe, con fargliele udir apartatamente, et alla presenza di pochissimi, e suoi più intimi famigliari.⁵⁹⁷

Auch wenn die *Arianna* benannt wird, stehen eher die Bemühungen der Gonzaga, der Prunk und die künstlerische Kompetenz ihres Hofes im Mittelpunkt der Darstellung. Außerdem wird das Publikum genau definiert; es sind Kardinäle, Herrscher, Botschafter, d.h. ein adeliges und in die Politik involviertes Publikum, das in der Lage ist, eine politische Botschaft zu verstehen:

Ragunate dunque, che furono nel Teatro tutte le persone, delle quali egli era capace, havendosi havuto sempre riguardo da quei Ministri, che n'havevano la cura, di non conceder l'entrata in esso, ad altri, che a Gentilhuomini forastieri, a quali furono date a questo effetto alcune medaglie di rame, se bene il luogo non fu poi (come nell'altra rappresentatione) capace di tutti, perloche furono molti d'essi necessitati a rimaner di fuori. I Cardinali, i Prencipi, gli Ambasciatori, e le Dame invitate, andarono a collocarsi ne' luoghi assenati loro.⁵⁹⁸

Es muss erwähnt werden, dass die Komödie als zentrales Stück der Feierlichkeiten vorgesehen war; die *Idropica* wurde von Guarini 25 Jahre zuvor geschrieben und vom Autor am 7. April 1584 nach Mantua geschickt, damit sie während der Hochzeit Vincenzos aufgeführt werden konnte. Die Komödie ging jedoch zeitweilig verloren und wurde erst vor der Hochzeit Margheritas und Francescos wiedergefunden. Die Erwartungen waren hoch – wegen der Vorgeschichte und des Ruhms, zu dem Guarini in der Zwischenzeit gekommen war. Die Komödie jedoch „servì per intermedio degli intermedii“⁵⁹⁹, wie Federico Zuccaro schreibt. Im Folgenden wird der Verlauf der Stücke beschrieben, um den enkomiastischen Anteil der verschiedenen Intermedien ans Licht zu bringen und um die bereits erwähnte Skalierung der enkomiastischen Andeutungen anhand konkreter Beispiele auszuloten. Vor der Komödie wird eine Art Vorspiel aufgeführt; die Stadt Mantua ist auf der Bühne zu sehen und Manto selbst, die Gründerin der Stadt, spricht, um das Brautpaar zu preisen; hier ist das Enkomium klar, hier wird explizit die Mythologie für das Lob verwendet:

Et accesi, che furono i torchi dentro al Teatro, si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar a suonar la terza volta sparì con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina, che copriva il palco, ch'ancorch'ella

⁵⁹⁷ Follino 1608, S. 72-74.

⁵⁹⁸ Ibid., S. 74.

⁵⁹⁹ In Zuccaro 1608: „La Comedia se bene fu bella, e ben recitata, che fu la *Idropica* del Signor Cavalier Guerino, però questa servì per intermedio delli Intermedij“ (S. 27).

s'alzasse in alto, pochi furono quelli, che s'avvidero come ella fusse sparita: onde scopertosi il palco alle viste de gli spettatori, si videro da i lati d'esso molte fabbriche di Palazzi, e di Torri di rilievo, traforati con logge, e portici fatti con tanta simiglianza, che subito fu da ciascheduno quella Scena riconosciuta per la Città di Mantova [...]. Non prima sparì quella gran cortina, che si videro nell'aria tre bellissime nuvole chiuse, fabricat con tanto artificio, che di nlla si mostravano differenti a quelle, che sono formate nell'aria da i vapori della terra, et essendo il piano del palco tutto coperto d'una piacevol onda, tanto simigliante al vero, che propriamente pareva, che ivi stagnasse un placidissimo lago, si videro gorgogliar quell'onde nel mezo e spuntar da esse la testa d'una donna, che sorgendo a poco a poco, a gli abiti, et all'insegne mostrava d'esser Manto figlia di Tiresia, fondatrice di Mantova.⁶⁰⁰

Manto besingt das Paar und insbesondere den Hochzeitstag:

Ha cento lustri con etereo giro
Febo trascorso l'universo intorno,
Da che l'aurora vagheggiar desiro
Di questo amato, e fortunato giorno:
E con quanta dolcezza hoggi 'l rimiro,
Tanto fea di dolor meco soggiorno,
E per l'addietro m'affligeva il petto,
Ch'aspro è l'indugio in aspettar diletto.
Non vanamente del desir m'accesi,
Né fur le mie vaghezze oltre misura,
Che pienamente da lontan compresi
Di quest'alma stagion l'alta ventura;
Prencipi eccelsi, e per destino ascesi
Ove altri indarno sormontar procura,
Ch'i pregi del gran sangue, onde splendete,
Col pregio di grandi opre anco ornerete.
Io mossi il piè da le contrade argive,
E qui mie man l'alta Città fondaro,
Che l'honor destinato a queste rive
Nel segreto de Fati erami chiaro;
Qui mille, e mille palme, e mille olive,
Mille trofei, mille bell'alme alzarò,
E domar mille belve, e mille mostri,
Ma saran sì come ombra a i lampi vostri.
Hor mentre lieti, e su la fresca etate
Il fior vogliete de reali amori,
Accendonsi nel Ciel stelle beate,
Perché del ferro la stagion s'indori:
Ecco le Gratie, et Imeneo mirate
Portarvi face de superni ardori,
onde sien vostri letti almi, e fecondi,
E dolce fiume di gioir v'inondi.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Ibid., S. 74-75.

⁶⁰¹ Ibid., S. 75-76.

Wie von Manto angekündigt, erscheint Imeneo, der prunkvoll gekleidet ist, zwischen den Wolken; zusammen mit ihm finden sich die drei Grazien, die Göttin der Fruchtbarkeit (Fecondità) und des Friedens (Pace); diese Figuren loben die „Helden“ („caro parto d’Eroi), also Francesco und Margherita⁶⁰². Imeneo erklärt dem Hochzeitspaar die göttliche Konstellation, die sie vor Augen haben; die Grenzen zwischen theatralischer Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen:

Coppia real, che di sua mano insieme
 Soavemente aggiunse altera stella,
 I cui splendor su la stagion novella
 Son de l’Italia alto ornamento, e speme.
 Comanda il Ciel, che con amabil face
 Dolce le vee riscaldarv’io deggia,
 E ‘l popol gentil di vostra reggia
 Le Gratie fian Feconditate, e Pace.
 Hor ne rinchiusi campi, a voi ben noti
 Iterate ad ogni hor corsi soavi,
 Et empite di gaudio il cor de gli Avi
 Dando loro a mirar almi nipoti.
 Aprano nibili occhi al Ciel sereno,
 E senza lungo indugio ornino il mondo
 Vincenzi nome a rammentar giocondo,
 E Carli caro a rammentar non meno.
 In tanto assalti di letitia, e fochi
 Menino hore serene a vostri giorni
 E da Teatri, a maraviglia adorni
 Udite i canti, e rimirate i giochi.⁶⁰³

Auch die Stadt Padua kommt auf die Bühne: Guarinis Komödie kann beginnen. Follino sagt nichts Spezifischeres zur Komödie und konzentriert sich auf die folgenden von Gabriello Chiabrera verfassten Intermedien. Nach dem ersten Akt wird die Geschichte der Entführung Proserpinas aufgeführt. Die Handlung spielt in einem bukolischen Garten, wo ein Brunnen das Publikum mit Wasser bespritzt⁶⁰⁴; dort befinden sich einige Nymphen und die Herrscherin, „una Donzella, ch’all’habito più pomposo dell’altre, et alla gravità de gli atti, et de’ sembianti, fu agevolmente conosciuta per Signora di quelle“⁶⁰⁵, Proserpina. Vier Nymphen spielen Musik,

⁶⁰² „Pronte scendiamo a volo, / Nè ci pesa lasciar l’amate piagge / De lo stellato polo, / Giusto desire ad apprestar ne tragge / Caro parto d’Eroi, / Che far si dee specchio del Ciel in terra / Amato in pace, e paventato in guerra.“ (ibid., S. 77).

⁶⁰³ Ibid., S. 77-78.

⁶⁰⁴ „con vaghe fontane lavorate di Musaico, sopra le quali erano statue di marmo che gettavano acque odorifere tanto lontano, che spruzzavano in alcune parti del Teatro (ma però leggermente) gli spettatori“ (ibid., S. 78).

⁶⁰⁵ Ibid., S. 79.

die anderen tanzen und singen⁶⁰⁶. Im Gesang wird die Liebe verschmäht, da sie den Menschen die Freiheit raube. Am Ende des Tanzes erscheinen eine Flamme und ein von zwei schwarzen Pferden gezogener Wagen; Pluto und höllische Geister tauchen auf, um Proserpina zu rauben; die Szene erweckt negative Gefühle im Publikum („Restarono a così improvviso e miserabile spettacolo, non meno sconsolati gli spettatori, che le donzelle istesse, le quali sovragiunte a così fiera vista da grande spavento, se ne fuggirono chi quà, e chi là“⁶⁰⁷). Danach taucht auf einer Wolke die Göttin Venus auf. Sie preist das Werk und die Macht ihres Sohnes Amor, dem selbst die mächtigsten Götter unterworfen sind: Sogar der Höllengott kann dank Amor lieben. In diesem Intermezzo hat Venere eine bestimmte Funktion: Sie leitet die Aufführung zum glücklichen Schluss über, der den enkomiastischen Inhalt nochmals betont. Cerere, die Mutter Proserpinas, macht sich auf die Suche nach der Tochter und ist verzweifelt; die Fama aber beruhigt sie durch einen Gesang:

Asciuga i pianti, o ne l'angosce involta,
Cerere, io son la Fama;
Tu fai ben, che per me tutto si mira,
E che tutto s'ascolta:
Hoggi 'l foco d'amor Pluton martira
Sì, ch'ei tua figlia invola;
Ma de l'alta rapina
Cerere ti consola:
De l'Erebo profondo ella è regina,
Tutto l'abbisso immenso a lei s'inchina.
Non turbi tuo pensiero
La regione oscura;
Cerere, è gran ventura
In qualunque contrada un grande Impero.⁶⁰⁸

Die Verse thematisieren den neuen Zustand Proserpinas, die entführt, gleichzeitig aber auch zur Königin wird. Die neue Macht der Proserpina soll ihre Mutter beruhigen.

Im Intermezzo wird die Entführung Proserpinas, d.h. einer neuen Braut, besprochen: eine Entführung, die zum Zustandswechsel durch die Ehe führt; der Wechsel ist aber äußerst positiv, da Proserpina zur Königin wird. Es kann daraus abgeleitet werden, dass sich das Stück durch den Spiegel des Mythos auf die aktuelle Hochzeit beziehen könnte.

⁶⁰⁶ „otto di esse [...] cominciare un balletto, con maniere così gratiose, e con atti così leggiadri, che a vederle era cosa d'inestimabile diletto“ (ibid., S. 79).

⁶⁰⁷ Ibid., S. 81.

⁶⁰⁸ Ibid., S. 82-83.

Im zweiten Intermezzo findet sich eine ähnliche Situation. Auf dem Meer schwimmt ein Stier, auf dem ein Mädchen sitzt, das „al portamento mostrava d’essere anzi Reina“⁶⁰⁹: Es handelt sich um Europa, die gerade von dem in einen Stier verwandelten Jupiter entführt wurde, deswegen sehr traurig und erschrocken ist. Europa beklagt ihr Schicksal und den Verlust ihrer Heimat. Amor steigt auf einer Wolke zu ihr hinunter und beruhigt sie mit folgenden Worten:

Sgombra l’horror da le turbate ciglia,
Non contristi to cor tema di morte,
O d’Agenore antico altera figlia;
Al Monarca del Ciel ne vai consorte,
E d’alta prole il renderai giocondo,
Appellerasti inestimabil sorte
Col nome tuo parte miglior del mondo.⁶¹⁰

Amor versucht – wie Venere in der Proserpina-Episode – auch in diesem Fall, dem Mädchen die Vorteile der Situation darzustellen: Trotz der schmerzhaften Entführung ist der neue Zustand Europas dank der königlichen Vermählung viel vorteilhafter. Glauco singt ein Lied, um die Geliebte zu überreden, ihn zu lieben; er hofft, dass Gioves *innamoramento* eine Wirkung auf die ganze Welt ausübt. Giunone taucht auf und bittet Eolo, sie durch starke Winde zu rächen; dies ist eine Gelegenheit, um eine prunkvolle Szene zu zeigen⁶¹¹. Endlich kommt Iride und läßt die Winde ein, nicht mehr zu wehen. Der zweite Teil des Stückes ist somit eher ein Anlass, um eine wirkungsvolle und spektakuläre Inszenierung vorzuführen.

Nach dem dritten Akt spielt das Intermezzo nachts: Wilde Tiere schlafen, nur Mercurio taucht auf und besingt die Nacht, während sich Giove seinen Liebesabenteuern mit Alcmena widmen kann. Weitere Figuren, die die Nacht symbolisieren, erscheinen: Morfeo, Forbetore, Fantaso, die die Macht der Liebe preisen. Der Mond erscheint zusammen mit den drei Parzen, die die Taten des Herkules preisen und eine Prophezeiung vortragen:

Stirpe d’almo valor cotanto altera,
In van per l’Oriente,
In van per l’Occidente,
Né di futuri rimirar si spera.
Vedralla il Mincio all’hora

⁶⁰⁹ Ibid., S. 84.

⁶¹⁰ Ibid., S. 85.

⁶¹¹ „E ‘n sul fine di questo canto udendosi un altro terremoto, si spezzò l’altra sommità del monte, ch’era dal fianco destro della prospettiva e videsi là di sopra un’altra caverna piena di Venti, alcuni de quali volarono subito, e con impeto molto grande per l’aria, et in un istante turbandosi il mare, che prima era tutto tranquillo, si cominciarono ad alzar l’onde al Cielo, et in quel tempo istesso il carro di Giunone ricominciò a salire dall’altra parte, facendo il suo camino in modo, che parve ch’egli abbassandosi prima, et alzandosi poi, formasse, girando, un cerchio, cosa mirabile a vedere per così stravagante modo“ (ibid., S. 86).

C'havrà suoi regi da la nobil Dora.⁶¹²

Aus der Eheverbindung Francescos und Margheritas werden neue Helden hervorgehen. Danach geht Aurora auf und es erscheint sogar ein Komet „con lunga coda di fuoco tanto ben formata, che si dubitò nel Teatro, ch'in quella parte si fusse acceso accidentalmente il fuoco, e che quella tela ardesse, onde gridarono molti ad alta voce, che si dovesse estinguere“⁶¹³. Das Publikum wird nochmals überrascht und verwundert; die doppelte Wirkung der Intermedien besteht nämlich aus Wunder und Enkomium.

Nach dem fünften Akt erscheint eine perfekt bukolische Landschaft⁶¹⁴, in der „ninfe boschereccie“ Musik spielen und singen; sie verkünden die Hochzeit zwischen Hebe und Hercole, an der sie teilnehmen werden:

Ornate i crini, i puri seni ornate,
Fra le beltà del Cielo
Hoggi farem veder nostra beltade;
La bella Hebe si sposa,
È da gioire a la stagion gioiosa.
Hoggi lasciamo i monti,
Hoggi lasciamo i prati,
Hoggi lasciamo i fonti;
Così comanda Giove,
Volsi ubbidire a chi governa i fati.⁶¹⁵

Die Modalitäten des Gesangs erinnern an diejenigen der Musikdramen; auch in Striggios *Orfeo* werden die Nymphen weitere Nymphen aufrufen und einladen, den bukolischen Kontext zu verlassen, um das Brautpaar zu feiern⁶¹⁶; Überschneidungen zwischen den Gattungen sind durchaus möglich (vgl. das Unterkapitel zur Pastorale, 4.2). Im Intermezzo werden Hercole und

⁶¹² Ibid., S. 90.

⁶¹³ Ibid., S. 91.

⁶¹⁴ Die bukolische Landschaft konfiguriert sich als perfekter Rahmen für die Hochzeitsfeier des göttlichen Paares: „Poiche il quarto Atto della Commedia hebbe il suo fine, udissi una grande, et dilettevole sinfonia di dolcissimi stromenti, e la Scena si vide tutta conversa in boschi foltissimi d'alberi, et in colline tutte verdeggianti, sopra le quali si scorgevano Palazzi, Torri, Castelli, et altri edifitii, e ne' lor fianchi diverse fonti, che mandavano fuori ben mille ruscelletti d'acqua, che correvano precipitosamente al basso, et oltre il confine della prospettiva si scoperse una gran nuvola, sopra di cui erano molte Ninfe boschereccie con habiti bellissimi, tutte adornate di frondi, e di fiori, e con varii stromenti in mano, che sonati da esse formavano una dolcissima armonia, e non si tosto alzossi questa nuvola da terra, che se ne videro levar due altre, l'una alla destra parte della prospettiva, et l'altra alla sinistra, in una delle quali erano le Ninfe Naiadi, e nell'altra le Napee con habiti così distinti, che di subito furono riconosciute, et alzatesi queste al pari della prima, dove erano le Driadi, poiche furono in parte alquanto eminente, cominciarono a cantare questo alternatamente, e quando tutte insieme, con dolcissimo concerto le parole che seguono“ (ibid., S. 91).

⁶¹⁵ Ibid., S. 92.

⁶¹⁶ Z.B.: „Lasciate i monti, / lasciate i fonti, / ninfe vezzose e liete / e in questi prati / a i balli usati / leggiadro il piè rendete“ (*Orfeo*, VV. 100-106): Der Reim monti : fonti ist gemeinsam und wird v.a. im gleichen Kontext verwendet.

Hebe zusammen mit Giove von anderen Göttern bedient; die Götter besingen Hercoles Heldentaten und seine Vergöttlichung, die zusammen mit der Hochzeit zelebriert wird. Da Hercole davor mit den Herrschern in Mantua in Verbindung gebracht wurde, kann auch hier ein gewisses enkomiastisches Ziel zwischen den Zeilen gelesen werden. 24 Männer, die „alla greca“ angezogen sind, tanzen und simulieren eine Schlacht, während die Nymphen Herakles‘ Heldentaten (gegen die Schlangen, gegen Diomede, die Reise durch die Hölle) preisen.

Am Ende der Komödie wird das letzte Intermedium aufgeführt. Ein Sturm wird auf der Bühne dargestellt; die Bühne verwandelt sich in ein Meer und Nettuno erscheint, der das Brautpaar preist⁶¹⁷. Nur bukolische Landschaften sind zu diesem Anlass angemessen, meint der Gott („A la beata etate, / [...]Et a l’alta Regina, / Mal convengosi in mar l’onde turbate). In der Tat taucht Zefiro auf und bringt Blumen und schönes Wetter mit sich:

A che fulmini, e lampi,
A che nemi piovosi
Hoggi scotete sì de l’aria i campi?
Del fortunato Mincio a regii Sposi
Non consente il destin, che venga meno
Gratioso sereno.
Aspra famiglia de l’horribil Verno,
Omai di qui prendete esilio eterno.
Qui vuol il Ciel ch’eterna si raggiri
Amabilissim’aria di Zaffiri.⁶¹⁸

Danach wird ein echter Triumph der Götter aufgeführt: Der Himmel öffnet sich, die goldstrahlenden Götter erscheinen und aus einer kreisenden Kugel ertönt die das Brautpaar preisende Harmonie⁶¹⁹. Das Intermedium erzeugt „stupore“ (S. 97). Allegorische Gestaltungen bereichern die Bühne (Letitia, Riso, Gioco, Ricchezza, Bellezza); endlich tauchen Nymphen und Hirten auf, die die Herrscher loben:

Da quel dì, che l’auree strade
Fra rugiade
Corse in Ciel la vaga aurora,
Non fiorì real donzella
Saggia, e bella,

⁶¹⁷ „A la beata etate, / Che largo il Ciel destina / Del Mincio a l’alto Rege, / Et a l’alta Regina, / Mal convengosi in mar l’onde turbate: / Onde il furor cessate, / Solo increspate a mormorio di vento / Il mansueto seno onde d’argento.“ (Zuccaro 1608, S. 94).

⁶¹⁸ Ibid., S. 96.

⁶¹⁹ „Stelle, se mai pioveste / Alma virtute in terra, e se giocondo / A vostri raggi mai divenne il mondo, / Secolo vien, che del favor celeste / Interamente è degno, / Dassi del Mincio al Regno / Sangue real, che di gentil costumi / Farassi specchio a più famosi Heroi: / Questo nel Cielo è certo, Stelle benigne, hor voi / Di sì gran sangue secondate il merto.“ (ibid., S. 97).

Come lei, ch'orna la Dora.
 Come lui, ch'al Mincio l'onde
 Fa feconde,
 Non fiorì real garzone
 Da quel sì, ch'in Oriente
 Sì dolente
 Lasciò l'alba il suo Titone.
 Hor ne' regni d'Anfitrite
 Meno udite
 Sian le voci lusinghiere,
 Onde Theti humida Dea
 Già vincea
 Le bellezze al mondo altere.
 E via men dibatta l'ali
 Tra mortali
 La sì chiara alta memoria,
 Onde il Thessalo Peleo
 Far poteo
 Longo scorno a l'altrui gloria.
 Che fia poi s'unqua si vede
 Sorto herede
 Di corone inclite tanto?
 Appo lui perderà l'ira
 Che s'ammira
 Con dolor del frigio Xanto.⁶²⁰

Im abschließenden Lobgesang werden die Machthaber ‚kurzgeschlossen‘: Die enkomiastische Natur der Intermedien ist gerade am Ende noch deutlicher geworden – die Tänzer werden sogar die Fürsten respektvoll grüßen. Das Staunen ist gleichzeitig das zweite Ziel der Aufführungen, wie in fast jedem Intermezzo betont wurde; auch am Ende wird die „rappresentazione“ als „maravigliosa“⁶²¹ bezeichnet.

Diese doppelte Funktion der kurzen und prachtvollen musikalischen Stücke ist kein Spezifikum der Feierlichkeiten von 1608; schon zehn Jahre zuvor wurden die Intermedien des *Pastor Fido*, der anlässlich des Einzugs von Margarete von Österreich mit ihrem Mann Alberto in Mantua (1598) aufgeführt wurde, so beschrieben:

La sera poi S.A. fece rappresentare nel solito suo Teatro di Castello, il Pastor Fido Tragicomedia Pastorale del Cavaliere Battista Guerino, con la favola delle nozze di Mercurio, & Filologia, significanti figuratamente quelle di S.M. per intermedij, l'una, & gl'altri bellissimi, & pomposi, sì per la molta spesa de' vestiti, come anco per l'apparato, & gran numero delle machine, che intervennero ne gl'intermedij, i quali con la prima occasione manderò a V.S. in breve sommario.⁶²²

⁶²⁰ Ibid., S. 99.

⁶²¹ Ibid.

⁶²² Zit. n. Fabbri 1974, S. 43, aus der Relatione de' Ricevimenti fatti in Mantova.

Eine weitere Beschreibung bestätigt die Interpretation:

[...] la qual sera poi andò ad una Comedia preparata al loco solito di belliss. apparato et di grandiss. spesa. Per la quale se immitavano le Nozze dell'Invittiss. Re con quelle di Mercurio, et Filologia Castiss.a Vergine. [...] Bassata la Coltrina di vedeva la Scena, far diverse Mutattioni, et spetti; Hor esser Mantova, Hor l'Arcadia, Hor Giardini, Hor Nuvole, Hor Pioggia scoprendosi anco l'Inferno aperto, con il Can Cerbero, et la Città di Dite immezo alle fiamme. Ritornando poi nel suo p.mo aspetto di Mantova.⁶²³

Es scheint daher im Mantua des 16. und 17. Jahrhunderts nicht unüblich gewesen zu sein, den Intermedien eine allegorische politisch-enkomiastische Funktion zuzuweisen. In den oben genannten und beschriebenen Intermedien ist der Parallelismus zwischen extratextueller und intratextueller Dimension klar: Es handelt sich in den meisten Fällen um Hochzeiten, die sich zwischen einer Frau und einem Gott, der zugleich König ist, ergeben (Proserpina und Pluto, Europa und Jupiter); die extratextuelle Dimension wird mehrmals evoziert. Im Fall von Rinuccini *Arianna* erfolgt ebenfalls eine Hochzeit zwischen einer Frau, Arianna, und einem Gott, Bacco; am Ende des Musikdramas erscheinen außerdem Amore, Venere, Giove und der Chor, die das Wirken Amors lobpreisen, wie in den Intermedien; es ist von „reali amanti“ (V. 1068) die Rede (in den Intermedien preist Imeneo die „Coppia real“) und es findet sich der Reim mondo : giocondo (VV. 1098-1100) – genau wie in den Intermedien (vgl. Harmonias Lobpreis). Entscheidend für den Parallelismus zwischen der Schlusszene der *Arianna* und den Intermedien sind nicht etwa die vagen lexikalischen Ähnlichkeiten, sondern die pragmatische Situation und die göttlichen Hauptfiguren, die ein Lob Amors im Hinblick auf eine gelungene Hochzeit vollziehen.

Der Hochzeit Ariannas und Baccos ist aber eine problematische Handlung vorausgegangen, nämlich der Betrug Teseos, der ein König ist. Rinuccini kann in der *Arianna* seine literarischen Ambitionen ausdrücken, ohne ein politisch eins zu eins zu interpretierendes Stück zu liefern; diese Funktion wird nämlich von den Intermedien der *Idropica* angedeutet. Die Hochzeit zwischen Bacco und Arianna am Ende des Musikdramas kann sich trotzdem auf die Hochzeit zwischen Francesco und Margherita beziehen. Somit kann die von Pirrotta 1971 formulierte⁶²⁴ Hypothese zur Genese des Musikdramas – nämlich die spätere Hinzufügung des sich am Anfang des Dramas befindenden Dialogs zwischen Venus und Cupido und der glücklichen und mythologischen Schlusszene – durch eine gattungstypologische Analyse vielleicht gelöst werden: Wahrscheinlich wählte Rinuccini die Tragödie als gattungstypologisches

⁶²³ Zit. n. *ibid.*, S. 43, aus Vigilius *L'insalata* – eine Handschrift des Archivio Gonzaga di Mantova.

⁶²⁴ Pirrotta 1971. Weitere Studien zeigen sich mit Pirrotta einverstanden, vgl. z.B. Carter 1999.

Hauptmodell, um eigene poetologische Anliegen umzusetzen und auch um dem Prunk der Aufführung gerecht zu werden; intermedienartige Teile, die am Anfang und am Ende des Dramas spielen, wurden wohl auf Bitten der Auftraggeber hin später hinzugefügt; es handelt sich um Teile, die aus pragmatischer Sicht viele Parallelismen zu den Intermedien andeuten, und die wohl zusammen mit den Intermedien programmiert wurden.

Rezeptionshistorisch hängt die Interpretation des Dramas vom Publikum ab, das aus verschiedenen sozialen und kulturellen Schichten besteht (Akademikern, Höflingen, Herrschern, wichtigen Bürgern aus Mantua). Die Einbettung von enkomiastischen Episoden in eine komplexere Geschichte ermöglicht auf jeden Fall die Polysemie des Dramas und der Rezeption. Möglicherweise waren die Akademiker an bestimmten literarischen Merkmalen interessiert; weitere Teile des Publikums konnten dagegen ihre Aufmerksamkeit auf die Schlusszene richten, die eine glückliche Hochzeit und eine Himmelfahrt vorsieht.

Dass das Publikum verschiedene Lesarten verwendet bzw. dass die Aufmerksamkeit sich auf bestimmte Charakteristika konzentriert, wird von weiteren Berichten bestätigt. Die Intermedien werden auch in Beschreibungen, die nicht von Mantuaner Beamten stammen, stark gepriesen. Der *residente estense* schickt nach Modena folgenden Brief, der die Überlegenheit der Intermedien über die Komödie belegt:

La barriera non si fece altrimenti ieri di sera..., ma in quel cambio fecero la comedia grande, alla quale andarono tutti quei dell'altra... Alle 22 si diede principio et fu finita alle cinqu'ore; fu bella la comedia del Cav.re Guirini [sic], assai piena di motti et sentenze, ma recitata per lo più parte sgarbate, et era così grassa che faceva arrossire; dirò questa per la minima: una donna cercava con le mani nelle calcie ad un giovane una radice da far guarire la sua malattia, et altre cose simili. Gli intermedi furono singolari, maestrevoli et di grande spesa, stupore et ingegno: poiché si vidde mutar otto volte tutta la siena: si vidde Eolo con i quattro venti soffiare nel mare, turbarsi et ondeggiar il mare visibilmente con nuova invenzione, rasserinarsi poi. Fecero una notte con luna et stelle; sorse l'aurora et così bene che pareva verissima; tonò, balenò et tempestò confetti, et vennero fulmini dal cielo, poi comparve sant'Ermo et si rasserenò. Si viddero i sette cieli et sopra d'essi il moto perpetuo, et tante nubi così ben fatte al naturale con uomeni per Dei, che fu cosa stupenda, et in tutti gl'intermedi cantavano in musica i Dei accompagnati da diverse sorti di suoni. Si vidde Imeneo con suoi seguaci ch'augurarono felicissime le nozze [...] che uniti e separati fecero balletti straordinari, che riuscirono belli, et tutti diversamente secondo la squadra superbamente vestiti, come fu ciascuno della commedia et intermedi. Passò benissimo la cosa, ma de' sapere S.A: che spesa fu. I spettatori potero essere da cinque mila.⁶²⁵

Ein weiterer Brief von Fürst Alfonso d'Este an seinen Bruder Alessandro erweckt einen ähnlichen Eindruck:

⁶²⁵ Solerti 1969, I, S. 100-101.

Ieri si recitò l'Idropica del cav.re Guarini, che fu soggetto assai dilettevole. Ma più stupendi furono li cinque intermedi composti dal Chiabrera, cioè il Ratto di Proserpina, la Favola di Europa, la Tempesta in mare cagionata da Eolo ad istanza della dea Giunone: una notte, cui succedette l'Aurora e poscia il girono; le Nozze d'Alcide et un cielo aperto nel fine con io movimenti delle sfere fin al firmamento. In somma le macchine et le musiche diedero inenarrabile diletto et quattro balletti nella partenza suggellarono tutto il gusto.⁶²⁶

Diese Berichte beziehen sich auf den Prunk und die Pracht der Intermedien und v.a. auf die Wechselhaftigkeit und die Grandiosität der Inszenierung. Vom laienhaften Publikum werden insbesondere diese Merkmale wahrgenommen; oft wurden das Ziel und der interpretatorische Blickwinkel der ganzen Feierlichkeiten von einem Teil des Publikums missverstanden. Dies kann ebenfalls erklären, warum die Librettisten einige prunkvolle Elemente der Intermedien in ihre Musikdramen einfügen, ohne dass diese zu einer kohärenten Interpretation beitragen. Sie gehörten schlicht zum Erwartungshorizont des Publikums, waren daher unverzichtbar und überdies leicht rezipierbar. Die Rezeptionsästhetik weist auf die Komplexität und auf die Mehrschichtigkeit des Textes bzw. des ganzen Spektakels hin.

Der Bericht Follinos nimmt v.a. den enkomiastischen Aspekt wahr:

Che havendo ella fondata la bella Città di Manto, mossa dai liti Argici, e tra mille, e mille lustri già scoperto il giorno di queste felicissime Nozze era venuta ad agurarli felicità, con la presenza d'Himenero, delle Gratie, e la Fecondità, e la pace. [...] E fermandosi Himeneo sopra l'Isoletta cantò alcuni versi in questo tenore a i felicissimi Sposi.⁶²⁷

Zuccaro berichtet natürlich auch über den Prunk der Intermedien:

La Domenica a sera si fece la gran Comedia, gli intermedij della quale, e le machine variate della Scena, che ad ogni intermedio si variavano, furono maravigliosi, e passarono di aspettatione ogni credenza, mutandosi la Scena, hora in Città, Castella, e Ville, in Giardini, in Praterie, in Campagne, e boschi, in scogli, e rupi diversi, hora in Mare tranquillo, hora in tempesta, e fortune spaventose, in pioggie, e tuoni, tempesta di grossi confetti, hora in oscura Notte, ove si vedeva i Pianeti, e Stelle girare, e far lor balli, il crepuscolo della sera, l'albeggiare della mattina, apparire nove Isole, e Città, Palaggi, caccie, e pesche gratiose, e simil cose di gusto grandissimo, et ammiratione, con calata di Dei, di Eroi fra le nubi, con tanta vera similitudine, con musiche celesti, et armonie grandissime apparire, e sparire, con tanta ammiratione, in un batter d'occhio, e Ninfe, e Pastori sonare, e cantare diverse Canzoni, e varie sorti di Moresche in atti musicali, con diversi concerti, accompagnati, e soli vestiti con abiti ricchissimi, e diversamente abbigliati, con armi in mano di varie sorti, cioè, dardi, stocchi, scudi,

⁶²⁶ Ibid., S. 101.

⁶²⁷ Zuccaro 1608, S. 22.

lancie, e spade, morescando sempre, et in numero grandissimo, che si empiva talhor la Scena.⁶²⁸

Aus diesen Berichten können mindestens zwei Schlussfolgerungen bezüglich der Beziehung zwischen Intermezzo und Musikdrama abgeleitet werden. Erstens: Der Prunk der Intermedien macht sie zu den besten Trägern von enkomiastischen Botschaften; somit können sie Rinuccinis *Arianna* ‚entlasten‘, da das Enkomium des königlichen Paares bereits in den Intermezzi klar ausgedrückt wurde und nicht unbedingt erneut im Musikdrama eindeutig und verstärkt zum Ausdruck kommen musste. Einzelne enkomiastische Elemente sind jedoch durchaus denkbar – vor allem in den Momenten, in denen die Musikdramen die gattungstypologische Vorlage der Intermedien nachahmen. Zweitens: Die Berichte über die Intermedien lassen eine besondere Aufmerksamkeit für die Inszenierung erkennen; die Handlungselemente werden vom Publikum kaum beachtet, d.h. kaum rezipiert. Es handelt sich auf jeden Fall um einfache Episoden, die diegetisch nicht komplex sind. Die Musikdramen hingegen (und insbesondere die *Arianna*) entwickeln eine aus mehreren Figuren und Episoden bestehende Handlung; in dieser vielschichtigen diegetischen Dimension wird Raum für mehrere (Be-)Deutungen gelassen, die verschiedenen gattungstypologisch besonders charakterisierten Episoden entsprechen (vgl. Kap. 4.1.2.3 zu den tragischen Teilen des Dramas; Kap. 4.2.1.3 zu den bukolischen Elementen der *Arianna*).

3.2.2 Metaliterarische Interpretationen der ersten Musikdramen

3.2.2.1 *Euridice* und der Sieg des Musikdramas

Déborah Blocker hat jüngst die Deutung vertreten⁶²⁹, in Rinuccinis *Euridice* stelle Orfeo den Sänger und Plutone den Musiker dar, da ja Orpheus von Jacopo Peri selbst interpretiert worden sei und dieser seine Unabhängigkeit von den Regeln der Macht behaupten habe behaupten wollen. Blocker sieht die *Euridice* als ein Produkt der Akademie der Alterati, der auch Rinuccini angehörte und die den Wert von Musik, Tanz und Dichtung unterstreicht, und lehnt jede politische Interpretation ab. Bernhard Huss⁶³⁰ bezieht die metapoetische Lektüre eher auf die Frage der Gattungen: Der Prolog wird von der Tragedia gesprochen, die eine Affektveränderung ankündigt. Auch der Dialog zwischen Orpheus und Pluto stelle einen

⁶²⁸ Ibid., S. 20-21.

⁶²⁹ Blocker 2016.

⁶³⁰ Huss 2010.

gattungsperspektivisch wichtigen Moment dar, da die von Pluto verkörperte Tragödie nochmals überholt wird. Huss behauptet, dass „die gerade neu entstehende Gattung Oper programmatisch aus dem zuvor existierenden dramatischen Gattungsspektrum erhebt und sich davon abgrenzt“⁶³¹. Die Wahl von Orpheus als Hauptfigur für eines der ersten Musikdramen sei paradigmatisch: Es ist der Gott des Gesangs, der den Sieg der Musik über die Unterwelt erzielt. Genau dieses Argument verwendet Bertolini, die die *Euridice* allegorisch interpretiert: Die Hochzeit zwischen den Protagonisten korrespondiere mit der Hochzeit zwischen Dichtung und Musik; „la nascita del melodramma è dunque non altro che rinnovato matrimonio fra pratica e teoria, fra senso e razionalità musicali sì da riconquistare la mitica efficacia della musica antica“⁶³². Paolo Dovizia betont in seiner Interpretation einen anderen Aspekt der möglichen metaliterarischen Allegorie der *Euridice*; das Stück stelle den Triumph der neuen Kunst über die antike Welt dar:

L'argomento dell'*Euridice* è [...] l'opera stessa, che si autocelebra nel momento in cui viene creata e rappresentata. Per questo motivo non può che concludersi con un lieto fine che mostra il trionfo dell'arte moderna (poesia, teatro e musica) rinata dal mondo antico.⁶³³

Fast jeder dieser Interpretationsversuche ist für sich genommen überzeugend und verweist auf das besondere Interesse des Autors für bestimmte poetologische Fragestellungen. Der in der vorliegenden Untersuchung verfolgte Interpretationsansatz ist komplementär zu den soeben besprochenen, schließt diese also nicht aus, sondern ergänzt sie um eine den Text transzendierende und den Kontext miteinbeziehende Perspektive. Dieses Vorgehen ergibt sich nicht zuletzt auch aus der eben benannten Mehrschichtigkeit der Rezeption.

3.2.2.2 Orfeo und der Sieg der Musik

Orfeo stelle, so Huss, eine „autoreferenzielle, metakünstlerische Ebene“⁶³⁴ in Striggios Drama dar. Orfeo sei eine gescheiterte Figur, die ihre Affekte nicht kontrollieren und deswegen Euridice nicht zurückbekommen könne. In dieser Hinsicht sei die Szene mit Caronte von

⁶³¹ Ibid., S. 61.

⁶³² Bertolini 2012, S. 30. Diese Interpretation basiert auch auf zwei Elementen, die möglicherweise anders zu interpretieren sind: Nach Bertolini bezieht sich die Figur von Venere auf Marziano Capella, bei dem Venus die Harmonie vor den Göttern begleitet; Venere ist aber eine Figur, die in Rinuccinis Dramen relativ häufig vorkommt und keine besondere Konnotation tragen sollte. Auch der ‚weibliche‘ Titel ist ein Element der Lektüre von Bertolini; der die weibliche Protagonistin erwähnende Titel ist aber einerseits typisch für die Tragödien, andererseits kann er durch den affektiven Schwerpunkt gerechtfertigt werden.

⁶³³ Dovizia 2013, S. 324.

⁶³⁴ Huss 2010, S. 75.

höchster Relevanz. Caronte schläft, wie auch später gezeigt wird, nach der von Orfeo gesungenen Arie „Possente nume“ ein, welche den Fährmann eigentlich hätte überzeugen sollen. Dieses auffällig untragische Handlungselement konfliktiert eklatant mit der „Brillanz der musikalischen Gestaltung [...] durch Claudio Monteverdi“⁶³⁵. Dies führe zur „Emanzipation der Musik vom Text“⁶³⁶; darin bestehe ebenfalls eine wichtige metapoetische Aussage, die sich im von der Musica gesprochenen Prolog bestätigt finde.

Die Wahl des Mythos von Orpheus wurde in diesen frühen Opern bewusst getroffen. So schreibt Kimbell treffend: „one might [...] suggest that Orpheus was not just a good hero for an opera, he was almost the only possible hero; that it was only through him that opera became a feasible art“⁶³⁷. Da Orpheus nicht nur einen unglücklichen (und später mitunter auch glücklichen) Liebenden, sondern den Sänger und Dichter *par excellence* darstellt, scheint eine metapoetische Interpretation der ersten Musikdramen durchaus plausibel: Es handelt sich dabei um die *funzione-autore*, d.h. um die Perspektive des Autors⁶³⁸. Beide Funktionen könnten miteinander konkurrieren, wie im Fall der offizielleren Musikdramen (*Euridice* und *Arianna*). Im Fall von Striggio's *Orfeo* ist eine von politischen Intentionen befreite Lektüre auch vom besonderen akademischen Kontext völlig gerechtfertigt. Die politische Frage ist hier weniger interessant; die Untersuchung der Kombination der Gattungen ist aus anderen Gründen ergiebig, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

3.2.3 Exkursus: Politik und Musikdrama: *Le nozze degli Dei* und *Amor Pudico*

Erika Fischer-Lichte schreibt zu dem Prozess der Etablierung und Auflösung einer Norm, „daß ein gültiger wohl funktionierender theatralischer Code seine Fähigkeit einbüßt, adäquat Bedeutung zu erzeugen, so daß die Notwendigkeit entsteht, ihn zu verändern“⁶³⁹: Diese Aussage beschreibt passend den in der ersten Phase der Musikdramen immer aktiven Prozess, der die Autoren zum Experimentieren anhält. Insbesondere möchte ich mich auf die Antithese von enkomastischer bzw. politischer Interpretation konzentrieren, die die Forschung zu den ersten Musikdramen gespalten hat. Wie ich bereits angedeutet habe, sind die ersten Musikdramen (v.a. *Euridice* und *Arianna*) nur durch eine verzerrte Auslegung vollständig politisch-allegorisch zu interpretieren; nur einige Andeutungen zielen unmittelbar auf das

⁶³⁵ Ibid., S. 79.

⁶³⁶ Ibid., S. 80.

⁶³⁷ Kimbell 1991, S. 67.

⁶³⁸ Vgl. die Darstellung von Ferronis Theorie (aus Ferroni 1980) im Kap. 1.1.6.

⁶³⁹ Fischer-Lichte 1983, S. 9. Die semiotische Perspektive von Fischer-Lichte lässt sich gut mit dem Rezeptionsästhetischen Ansatz von Jaub kombinieren. Vgl. dazu 1.1.4.

Politische, wie z.B. der in der *Euridice* gespielte Dialog zwischen Plutone und verschiedenen höllischen Figuren, die die Rolle der tragischen Berater übernehmen (vgl. Unterkap. 4.1.3.1). Dieses Verfahren, das Bezüge auf die Gegenwart und weitere, konfligierende metapoetische Ziele mischt und v.a. für Rinuccini typisch ist, wird im späteren florentinischen und römischen Kontext, der eng mit dem florentinischen verbunden ist, abgewandelt und neuen Erfordernissen angepasst. Bei diesen späteren Dramen wird das Enkomium viel klarer ausgedrückt, was wahrscheinlich auch als Folge der Unklarheit der ersten Musikdramen zu verstehen ist. An dieser Stelle sei dies anhand zweier Beispiele illustriert⁶⁴⁰: des Musikdramas *Le nozze degli dei*, das am 8. Juli 1637 anlässlich der Hochzeit zwischen Ferdinando II. und Vittoria di Urbino aufgeführt wurde, und *Amor Pudico*, eines „festino“⁶⁴¹, das 1614 in Rom für die Hochzeit zwischen Michele Peretti, Fürst von Venafro, und Anna Maria Cesi auf die Bühne gebracht wurde.

Le nozze degli dei ist ein von Giovanni Carlo Coppola geschriebenes, von fünf unbekanntem Musikern vertontes und von Francesco Saracinelli organisiertes mythologisches Musikdrama⁶⁴², das erzählt, wie Jupiter an einem Tag vier Hochzeiten anordnet: neben seiner eigenen mit Juno auch die von Venus und Vulcan, Pallas und Pluto, Diana und Neptun. Nicht alle auserwählten Götter sind einverstanden; sie legen somit Einspruch ein und haben schließlich Erfolg: Pluto bekommt somit Proserpina und Neptun seine Amphitrite. Die enkomiaistischen Teile dieses Musikdramas sind insofern für meine Fragestellung sehr gewinnbringend, als sie ganz explizit eine enge Verbindung zwischen Jupiter und Ferdinando,

⁶⁴⁰ Die zwei ausgewählten Texte mögen als paradigmatisch gelten; sie sind jedoch nicht die einzigen Texte, die stark enkomiaistische Tendenzen zeigen. In Florenz werden auch nach 1600 regelmäßig Feierlichkeiten für die Hochzeit von wichtigen Mitgliedern der Familie der Medici organisiert; Musikdramen werden aufgeführt. Vgl. insbesondere Nagler 1964. Bei diesen Musikdramen finden sich auch offensichtliche Belege für die textexterne Situation. 1617 wird z.B. im Rahmen der Feierlichkeiten für die Vermählung von Ferdinando Gonzaga und Caterina de' Medici eine *veglia* aufgeführt: Es handelt sich um *La Liberazione di Tirreno e d'Arnea, autori del sangue toscano*. Der Text wurde von Andrea Salvatori, die Musik von Marco da Gagliano geschrieben. In *La Liberazione* geht es um die Ankunft der Etrusker in der Toskana, d.h. um eine Art dynastische Ätiologie. Es ist außerdem bedeutend, dass einer der Tänzer des Balletts nach der Niederlage von Typhaeus der Großherzog selbst ist (vgl. *ibid.*, S. 131-133). 1628 wird die Hochzeit zwischen Odoardo Farnese aus Parma und Margherita de' Medici gefeiert. Als Spektakel wird *La Flora* auf die Bühne gebracht; Andrea Salvadori und Marco da Gagliano sind erneut beteiligt. Sehr klar sind die enkomiaistischen Teile: „Zephyrus confessed to the goddess that he had fallen in love with a tyrrhenian nymph by the name of Chloris; at the same time he paid the Tuscans a compliment by referring to the littoral where the nymph abided as the ‘seat of earthly gods’“ (*ibid.*, S. 140-141), wie Nagler schreibt. Außerdem weint Zefiro am Ende vor Freude; seine Tränen verwandeln sich in Blumen. Und diese Blumen sind die Lilien von Parma und Florenz (*ibid.*, S. 142).

⁶⁴¹ *Amor Pudico* ist ein Musikdrama, obwohl die zeitgenössischen Begriffe sich auf andere Gattungen beziehen; „The libretto calls *Amor pudico* a ‚festino, e balli‘, but the avvisi sent from Rome to Urbino mention dancing between the acts of the spectacle only at its second performance, when a large number of ladies were included among the guests“ (Hill 1997, S. 286).

⁶⁴² Vgl. Nagler 1964, S. 162-174, der von fünf anonymen Musikern spricht; Molinari 1968, S. 176-178, der behauptet, dass das Stück von Francesco Saracinelli geschrieben wurde; Fabbri/Garbero Zorzi/Petrioli Tofani (1975), S. 139-143: Es ist ebenfalls von fünf anonymen Musikern die Rede.

bzw. zwischen Oper und Anlass herstellen, was in der *Euridice* und der *Arianna* z.B. nicht oder nur partiell der Fall ist. Schon das „Argomento“, das vom Librettisten Giovanni Carlo Coppola geschrieben wurde, betont den enkomiastischen Anteil der Oper („Il medesimo fa Pallade, la quale era in Parnaso a sentir le Muse rammentar le lodi della Serenissima casa di Toscana“). Das Argomento ist auch aus anderen Gründen interessant: Coppola erwähnt die Forderungen, die Ferdinando bezüglich der Handlung des Librettos formuliert hatte:

M'ordinò soggetto allegro, quale si conviene a Nozze, e per dar maggior campo all'Inventor delle Machine di abbellirla con varietà, e vaghezza di Prospettiva; volle che contenesse festa in Cielo, in Mare, e nell'Inferno: Ond'io presi per soggetto le Nozze degli Dei. (unpag.)

Es handelt sich dabei um ein glückliches Ende („soggetto allegro“) und höllische Szenen („Inferno“), d.h. um Merkmale, die auf Rinuccinis Produktion zurückgehen (vgl. die *Euridice*). Anders als bei Rinuccini finden sich längere Szenen, in denen die zwei Familien des Hochzeitpaars gepriesen werden. Zuerst spielt der Prolog szenisch in Florenz: Imeneo, Honestà und Fecondità besingen zusammen mit drei Ninfen d'Arno das Paar wortreich (der Prolog besteht aus 150 Versen, die Refrains nicht eingerechnet):

IMENEO
Questo laccio, e questa face
Nodo intreccino d'Amore,
Che soave giunga al core
Quanto fervido, e tenace.
Ami ardendo, ed arda amando,
E Vittoria, e Ferdinando. (S. 2)

Wichtig ist v.a. die Analogie zwischen Ferdinando, der als „Giove Tirreno“ definiert wird, und dem wichtigsten olympischen Gott:

PRIMA NINFA
Hoggi d'Arno in su la riva
Bella Diva
Giunge a se Giove Tirreno.
Liete noi
Quali Eroi
Ne darà sì nobil seno! (S. 4-5)

Die beiden werden auch als „Semidei Tirreni“ definiert. Weiterhin erscheint das Thema des Librettos angemessen für den Anlass:

IMENEO

Nobil soggetto a chiari Sposi eguale,
Mal potea pareggiar pompa terrena
Il sovrano di lor pregio immortale. (S. 7)

Das Thema der Götterhochzeiten entspricht dem Anlass des Musikdramas; entsprechend ist auch Jupiter fast als eine *figura* Ferdinandos anzusehen. Man beachte die Worte Jupiters zu den Kindern, die aus diesen göttlichen Vermählungen stammen:

D'inusitato Amor nodi immortali
Stringo a nuovi Imenei tra Numi orditi:
Sien gli eterni Reami indi arricchiti
De' nostri figli, a noi medesimi uguali (S. 10)

Ganz ähnlich heißt es auch im Prolog zu Ferdinando und Vittoria:

NINFA TERZA

Ed io m'inchino a te, per cui giocondo
Di tanti Eroi si pregia il Ciel Toscano,
Onde n'andrà secondo
Dell'Etrusca Regina il nobil grembo,
E di famosi Regi adorno il Mondo. (S. 7)

Außerdem sind im zweiten Akt viele Bezüge auf die extratextuelle Dimension vorhanden: Vulcano wird als Schmiedegott geschildert, indem er gerade dabei ist, einen Schild für die Familie Della Rovere („Rovere fortunata“) vorzubereiten:

Tu Bronte indura in disusate tempore
L'ammirabile Scudo,
Opra di questo ingegno, e di mia mano;
Quindi otterrà vittorioso alloro
Ne' secoli avvenir' Eroe sovrano.
Nel mezzo intaglierò Rovere d'oro,
Che recisa germogli in nobil nesto,
E da' rami pregiati,
Onde si veste, e dà ricovro, ed ombra,
Pendan, cangiando stil, sei Pomi Aurati;
Con Caratteri d'oro, e di Rubini
Scriverovvi d'intorno:
Rovere fortunata
Mentre cadevi estinta,
A gran sostegno avvinta
Sorgi a vita più cara, e più beata.
De' frutti d'alti Eroi cresci feconda,
Né perda il verde suo ramo, né fronda. (S. 21)

In der dritten Szene des zweiten Akts werden die Medici sogar von den neun Musen, die am Arno ihren Sitz finden, gepriesen (hier spricht Calliope):

N'andremo ad habitar d'Arno le rive,
Godendo in quelle sponde a cetre argive
Peregrini accordar numeri Toschi.
Ammirava il pensiero con quale honore
La Medicea virtù quivi n'accolga,
Come lieta, e benigna a noi rivolga
Tra gli aurei scettri suoi la mente, e 'l core. (S. 25)

Jede Muse besingt ein oder mehrere Mitglieder der Medici-Familie: Polimnia besingt Cosimo, Clio Lorenzo de' Medici, Urania Leone X., Melpomene Cosimo I., Erato Francesco und Ferdinando, Euterpe Cosimo II., Calliope Ferdinando II. und Talia Ferdinando II. und Vittoria. Auch die *Relazione delle nozze degli dei*, die von Francesco di Raffaello Rondinelli verfasst wurde⁶⁴³, betont diese enkomiastischen Teile, die sehr ausführlich beschreiben werden (S. 15-21). Die Beschreibung erklärt den politischen Anlass durch eine besondere geopolitisch-mythologische Konstellation: Die Musen müssen Griechenland wegen der Besetzung durch die Türken verlassen und Florenz als neue Heimstatt wählen, das somit zum neuen Athen wird:

scerrebbero l'amene piaggie della Toscana, essendovi caramente accolte, e gradite dalli Eroi di questa Serenissima Casa, per il favore de quali vedevano, che sarebbero liberate dal servaggio Turchesco, quando cambiando la Grecia nella Toscana, Atene in Firenze si ricoverebbero sotto l'ombra degli Allori Fiorentini. (S. 16)

Auch das Bühnenbild reproduziert das Enkomium. Ein handschriftliches Blatt, das sich wahrscheinlich auf die Feierlichkeiten bezieht, berichtet von einer Sommereiche (*rovere*), auf die „vi fussero portate 6 palle“: Das Symbol der Medici verschmilzt mit dem der Rovere – eine klare Anspielung auf die Hochzeit.⁶⁴⁴ In der von Stefano Della Bella entworfenen sechsten Szene, die den Himmel darstellt, werden von den Tänzern die Anfangs- und Endbuchstaben der Namen des Paares gebildet: FO und VA⁶⁴⁵ – nochmals ein stark enkomiastisches Element, das intratextuelle und extratextuelle Dimension verbindet. Die erste Szene stellt Florenz dar: Die Stadt wird zum Hintergrund der mythologischen Handlung, und es wird sofort davon

⁶⁴³ Vgl. *Relazione* 1637.

⁶⁴⁴ Der Titel des Blattes ist „Pensieri di machine, et altro per una festa nel Cortile de Pittj“, zitiert nach Fabbri/Garbero Zorzi/Petrioli Tofani 1975, S. 141. Das Blatt befindet sich in einer Handschrift der BNF, Cl. XXVII. 83, c. 16 r-v.

⁶⁴⁵ In *Le nozze degli dei*, unpag. (S. 96 f.). Der Choreograph, der im Auftrag der Medici normalerweise die Tänze für festliche Gelegenheiten schrieb, war Agnolo Ricci.

ausgegangen, dass die Protagonisten des Dramas aus Florenz stammen bzw. dass das königliche Publikum sich damit identifizieren konnte.

Euridice und *Arianna* waren beide nicht so explizit enkomiastisch; wahrscheinlich deswegen wurde ein neuer *usus* eingeführt. Dass diese ersten Werke den Bezugspunkt für *Le nozze degli dei* darstellen, bestätigt deren *Descrizione*, die sich auf Giulio Caccini und auf die Aufführung der *Euridice* bezieht:

[...] quando da Giulio Romano fu con somma sua lode inventato il modo di mettere in musica recitativa simili componimenti si sceglievano da principio le stanze più piccole quasi stimassero le sale maggiori essere incapaci di godere la dolcezza di quello stile.⁶⁴⁶

Das Bedürfnis nach einer eindeutigeren enkomiastischen Sprechhaltung lässt sich durch ein weiteres Beispiel belegen. Alessandro Peretti Damesceni (1571-1623), ab 1585 Kardinal von Montalto, war ein früher Opernliebhaber⁶⁴⁷, der sowohl die *Dafne* als auch die *Euridice* in Florenz gesehen hatte und die neue dramatische Form sehr schätzte. *Euridice* wurde 1602 exklusiv für ihn und Kardinal Del Monte aufgeführt, nachdem er für die Aufführung der *Dafne* (1599) große Begeisterung gezeigt hatte. Montalto war als „cliente“ von Ferdinando de' Medici eng mit den Medici verbunden. Ferdinando nutzte die Unterstützung Montaltos, um die Wahl eines spanischen Papstes zu verhindern, da die spanische Vorherrschaft über mehrere Teile Italiens bereits stark ausgeprägt war; Montalto profitierte ebenfalls von der Verbindung zu den Medici, die maßgeblich an der Wahl Sixtus' V. beteiligt waren, eines Verwandten Montaltos, der seine politische Karriere gefördert hatte⁶⁴⁸. Montalto kannte also sehr gut die florentinische Produktion und Poetik der Musikdramen; er lässt die neue Gattung auch in Rom nachahmen, nimmt aber entscheidende Veränderungen vor, die wohl mit dem enkomiastischen Gehalt der Stücke zu tun haben.

Die erste – oder zweite⁶⁴⁹ – römische Oper profaner Handlung, *Amor Pudico*, wurde 1614 anlässlich der Hochzeit zwischen Michele Peretti und Anna Maria Cesi aufgeführt. Das Libretto wurde vom Florentiner Jacopo Cicognini, dem Vater des berühmten Giacinto Andrea, geschrieben. Es handelt sich um eine sehr klare Allegorie: Rom, eine Protagonistin der

⁶⁴⁶ *Descrizione delle feste fatte in Firenze* (1637), S. 24. Giulio Romano ist Giulio Caccini, der einen Teil der Musik zur *Euridice* geschrieben und der den *Rapimento di Cefalo* vollkommen vertont hatte.

⁶⁴⁷ John Walter Hill hat ihm und seiner Beziehung zur Musik eine reiche Monographie gewidmet: Vgl. Hill 1997.

⁶⁴⁸ Zu Montalto als Mäzen und zum politischen Hintergrund vgl. den informativen Band von Granata 2012, insbesondere das Unterkapitel *Mecenatismo musicale: tra passione e politica*, S. 43-48.

⁶⁴⁹ Agazzaris *Eumelio* wurde 1606 auf die Bühne gebracht; obwohl die Handlung profan ist – es geht um Hirten und Götter –, besteht das Musikdrama aus einer christlichen Allegorie; die Verbindungen zu religiösen Themenkomplexen sind sehr stark – anders als bei *Amor Pudico*.

Handlung, gelangt von einem Zustand des Verfalls zu neuem Glanz; gleichzeitig wird die Keuschheit der Liebe zelebriert (*Amor Pudico*), die die Verwandlung der Stadt ermöglicht. Der „*Amor Pudico*“ verweist auf die Liebe des Brautpaars.

Die Allegorie ist für das Publikum klar und problemlos interpretierbar, wie die Beschreibung des Stücks von Romolo Paradiso betont:

Fù conosciuta da tutti esser la nuova Roma; la quale parve altrettanto più bella, quanto poco innanzi si era veduta miserabile, e difformata: e quale a punto già nacque sotto la cura di Ottaviano; e qual si vede gloriosamente rinata, e sollevata dalle ruine, ove era sepolta, e da mano liberatrice di SISTO V, e rigenerata poi dalla magnanimità del presente Santissimo PONTEFICE... e nel luogo più ultimo faceva mostra delle sue bellezze la parte anteriore del Tempio del Vaticana con l'iscrizione, & arma di Sua Beatitudine.⁶⁵⁰

Die enkomiastischen Teile, die das Brautpaar loben, sind zahlreich: So sprechen etwa die berühmtesten Dichter der italienischen Tradition Lobpreisungen für die Braut aus: Dante verwendet Terzinen, Petrarca die Sonett-Form, Ariost die Oktave, die jeweils kleine Centones aus den Werken der Dichter sind⁶⁵¹. Walter Hill schreibt dazu:

In the context of court spectacle of the period, it is rather to be assumed that the scenario of *Amor pudico* was intended allegorically, at least to some extent. Certainly the scenic theme of the first act – the ruins of ancient Rome transformed into modern splendour – is, in part, a deliberate reference to the programme of urban renewal of Rome that was the outstanding feature of the pontificates of both Sixtus V, great-uncle of Cardinal Montalto and Prince Michele Peretti, and the current Borghese pope, Paul V, former protégé and current patron of Cardinal Montalto, as is made explicit in Romolo Paradiso's description of the costumes and stage effects.⁶⁵²

Amor Pudico sieht auch die Medici⁶⁵³ in seiner politischen Allegorie vor, was ein Beweis der Verbindung zwischen Montalto und Florenz ist. Montalto war – wie schon gesagt – eng verbunden, sogar befreundet mit Ferdinando und wollte ihm als Mäzen nacheifern; deswegen führte er das Musikdrama paganen Inhalts in Rom ein, jedoch mit den nötigen Veränderungen, die die politischen Ziele der Oper verdeutlichen. Aus einer gattungshistorischen Perspektive bezieht sich *Amor Pudico* auf die Gattung der Intermedien, da sie ‚filterlos‘ die Wirklichkeit

⁶⁵⁰ Hill (1997), S. 284, Anm. 10.

⁶⁵¹ Vgl. *ibid.*, S. 283-284.

⁶⁵² *Ibid.*, S. 282.

⁶⁵³ „Attorno a lui [Giove] erano quattro Giovanetti, a guisa di custodi, con armature d'argento, & elementi dorati; da quali tra molti pennacchi di color turchino sorgeva in ciascuno per cimiere una stella. Fummi detto, che questi quattro, quelle stelle rappresentavano, le quali hanno il nome dalla Serenissima Casa di coteste Altezze [Firenze]. Parmi, che in ciò il Sig. Cicognino habbia non solo mostrato devotione verso il suo Principe; ma anco l'affetion, che porta al Sig. Galileo, che di dette Stelle è stato il primo osservatore“, *ibid.*, S. 285, Anm. 11.

repräsentieren und enkomiastische Motive direkt auf die Bühne bringen; außerdem ist die Handlung dieser Dramen vereinfacht und auf die Betonung enkomiastischer Elemente gerichtet. Die Verwandtschaft mit den Intermedien spiegelt sich auch in der schwankenden Terminologie wider, mit der das Drama beschrieben wird: In einem *Avviso* zum *Amor Pudico* ist sowohl von „intermedij“ als auch von einer „comedia“ die Rede⁶⁵⁴, obwohl eigentlich keine Intermedien aufgeführt wurden.

Nach der Behandlung dieser Beispiele können verschiedene Hypothesen dafür aufgestellt werden, warum die Dramen Rinuccinis eine genaue politisch-enkomiastische Allegorie nicht adäquat darstellen konnten: Die Funktionen, die Ziele der verschiedenen Gattungen in Rinuccinis Theaterstücken konfliktieren miteinander und verhindern eine klare Lesart der Dramen, wie im vierten Kapitel gezeigt wird. Außerdem war die auktoriale Figur Rinuccinis sehr stark, was zu einem Konflikt zwischen der *funzione-autore* und *funzione-signore* führte. In späteren höfischen Musikdramen (wie *Amor Pudico* und *Le nozze degli Dei*) ist dies nicht mehr der Fall: Allmählich wird die Musik wichtiger als der Text bzw. die Librettisten sind nicht mehr auserwählte Autoren und professionelle Dichter, sondern vielmehr zweitrangige Funktionäre der Macht.

3.3 Schlussbetrachtungen

Die Untersuchung der Kontexte, in denen die ersten Musikdramen aufgeführt wurden, zeigt einige Elemente, die bestimmte poetische und textuelle Entscheidungen erklären mögen und die zum Verständnis der Funktion der Gattungen – die im nächsten Kapitel untersucht wird – in Betracht gezogen werden sollten. Die verschiedenen Komponenten, die hier aufgelistet sind, mögen auch ein Instrumentarium für die Erforschung von höfischen Musikdramen und deren spezifischen Fragestellungen darstellen. Zunächst ist es wichtig, den ideologischen Kontext zu untersuchen: Die gegenreformatorischen Tendenzen in Mantua können die moralische Botschaft von Striggios Orfeo erklären, der römische Kontext verdeutlicht die moralistischen – und, wie später gezeigt wird, parodistischen – Ziele von Landis Libretto. Auch die Verbindungen und die Rivalitäten zwischen Höfen begründen viele Entscheidungen der Librettisten – nicht umsonst wird der Mythos von Orfeo sowohl in Florenz als auch für die erste Aufführung eines Musikdramas in Mantua ausgewählt. Unter diesem Licht müssen die Bezüge von *Orfeo* auf den Text der *Euridice* mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet werden (vgl.

⁶⁵⁴ Der *Avviso* ist in *ibid.*, S. 287 zu lesen.

das nächste Kapitel). Der Anlass der Aufführung kann auch interpretatorisch entscheidend sein: Die politischen Intentionen der Texte sind selbstverständlich, wenn sie in einem politisierten Kontext (wie einer Hochzeit zwischen Repräsentanten verschiedener Höfe) aufgeführt werden. Damit verbunden ist die Frage nach dem Auftraggeber: Diese nämlich übten sicherlich einen großen Einfluss auf die Texte aus, wie der Fall des Librettos der *Arianna* zeigt, das auf die explizite Anfrage der Großherzogin hin geändert wird (3.1.3). Auch im Bereich der mythologischen Kunst kann z.B. der Einfluss des räumlichen Kontexts verifiziert werden: In Mantua wird derselbe Mythos von Orpheus in verschiedenen Gebäuden der Gonzaga, die verschiedene (politische und private) Funktionen haben, je nach Gebäude bzw. Funktion anders funktionalisiert (vgl. 3.1.2). Um den Kontext zu rekonstruieren und um eventuelle Intentionen der Auftraggeber zu verdeutlichen, stellen die Beschreibungen der Feierlichkeiten einen Schatz an Informationen dar. Diese Beschreibungen sind natürlich kritisch zu lesen, weil hinter ihnen stets auch der Wille der Auftraggeber der Musikdramen und der Beschreibungen selbst (die Medici für *Euridice*, die Gonzaga für *Arianna*) zu vermuten ist. Trotzdem können sie zu Ergebnissen führen, die die Rezeption der Musikdramen und insbesondere die anderer Formen des Schauspiels (z.B. der Intermedien) betreffen.

Die Rekonstruktion des Kontexts zielt außerdem darauf ab, zwischen ‚offiziell‘ und ‚inoffiziell‘ Kontext zu unterscheiden, denen verschiedene Funktionen entsprechen; diese Unterscheidung ist nicht immer möglich bzw. es ergeben sich fließende Kontexte, in denen sowohl offizielle als auch weniger offizielle Elemente präsent sind. Vgl. die *Euridice*, die für die Hochzeit von Maria de' Medici und Heinrich IV., jedoch in einem privaten Raum der Medici vor einem kleinen Publikum aufgeführt wurde (3.1.1). Auf jeden Fall ist der Einfluss des Kontexts klar und verbindet sich mit der Frage nach der möglichen politischen Interpretation dieser Theaterstücke. Wie im Unterkapitel 3.2.1 gezeigt wird, können Interpretationen, die im Text Eins-zu-eins-Elemente des Kontexts zu erkennen suchen, oft sehr forciert erscheinen. Die verschiedenen Einzelteile des Textes sollten separat analysiert werden – einige sind Träger politischer Funktionen, andere nicht; eine zusammenhängende politisch-enskomiastische Interpretation ist kaum möglich. Außerdem ergibt sich diese hermeneutische Schwierigkeit nicht nur bei den Musikdramen, die in einem fließenden (mit offiziellen und gleichzeitig inoffiziellen Merkmalen versehenen) Kontext aufgeführt wurden (wie die *Euridice*), sondern auch bei repräsentativeren Werken, wie bei der *Arianna*. Dies zeigt, dass nicht nur der Kontext, sondern auch poetologische Elemente eine Rolle im Hinblick auf die Deutung der Dramen spielen. Insbesondere können die Gattungen, die in und neben dem Musikdrama verwendet werden, diesbezüglich viel erklären. In diesem Kapitel wurde die

Gattung der Intermedien untersucht: Die Intermedien, die innerhalb der Feierlichkeiten für die florentinischen und Mantuaner Hochzeiten auf die Bühne gebracht wurden, hatten sowohl dramatische als auch enkomiastische Ziele. In den Intermedien wurden oft explizit die Protagonisten der extratextuellen Dimension erwähnt und gepriesen. Einige gattungstypologische Elemente der Musikdramen, die den Intermedien entsprechen (durch das göttliche Personarium, die prunkvolle Inszenierung, die extratextuellen Bezüge), können daher auch eine politische Funktion tragen: Denken wir an das Finale der *Arianna*, in dem die Königstochter einen Gott heiratet. Die Notwendigkeit einer ‚zersplitterten‘ Interpretation des Textes wird nochmals bestätigt. Außerdem erklärt die historische Entwicklung der Musikdramen einerseits, dass die Intermedien diese besondere Funktion hatten, dass andererseits diese klar ausgedrückte politische Funktion für das Musikdrama wichtig war: Die weiteren Musikdramen in Florenz und Rom sind eine Art erweiterter Intermedien, die die Macht zelebrieren. *Ex post* wird dadurch die Komplexität von Funktionen und Zielen der ersten Musikdramen (insbesondere derjenigen Rinuccinis) bestätigt – eine Komplexität, die in späteren Jahren und im höfischen Kontext vereinfacht wird, um die enkomiastische Botschaft effektiver hervortreten zu lassen.

Das Kapitel erläutert somit eine wichtige Fragestellung der Arbeit – nämlich nach der enkomiastischen oder metaliterarischen Interpretation der Texte – und versucht, sie durch die Elemente des Kontexts und in Beziehung auf die Gattung des Intermezzos zu beantworten. Im folgenden Kapitel werden die verschiedenen gattungshistorischen Komponenten erforscht, die in die ersten Musikdramen eingeflossen sind – mit Ausnahme der Intermedien, die hier behandelt wurden. Es soll ihre jeweilige Funktion bestimmt werden; für eine solche Funktionsbestimmung ist die Rekonstruktion des jeweiligen Kontexts der Musikdramen, wie sie in 3.1 geleistet wurde, eine unverzichtbare Grundlage. Ziel des nächsten Kapitels ist es, nicht nur die in diesem Kapitel aufgeworfene – und teils beantwortete – Frage nach der politischen Bedeutungsebene der Musikdramen durch intertextuelle Analysen, die System- und Einzeltextreferenzen betreffen, zu vertiefen, sondern auch weitere ideologische, interpretatorische und poetische Probleme über den hermeneutischen Zugriff einer gattungsanalytischen Perspektive zu diskutieren.

4. Die Gattung als heuristisches Analyse Kriterium

In diesem letzten und zugleich zentralen Kapitel werden gattungstypologische Elemente der dem Untersuchungscorpus angehörenden ersten Musikdramen isoliert, analysiert und – soweit möglich – auf eine bestimmte Funktion zurückgeführt. Die Poetik und die historische Entwicklung der jeweiligen dramatischen Gattungen im 16. Jahrhundert bzw. der paradigmatischen Gattungsbeispiele, die einen historisch beweisbaren Einfluss auf die Gattung ausgeübt haben (vgl. den Überblick dazu im ersten Kapitel), sind entscheidende Faktoren, auf die zurückgegriffen wird, um die Funktion der in den Musikdramen evozierten Gattungen festzulegen. Bei der Gattungsanalyse und Bestimmung der Funktionalisierung der jeweiligen Gattung in den einzelnen Musikdramen werden ebenfalls die kontextgebundenen Faktoren berücksichtigt, die im vorigen Kapitel isoliert wurden: Die jeweilige Ideologie des Hofes, die Rivalität zwischen Florenz, Mantua und Rom, der Aufführungsanlass, die soziale Stellung der Auftraggeber.

Die Unterkapitel sind der Systematik und dem direkten Vergleich zuliebe nach Gattungen bzw. Schreibweisen (4.1: die Tragödie; 4.2: das Pastoraldrama; 4.3: die Komödie bzw. die Komik) gegliedert; innerhalb der einzelnen Kapitel werden die Analysen der jeweiligen Musikdramen vorgestellt (z.B. 4.1.2.1: Rinuccinis *Euridice*, usw.). Die vollständige Analyse eines Musikdramas wurde im Kapitel zur *Dafne* durchgeführt: Die Poetik der Gattungsmischung spielt in der *Dafne* eine interpretatorisch fundamentale und homogene Rolle, die von enkomastischen Elementen nicht geschwächt bzw. gestört wird (vgl. den akademischen Aufführungskontext). Gerade die genaue Untersuchung der Funktion der einzelnen Gattungen bzw. Gattungselemente in den Musikdramen ist entscheidend für die Erklärung der Rolle der Gattungen in den ersten Opern. Es können somit auch einige für die Musikdramen entscheidende poetologische Fragen, die Gattungen betreffend, beantwortet werden. Ein Ergebnis dieser Untersuchung, das schon im 3. Kapitel durch Textanalysen antizipiert und durch einige Erträge der Forschung untermauert wird, lässt sich im Folgenden zusammenfassen: Verschiedene u.a. gattungshistorische Komponenten der Musikdramen können unterschiedliche Funktionen haben, die die vielfältigen Einflüsse (seitens des Autors, des Auftraggebers, des Kontexts) auf die Produktion der Musikdramen widerspiegeln, oft miteinander konfliktieren und zur Polysemie des Musikdramas beitragen. Diese Polysemie wird analytisch vorgestellt und – wo möglich – auch bis ins Detail erklärt.

Die Gattungsmischung ist somit an der Grenze zwischen Theorie, literarischer Praxis und Politik zu verorten: Sie entstammt einerseits der Theoretisierung Guarinis und anderer

zeitgenössischer Theoretiker, ist also das literarische Produkt poetologischer Theoriearbeit; andererseits ist sie ein Phänomen literatursoziologischer Praxis: Sie ergibt sich aus der Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteure (Librettist, Musiker, Auftraggeber), die ihrerseits in je unterschiedlichen Kontexten agieren und dementsprechend verschiedene politische, poetologische und ideologische Intentionen einfließen lassen.

4.1 Die Gattung der Tragödie in den ersten Musikdramen

In den folgenden Unterkapiteln werden die in den ersten Musikdramen erkennbaren tragischen Elemente herausgearbeitet und auf ihre Funktion hin analysiert. Dabei wird auf die v.a. cinquecenteske Geschichte der Gattung rekurriert. Bei der Identifikation und Analyse der auf die Gattung der Tragödie verweisenden Stellen in den Musikdramen spielt die Intertextualität eine wichtige Rolle. Als typisch tragische Motive bzw. Strukturelemente, die im Folgenden eingehend untersucht werden sollen, gelten insbesondere die kathartischen Wirkaffekte *phobos* und *eleos*, der beratende Dialog zwischen König und Berater(n) und der tragische Affekt des *furors*.

4.1.1 Negative Affekte im Spiel des *chiaroscuro*: die Botenberichte

Die Musikdramen werden, wie schon in 1.2.3 erläutert, beinahe geometrisch nach Affekten strukturiert: Momente des Glücks und Momente des Unglücks wechseln sich ab, ohne dass sich eine lineare kausal-logische Handlungsentwicklung entfaltet. Die unglücklichen Momente sind jedoch dadurch charakterisiert, dass sie auf typische tragische Szenen hinweisen – insbesondere die des Botenberichts, der den ersten Übergang vom Glück zum Unglück ankündigt. Die Botenberichte der vier Musikdramen *Euridice*, *Orfeo*, *Arianna* und *La morte d'Orfeo* sind gleich strukturiert. Ein Bote tritt auf und meldet ein schreckliches Ereignis; oft werden die tragischen Gefühle des *phobos* und des *eleos* genau an dieser Stelle thematisiert. Das Evozieren der kathartischen Affekte galt auch in den Theoretisierungen der Zeit als Signal des Tragischen⁶⁵⁵. Der Bote erzählt in seinem Bericht vom Ereignis, das das Unglück bewirkt: entweder vom Tod einer Figur (*Euridice*, *Orfeo*, *La morte d'Orfeo*) oder von der für die Geliebte sehr negativen Flucht des Protagonisten (*Arianna*), die in schmerzreicher Lexik beschrieben wird. Nach der Erzählung bestätigen Nebenfiguren abermals den Schmerz und die Trauer über das Unglück; die Figur, die jeweils am meisten betroffen ist (*Orfeo*, *Arianna*,

⁶⁵⁵ Vgl. den Brief Tassos an Scipione Gonzaga (s.o., Kap. 1.2.1.2).

Calliope), bleibt zunächst stumm und thematisiert später bestimmte Topoi der Trauer (die Unmöglichkeit zu leben, da der bzw. die Geliebte tot ist). Diese Struktur bzw. einige Teile davon und insbesondere die Affekte des *phobos* und *eleos* sind in den Tragödien des 16. Jahrhunderts zu finden, nicht jedoch in den mythologischen Quellen der Musikdramen⁶⁵⁶.

Wie schon angedeutet, werden die Gefühle des *phobos* und des *eleos* in allen Musikdramen in einem Botenbericht aufgerufen, der die erste Wendung vom Positiven zum Negativen ankündigt. In der *Euridice* äußert Dafne ihr Leid mit folgendem Ausruf:

Lassa! che di spavento e di pietate
Gelami il cor nel seno! (*Euridice*, VV. 162-163)

Bevor sie den Tod Euridices ankündigt, benennt sie explizit die Wirkaffekte, die die Nachricht nicht nur im innerfiktionalen Raum des Dramas, sondern auch beim Publikum erregen sollte („spavento“, „pietate“).

In Striggios *Orfeo* lässt sich eine ähnliche Situation finden: Die *messaggiera* beklagt ihr Schicksal, bevor sie vom Tod Euridices erzählt:

Ahi caso acerbo, ahi fato empio e crudele,
ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro! (*Orfeo*, VV. 200-201)

Nach der Erzählung werden die topischen tragischen Gefühle hervorgerufen; da Striggio in seinem *Orfeo* versucht, *Euridice* nachzuahmen und sie gleichzeitig zu übertreffen⁶⁵⁷, werden die zwei Affekte chiasmatisch evoziert – nicht nur, da sie nach der Erzählung genannt werden, während sie in der *Euridice* vor der Erzählung erwähnt werden, sondern auch, da die *pietate* im *Orfeo* – anders als in der *Euridice* – vor dem *spavento* genannt wird („piena il cor di pietate e di spavento“):

Ma nulla valse, ahi lassa,
ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo,
e te chiamando, Orfeo,
dopo un grave sospiro
spirò fra queste braccia, ed io rimasi
piena il cor di pietate e di spavento. (*Orfeo*, VV. 233-238)

⁶⁵⁶ Während Striggios *Orfeo* sich in den Grundzügen an die tragischen Elemente der direkten Vorlage – Rinuccinis *Euridice* – hält, treten einige Elemente auch unabhängig von der direkten *imitatio* der jeweiligen Vorlage in den anderen Musikdramen auf: Der Topos der Unmöglichkeit des Weiterlebens *in absentia* der Geliebten wird erst im *Orfeo* und den folgenden Musikdramen verwendet, in der *Euridice* dagegen nicht.

⁶⁵⁷ Vgl. die im Kap. 3 erwähnte Sekundärliteratur zu Striggios *Orfeo*.

Bevor davon Bericht erstattet wird, wie Arianna von Teseo verlassen wird, herrscht ebenfalls das Gefühl der *pietà* vor. Der Chor ahnt zuerst das bevorstehende Unglück („struggemi il cor nel petto / e dolore e pietate“):

Pavento insidie e inganni
A quei sì tener'anni
E di tanta beltade
Struggemi il cor nel petto
E dolore e pietate. (*Arianna*, VV. 586-590)

Der Nunzio thematisiert ausdrücklich die Affekte des Mitleids und sogar des Schreckens (vgl. „pietà“, „pietosi“, „orribil caso“):

Pietà mi scusi
Se forsennata parla
La lingua, e di ragion trapassa il segno. (*Arianna*, VV. 660-662)

Una gentil donzella,
ch'io non so mai se rugiadosa aurora
spuntasse in su 'l mattin di lei più bella,
abbandonata e sola, anzi tradita,
piange la rotta fede,
piange l'empia partita
d'un amante infedele,
e tra caldi sospir sì bei lamenti
sparge pur dietro a le fuggenti vele,
ch'io non so come i venti
non s'arrestin pietosi, o come l'onda,
mal grado pur del traditore infido,
non risospinga al lido
l'infame legno, o come non s'asconda
in sempiterno occaso
Febo, per non mirar l'orribil caso. (*Arianna*, VV. 666-681)

Das Mitleid ist ein wiederkehrendes Motiv in der Erzählung des Nunzio; die wiederholte Zurschaustellung dieses Affekts, der außerdem vom Chor wiederaufgegriffen wird, hat angeblich die Funktion, ihn im Publikum wirken zu lassen (vgl. „di pietà degno“, „pietà di te“):

Ahi miserabil caso, ah fero inganno
Pur troppo di pietà degno e di pianto! (*Arianna*, VV. 749-751)

Misera giovinetta,
nel cui tenero seno
sì fiero stral crudo destin saetta
deh! Che farai per questo ermo terreno,
che farai tu d'ogni conforto lunge?
Se ne l'alto sereno

Pietà di te non giunge,
non so, non so qual fine
tanto cordoglio avrà, tante ruine. (*Arianna*, VV. 762-770)

Insbesondere in der Arianna lässt sich eine Anhäufung von affekterzeugenden Ausdrücken und stilistischen Mitteln feststellen, die die tragische Wirkung verstärken (vgl. die *exclamatio*: „Ahi miserabil caso, ah fero inganno“; die Anapher: „non [...] come“, usw.).

La morte d'Orfeo enthält eine ähnliche Situation: Fileno kündigt den Tod Orfeos an, indem er an das Mitleid appelliert („destino pietate“):

Versate, ahimè, versate,
amarissimi lumi,
amarissimi fiumi
che, gorgogliando, destino pietate. (*La morte d'Orfeo*, VV. 530-534)

Die Mutter Orfeos, Calliope, erliegt sofort der Wirkung der Botschaft; sie spürt „fulmineo orror“, d.h. *phobos*:

CALLIOPE:
Ahimé, qual flebil suono
acutissimi dardi al cor m'augmenta!
Ah, voce no, ma tuono,
onde il fulmineo orror l'alma paventa.
Parla, crudel, e non m'uccider sempre
in sì dogliose tempre! (*La morte d'Orfeo*, VV. 539-544)

Dass Mitleid und Schrecken tragische Affekte sind, besagt bereits der Prolog von *Euridice*:

Io, che d'alti sospir vaga e di pianti
Spars'or di doglia, or di minacce il volto
feì negl'ampi teatri al popol folto
scolorir di pietà volti, e sembianti.
Non sangue sparso d'innocenti vene
non ciglia spente di tiranno insano,
spettacolo infelice al guardo umano
canto su meste, e lagrimose scene. (*Euridice*, VV. 1-8)

Phobos und *eleos*, Schrecken und Mitleid, welche in jedem Musikdrama thematisiert werden (in den vorausgehenden Zitaten spricht man von „pietate“, „pietà“, „pietosi“ „spavento“, „dolore“, „orribil caso“ usw.), sind wichtige Elemente, die auch die Tragödientheorie im 16. Jahrhundert charakterisieren: Eine Kontrastfolie dazu bietet die *Tragoedia Orphei*, die der Vorlage einen längeren Botenbericht hinzufügt; die Nymphe kündigt das schreckliche Ereignis mit folgenden Worten an:

Anontio di lamento e di dolore,
Care sorelle, la mia voce apporta,
Che a pena ardisce a raccontarlo il core.⁶⁵⁸

Vom Schrecken ist allenfalls indirekt („a pena ardisce“), vom Mitleid überhaupt nicht die Rede, da die theoretische Auffassung der Tragödie sich im 15. Jahrhundert auf andere Elemente konzentriert; bevor die Poetik des Aristoteles in die literarischen Diskussionen Eingang findet, sind es vor allem das unglückliche Ende und der Stil, die die Gattung der Tragödie charakterisieren⁶⁵⁹. Im 16. Jahrhundert verschiebt sich die gattungstypologische Prioritätensetzung auf die Merkmale, die in der theoretischen Reflexion im Zuge der Rezeption der Aristotelischen Poetik intensiv diskutiert werden – wie z.B. die Katharsis, die durch die Affekte des *phobos* und *eleos* erreicht wird⁶⁶⁰. Dies mag nochmals bestätigen, dass ein historisches, für diachrone Veränderungen sensibles Gattungsverständnis für eine Untersuchung der Gattungsmischung angemessener ist als ein abstrakt-systematisches. Der

⁶⁵⁸ *Tragoedia Orphei*, Actus secundus, VV. 14-15.

⁶⁵⁹ Schon seit dem Brief Dantes an Cangrande werden diese Elemente als typisch für die Tragödie betrachtet. Vgl. Pieri 1989, S. 136: „Fino ad allora [Anfang des 16. Jahrhunderts] l'idea di tragedia, vaga e fraincesa, si era limitata a comprendere rappresentazioni di soggetto luttuoso (quasi sempre anche amoroso, secondo la lezione della quarta giornata decameroniana), o almeno di esito infelice e dalla struttura aperta, che solennizzavano i carnevali cortigiani di fine Quattrocento con qualche ambizione in più rispetto alle egloghe e agli epitalami più consueti, per esempio: l'*Orphei tragoedia* del Tebaldeo, forse rappresentata a Ferrara nel 1491, il *Filostrato e Panfila* del Pistoia (Ferrara 1499), o la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto (Casale 1502)“.

⁶⁶⁰ Zu Katharsis-Konzepten in den Theoretisierungen des 16. Jahrhunderts vgl. Kappl 2006, insb. Kap. III.5: *Die Wirkung der Dichtung – Katharsis*. Die Theoretisierung der Katharsis, d.h. die Interpretation der Aristotelischen Poetik seitens italienischer Theoretiker des 16. Jahrhunderts, ist ziemlich komplex. Zwei theoretische Positionen lassen sich unterscheiden: „Zur ersten Gruppe läßt sich die Abhärtungstheorie rechnen, die davon ausgeht, daß sich durch das häufige Erregen von Furcht und Mitleid die Kraft dieser Affekte abnutzt (Robortello, Castelvetro, Denores, Giacomini, Bonciani)“, S. 307. „Die zweite Hauptrichtung der Interpretation sieht in der Katharsis einen Erkenntnisprozeß bzw. die Folge eines Erkenntnisprozesses. [...] Sieht man wie die überwiegende Zahl der Renaissancekritiker in der Tragödie das blinde Wüten der Fortuna, die selbst die Glücklichen im Handumdrehen zu Fall bringt, besteht das Lernziel in der Einsicht in die *conditio humana*, daß nämlich jeder Mensch der Wankelmütigkeit des Schicksals ausgeliefert ist (Robortello, Castelvetro, Piccolomini, Minturino, Rossi, Riccoboni)“, S. 308. „Der Status der Affekte und ihre Bewertung stellt sich ambivalent dar. Zwar wird die stoische Apathie von fast allen Interpreten zurückgewiesen; aber dennoch herrscht eine skeptische Haltung gegenüber dem Bereich des Emotionalen vor, der zumeist als Gegengewalt zur Ratio begriffen wird. Affekte werden zwar nicht grundsätzlich als negativ eingeschätzt, aber sie sind nur soweit zu billigen, als sie sich der regulierenden Vernunft beugen“, S. 309. Vor allem die Feststellung, dass die Affekte nicht vollkommen positiv bewertet werden, zeigt zweifelsohne, dass die tragische Katharsistheorie in ihrer Komplexität für die Musikdramen nicht verwendbar ist – da die Musikdramen v.a. auf starken Affekten basieren, was Struktur und Wirkungen angeht. Ziel der Musikdramen ist es, möglichst starke gegensätzliche Affekte zu evozieren; am Ende triumphieren „milde Affekte“, die jedoch nicht durch einen Rationalisierungsprozess oder durch das Hervorrufen von *phobos* und *eleos*, sondern durch einen glücklichen Ausgang der Handlung erreicht werden. Die zweite, stoische Auffassung der Katharsis ist dagegen vor allem für die moralisierenden Musikdramen (Striggio *Orfeo* und Landis *La morte d'Orfeo*) von Bedeutung, die belehrend wirken sollen und einerseits das Empfinden von zu starken Affekten (Striggio) und andererseits den Affekt des Zornes (Landi) verurteilen.

Begriff der Tragödie ist Veränderungen unterworfen, die ausschließlich durch einen gattungsgeschichtlichen Zugriff richtig begreifbar werden.

Tragische Wirkaffekte werden auch in den Tragödien und Tragikomödien bzw. Pastoralen des 16. Jahrhunderts hervorgerufen. Es lässt sich wohl daraus ableiten, dass die Musikdramen einige spezifische tragische Gattungselemente (in diesem Fall die tragischen Wirkaffekte) beinhalten, um die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken⁶⁶¹ und um sie als solche erkennen zu lassen⁶⁶².

Giraldis <i>Orbecche</i>	Speronis <i>Canace</i>	Dolces <i>Marianna</i>	Tassos <i>Aminta</i>	Guarinis <i>Pastor Fido</i>
<p>Coro: „Ai misera Reina, quest’<u>orrendo</u> Spettacolo t’aspetta! A te il crudele Riserba questo don! Ma forse il cielo, <u>Pietoso</u> del tuo mal, giusta vendetta Per te stessa apparecchia a questo cane:“ (VV. 2350-2354)</p> <p>Orbecche: „O spettacol <u>crudele</u>, o caso acerbo!“ (V. 2750)</p> <p>Orbecche: „Oimé, pur deevate a’ figli almeno Usar <u>pietà</u>“</p> <p>Sulmone: „<u>Pietà</u> non puote dove È ingiuria così atroce“ (VV. 2754-2756)</p>	<p>Canace: „Ecco la vita mia Combattuta d’amore e da <u>pietade</u>, Da vergogna e da <u>orrore</u>, Da propria coscienza“ (VV. 916-918)</p>	<p>Coro: „O cosa empia e inumana! O spettacolo <u>orrendo</u> e dispietato!“ (VV. 2208-2209)</p> <p>Nunzio: „Signor, saper devrete che Soemo Condotto in piazza fu, legato e stretto, Seguitandogli dietro il popol tutto, Pieno di meraviglia e di <u>pietate</u>:“ (VV. 2215-2217).</p>	<p>Nerina: „tal che, piena di tema e di pietate“ (V. 1409) Nuncio: „Io ho sì pieno il petto di pietate E sì pieno d’orror, che non rimiro“ (VV. 1634-1635)</p>	<p>Montano: „Deh, come di pietà pur ora il petto Intenerir mi sento!“ (Akt 5, VV. 507-508)</p> <p>Montano: „Oh qual mi sento orror vagar per l’ossa!“ (5. Akt, V. 731)</p>

Die Botenberichte von Tragödien, Tragikomödie und Musikdramen verwenden prägnante Wörter, die die Gattung bezeichnen, indem sie deren Wirkungen thematisieren, und außerdem

⁶⁶¹ Auch im *Aminta* findet sich das die kathartischen Affekte evozierende Wortpaar: „tema“ und „pietate“ (V. 1409) evoziert Nerina, die Botin, nach der Erzählung des vermutlichen Todes von Silvia. Im zweiten Botenbericht, in dem Amintas Tod vermutet wird, finden sich „pietate“ (V. 1634) und „orror“ (V. 1635), ein Paar, das auch am Ende des Berichts wiederholt wird (V. 1744). Im *Pastor Fido* werden „pietà“ (z.B. Akt 5, V. 507) und „orror“ (z.B. 5. Akt, V. 731) als Reaktion getrennt evoziert – z.B. als Mirtillo gerade geopfert werden soll.

⁶⁶² Die Musikdramen unterscheiden sich stark von Tragödien im Hinblick auf Figurenkonstellationen, Handlungsverlauf usw.

beschreiben sie die unglücklichen Ereignisse in einer ähnlichen Reihenfolge: Bevor und nachdem der Tod oder die Flucht der Protagonisten erzählt wird, wird der unglückliche Fall als „caso acerbo“, „spettacol crudel“ o.ä. erwähnt. Es werden immer ein Substantiv im thematischen Bereich des Schicksals und ein negatives Adjektiv, das oft aus dem semantischen Feld der Herbheit und der Härte stammt, eingesetzt. Stefano La Via hat bereits einige intertextuelle Verbindungen zwischen Tragödien, Tragikomödien und Musikdramen identifiziert⁶⁶³ und in einer Tabelle⁶⁶⁴ veranschaulicht (mit „Tasso“ bezieht er sich auf *Torrismondo* und nicht auf *Aminta*):

Striggio	Giraldi	Tasso	Guarini	Rinuccini
Ahi caso acerbo!	O caso acerbo!	Ahi [...] l'aspro caso! Oh strano caso! Duro caso Orribil caso	O caso amaro! O caso atroce! O sempre acerbo E lagrimevol giorno	Ahi lagrimosa vista Ahi fato acerbo! Ria sorte acerba!
Ahi fato empio E crudele! Ahi stelle ingiuriose Ahi cielo avaro!	Ahi spettacol Crudel!	Ahi [...] crudel fato! O 'l cielo averso?	O malvagio destino! Stelle nemiche	

La Via beschränkt sich im musikdramatischen Bereich auf *Euridice* und *Orfeo*; auch die *Arianna* weist jedoch lexikalische Parallelen auf (vor der Erzählung: „o mondo infido!“, V. 614; währenddessen: „miserabil vista“, V. 714; danach: „Ahi miserabil caso, ah fero inganno“, V. 749). In *La morte d'Orfeo* ruft Fileno zum Weinen auf, bevor er den Tod Orfeos erzählt („Versate ahimè! Versate, / Amarissimi lumi, amarissimi fiumi / Che, gorgogliano, destino

⁶⁶³ La Via 2002, S. 61-93.

⁶⁶⁴ Ibid., S. 77.

pietade“, VV. 530-533); währenddessen ruft der Bote „Ahi, dispietato e più che crudo affetto!“ (V. 589); der Schmerz wird später auch von den Hirten ausgedrückt („O ferro spietato! / O mano crudele!“, VV. 655-656).

Die zahlreichen intertextuellen Bezüge zwischen Tragödie, Tragikomödien und Musikdramen⁶⁶⁵ im Hinblick auf die Wirkaffekte können als Systemreferenzen angesehen werden: Es handelt sich nicht um spezifische Bezüge auf einen Text, sondern vielmehr um allgemeinere, in eine ähnliche Struktur eingebettete Konzepte, Topoi, Themen, Motive, die eben nicht auf einen Text referieren, sondern auf eine systemartige Gruppe von Texten, deren Kohärenzkriterium die Gattung ist. Die Rede ist hier nicht nur von den Tragödien, sondern auch von den Tragikomödien und bestimmten Pastoralen (z.B. Tassos *Aminta*): Die Letzteren übernehmen Elemente aus den Tragödien (die tragischen Wirkaffekte), die nicht typisch für die dritte dramatische Gattung oder die dramatische Bukolik waren. Wenn wir nicht nur die einzelnen Wirkaffekte, sondern auch den größeren Handlungskontext berücksichtigen, lässt sich feststellen, dass das Musikdrama sich besonders auf die Tragödien bezieht, da der Tod einer Figur, der *phobos* und *eleos* hervorruft, sowohl in den Tragödien als auch in den Libretti wirklich eintritt, während er in Tragikomödien und Pastoralen lediglich vorgespiegelt wird (s.u.).

Zum besseren Verständnis der Beziehung zwischen Musikdramen und Tragödien vor dem Hintergrund der Problematik der Systemreferenzen kann ein weiterer Topos beitragen: Nach der Erzählung des Unglücks können die Figuren, die direkt betroffen sind, nicht richtig reagieren bzw. bleiben stumm. Dies gilt v.a. für *Euridice* und *Orfeo*:

Non piango e non sospiro,
o mia cara Euridice,
ché sospirar, ché lagrimar non posso. (*Euridice*, VV. 226-228)

A l'amara novella
rassembra l'infelice un muto sasso

⁶⁶⁵ Die erwähnten intertextuellen Bezüge stellen nur einen Teil der Intertextualität dar; im Folgenden werden weitere Bezüge aufgelistet: „O miserabil noze, o duro caso“ (*Rosmunda*, V. 1022); „Oimè, Nutrice, oimè, / Che crudo caso è questo?“ (ibid., VV. 1073-74); „O fortuna nemica / Delle pietose imprese“ (*Canace*, VV. 1110-1111), „O misera Canace, / Misero Macareo, o infelice / Parto innocente [...]“ (VV. 1123-1125). „O cosa empia e inumana! / O spettacolo orrendo e dispietato!“ (*Marianna*, VV. 2208-2209); es sind lediglich Beispiele, die aus einigen wichtigen und den Librettisten des 17. Jahrhunderts sicherlich bekannten Tragödien stammen. Im *Aminta* sagt Tirsi „Oh crudeltate estrema“ (V. 1182), als er denkt, dass Aminta gestorben ist; „amarissima novella“ (V. 1355) verkündigt Nerina, als sie denkt, dass Silvia gestorben ist (eine Nymphe ist die Botin, wie bei der *Tragoedia Orphei*, *Euridice* und *Orfeo*). Nerina wird ebenfalls als Nymphe vorgestellt: [DAFNE] „Ella è Nerina, / ninfa gentil che tanto a Clizia è cara“ (VV. 1362-1363), und im *Orfeo* stellt ein Hirte die *messaggiera* in einer ähnlichen Weise vor: „Questa è Silvia gentile, / dolcissima compagna / de la bella Euridice“ (VV. 206-208). Nerina nennt das Ereignis „aspro caso“ (V. 1372). Später wird der zweite Botenbericht die „aspra novella“ (V. 1640) des Todes von Aminta ankündigen.

Che per troppo dolor non può dolersi. (*Orfeo*, VV. 241-242)⁶⁶⁶

Der Text kann nur schwer als Hypotext der beiden Musikdramen fungiert haben, da lediglich vier Handschriften erhalten sind⁶⁶⁷. Der Topos, der in den cinquecentesken Tragödien nicht vorzukommen scheint, beschreibt eine für das Musikdrama charakteristische und bedrohliche negative Wirkung: Der Protagonist kann nicht mehr singen, sobald er Schmerzen empfindet. Der Topos des für den Überlebenden unmöglichen Lebens wird in Tragödien, Tragikomödien und Musikdramen ebenfalls zeitlich dem Botenbericht unmittelbar nachfolgend herangezogen:

Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?
Tu se', tu se' pur ita
Per mai più non tornare, ed io rimango? (*Orfeo*, VV. 247-249)

In *La morte d'Orfeo* spricht Orfeos Mutter Calliope die Ungerechtigkeit des Tods ihres Sohnes an:

Ahi, vista⁶⁶⁸! Ahi, figlio!
Ahi, ciel! Ahi, numi! Ahi, sorte!
Serbate a me la vita, al figlio date
acerbissima morte! (VV. 605-608)

In der *Arianna* findet sich eine Variation desselben Topos; Arianna verkündet, nachdem sie von Theseos Flucht erfahren hat, dass sie sterben möchte:

[...] Onda crudele
Crudel, perché m'arresti?
Scorgimi morta almen, se non in vita,
là 've lacera e guasta
mi rivegga il crudel che m'ha tradita! (*Arianna*, VV. 737-741)

Dieser Topos findet sich öfter in der Tragödie des 16. Jahrhunderts; vgl. etwa Rucellais *Rosmunda*, in der Almachilde sagt:

Oimè, Nutrice, oimè,
che crudo caso è questo?

⁶⁶⁶ Auch in der *Tragoedia Orphei* lässt sich der Topos finden: „Vedi come dolente / Si parte quel tapino, / E non risponde per dolor parola.“: So spricht Mnasyllus satyrus im *Actus tertius, Heroicus*, VV. 13-15.

⁶⁶⁷ Vgl. die *Introduzione* in Boiardo 2009.

⁶⁶⁸ Der Ausdruck findet sich auch in Striggios *Orfeo* und wird von Euridice geäußert, als Orfeo sich umdreht und Euridice für immer verliert: „Ahi vista, troppo dolce e troppo amara“ (V. 533); dies ist ein Zitat aus Tassos Episode von Tancredi und Clorinda aus der *Gerusalemme Liberata* („Ahi vista! Ahi conoscenza!“); auf diese Weise kann Landi auf die Endgültigkeit des Schicksals Orfeos hindeuten.

Viver non vo' ancor io
Si non è viva quella
Che teneva el cor mio. (*Rosmunda*, VV. 1073-77)

In Dolces *Marianna* klagt Berenice:

Oimé, perché non moro?
E perché sì gelato
Ho nelle vene il sangue,
Che con laccio o con ferro
Di cotante miserie non mi sciolgo? (*Marianna*, VV. 2876-2880)

Oimé, più tosto
Morta foss'io, che veder cosa tale! (*Marianna*, VV. 2876-2880)

Auch Orbecche möchte eher sterben, als das Unglück mit ansehen zu müssen:

[...] Ai, occhi miei,
Come potete voi questo mirare,
e non divenir ciechi? E tu, mio core,
come mandare a mio sostegno puoi
lo spirito vitale, essendo morti
que' ch'eran la mia vita, la cui imago
con tanta gioia in te scolpita avevi? (*Orbecche*, VV. 2927-2933)

Orbecches Amme klagt ebenfalls, noch am Leben zu sein:

Oimé, Reina!
E perché non chiamaste anco con voi
Questa infelice vecchia a morir vosco,
acciò che mai non si potesse dire:
Orbecche è morta e la Nodrice è viva? (*Orbecche*, VV. 3054-3058)

In der *Canace* sagt Macareo, als er erfährt, dass Canace gestorben ist:

O crudel Macareo, ancora vivi
Ancora ardito sei di respirare,
Duro più che diamante? (*Canace*, VV. 1808-1810)⁶⁶⁹

Im *Aminta* wird der Topos auch für die beiden vermeintlichen Todesfälle übernommen:

⁶⁶⁹ Cremante zitiert die vergilianische Quelle („Nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo. Sed linguam“, Aen. X 855-6), Carretos *Sofonisba* („Dunque mia vita è morta et io pur vivo, / E pur respiro e son de l'alma privo?“, f. 50^v.) und weitere Verwendungen des Topos, z.B. in der Episode von Tancredi und Clorinda in der *Gerusalemme Liberata*, „Io vivo? Io spiro ancora? E gli odiosi / rai miro ancor di questo infausto die?“ (XII 75).

Dolor, che sì mi crucii,
che non m'uccidi omai? Tu sei pur lento! (*Aminta*, VV. 417-418)⁶⁷⁰

Oimé, ben son di sasso
Poi che questa novella non m'uccide. (VV. 1747-1748)

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass sich in den Botenberichten der Musikdramen Topoi und Strukturen erkennen lassen, die sich auch in den cinquecentesken Tragödien und Tragikomödien finden. In diesem Zusammenhang scheint es legitim und zweckmäßig, von tragischen (aber nicht tragikomischen) Systemreferenzen zu sprechen: Wie schon erwähnt wurde, ist der Handlungskontext der Musikdramen, in dem *phobos* und *eleos* hervorgerufen werden, tragisch und nicht tragikomisch. Die Verwendung von gattungstypologischen Systemreferenzen dient wahrscheinlich dazu, eine Art von Katharsis *in minore* bzw. eine ‚vorläufige‘ Katharsis zu schaffen. Es handelt sich dabei um eine Katharsis, die durch das glückliche Ende der Musikdramen dementiert wird und die eine starke Poetik der Affekte – das Ziel des Musikdramas – entfaltet. Diese Art von Katharsis wurde schon von Guarini in seinen Theoretisierungen behandelt⁶⁷¹: Nach Guarini, wie auch nach Giacomini⁶⁷², wird der Schrecken durch eine Gefahr bewirkt. Im *Pastor Fido* z.B. werden Amarilli und Mirtillo zusammen gefunden, des Ehebruchs angeklagt und zum Tode verurteilt: Es wird eine lebensgefährliche Situation konstruiert, die letztendlich im Publikum das typisch tragische Affektpaar von *phobos* und *eleos* hervorruft und eine Katharsis herbeiführt. Im *Aminta*, zu dem keine expliziten ausführlichen theoretischen Äußerungen Tassos vorliegen⁶⁷³, werden Silvia und später Aminta

⁶⁷⁰ Der Sprecher ist hier Aminta.

⁶⁷¹ Schneider 2008 schreibt: „Alla catarsi vera e propria – cioè la purgazione di terrore e pietà tramite eventi catastrofici – Guarini non sembra proprio essere interessato. Anzi, sembra fare ogni sforzo possibile per distanziarsi da questo tipo di effetto che, come lui stesso dice, è incompatibile e contraddittorio rispetto alla finalità della tragicommedia. [...] Se tragicommedia e tragedia hanno in effetti finalità tanto diverse e addirittura incompatibili tra loro, perché dedicare uno spazio tanto cospicuo alla catarsi in un trattato in cui si definiscono i principi teorici della tragicommedia? [...] In questo senso sembrerebbe che i confini tra tragedia e tragicommedia nella poetica guariniana siano meno netti di quanto possa apparire a prima vista“ (S. 197-198). „Guarini non rifiuta tanto il procedimento tragico, quanto le sue estreme conseguenze: l’atrocità, il sangue e la morte“ (S. 199); „il nostro autore dimostra di non aver alcun intenzione di voler abbandonare il procedimento tragico tout court, ma semplicemente di voler nell’ambito dello stesso procedimento sostituire lo spavento al terrore“ (S. 200). „Si tratta [...] di una catarsi risultante da una sommatoria di episodici elementi patetici culminanti con la *peripezia*, piuttosto che di una catarsi risultante da un momento patetico di straordinaria intensità scatenato dalla *peripezia*“ (S. 201); es handelt sich um eine „catarsi addomesticata“ (S. 213). In Schneider 2012 ist von einer zweiten „peripezia rivisitata in chiave manierista“ (S. 206) die Rede; diese Peripetie führt zur ‚gezähmten‘ Katharsis.

⁶⁷² Schneider 2010 schreibt: „a sostegno di questa [Guarinis] certezza soccorre tutta una serie di teorici della tragedia, Lorenzo Giacomini in testa, i quali argomentavano in favore delle effettive potenzialità catartiche del *fattore pericolo* e dunque dello spavento che ad esso pertiene“ (S. 200).

⁶⁷³ Vgl. Di Benedetto 1999: „È [...] curioso [...] che Tasso [...] non abbia lasciato una sola riga di ‚défense et illustration‘ del dramma pastorale. Eppure, secondo la mentalità del tempo, il problema della sua giustificazione si poneva“ (S. 166). Tasso erwähnt den *Aminta* lediglich in zwei Sonetten: „E se già celebri col canto audace / I

für tot gehalten: Obwohl die Nachricht des Todes nicht überprüft wird, der Tod Silvias und Amintas also gar nicht sicher ist⁶⁷⁴, löst die Situation tragische Affekte aus, wie Tasso selbst betont⁶⁷⁵. In diesem Sinne ähnelt der *Aminta* den Musikdramen mehr als der *Pastor Fido*. In den Musikdramen ist der Tod bzw. eine nicht wieder gut zu machende Situation nicht lediglich Bedrohung, sondern vielmehr Gewissheit: Euridice ist wirklich tot, Arianna wird wirklich von Teseo verlassen, Landis Orfeo stirbt endgültig. Schrecken und Mitleid werden aber von der Wendung der Situation sofort überholt: Auf starke Affekte folgen andersartige, aber ebenso starke Affekte. Diese Wendung (vom echten Schrecken und Mitleid hin zum Glück) ist nur dadurch möglich, dass die Handlung mythologisch ist⁶⁷⁶. Bei mythologischen Stoffen ist die Dementierung bzw. das Rückgängigmachen des Todes möglich und kann *meraviglia* im Publikum auslösen; es ist ein Staunen, das mit starken Affekten zusammenhängt und somit das barocke Paradigma des *meraviglioso* auch intermedial zum Ausdruck bringt⁶⁷⁷.

Ein Vergleich zwischen dem Prolog der *Orbecche*⁶⁷⁸ und der *Euridice* trägt dazu bei, die unterschiedliche Prägung der Wirkaffekte von Tragödie und Musikdrama zu verstehen: Die tragischen Affekte werden in beiden Fällen heiteren Affekten bzw. Momenten gegenübergestellt. In der Tragödie triumphieren Schrecken und Unglück, die die Freude des

boschi ombrosi, e ‘l canto audace piacque, / piaccia s’esalterò l’apriche arene.“ (Al Signor Alessandro d’Este); „Ardite sì ma pur felici carte / Vergai di vaghi pastorali amori, / e fui cultor de’ greci antichi allori / ne le rive del Po con novell’arte“ (Al Sig. Giovanni Antonio Vandali) und im Brief an Scipione Gonzaga (vgl. Kap 1). Vgl. Tissoni Benvenuti 2003, S. 692-696; Tasso definiert den *Aminta* als „egloga“ und als „favola pastorale“; in den Drucken wird sie als „pastorale“ und „favola boschereccia“ bezeichnet. Auf der theoretischen Ebene wurde er wahrscheinlich von Demetrio, Pier Vettori und Minturno beeinflusst.

⁶⁷⁴ Die Figuren unterstreichen in den ersten zwei Fällen, dass der Tod nicht sicher ist: [CORO] „È uso ed arte / di ciascun ch’ama minacciarsi morte; / ma rade volte poi segue l’effetto“ (VV. 1312-1314); [DAFNE]: „Aspetta a la tua morte, / sin che ‘l ver meglio intenda“ (VV. 1440-1441).

⁶⁷⁵ Vgl. den Brief an Scipione Gonzaga, der in Kap. 1 erwähnt wurde.

⁶⁷⁶ Die Möglichkeit der Auferstehung bzw. der Rückkehr aus dem Reich des Todes ist nur in einem von den Zwängen des Wahrscheinlichkeitsgebots entbundenen Setting möglich. Dieses Setting liefert im Musikdrama wirkungsvoll und überzeugend die antik-pagane Mythologie. Die Pastorale und Tragikomödie am Ende des 16. Jahrhunderts – wie *Aminta* und *Pastor Fido* – dagegen folgen dem Wahrscheinlichkeitsgebot: „In *Aminta*, as in *Pastor fido*, magic and metamorphosis are not admitted into the play propter except as psychological change.“ (Clubb 1989, S. 118).

⁶⁷⁷ Schneider 2012 behauptet, dass die Katharsis der ersten Musikdramen (von Rinuccinis *Euridice* und Striggios *Orfeo* ist die Rede) von der Tragikomödie übernommen wird; sein Ziel wäre „realizzare una nuova *fabula* aristotelica, in grado di superare in maniera diversa l’*empasse* dell’orrido a teatro, grazie ad una formula catartica di tipo tragicomico“ (S. 222).

⁶⁷⁸ Zum Prolog der *Orbecche* vgl. Osborn 1982a. Gibaldi führt den getrennten Prolog in die Tragödien ein: „His reasons for including a separate prologue are that it is in keeping with the times, that it detracts nothing from the play, and that it arouses the spectator’s interest and curiosity, ‚dandogliene un poco di gusto innanzi che piu oltre si vada‘, and his views have been confirmed by observing his audience’s reactions to this innovation, first in *Orbecche* and then in his subsequent tragedies, ‚avendo veduto questo mio ardimento essere riuscito gratissimo alla migliore e maggior parte degli spettatori‘.“ (S. 51). Gibaldi’s Aufmerksamkeit für den Publikumsgeschmack („whose plays were primarlily intenden as he himself says, for staging rather than for reading“, *ibid.* S. 52) macht ihn zum geeigneten Vergleichsgegenstand für die Musikdramen, deren Hauptziel ja darin besteht, bestimmte Wirkungen beim Publikum zu evozieren.

Publikums in Schrecken umkehren. Das Musikdrama versucht dagegen, tragische Gefühle nicht mehr hervorzurufen, sondern „milde Affekte“ zu erzeugen.

Im Prolog der *Orbecche* treten die *donne di Susa* zu Beginn der Tragödie auf die Bühne und sprechen sofort das Unheil, das auf der Bühne gezeigt wird, an:

Oimé, come potran le menti vostre
Di pietà piene e d'amorosi affetti,
E sovra tutti di voi, donne, avezze
Ne' giochi, ne' dilette e ne' solazzi
E di natura dolci e delicate,
Non sentir aspra angoscia, a udir sì strani
Infortunii, sì gravi e sì crudeli,
Quai sono quei che deono avvenire oggi?
Come potranno i vostri occhi, lucenti
Più che raggi di sol, veder tai casi
E così miserabili e sì tristi
L'un sovra l'altro, e rattenere il pianto? (*Orbecche*, VV. 37-48)

„Aspra angoscia“ und „pianto“ sind die Wirkungen, die die Tragödie ausübt; „pietà“ und „amorosi affetti“ werden gegenübergestellt: Auf dieselbe Weise werden im Prolog der *Euridice* einerseits tragische Elemente erwähnt, wie „alti sospir“, „pianti“, „doglia“, „minaccie“, „sangue sparso“, „ciglia spenta“, „spettacolo infelice“, „meste e lagrimose scene“, „simolacri funesti, ombre d'affanni“, „mesti coturni e i foschi panni“; diesen tragischen Ausdrücken werden „più dolci affetti“ gegenübergestellt, die am Ende triumphieren.

Tragödie und Musikdrama unterscheiden sich in mehrerer Hinsicht⁶⁷⁹: Die *Orbecche* thematisiert die Distanz zwischen der Ebene der Fiktion, der Tragödie, und der extraliterarischen Rezeptionsebene des Publikums: Die tragischen Gefühle werden somit vom Publikum entfernt, denn das Unglück und v.a. der Schrecken sollen vom höfischen Festkontext möglichst ferngehalten werden; textinterne und textexterne Dimension scheinen völlig getrennt zu sein⁶⁸⁰. In der *Euridice* ergibt sich dagegen die Verwandlung der Tragödie in eine neue

⁶⁷⁹ Ein weiterer Vergleich erweist sich als ergiebig: Der Prolog von Dolces *Marianna* stellt die fröhlichen Affekte der Komödie den tragischen Gefühlen gegenüber und charakterisiert die Tragödie durch den hohen gesellschaftlichen Stand der Protagonisten: „Io, qual vedete a questi oscuri panni, / A questo scettro, a questa ignuda spada / Et a questa corona, son colei / Che Tragedia nomar gli antichi Greci. / Né l'origine mia scende dal cielo, / Ch'io già nacqui tra voi, non tra privati, / Ma tra Principi, Regi e Imperatori; / Né, come la Comedia, apporto giuochi / E dilette e piacer, ma doglie e pianti, / Rappresentando morti atre e funeste / O di Tiranni, o di Re giusti, oppressi / Da nimica Fortuna, o di Reine: / Che di passar nel volgo non mi cale.“ (*Marianna*, VV. 1-13).

⁶⁸⁰ Osborn 1982a betont außerdem, dass Giraldis Prolog die Neuheit der Tragödie (bis dahin wurden nur Komödien in Ferrara aufgeführt) unterstreichen möchte: „So in this, the first of Giraldis' tragedies to be performed (in 1541) and his only horror tragedy - and also the first regular classical tragedy in the vernacular to be witnessed by the court of Ferrara - he is putting his prologue to good use both in whetting the curiosity of his audience and at the same time in cleverly helping them to adjust to the idea of watching a tragedy instead of their customary theatrical

Gattung, nämlich das Musikdrama; die tragischen Affekte werden jedoch nicht von Anfang an gelöscht, sondern innerhalb des Dramas durch bestimmte typische und durch das Publikum unmittelbar dekodierbare Signalwörter (*phobos* und *eleos*) und topische Situationen hervorgerufen, wiederholt und durch fröhliche Gefühle gewissermaßen überschrieben. Auf diese Weise vervollständigt sich die *chiaroscuro*-Struktur der Musikdramen; die negativen Momente werden durch tragische Gefühle begleitet⁶⁸¹. Aus dem Vergleich mit Giraldis Prolog könnte sogar abgeleitet werden, dass das Musikdrama dadurch hofkonformer als die Tragödie wird, da es die Gefühle eines höfischen Publikums, wie sie von Giraldis beschrieben werden („le menti vostre / Di pietà piene e d’amorosi affetti“), widerspiegelt.

4.1.2 Diskussionen zwischen König und Berater

Ein weiteres tragisches Element, das von manchen Musikdramen übernommen wird, besteht in der Diskussion zwischen dem König, dem Protagonisten der tragischen Handlung, und seinem Berater, dem Consigliere. Der Letztere versucht, eine politische Strategie zu entwerfen und sie seinem Herrscher zu unterbreiten; es handelt sich dabei um eine Strategie, die oft zu einem guten, vereinzelt auch zu einem bösen Zweck geplant wird und die vom König das eine Mal verfolgt wird, das andere Mal nicht. Diese Szene wird dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit zuliebe eingesetzt; es ist doch sehr wahrscheinlich, dass die ‚fiktionsexternen‘ Machthaber im höfischen Publikum wichtige Fragen, die das Reich betreffen, mit einem Berater diskutieren, wie auch Giraldis Cinzio betont⁶⁸². Der Dialog zwischen König und Berater wurde im 16. Jahrhundert erfunden bzw. zum typischen Element der Tragödie ausgebaut; der Topos wurde von Seneca bereits vorbereitet, kam aber definitiv erst im Theater des 16. Jahrhunderts als

entertainment of comedy.“ (S. 52). Pintor 2015 bietet eine auf den neuesten Stand gebrachte Bibliographie zu Giraldis.

⁶⁸¹ Dieses Verfahren unterscheidet sich von demjenigen der *tragedia a lieto fine*, die angeblich nach den gleichen theoretischen Voraussetzungen wie das Musikdrama aufgebaut ist; vgl. den Prolog der *Arrenopia*: „Ma le Reali favole non sono / Si dannate a le lagrime, a gli affanni, / Che le affittioni, e le miserie gravi / Haver non possan fin lieto, e felice, / Volgendosi il dolore in allegrezza.“ (Giraldis 1583, S. 9). Die *tragedia a lieto fine* ist jedoch eine Tragödie, die sich nur im Hinblick auf das glückliche Ende von der regulären Tragödie des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Giraldis selbst schreibt in seinen *Discorsi*: „in guisa che gli spettatori tra l’orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati“ (zit. n. Osborn 1982a, S. 58); das Musikdrama dagegen hat eine Struktur, bei der glückliche und unglückliche Momente abwechseln.

⁶⁸² Vgl. Alfonzetti 2003, S.21. Sie zitiert aus Giraldis *Lettera sulla tragedia*: „imperò non è punto verisimile che le grandi e signorili persone vogliano trattare le azioni di molta importanza, come sono quelle che vengano nelle tragedie, nella moltitudine delle genti, quantunque famigliari. Ma in simili negozii, ove si tratta o dell’onore o del vituperio, o della vita o della morte delle persone grandi, hanno solamente con loro i segretari, i consiglieri e le altre persone prudenti e sagge delle quali esse si fidano, et a cose tali sono state da loro elette e bene spesso da loro soli favellano della cose importanti“.

typisches Element in signifikanter Häufigkeit auf⁶⁸³. Alfonzetti behauptet, der Consigliere sei in Giraldis Cinzios *Orbecche* erstmals als tragende Figur aufgetreten, da er in diesem Drama eine wichtige politische Rolle erfüllt⁶⁸⁴; nicht selten wird diese Rolle doppelt besetzt, als Beispiele seien hier nur Dolces *Marianna*, Grotos *Hadriana*, Tassos *Torrismondo* oder Torellis *Merope* erwähnt. Der Berater hat die Funktion, Ideen aus politischen Lehrbüchern in der Praxis der Fiktion auszuloten bzw. die zentrale Fragestellung des Dramas (zumindest für eine gewisse Zeit) zu verschieben – es geht nicht mehr um Liebe, sondern um Politik und Macht⁶⁸⁵; die Rolle des Beraters ist meistens positiv⁶⁸⁶. Oft wird mit der Legitimation der Gewalt und der Unabhängigkeit des Königs von den Gesetzen ein Thema diskutiert, das in der politischen Traktatistik unter dem Titel *rex legibus solutus*⁶⁸⁷ behandelt wird.

Die topische, durch ihre unmissverständliche und unmittelbar auffällige Verbindung zur Tragödie als Systemreferenz definierbare Beraterszene ist in den Musikdramen insofern charakterisierend⁶⁸⁸, als man sie in den mythographischen Hypotexten nicht antrifft und sie folglich eine bewusste Innovation der Librettisten darstellt. Sie könnte eine mit der Wirklichkeit des Hofes verbundene politische oder auch eine poetische Funktion haben. Spätere Musikdramen amplifizieren diese Szene sogar: Ein Beispiel dafür ist Ridolfo Campeggis

⁶⁸³ Alfonzetti schreibt: „per quanto attiene al consigliere, si tratta di un’innovazione strutturale di tale portata, da non poter essere registrata soltanto quale ascendenza senecana, chiamando in causa il *Thyestes* o l’*Octavia* pseudosenecana, dove il personaggio di Seneca espone tesi tratte dal *De clementia* o dal *De ira* [...] sebbene il teatro tragico cinquecentesco elegga a paradigma politico l’ideale della clemenza, infarcendo di *topoi* senecani le perorazioni al sovrano, va marcato uno scarto significativo a partire dall’ingresso di figure fortemente coinvolte nell’attualità cortigiana“ (S. 22).

⁶⁸⁴ Ibid., S. 23: „Provvisoriamente si può ritenere che il consigliere acquisti lo statuto di persona tragica con l’*Orbecche* di Giraldis Cinzio dove, a differenza della *Rosmunda*, non si limita a svolgerne la funzione, ma riveste la carica politica corrispondente, in relazione alla questione rilevantissima del Consiglio di stato“.

⁶⁸⁵ Bruscaagli 1983, S. 143: „la corte vira da luogo dell’amore cortese (e magari anche infelice), a luogo del dibattito sul potere“.

⁶⁸⁶ Terpening 1981 schreibt: „the captain [d.h. der consigliere in Dolces *Marianna*], belonging to the long tradition of those who offer advice to the prince, performs a service comparable to the role of the courtier advocated by Castiglione. He functions as a counselor striving to temper the excesses of a tyrant in order to produce a state of order and equilibrium“ (S. 164). Alfonzetti bemerkt dazu: „A questa maschera tragica la tragedia darà volti e parole, che, inascoltate dal principe-tiranno, dovrebbero trovare udienza nella figura dello spettatore, coincidente con lo stesso principe buono o ‚perfetto‘ di cui si tesse l’elogio“ (S. 29). In dieser Hinsicht ist das von Alfonzetti und davor von Cremante zitierte Werk *Il concilio, ovvero consiglio, et i consiglieri del Principe*, das von Fabbri Furió Ceriol geschrieben und von Dolce 1560 übersetzt und veröffentlicht wurde, sehr wichtig: Der *Consigliere* wird dort als äußerst positive Figur beschrieben.

⁶⁸⁷ Di Maria 2002: „Although political treatises were the appropriate literary genre for arguments concerning statecraft, the dramatic theatre was without doubt a unique forum for such a topic. True to the time-honored tradition that tragedy should represent the actions of royalty, Renaissance tragedy dramatized possible worlds in which the role of the king was central to the development of the play and the political philosophy informing it. Most playwrights built their tragedies around the Sophoclean conflict between the interests of the state and the rights of the individual“ (S. 82). Zum Thema des *princeps legibus solutus* in Torellis Tragödien vgl. Guercio 2004.

⁶⁸⁸ Nicht nur in den Musikdramen, sondern auch in den Tragödien selbst; vgl. Scarpati zu Torellis *Tancredi*: „Perché il nucleo narrativo assunto dal Boccaccio acquisti dimensioni tragiche al Torelli è però necessario proiettare la vicenda amorosa su uno sfondo politico e condurre una lettera della lacerazione di Tancredi dall’interno della disamina del rapporto tra il principe e i suoi consiglieri“ (Scarpati 1987, S. 205).

Andromeda, die wohl 1610 in Bologna aufgeführt wurde. Campeggis Libretto häuft topische tragische Momente, darunter auch die Diskussion zwischen König und Berater⁶⁸⁹. Campeggi scheint dieses systemreferentielle Element, das Rinuccini für das Musikdrama erschlossen hat, in seinem Drama als gattungstypologische Systemreferenz übernommen zu haben. Es sei auch bemerkt, dass diese Szene in Pastoraldramen und Tragikomödien fehlt; es ist somit klar, dass die Tragödie – und nicht nur die Tragikomödie oder das Pastoraldrama⁶⁹⁰ – als gattungshistorisches Modell für die Libretti anzusehen ist.

Diese Szene wird an prominenter Stelle in der *Euridice* verwendet und übernimmt dort eine prononcierte politische Funktion; in Striggios *Orfeo* dagegen wird der Dialog zwischen König und Berater durch einen Dialog zwischen Orfeo und Caronte ersetzt, der keine politische, sondern vielmehr moraldidaktische Bedeutung hat. *Arianna* weist einen mit Blick auf Rinuccinis Vorbild orthodoxeren und längeren Dialog zwischen König und Berater auf, was gut zu ihrem stärker ausgeprägten tragischen Charakter passt; nicht ohne Grund wird sie vom Autor als „tragedia per musica“ kategorisiert. *La morte d’Orfeo* integriert ebenfalls einen beratenden Dialog, in dem der *furor* Baccos verurteilt wird: Die moralisierende, didaktische Funktion des Musikdramas tritt somit in den Vordergrund.

4.1.2.1 Rinuccinis *Euridice*

In der *Euridice* spielt die dialogische Szene zwischen dem König und seinen verschiedenen Beratern in der Unterwelt eine zentrale Rolle. Ein Vergleich mit den Prätexten⁶⁹¹ zeigt, wie Rinuccinis Szene die Vorlagen umwandelt, erweitert und neue Akzente setzt, so dass neue Bedeutungen entstehen. In Vergils *Georgica*⁶⁹² ist die unterirdische Szene eher deskriptiv

⁶⁸⁹ Vgl. Origgi 2014. Im ovidianischen Hypotext ist der Dialog nicht vorhanden; bei Campeggi dagegen diskutiert der König mit dem Berater das Dilemma, ob seine Tochter dem Monster ausgeliefert werden sollte, um das Reich und die Bevölkerung zu retten.

⁶⁹⁰ Was die kathartischen Wirkungen von *phobos* und *eleos* angeht, waren auch die Tragikomödie bzw. das Pastoraldrama zumindest theoretisch geeignete Modelle für das Musikdrama – obwohl die Auffassung dieser Affekte in den Musikdramen eher tragisch als tragikomisch ist, wie im vorigen Unterkapitel erklärt wurde. Im Fall der Diskussion zwischen König und Beratern gelten einzig die Tragödien als gattungstypologische Vorlagen.

⁶⁹¹ Es ist nicht klar, auf welchen Prätext Rinuccini zurückgreift. Konkrete intertextuelle Verbindungen zu Dolces und Anguillaras Übersetzungen lassen sich nicht finden; es ist ebenfalls unbekannt, ob er die lateinischen Texte lesen und verstehen konnte. Die Mythologie bzw. die wichtigsten Episoden der *Metamorphosen* waren zweifelsohne bekannt und in vielerlei Weise überliefert. Da die Rinuccini sicher bekannten und von ihm verwendeten Texte nicht zu finden sind, lassen sich moderne Ausgaben der Klassiker zu diesem Zweck zitieren, v.a. weil die relevante Verbindung zwischen Musikdramen und Quellen sich nicht nach präzisen lexikalischen Elementen, sondern nach Episoden und deren Strukturen messen lässt.

⁶⁹² Die cinquecentesken Übersetzungen der *Georgica* hielten sich – anders als die von Ovid – sehr eng an den originalen Text und die Musikdramen weisen keine strukturellen oder lexikalischen Bezüge darauf auf: Vgl. z.B. Mario Nigresoli *La georgica di Vergilio da Mantova. tradotta in versi volgari sciolti* (1543); oder Bernardino Daniellos Übersetzung (*La Bucolica, et la Georgica di Vergilio*, 1586).

angelegt: Die Gebete Orpheus' („humanis precibus“, V. 470) rühren die Geister zu Tränen („cantu commotae [...] / humbrae“, VV. 471-472), erzeugen wunderbare Wirkungen („quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora, / atque Ixionii uento rota constitit orbis“, VV. 481-484) und es wird suggeriert, dass Proserpina das Gesetz festlegt, nach dem Orpheus sich nicht umdrehen soll, wenn er und Euridice die Unterwelt verlassen („iamque pedem referens casus euaserat omnis, / redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras / pone sequens [namque hanc dederat Proserpina legem]“, VV. 485-487). Bei Ovid und damit auch in den im 16. Jahrhundert verfassten Übersetzungen der *Metamorphosen* ändert sich die Struktur radikal: Die Rede Orpheus' überwiegt nun und nimmt nahezu den gesamten ersten Teil der unterirdischen Szene ein. In der Rede werden drei Argumente vorgebracht, mit denen Orpheus seine Geliebte zurückzubekommen hofft: Er sei nicht gefährlich und überdies nur wegen der Liebe zu seiner Frau⁶⁹³ in die Unterwelt hinabgestiegen. Zweitens erinnert er das höllische Paar Pluto und Proserpina daran, dass auch sie durch Liebe geeint wurden, und hofft, dadurch auf Mitgefühl und Gnade zu stoßen⁶⁹⁴. Drittens ruft er ins Gedächtnis, dass alle Menschen sterblich sind und früher oder später in die Unterwelt zurückkommen werden⁶⁹⁵, es also nur einen Aufschub bedeuten würde, wenn sie das Liebespaar in die irdische Welt entlassen würden. Nach dem Dialog werden die Wirkungen des Gebets im diegetischen Modus beschrieben: Die Geister weinen, Sisyphus sitzt auf seinem Stein – d.h., die üblichen Aktivitäten der Unterwelt kommen

⁶⁹³ Dolce, *Trasformationi* (Venetia, 1553): „O, disse, Re de la prigion dolente / Là, dove ogni mortal cade e discende; / Però che tutta ad un l'humana gente / Qui sotterra nel fine il corso prende; / Sappi tremendo Dio, ch'io non ci vegno / Per veder, come alcun, l'ampio tuo Regno; // E trarne fuori il buon custode e forte / Cerbero, che tal causa non mi muove; / Ma sol la cara estinta mia Consorte / Inanzi tempo, e a le sue feste nove“ (S. 209); Anguillara (Venetia, 1584): „Non vengo io per far guerra a Radamanto, / Ne per veder come l'inferno stia; / Non per rubare a la città del pianto / Cerbero, e darlo a l'alta patria mia, / Ma vengo per haver la mia consorte / Che sopra innanzi al tempo hebbe la morte“ (S. 174r).

⁶⁹⁴ Dolce 1553: „Ma finalmente m'ha sforzato Amore / A chiederti pietà del mio dolore. // Questo Signore è conosciuto a pieno / Da ciaschedun la sù ne l'aria viva: / E penso, ch'egli sia tra voi non meno, / Se vera fama a nostre orecchie arriva, / Che penetrasse Amor dentro il tuo seno, / Quando la bella Dea ritrosa e schiva / Qua giù con l'infernal Carro trahesti, / E per consorte tua poi la prendesti.“ (S. 209). Anguillara: „Cercato ho superar l'aspro dolore, / e senza lei goder l'aperta terra; / Ma vinto ha finalmente il troppo amore, / E m'ha fatto per lei scender sotterra. / Ovunque alluma il Sol co'l suo splendore, / Contra ogni core Amor vince la guerra. / E se i libri non son bugiardi, e rei, / Amor legò anchor voi tartarei Dei“ (S. 174r).

⁶⁹⁵ Dolce 1553: „Io ti prego Signor che la mi torni / Oer questo luogo di silentio eterno: / Che, quanto avvien, che su fra noi soggiorni, / Nel fine è tuo: tu sol ve n'hai governo. / Ciò fia prestarla a me per pochi giorni, / Che ben ritornerà poscia ad Averno. / Ma, se contrario al mio desire è il fato, / Qui vo restar, poi ch'io le resto a lato“ (S. 209). Anguillara: „Tutto si debbe a voi l'humano ingegno, / Tardi, o per tempo ogn'un qua giù discende. / Tutti n'acceleriam solo ad un segno, / Quest'è l'ultimo albergo, che n'attende. / Voi tenete il perpetuo immobil regno, / Che tutto il germe human rivece, e prende. / L'alto vostro poter basse, ed inferno / Terrà di tutti noi lo scetro eterno. // E questa sposa anchor, c'hoggi vi chieggio, / Finiti gli anni suoi giusti, e maturi, / Verrà a render tributo al vostro seggio, / A star ne' vostri regni ombrosi, e scuri. / Con quella riverenza, e honor, che deggio, / Con tutti i preghi, e tutti gli scongiuri, / L'uso chieggio di lei sol per qualch'anno, / Sì ch'io possadar requie a tanto affanno“ (S. 174r-v).

zum Stillstand („Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem / exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam / captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo“, VV. 40-44)⁶⁹⁶. Pluto und Proserpina rufen Eurydike herbei, um sie Orpheus zurückzugeben; das Verbot des Sich-Umdrehens wird ausgesprochen. Poliziano kombiniert in seiner *Fabula d’Orfeo* das vergilische und ovidische Modell⁶⁹⁷: Orpheus fängt mit dem Appell an die „pietà“ der höllischen Geister an: Er will nur wegen der Liebe zu Eurydike die Hölle betreten („Qua giù m’ha scorto solamente Amore, / volato son qua giù colle sue ali“, VV. 167-168, aus Ovid). Pluto scheint in seiner Replik erstaunt, da die Bewohner der Hölle sich nicht mehr wie üblich verhalten („I’ veggo fixa d’Ixion la rota, / Sysifo assiso sopra la sua petra / e le Belide star con l’urna vota, / né più l’acqua di Tantalo s’arresta“, VV. 183-186, aus Vergil und Ovid). Orpheus nennt im Folgenden die ovidischen Argumente, die Pluto überzeugen sollen: Er sei von Amor geleitet („Pietoso Amor de’ nostri passi è duce“, V. 194); das Paar solle an seine eigene Liebe denken („Ma se memoria alcuna in voi si serba / del vostro celebrato antico amore / se la vecchia rapina a mente havete, / Euridice mia bella mi rendete“, VV. 201-204), die Menschen müssten ohnehin sterben („Ogni cosa nel fine a voi ritorna, / ogni cosa mortale a voi ricade“, VV. 205-206). Proserpina fühlt sich angesprochen und betont, dass die Rede des Sängers auf die Höllenwesen gewirkt hat; sie bittet Pluto, der Bitte Orpheus‘ stattzugeben. Pluto stimmt zu („I’ son contento che a sì dolce plectro / s’inchini la potenza del mio sceptro“, VV. 243-244) und fügt das letztlich fatale Gesetz hinzu. Poliziano kombiniert und entwickelt die klassischen Vorlagen. Rinuccini überarbeitet seine Modelle stark: Er verdoppelt die Verszahl Polizianos, indem er weitere Dialoge hinzufügt. Rinuccinis Orfeo lädt alle höllischen Geschöpfe ein zu weinen; mit einer typisch melodramatischen Technik wird explizit das Gefühl erwähnt, das auch beim Publikum hervorgerufen werden sollte.

Funeste piagge, ombrosi orridi campi,
che di stelle o di sole
non vedeste giammai scintill’e lampi,
rimbombate dolenti

⁶⁹⁶ In Anguillaras Übersetzung werden einige Wirkungen des Gesangs von Orpheus erwähnt, die ebenfalls bei Rinuccini einen Platz finden (*pietate, dolcezza, affetto*): „Spiega con tal pietate il suo concetto, / E ’l suon con tal dolcezza n’accompagna, / Ch’al crudo inferno intenerisce il petto, / E non meno di lui se’n duole, e lagna./ Ogni alma essangue ascolta il caldo affetto, / E di pianto infinito il volto bagna“ (S. 174v). Der Reim *affetto* : *petto* lässt sich auch bei Rinuccini finden – in der Rede Plutos: „Ben di tua dura sorte / non so qual novo affetto / m’intenerisce il petto“ (VV. 476-479): Anguillara könnte der Hypotext Rinuccinis sein; Anguillara beschreibt jedoch keinen Dialog zwischen König und Beratern, was eine Innovation Rinuccinis sein könnte.

⁶⁹⁷ Zur Intertextualität vgl. die umfangreich kommentierte, von Antonia Tissoni Bevenuti herausgegebene Ausgabe von Poliziano 1986.

al suon dell'angosciose mie parole,
mentre con mesti accenti
il perduto mio ben con voi sospiro;
e voi, deh, per pietà del mio martiro,
che nel misero cor dimora eterno,
lagrimate al mio pianto, Ombre d'Inferno. (VV. 418-427)

Er versucht ebenfalls, Euridice anzusprechen und ihr seine Gefühle mitzuteilen. Plutone taucht plötzlich auf und wundert sich über die Anwesenheit eines lebendigen Menschen in der Unterwelt. Orfeo erklärt, dass er Plutones Gunst erlangen möchte, da er „vedovo amante“ sei. Plutone erklärt sofort, dass „pianti o lamenti“ in der Unterwelt keine Wirkungen hätten. Orfeo nutzt dann das Argument der Liebe Plutones zu Proserpina, das zuvor auch Ovid und Poliziano umgesetzt hatten; er thematisiert – im melodramatischen Kontext freilich metaliterarisch besonders bedeutsam – ebenfalls die Qualität seines Gesangs. Pluto spürt bislang ungekannte Regungen in sich, das Gesetz jedoch ermöglicht ihm nicht, die Situation zu verändern:

Dentro l'inferral porte
non lice ad uom mortal fermar le piante.
Ben di tua dura sorte
non so qual novo affetto
m'intenerisce il petto:
ma troppo dura legge,
legge scolpita in rigido diamante,
contrasta a' preghi tuoi, misero amante. (VV. 474-481)

Orfeo behauptet zuerst, dass ein Herrscher frei von den Gesetzen entscheiden sollte; er erwähnt außerdem das affektgeladene Weinen Proserpinas. Proserpina spricht für Orfeo im Namen ihrer Liebe zu Plutone; Orfeo fügt hinzu, und dies ist das dritte Argument Ovids, dass der Mensch sterblich sei und bald viele Menschen die Hölle bewohnen würden. Plutone fragt sich nachdenklich, ob er seine Gesetze brechen sollte („Dunque dal regno oscuro / torneran l'alme al ciel, et io primiero / le leggi spezzerò del nostro impero?“; VV. 521-523); in diesem Moment erscheinen zwei weitere Figuren, die in den Vorlagen keine aktive Rolle haben: Radamanto und Caronte. Bei Rinuccini übernehmen sie die Rolle der Berater, die dem König in einer Tragödie den richtigen Weg weisen, was Gesetze, Macht und Gewalt angeht. Radamanto erwähnt Beispiele von Göttern, die ihrem eigenen Willen problemlos folgen:

Sovra l'eccelse stelle
Giove a talento suo comanda e regge;
Nettuno il mar corregge
e move a suo voler turbi e procelle;
tu sol dentr'ai confin d'angusta legge

avrai l'alto governo,
non libero signor del vasto Inferno? (VV. 524-530)

Plutone lehnt diesen Vorschlag ab:

Romper le proprie leggi è vil possanza;
anzi reca sovente e biasmo e danno. (VV. 531-532)

Orfeo unterstreicht den Wert des Trosts, den die Könige spenden könnten:

Ma de gl'afflitti consolar l'affanno
è pur di regio cor gentil usanza. (VV. 533-534)

Caronte bringt noch das Thema des Gesetzes und der Sterblichkeit der Menschen ein:

Quanto rimira il sol volgendo intorno
la luminosa face,
al rapido sparir d'un breve giorno
cade morendo e fa qua giù ritorno:
fa pur legge, o gran Re, quanto a te piace. (VV. 535-539)

Abschließend erkennt Plutone, dass das Mitleid triumphiert hat, dass Orfeos Gesang und Weinen gewirkt haben; ohne den Rat Radamandos und Carontes, die mehrmals das Thema des Gesetzes angesprochen haben, wäre Plutones Sinneswandel nur schwer denkbar, obwohl der Gesang an der ersten Stelle gepriesen wird.

Diese Szene wurde überzeugend als metaliterarisch aufgeladen interpretiert, was eine kohärente und vollständige Interpretation des ganzen Dramas ermöglicht, die im Einklang mit den sich auf die Gattungsproblematik konzentrierenden Intentionen Rinuccinis steht⁶⁹⁸. Weitere Elemente und Verweise innerhalb der Szene, die im Folgenden erklärt werden, beziehen sich aber auch auf ethisch-politische, auf jeden Fall extratextuelle Aspekte, die auf die Sphäre des Auftraggebers hindeuten.

Das Thema des Gesetzes findet sich in zahlreichen Dialogen zwischen König und Berater aus den Tragödien des 16. Jahrhunderts. In Speronis *Canace* behauptet der Consigliere, dass ein König dem Recht und nicht der Rache folgen sollte („Tolga Iddio che giamai / Il disio di vendetta / Sieda in un cor reale et ivi usurpi / Della giustizia il loco“, VV. 1303-1306; ebenfalls „Se la pietà paterna / In voi non pò soffrir di veder vivi / I figliuoli e 'l nipote, / Muoiano

⁶⁹⁸ Huss 2010.

condannati / Dalla legge reale“, VV. 1344-1348); in der *Marianna* teilt der König dem Ratgeber mit, dass die Gesetze umgesetzt werden sollten („Quando un delitto è manifesto e chiaro, / Non è d’uopo ascoltar gli altrui consigli, / Ma bisogna eseguir tosto le leggi“, VV. 1600-1602)⁶⁹⁹. Auch in Torellis *Merope*⁷⁰⁰ und *Tancredi*⁷⁰¹ findet sich die gleiche Diskussion, die bei Torelli eine spezifisch politische Valenz hat⁷⁰²; in beiden Fällen behauptet der König seine (moralisch zu verurteilende) Überlegenheit über die Gesetze. Nicht in allen Tragödien sind die Gesetze der Maßstab einer guten Regierung; in Federico Asinaris *Tancredi* (Bergamo 1588)⁷⁰³ scheinen die Gesetze ungerecht⁷⁰⁴; der König, „antitiranno per eccellenza“⁷⁰⁵, muss den Gesetzen unterliegen, obwohl sie gegen sein eigenes Interesse gerichtet sind. Der Berater, Almonio, empfiehlt dagegen, dass der König *legibus solutus* verfare:

ALMONIO
 Chi regge non è servo, et è felice.
 TANCREDI
 Ma chi ben regger vuol, convien che serva.
 [...]
 ALMONIO
 E qual è quel poter ch’a ciò lo stringe?
 TANCREDI
 Le leggi han forza di legarlo, e sciorre.
 ALMONIO
 Non è soggetto il Principe a le leggi.
 TANCREDI
 O soggiace a le leggi, od è tiranno.
 ALMONIO

⁶⁹⁹ In der *Rosmunda* z.B. empfiehlt Falisco König Alboino, zugunsten des Reichs die Gefühle zu vergessen („Non si diè risguardare ira né sdegno / Dov’è l’util del regno o di chi regge“, VV. 520-521).

⁷⁰⁰ „POLIFONTE: Le leggi, e ‘l giusto, di che tanto parli, / e per parlarne assai poco n’intendi, / non hanno sopra i principi potere.“ (VV. 954-956).

⁷⁰¹ „TANCREDI: Fanno, e rifanno i Principi le leggi; / chè i loro comandamenti leggi sono. / HOSTAGGIO: Legge alcuna non è, che non sia giusta. / TANCREDI: Il principe a’ soggetti è legge viva. / HOSTAGGIO: Se soggetto agli affetti ei non si trova.“ (VV. 1394-1398).

⁷⁰² „Perché il nucleo narrativo assunto dal Boccaccio acquisti dimensioni tragiche al Torelli è però necessario proiettare la vicenda amorosa su uno sfondo politico e condurre una lettura della lacerazione di Tancredi dall’interno della disamina del rapporto tra il principe e i suoi consiglieri“ (Scarpati 1987, S. 205).

⁷⁰³ Zu Asinaris Tragödie vgl. die von Vincenzo Guercio verfasste Einführung in Torellis *Tancredi*, in Torelli 2009, S. 103-112.

⁷⁰⁴ Vgl. Gismondas Rede im ersten Akt im Gespräch mit ihrer Amme: „E mi sovien, che quando fei palesi / Le mie secrete nozze a te sol una, / Ch’io mirai fiso nel severo ciglio, / Che fanciulla io temeva, hor donna honoro; / E no’l vidi cangiar, sì che paresse / Biasmar sì bella elettion, ma solo / Mostrasti haver del mio Guiscardo dubbio, / Per quelle leggi, ch’io non so da quale / Scita crudel qui sian venute; quelle / Empie contra di noi barbare leggi, / Che a la morte condannano chiunque / Co’l nostro sangue osa mischiarsi prima, / Che dal Principe insieme, e dal Senato / Non si dichiarì esser marito degno / De la figlia Real. I veggio, ahi lassa, / Che la bella virtute, e ‘l chiaro honore / Del mio Guiscardo esser devrian sicure / Da cotai leggi, se non fosse il Mondo / Poco conoscitor de i merti veri“ (S. 8). Im dritten Akt betont sie den Unterschied zwischen natürlichen und väterlichen Gesetzen: „Ma poi, ch’al viver suo recise il filo / Con mio grave dolor la sorda Parca, / Et io rimasi libera da quelle / Leggi paterne, che fanciulla havea / Osservate, e temute; havendo appresso / Non poca esperienza de le cose; / Dapoi che quattro brume / Giacqui vedova, e sola; / A me medesima, come mi concede / La legge natural, marito elesi.“ (S. 29v.).

⁷⁰⁵ Torelli 2009, S. 106.

Il Principe è l'istessa legge a' suoi.
TANCREDI
Quando le leggi pubbliche non sprezza.
ALMONIO
Pur al Principe impor le leggi tocca.
TANCREDI
Impor le leggi veramente, et egli
Primo esser de', che le sue leggi osservi.
Et anche impor non quelle leggi pote,
Che 'l privato suo comodo li detta:
Ma le leggi che ben formin lo stato
Ottimo universal [...]
[...] chi regge, debbe
Se stesso abandonar, tutte obliando
Le domestiche cure, et sol la mente
E le forze adoprar, perché sicura
[...] in lieta pace
La Repubblica in lui commessa resti.⁷⁰⁶

Der König, der den Gesetzen gehorcht und zum Wohl seines Volkes handelt, genehmigt am Anfang des Dramas die Hochzeit zwischen Gismonda und Guiscardo nicht, damit die Tochter den König von Sizilien heiraten kann; ein glückliches Ende – die vom jungen Paar gewünschte Hochzeit – ist auf diese Weise schon von Anfang an unmöglich. In diesem ersten Wortwechsel äußert sich Almonio, der im Dialog gegen die Überlegenheit der Gesetze plädiert (s.o.) und somit potentiell auf ein *happy ending* hinwirken könnte, eigentlich gegen die Beziehung zwischen der Königstochter und Guiscardo, da die soziale Stellung des letzteren dem Königshause nicht angemessen sei. Trotz der positiven Rede gegen die Gesetze ist der *consigliere* somit keine positive (im Sinne einer auf einen positiven Schluss hinwirkenden) Figur⁷⁰⁷ wie bei der *Euridice*; der insgesamt positiv zu beurteilende Diskurs gegen die Gesetze⁷⁰⁸ ist wahrscheinlich ein ‚Täuschungsmanöver‘, damit Almonio vom Publikum für positiv gehalten wird bzw. damit seine Pläne nicht verraten werden⁷⁰⁹.

Die Diskussion über die Gesetze im *Tancredi* erweist sich als wichtig und hat ideologisch einige Berührungspunkte mit der *Euridice*: Wenn der König nicht den Gesetzen, sondern lediglich seinen Gefühlen folgen würde, könnte die Handlung glücklich enden. Dies wird noch klarer im

⁷⁰⁶ *Tancredi* 1588, cc. 14-15.

⁷⁰⁷ Der Chor, der Vermittler der moralischen Botschaft des Dramas ist, betont das negative Urteil Almonio gegenüber: „[...] Ahi perché fori / De le Città ben governate a questa / Arte non si dà bando, a questa peste, / Che chiamano Eloquentia, onde il maligno, / Che ne sia dotto, l'innocente opprime?“ (c. 33v); Almonio wird sogar Guiscardo mit eigenen Händen töten, da der König den dazu nötigen Mut verliert. Tancredis alte Berater, der Tancredi um Gnade für Guiscardo bittet, ist dagegen eine positive Figur.

⁷⁰⁸ Die Botschaft der Tragödie besteht darin, dass die Gesetze nicht immer befolgt werden sollten; Prudenza und Pietà sollten in der Regierung eines Reichs eine wichtige Rolle spielen.

⁷⁰⁹ Almonio ist ein Intrigant; „era di Guiscardo un emulo“ (c. 45r) behauptet der alte *consigliero*.

dritten Akt, als Tancredi entdeckt, dass Gismonda und Guiscardo eine heimliche Beziehung haben: Ein neuer Konflikt entwickelt sich und der König müsste gemäß den geltenden Gesetzen den geliebten Guiscardo töten, obwohl er ihn und die Tochter liebt:

E pur mi converrà macchiar le mani
Del sangue di colui, che a me salute
Con le sue porse, se tener intere
Vorrò le sacre leggi, et inviolata
Serbar la pure fede, a un Re possente
Promessa, e del mio fresco giuramento
Con sì giusta cagion l'obbligo sciorre?
De infelice Guiscardo, che felice
Già fosti un tempo, tu le nostre leggi
Sapevi; hor qual follia t'indusse a sciorle?
[...]
GUISCARDO
Amor può più, che non queste tue leggi,
Né tu, né io possiamo.⁷¹⁰

Die Gesetze, die sich als wichtiger als die Affekte herausstellen, bedingen den weiteren Verlauf der Geschichte und somit das unglückliche Ende⁷¹¹. Die *Euridice* beginnt mit den gleichen Voraussetzungen: Ein König ist zwischen Gesetzen und Mitleid hin und her gerissen; da er aber der *pietà* folgt, kann die Geschichte glücklich enden⁷¹². Die gattungstypologische Unterscheidung bedingt im Musikdrama die Wahl der *pietà* und des glücklichen Schlusses, die beide in einer Tragödie unmöglich gewesen wären.

In den hier exemplarisch aufgelisteten Tragödien – ausgenommen Asinari Drama – wird dabei für gewöhnlich nicht behauptet, dass der König die öffentlichen Gesetze missachten darf⁷¹³;

⁷¹⁰ *Tancredi* 1588, S. 26. Der Berater verstärkt diese Position, indem er im vierten Akt empfiehlt, dem Wohl des Reichs zu folgen: „Quinci havrà loco il mio fidel consiglio / Nel tuo chiaro giusitio; e quinci spero, / Con giusto danno d'un privato solo, / Soccorrere a la publica salute“ (c. 31v).

⁷¹¹ Eine positive Lösung könnte erreicht werden, wenn die Gesetze nicht wörtlich, sondern mit Umsicht ausgelegt würden, wie Gismonda suggeriert: „Mira, Tancredi, / Che 'l buono, e giusto Principe, qualhora / S'abbatte a queste rigorose leggi, / Le debba temperar con la prudenza“ (c. 29r). Später definiert Gismonda Tancredi als „iniquo osservator di leggi inique“ (c. 29v). Dass die Gesetze unter anderem zum Grund des Unglücks werden, äußert Tancredi ausdrücklich am Anfang des fünften Aktes: „Oime, che quelle nostre antiche leggi, / [...] fur cagioni / A Guiscardo, di morte; a me, di doglia“ (c. 43v-44r).

⁷¹² In der *Euridice* ist der ‚tragische‘ Konflikt viel einfacher gestaltet als in der Tragödie, die dagegen vielfältige politische Probleme anspricht – nicht nur das der Gesetze, sondern auch das der *ragion di stato* (vgl. die Wörter des *consigliero*: „Talhor si diede a morte un innocente / Per la salute de la patria“, c. 32v), der Standeszugehörigkeit und der moralischen Tugend.

⁷¹³ In den meisten Tragödien wiederholt sich das Verhaltensmodell des Königs bzw. des Tyrannen: Der Tyrann fühlt sich den Gesetzen überlegen und genau deswegen wird er Fehler begehen und bestraft werden (vgl. z.B. Torelli, der sich auf Asinari bezieht, um sich von diesem zu distanzieren: „il suo Tancredi non è affatto il granitico, fedelissimo, inamovibile servitore delle leggi dell'Asinari, ma, all'opposto, si rivela qui delle leggi, il più potente e pericoloso nemico, al di sopra di esse ponendo la Ragion di Stato e, tirannicamente, l'arbitrio del principe“, Torelli 2009, S. 109).

Asinari dagegen bietet eine neue Lösung, die vor allem im Dialog zwischen König und Berater sehr klar ausgedrückt wird. Ob Rinuccini Asinari kannte, ist nicht klar⁷¹⁴; sicher ist, dass die besondere Lösung der *Euridice* wohl auch mit der Ideologie der Zeit⁷¹⁵ und den politischen Debatten zu tun hat, wie sie insbesondere in Florenz geführt wurden (vgl. die Stelle von Scipione Ammirato⁷¹⁶), in denen die Idee des *princeps legibus solutus*⁷¹⁷ diskutiert und verteidigt wird. In Rinuccinis *Euridice* bildet außerdem das Mitleid den positiven Gegenpol zu den Gesetzen, anders als in den Tragödien, in denen die Tyrannen keinen Gesetzen folgen, weil sie von übertriebenen Gefühlsregungen wie Eifersucht, Zorn und Hochmut geleitet werden. In Rinuccinis Drama ist dagegen das Mitleid den Gesetzen überlegen. Eine ähnliche Gegenüberstellung lässt sich auch im Pastordrama *Diana Pietosa* finden, das vom Florentiner Raffaello Borghini verfasst und 1586 gedruckt wurde: Die Göttin Diana weicht zugunsten der *pietà*, einem absolutistischen und gegenreformatorischen Gefühl⁷¹⁸, von den Gesetzen ab: Das Thema scheint im florentinischen Kontext am Ende des 16. Jahrhunderts üblich gewesen zu sein. Auf jeden Fall lassen sich sowohl in den Tragödien als auch in der *Euridice* die gleichen

⁷¹⁴ Asinaris *Tancredi* wurde zuerst als *Gismonda* in Paris (1587) veröffentlicht und sogar Torquato Tasso zugeschrieben; es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die Tragödie einem breiten Publikum bekannt war. Torelli hatte das Werk, auf das er sich in seinem *Tancredi* mehrmals bezieht, mit Sicherheit gelesen (vgl. Torelli 2009).

⁷¹⁵ Alessandro Bianchi schreibt zu Sforza Oddis Dramen, „tanto esemplari della temperie culturale tardocinquecentesca“: „il Potere non rispetta la Legge, la scrive bensì a proprio vantaggio“ (Bianchi 2002, S. 107). Zur Beziehung zwischen den poetologischen Zielen von Sforza Oddi und Rinuccini und insbesondere zwischen *commedia grave* (einer Komödienart, die auch auf tragische Elemente zurückgreift) und Musikdrama im Hinblick z.B. auf die *lamenti* vgl. Collier 2007.

⁷¹⁶ Scarpati behandelt in einem Artikel die Tragödien, die am Ende des 16. Jahrhunderts geschrieben wurden und fördert die besonderen ideologischen Prämissen solcher Texte zu Tage. Mit Bezug auf Torellis Dramen erwähnt er auch Scipione Ammirato, der mit seinen *Discorsi sopra Cornelio Tacito* die politische Diskussion der Zeit geprägt hatte: „La proposta dell’Ammirato è che per ‚ragion di stato‘ si intenda il potere derogatorio assegnato al principe in vista di un bene comune, salve restando le leggi divine e naturali“ (Scarpati 1987, S. 208). Im Fall der *Euridice* wäre die *pietà* eine „legge divina e naturale“, die wichtiger als die Gesetze der Hölle ist. Zu Scipione Ammirato vgl. auch De Mattei 1963, De Mattei 1982 und Zarka 1994, insbesondere „la définition donnée par Ammirato de la raison d’Etat enveloppe également une justification religieuse de l’art de gouverner“ (S. 107): Die gegenreformatorische und absolutistische Ideologie Ammiratos scheint auch auf die Musikdramen zu wirken.

⁷¹⁷ De Mattei 1963 rekonstruiert die Geschichte der Vorstellung vom *princeps legibus solutus*. Bodin, der 1576 die *Six livres de la République* veröffentlicht, wurde 1588 ins Italienische übersetzt: *I sei libri della Repubblica di G. BODINO, tradotti di lingua francese in italiana per Lorenzo Conti gentiluomo genovese*, Genova, Girolamo Bartoli; er ist einer der ersten Verfechter der Idee. Auch Giambattista Pigna behauptet in seinem *Principe* (Venezia 1561), dass „Il Principe è assoluto dalle leggi“ (von De Mattei auf S. 145 von B.1 zitiert); Gleiches vertritt Sansovino immer im Jahre 1561. F. Patritio schreibt 1560: „Principe assoluto io chiamo quello che è padrone libero delle leggi e dell’armi [...] De’ Principi assoluti, i quali hanno diversi nomi, di Imperatori, di Re, di Duchi, di Marchesi e d’altri, abbiamo noi molte appartate istorie sì come sono le vite di tutti gli Imperatori da molti scritte, de’ Re di Napoli, de’ Duchi di Milano, e d’altri molti [...]“ (*De Historia*), von De Mattei 1963, B. 2 auf S. 21 zitiert. Die venezianischen Botschafter in Florenz konstatieren, dass in der von den Medici beherrschten Stadt von Absolutismus die Rede sein kann: „il governo di Fiorenza dipende solamente dalla persona del granduca, perché, se bene si mantengono i magistrati antichi, soliti a governar e giudicar in tempo della republica, tuttavia non devengono ad alcun giudicio, se prima non intendono qual sia l’intenzion del granduca, il quale suol regolare i giudici *come più li piace*“ (Tommaso und Francesco Contarini, in De Mattei 1963, B. 2, auf S. 17 zitiert).

⁷¹⁸ „Il primo gesto della divinità è *pietoso*, e consiste nel concedere una deroga alla legge [...]. La Diana della commedia pastorale borghiniana sarà sempre così, giusta, scrupolosa e *cattolicissima* (come quella del *Pastor Fido*), ma non severa e tantomeno vendicativa“ (Bianchi 2002, S. 112; Kursivierung im Original).

Themen der Diskussion zwischen König und Berater finden: Dabei geht es um die Gerechtigkeit und um die Gesetze, die die Entscheidungen eines Königs beeinflussen bzw. rechtfertigen.

In dieser Hinsicht spielt die *pietà* eine besondere Rolle: Das Mitleid ist hier kein *eleos*, kein tragisches Gefühl, das das Publikum empfinden sollte. Im Begriff der *pietà* in Rinuccinis *Euridice* fließen verschiedene Nuancen zusammen⁷¹⁹.

Ein Beispiel der politisch-ethischen Verwendung des Wortes *pietà* liefert Giovanni Rucellais *Rosmunda*, eine der ersten florentinischen Tragödien⁷²⁰. Am Ende des Stückes erteilt der Chor die politische Lehre, die aus dem Stück abgeleitet werden sollte:

Ciascun che regge, impari
Dal dispietato Re che morto iace
A non esser crudel, che a Dio non piace.
Chi vuole el regno suo governar bene,
Con la pietà governi,
Perché pietà l'immense amor produce
Ne li uman pecti, e l'amor la concordia.
Costei sola mantiene
Et accresce gli stati e fagli eterni.
Da l'odio la discordia
Nasce e di lei inimicizie e sdegni,
Cagion del ruinar di tanti regni. (*Rosmunda*, VV. 1226-1237)

Diese Botschaft bezieht sich auf den „pacifismo universalistico“⁷²¹ Leos X., hat also eine politische Valenz. Rinuccini kann zweifelsohne Bezug auf den florentinischen Autor genommen haben, denn die *Rosmunda* war im 16. Jahrhundert bekannt und Rucellai spielte in der florentinischen Kultur am Ende des Jahrhunderts eine wichtige Rolle: 1590 wurde seine Lehrdichtung *Le Api* zusammen mit Luigi Alamannis *Coltivazione* vom Verleger Giunti gedruckt und Christine von Lothringen gewidmet.

⁷¹⁹ Zur Begriffsgeschichte von *pietà* vgl. Prandi 2003.

⁷²⁰ Die *pietà* wird auch als königliche Tugend in den *Orbecche* von Malecche erwähnt. „Ma vincer sé medesimo e temprar l'ira / E dar perdono a chi merita pena / E ne l'ira medesima, ch'è nemica / A la prudenzia et al consiglio altrui, / Mostrar senno, valor, pietà, clemenzia, / Non pur opera istimo di Re invitto, / Ma d'uom ch'assimigliar si possa a Dio“: Malecche argumentiert in seiner ganzen Rede, dass ein König sich nicht vom Zorn überwältigen lassen sollte; die *pietà* ist daher eine politische Tugend, die mit der Vernunft und der Selbstkontrolle zu tun hat.

⁷²¹ Pieri 1980, S. 99. Nach Valentina Gallo zelebriert die Tragödie „il mito del principe-filosofo, sullo sfondo di un irenico e utopico governo basato non soltanto sulla concordia delle parti (il principe e il consiglio di stato), ma sul ridimensionamento del potere esecutivo (la *dextra*); esso in altre parole simboleggia il trionfo della politica sulle armi, della diplomazia sugli eserciti“ (Gallo 2005, S. 97). Die *Rosmunda* sei politisch zu interpretieren: Sie stelle die Perspektive der Medici nach der republikanischen Episode dar. „L'esordio tragico rucellaiano [...] diventerebbe emanazione e coronamento di quel progetto familiare che aveva riportato i Medici a Firenze [...] la *Rosmunda* andrebbe dunque letta quale tragedia curiale, frutto di una riflessione innanzitutto politica, logico *pendent* a una strategia di promozione individuale all'interno di dinamiche di potere già consolidate“ (ibid., S. 98-99).

Das Mitleid ist in den florentinischen Tragödien am Ende des 16. Jahrhunderts ein positiver Wert, wie die *Orintia* von Vincenzo Panciaticchi⁷²² zeigt. Die *Orintia*, die ebenfalls Christine von Lothringen gewidmet ist, wurde 1600 bei Giunti gedruckt; leider fehlen genaue Informationen bezüglich Aufführung und Kompositionsdatum. Der Autor ist Florentiner, unter dem Namen *Il Sicuro* war er Mitglied der Accademia degli Spensierati; er war zweifelsohne eine wichtige Figur des florentinischen Kulturlebens. Die Tragödie stellt eine Handlung dar, die jedoch auf ein übliches Thema eingeht: Die Handlungen eines hochmütigen Tyrannen, der sich in die Ehefrau des besiegten Feindes verliebt, seine Leidenschaft mit allen Mitteln befriedigen will, Fehler begeht und deswegen scheitert. Die *Orintia* ist nicht nur ein Beispiel für die inhaltlichen und strukturellen Tendenzen der Tragödie am Ende des Jahrhunderts⁷²³, sondern auch eine Tragödie, die eine politische Auffassung des Mitleids vertritt. Obwohl die *pietà* in der *Orintia* nicht im Beratergespräch thematisiert wird, ist die politische Konzeption des Mitleids im Hinblick auf das Beratergespräch bei Rinuccini sehr zentral und wird deswegen hier behandelt.

Die *pietà* wird im dritten Akt vom Chor in Bezug auf die traurige Geschichte Orintias als tragisches Gefühl evoziert⁷²⁴. Im letzten Chorlied wird an das Mitleid der Götter für die Menschen appelliert. Der Chor erwähnt zuerst das Reich, das gerade zerstört worden ist, und dann die Macht der Götter, deren Instrument das Mitleid sein sollte. Die *pietà* wird somit zum eindeutig politisch funktionalisierten *instrumentum regni*:

O città sconsolata,
 O regno chi ti scorge alla ruina
 D'ogni calamità d'ogni dolore,
 Chi ti toglie in poche hore

⁷²² Zu Panciaticchi vgl. Giazzon 2012, der sich den pastoralen Dramen des Florentiners widmet; präzisere biographische Informationen lassen sich lediglich in älteren Werken finden, z.B. in Negris *Istoria degli scrittori fiorentini* (1722).

⁷²³ Die Tragödie ist viel kürzer als die üblichen dramatischen Stücke des 16. Jahrhunderts; Panciaticchi erklärt programmatisch, dass eine wenig erfolgreiche (da nicht komische) Form, wie diejenige der Tragödie, notwendigerweise kurz sein musste: „Mi son poi ingegnato di farla più corta, che possibil sia, atteso che questa sorte di Poema recitandosi non ha del ridicolo, onde poco diletta al Popolo, et in parte ancora per seguitare l'uso de' più antichi scrittori“ (Panciaticchi 1600): Die Aufmerksamkeit für den Geschmack des Publikums ist eine Tendenz, die sich in Giraldi und später Guarini und Ingegneri durchsetzt (vgl. Kap. 1). Die Handlung der *Orintia* ist extrem affektgeladen; Liebe und Mitleid werden ständig thematisiert, Nebenhandlungen mit einem affektgeladenen Gehalt und keinem weiteren strukturellen Ziel werden hinzugefügt, der Einfluss von Petrarca und Tasso ist stärker denn je.

⁷²⁴ Vgl. den Anruf der natürlichen Elemente: „O piaggie, o Monti, o rive, / Nelle nostre contrade / Non s'annida però tal feritade. / Deh, che non vi movete / Più pietosi d'un alma, / Che ha d'impietà la palma, / Perché non soccorrete / La bell'Orintia, che per forza perde / Quel fior che non rinverde; / Ma di subito colto / Ogni suo primo honor resta sepolto. / A te padre cortese / Per sì crudele effetto / Scaldi pietade il petto / Ver lei, che non t'offese; / Ma con pietade umil ti diede in cura / La sa candida, e pura / Alma, perche ella in vano / Fosse agitata da contraria mano“ (S. 19-20).

Ogni allegrezza tua Celesti numi,
Scorgete voi co' divin vostri lumi,
I nostri preghi interni
Su ne giri superni,
E fate, che pietà non ira, o sdegno,
Sia di vostro poter pregiato segno.⁷²⁵

Dass die *pietà* eine politische Tugend sein kann, erzählt Rinuccini auch in seinen *Rime*. In *Nella nascita di Luigi XIII, Re di Francia e di Navarra*, der als „Panegirico“ definiert wird, empfiehlt der Dichter das Mitleid als politische Tugend:

Da te pietà apprenda, alma virtute
Al cui merto sovrano non gemme, o d'oro
Caduco pregio di mortal possanza,
ma di stelle, e di raggi alti immortali
scettri, e corone il Ciel destina eterne.⁷²⁶

Der Sprecher wendet sich hier an Maria de' Medici und lädt sie ein, ihrem Sohn Ludwig die Tugend der *pietà* beizubringen.

In der ‚beratenden‘ Szene der ebenfalls von Rinuccini für Maria de' Medici verfassten *Euridice* wird somit eine Art Fürstenspiegel inszeniert, ohne dass die intratextuellen Figuren (Pluto und Orpheus) zwangsweise den extratextuellen Figuren (wie etwa Ferdinando und Heinrich, vgl. die Interpretationen in Kap. 3) entsprechen müssen. Die Verbindung zwischen Drama und politischer Sphäre, d.h. zwischen intra- und extratextueller Dimension, ist jedoch offensichtlich und basiert darauf, dass eine politisch-ethische und tragische Situation (die Diskussion zwischen König und Beratern, d.h. eine hofkompatible Situation, die aus der Tragödie des 16. Jahrhunderts stammt) mit politischen Inhalten (der ethisch-politischen Auffassung des Mitleids) ausgestaltet wird. Die ethisch-politischen Inhalte der *Euridice* konzentrieren sich somit auf eine Szene; auch weitere politische bzw. extratextuelle Andeutungen sind im Libretto zu finden – sie betreffen jedoch andere Figuren und ermöglichen keine kohärente Lektüre des Dramas. Die politische Interpretation funktioniert auf diese Weise ‚andeutungsmäßig‘, ohne dass die gesamte Interpretation des Stücks enkomiaistisch ist; diese Szene ist ein Resonanzraum für ethisch-politische Fragen. In dieser Szene könnte sich der Autor an einen Teil des Publikums wenden, an die Herrscher, die an der Aufführung teilgenommen haben und deren politische Bedürfnisse in irgendeiner Weise befriedigt werden mussten: Man könnte mit Giulio Ferroni

⁷²⁵ Panciatichi 1600, S. 31.

⁷²⁶ Rinuccini, *Poesie*, S. 9. Das Gedicht geht in dieser Ausgabe, die von Rinuccinis Sohn herausgegeben wurde, der *Euridice* voraus: Es könnte ein Indiz der Verbindung zwischen Drama und politischer Poesie sein. Zu Rinuccinis Sammlung vgl. Chiarelli 1990 und Boggini 2001.

sogar von einer *funzione-signore* sprechen⁷²⁷, die durch eine tragische Szene in Gang gesetzt wird. Die Tragödie wendet sich somit als Prunkgattung an den sozial und politisch höher stehenden und einflussreichsten Teil des Publikums.

Eine Gesamtinterpretation wurde, wie gesagt, vorgeschlagen⁷²⁸. Die von Huss 2010 überzeugend herausgearbeitete und in sich kohärente Interpretation konzentriert sich auf die metaliterarische Bedeutungsebene des Dramas. Nach dieser Interpretation hat die Diskussion zwischen Orfeo und Plutone eine rein metaliterarische Valenz: Sie stellt die Überlegenheit des Musikdramas über die Tragödie dar, wie schon vom Prolog angekündigt wurde. Diese Bedeutungsebene erschloss sich in der historischen Rezeptionssituation vorrangig demjenigen Teil des Publikums, der Interesse an poetologischen Fragen hatte, d.h. dem akademischen Publikum. Trägt man jedoch auch dem Umstand Rechnung, dass auch höfisches Publikum der Aufführung beiwohnte, so gewinnt die oben dargestellte ethisch-politische Deutung einzelner Szenen besondere Relevanz, da davon ausgegangen werden kann, dass sich dieses Deutungsangebot insbesondere an diesen Teil des Publikums richtet. Die Mischung gelehrt-akademischer (poetologischer) und enkomiastisch-politischer Interpretationsanreize stellt sich somit als Folge der spezifischen historischen Zusammensetzung des Publikums dar.

4.1.2.2 Striggios *Orfeo*

Striggios *Orfeo* ist der beste Vergleichspunkt für die *Euridice*, was unter anderem die Unterweltsepisode mit der Beraterszene angeht. Striggio und Monteverdi hatten das Ziel, dem florentinischen Musikdrama durch ein ämulatorisches Konkurrenzverhältnis nachzueifern; im Kontext dieser kulturellen Rivalität zwischen den Höfen in Mantua und Florenz sind auch die zahlreichen Bezüge zwischen Striggios und Rinuccinis Libretti⁷²⁹ zu sehen. Die strukturellen Änderungen, die Striggios Text erfährt, haben oft eine genau bestimmbare Funktion, die sich in Einklang befindet mit dem kulturellen Kontext in Mantua, mit dem akademischen Aufführungskontext und nicht zuletzt mit Striggios und Monteverdis poetologischer Aussageabsicht.

In Striggios *Orfeo* fehlt die Dialog-Szene zwischen Orfeo und Plutone. Es fehlt die von Plutone vertretene Argumentation für die Überlegenheit der Gesetze über den Willen des Einzelnen und es fehlt vor allem der Dialog zwischen dem König (Plutone) und den Beratern (Caronte und

⁷²⁷ Ferroni 1980.

⁷²⁸ Huss 2010.

⁷²⁹ Canguilhem 2000: „Striggio a sans doute eu comme premier modèle les livrets publiés de Rinuccini“ (S. 85). Dasselbe wurde u.a. von Pirrotta 1971 bereits behauptet.

Radamanto). Stattdessen findet sich die Gegenüberstellung von Caronte und Orfeo. Orfeo wird von seiner Begleiterin, der Speranza, verlassen (genau wie Rinuccinis Orfeo von Venere verlassen wurde), was durch den berühmten und in diesem Falle ‚mimetischen‘ Vers „lasciate ogni speranza, o voi ch’entrate“ (V. 338) betont wird. Sofort danach erscheint Caronte, der Orfeo nicht erlauben will, in die Unterwelt einzutreten. Caronte erinnert sich an die „antichi oltraggi“ (V. 361) und nennt das Grundgesetz der Unterwelt: Lebenden Menschen ist der Zutritt verwehrt.

O tu ch’innanzi morte a queste rive
Temerario ten vieni, arresta i passi;
solcar quest’onde ad uom mortal non dessi,
né può co’ morti albergo aver chi vive. (VV. 351-354)

Orfeo erklärt den Hauptgrund seines Unternehmens, nämlich die Liebe für Euridice; sein Gesang, „Possente spirito e formidabil nume“ (VV. 363-381), ist voller Pathos.

Possente spirto e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l’altra riva
alma da corpo sciolta in van presume,
non viv’io no, che poi di vita è priva
mia cara sposa, il cor non è più meco,
e senza cor com’esser può ch’io viva?
A lei volt’ho ’l camin per l’aer cieco,
a l’inferno non già, ch’ovunque stassi
tanta bellezza il paradiso ha seco.
Orfeo son io, che d’Euridice i passi
Seguo per queste tenebrose arene,
dove giamai per uom mortal non vassi.
O de le luci mie luci serene,
s’un vostro sguardo può tornarmi in vita,
ahi chi nega il conforto a le mie pene?
Sol tu, nobile dio, puoi darmi aita,
né temer dèi, che sopra un’aurea cetra
sol di corde soavi armo le dita
contra cui rigid’alma in van s’impetra. (VV. 363-381)

Orfeo versucht, die Macht und Überzeugungskraft seines Gesangs auf die Probe zu stellen. Die metrische Besonderheit dieser Stelle⁷³⁰, die klaren Bezüge auf Dante⁷³¹, die Erwähnung berühmter Topoi der Liebestradition wie der des Herzens, das fern von der Geliebten nicht leben kann („non viv’io no, che poi di vita è priva / mia cara sposa, il cor non è più meco, / e

⁷³⁰ Osthoff 1984 betont, dass die Terzine ausschließlich an dieser Stelle verwendet wird.

⁷³¹ Z.B. „dove giamai per uom mortal non vassi“; Petrobelli 1995 findet zahlreiche Bezüge auf Dante. Für eine vollständige Auflistung und einige interpretative Versuche vgl. Schneider 2016b, insbesondere S. 3-41.

senza cor com'esser può ch'io viva?“) und die Anspielung auf die Zither, das Instrument des Dichters („né temer dèi, che sopra un'aurea cetra / sol di corde soavi armo le dita“), haben u.a. das Ziel, den Triumph des Gesanges zu zelebrieren und Orpheus als Dichter *par excellence* auszuzeichnen.

Der leidenschaftliche Gesang stößt jedoch bei Caronte, der kein Mitleid fühlen kann, auf Gleichgültigkeit. Die künstlerische Gewandtheit Orfeos wirkt nicht; vor ihm steht bei Striggio freilich nicht Plutone (wie dies in der *Euridice* Fall war), sondern Caronte – eine Figur, die mit einem niedrigen stilistischen und gattungstypologischen Niveau korreliert, wie auch seine Sprache deutlich macht. In der Version des Librettos, die von der Partitur zu unterscheiden ist (vgl. 3.1.2), erklärt Caronte:

Ben solletica alquanto
dilettandomi il core,
sconsolato cantore,
il tuo pianto e 'l tuo canto.
Ma lunge, ah lunge sia da questo petto
pietà, di mio valor non degno affetto. (VV. 382-387)

„Solleticare“, das sich in dem Libretto von 1607 findet und in der Partitur von 1609 durch „lusingare“⁷³² ersetzt wird⁷³³, ist kein erhabenes Verb⁷³⁴; auch „dilettare“ weist auf einen

⁷³² „Ben mi lusinga alquanto / Dilettandomi il core [...]“, Orfeo 1609.

⁷³³ Die Partitur von 1609 zeigt, wie gesagt, wichtige strukturelle Änderungen, v.a. was die Schlusszene angeht: Sie endet glücklich, denn Orfeo wird durch die Himmelfahrt gefeiert. Die Partitur spiegelt wahrscheinlich eine zweite, für einen offiziellen Anlass neu gestaltene Version des Musikdramas wider. Die vermeintlich geringfügige lexikalische Verschiebung (von „solleticare“ zu „lusingare“) könnte aus demselben Grund erfolgt sein: Das sprachlich komische Potential Carontes wird durch das neutralere Verb „lusingare“ entkräftet – die Ambiguität der Szene dringt somit nicht ein. In weiteren Varianten der Partitur ändert sich die Semantik des Librettos nicht grundsätzlich (vgl. Monteverdi 2012): z.B. wird „le nebbie“ durch „gl'orrori“ (S. 106), „senno“ durch „ingegno“ (S. 122), „disparir“ durch „dipartir“ (S. 126) ersetzt usw.

⁷³⁴ Das Verb lässt sich v.a. in komischen literarischen Kontexten finden und benennt den Anreiz, der zum Lachen führt: Vgl. Luigi Pulcis *Morgante* (Cantare XXII: „Rinaldo rispondea: - Tu mi solletichi, / padrone, appunto dove me ne giova, / ch'io so guarire i pazzi de' farnetichi: / parmi mill'anni d'essere alla pruova“; das Reimpaar solletichi : farnetichi – auch in der Variante solletico : farnetico – ist typisch für die komische Dichtung, findet sich z.B. bei Burchiello); Castiglione, *Cortegiano* (Libro secondo, LXX: „Di questa sorte pare ancor che sia quello che disse Lorenzo de' Medici ad un buffon freddo: Non mi faresti ridere, se mi solleticasti“); Giovanni Della Casa, *Il Galateo* („Laonde, se le tue piacevolezze non saranno approvate dalle risa de' circostanti, si ti rimarrai tu di più motteggiare, perciò che il difetto fia pur tuo, e non di chi t'ascolta, con ciò sia cosa che gli uditori, quasi solleticati dalle pronte o leggiadre o sottili risposte o proposte, etiandio volendo, non possono tener le risa, ma ridono mal lor grado“). In Annibal Caro ist der Kontext eher bukolisch, immerhin stilistisch und thematisch niedrig („La Cloe, veggendola, rise vezzosamente ed in vezzi la si prese molte volte baciandola, e solleticandola perché la cantasse, e così cantando in seno se la rimise. Presero ancora diletto di una palombella, sentendola d'una vicina selva boscarecciamente lamentare, percioché, domandando la Cloe quel che la sua voce lamentevole volesse dire, Dafni in cotal modo le prese una sua favola a raccontare“). Im Theater des 17. Jahrhunderts taucht dann das Verb üblicherweise in komischen Kontexten auf: Vgl. Giovan Battista Andreinis *Lo schiavetto*, 1612 („SUCCIOLA: Sì, ma le punte sono novelline, che più tosto ti solleticano, che ti punghino! Ma da te, Solfanello, bisogna istar lontano, ché da ogni canto scotti.“); Nicolò Barbieri, *L'inavertito*, 1629 („CINZIO: V'intendo, signor Fulvio, voi m'andate motteggiando per solleticarmi il silenzio, acciò che nello scomporsi vi dia materia di ridere con suoi spropositi.“).

niedrigeren Stil hin⁷³⁵; der Verdacht wird erweckt, dass die Antwort Carontes stilistisch unangemessen ist bzw. wenig mit dem Pathos von Orfeos Gesang zu tun hat. Der Verdacht wird auch durch die literarische Tradition bestätigt: Die Tradition des Dialogs zwischen Caronte und einer Seele, die aus den berühmten Dialogen des Lukian stammt, erscheint in der italienischen Lyrik durch komische Züge geprägt⁷³⁶. Diese Dialogtypologie ist oft Gegenstand von *strambotti*, die in vielen Fällen durch eine komische Pointe abgeschlossen werden⁷³⁷. Der Dialog zwischen Caronte und Orfeo in Striggios Libretto zeigt eine ähnliche, komische Pointe. Diese ist nicht primär in Carontes Sprache begründet, sondern in seinem Handeln: Er schläft ein, während Orfeo einen zweiten, noch leidenschaftlicheren Gesang anstimmt. Orfeo konstatiert das Einschlafen und ist trotz des fehlenden Mitleids glücklich:

Ei dorme, e la mia cetra
 se pietà non impetra
 ne l'indurato core, almeno il sonno
 fuggir al mio cantar gli occhi non ponno. (VV. 400-403)

Orfeo erkennt die ungewollte Wirkung seiner Poesie und das Scheitern seines wichtigsten Ziels, d.h. der Darstellung der Macht seines Gesangs. Die Komik dieser Szene wurde bereits herausgestellt⁷³⁸; für meine Argumentation ist die Tatsache wichtig, dass der tragische, von König und Beratern durchgeführte Dialog durch eine komische Szene ersetzt wird. Anders als die entsprechende Szene in der *Euridice* hat diese Szene keine politisch-ethische Valenz: Es

⁷³⁵ Steinheuer meint, dass „dilettare“ auf „delectare“ zurückzuführen ist, „which in the ancient three-style system was assigned to the middle style, which is appropriate for matters of love and to ornamentig speech (‘ornatus’) in a particular way“ (Steinheuer 2007, S. 139). Nach Steinheuer möchte Caronte Orfeo zeigen, dass sein Liebesgesang keine Wirkung auf das höllische Wesen hat.

⁷³⁶ Canguilhem 1999.

⁷³⁷ Z.B. Vincenzo Calmetas Gedicht (c. 1490): „Crudo Charonte, vòlgeme il tuo legno! – / Chi se’ tu? – Inanzi al tempo alma disciolta. – / Per qual furor? – Per amoroso sdegno. – / Che vòì? – Gire a Plutone – Ah sciocca e stolta! – / Non son, ché minor pena è nel suo regno. / Però mi passa? – Hor via! Altrove volta! – / Perché? – Ché sei di fiamma tanto carica, / Che abbrusciaresti me con la mia barca.“; Marcantonio Magno (vor 1536): „Charon, Charon? – ch’è st’importun che grida, - / Glie uno amante fidel che cerca il passo – / Ch’è stato sto crudel quest’homicida / Chi talmente t’ha morto? – Amore ahi lasso. – / Non varco avanti, hor cercati altra guida. – / Al tuo dispetto converrà ch’io passo / Ch’ho tanti strali al cor tant’acque ai lumi / Ch’io mi farò la barca i remi e fiumi“. Die Tradition Lukians wurde z.B. im *Dialogo tral’anima di Pier Luigi Farnese e Caronte* verfolgt, der von Ossola 1978 behandelt wurde: In diesem Falle diskutieren Caronte und eine Seele über ein politisches Anliegen (Caronte verteidigt hier die Macht der Kraft, die sich der Macht der Vernunft gegenüberstellt).

⁷³⁸ Vgl. die Interpretation von van der Kooij/Riehn 1995: „Die Stelle [des Dialogs zwischen Caronte und Orfeo] hat eindeutig Buffocharakter und es ist denn auch nur dank einer tiefen Ironie der Umstände, daß es dem versagenden Sänger dennoch gelingt, in die Unterwelt einzudringen“ (S. 100) und v.a. Huss 2010: „ist die Situation deswegen komisch, weil das Handeln Orfeos nicht von ihm selbst autonom ans gewünschte Ziel geführt wird, sondern Orfeo gemessen an diesem Ziel scheitert. Somit eignet dem Handlungsverlauf ein Komik generierendes Moment der Fremdbestimmtheit“ (S. 79). Carter 2002 behauptet, das Einschlafen sei nicht komisch, sondern positiv (S. 116); die gesamten oben genannten Indizien sind jedoch m.E. aufschlussreich genug, um die Komik der Szene zu bestätigen.

wird von Caronte das Gesetz der Unterwelt nur vage erwähnt; es werden keine Diskussionen über das Verhältnis zwischen Macht und Gesetzen entwickelt. Caronte ist zudem kein König: Er ist eine dem niedrigeren Stilregister zuzuordnende Figur, deren Sprache keineswegs als erhaben zu bezeichnen ist⁷³⁹. Er suggeriert eher einen komischen Ton, der bereits die Tradition der *strambotti* charakterisierte und in den sukzessiven Musikdramen weiter herausgearbeitet wird (vgl. *La morte d'Orfeo* und zahlreiche weitere Opern⁷⁴⁰). Dieser komische Moment trägt dazu bei, auf die Figur des Orfeos einen Schatten zu werfen, ihn nicht nur als positiven Helden erscheinen zu lassen; die Komik taucht gerade an der Stelle auf, an der von moralischen Werten und Interpretationen die Rede ist. Striggios *Orfeo* ist ein Werk, das die übertriebenen Affekte Orfeos verurteilt, obwohl das Orpheus-Thema eher an den Triumph des Gesanges denken lässt. Ein Zeichen dieser Ambiguität, dieses von komischen Zügen durchsetzten Schwankens zwischen Triumph und Scheitern, ist auch im unmittelbar auf diese Szene folgenden Chorgesang zu finden: Es werden antike Helden und ihre heroischen Unternehmungen besungen: Jason, Daedalus, Prometheus – allesamt mythische Figuren, die jeweils unglücklich scheiterten:

Nulla impresa per uom si tenta in vano
né contra lui più sa natura armarse:
e de l'instabil piano
arò gli ondosi campi e 'l seme sparse
di sue fatiche, ond'aurea messe accolse.
Quinci perché memoria
vivesse di sua gloria,
la Fama a dir di lui sua lingua sciolse,
che pose freno al mar con fragil legno,
che sprezzò d'Austro e d'Aquilon lo sdegno.
Per l'aeree contrade a suo viaggio
l'ali lievi spiegò Dedalo industrie,
né di sol caldo raggio,
né distemprò sue penne umor palustre,
ma, novo augel sembrando in suo sentiero
a l'alta famiglia,
fece per meraviglia,
perch'arridea fortuna al gran pensiero,
fermar il volo, e starsi e l'aure e i venti
a rimirar cotanto ardire intenti.
Altri dal carro ardente e de la face

⁷³⁹ Der tatsächliche König, d.h. Plutone, erscheint in der folgenden Szene: Er spricht jedoch nicht mit Orfeo, sondern mit der geliebten Proserpina. Ihr Dialog thematisiert die Politik nicht; sie zelebrieren ausschließlich ihre Liebe. Deswegen ist Striggios Plutone keine politisierte Figur – wie bei Rinuccini; die textexterne Dimension bleibt dem *Orfeo* fern.

⁷⁴⁰ Vgl. z.B. *Les Ombres modernes* von Carolet, 1738, zitiert in Le Blanc 2014, S. 400. Es handelt sich um eine „comédie épisodique de circonstance“ (ibid.), die die Polemik in der französischen Opernwelt (Lullystes vs. Ramistes) thematisiert.

ch'accende il giorno in terra al ciel salito,
furò fiamma vivace:
ma qual cor fu giamai cotanto ardito
che s'agguagli a costui ch'oggi si vede
per questi oscuri chiostri
fra larve e serpi e mostri
mover cantando baldanzoso il piede?
L'orecchie in van Caronte a i preghi ha sorde,
e in vano omai Cerbero latra e morde. (VV. 412-441)

Die triumphalen, gnomischen Ausrufe („Nulla impresa per uom si tenta in vano / né contra lui più sa natura armarse“) kontrastieren stark mit dem bei einem gelehrten Publikum als selbstverständlich bekannt vorauszusetzenden Verlauf der mythologischen Beispiele, die evoziert werden. Der Chor weist mithilfe der mythologischen Anspielungen auf den sich in der komischen Brechung der vorangehenden Szene schon abzeichnenden negativen Ausgang der Geschichte hin; auf die Figur des Sängers werden weitere Schatten geworfen. Die letzte Aussage („L'orecchie in van Caronte a i preghi ha sorde, / e in vano omai Cerbero latra e morde“, VV. 440-441) zeigt, wie auch die vorherigen mythologischen Andeutungen, lediglich die erste, erfolgreiche Phase von Orfeos Geschichte: Es handelt sich um einen momentanen Erfolg, der in einen Misserfolg umkippen wird. Am Ende des Librettos wird Orfeo nicht triumphieren und Caronte wird gerächt. Es wird auf das Wissen des akademischen Publikums vertraut, das das ironische Spiel entziffern soll; die Rezeptionsebene spielt eine wichtige Rolle in der Interpretation bzw. beeinflusst die Produktion selbst – und diesbezüglich ist der Unterschied zum höfischen und enkomiastischen *Euridice* offensichtlich. Die Komik setzt sich in Striggios *Orfeo* als Element durch, das eine unüberbrückbare ideologische und moralisierende Opposition zwischen Figuren ausdrückt.

Eine didaktische oder metapoetische Interpretation der Caronte-Szene in Striggios *Orfeo* liegt somit nahe, während jede politische Andeutung verbannt ist. Aus diesem Grund wurde ein komplexer und mehrstimmiger Dialog, wie der aus der *Euridice*, durch eine teilweise komische Gegenüberstellung, wie die zwischen Caronte und Orfeo, ersetzt.

Das Fehlen politischer bzw. allgemeiner ausgedrückt: extratextueller Anspielungen, wie sie in der *Euridice* eine Rolle spielen, hat wohl – wie bereits vorweggenommen – mit dem Kontext der Aufführung zu tun: Sie war für ein kleines, akademisches Publikum gedacht; es handelte sich auch um Mitglieder der Familie der Gonzaga, die allerdings „in veste privata“ am Spiel teilnahmen. Außerdem hatte die Accademia degli Invaghiti klar moralisierende Ziele: „theatrical works written by or performed for the Invaghiti project a clear moralistic bent“, wie

Joel Schwindt⁷⁴¹ schreibt. Ein konkretes Beispiel dafür ist das mythologische Epos *Psiche*, von dem *invaghito* Ercole Udine 1601 zum zweiten Mal veröffentlicht: Durch das neu hinzugefügte forcierte Ende des Epos wird der Mythos christlich interpretiert, ganz im Einklang mit den Zielen der Akademie⁷⁴².

4.1.2.3 Rinuccinis *Arianna*: der tragische Gehalt des Musikdramas und die Ratgeberszene

Im Hinblick auf die Tragödie ist das dritte Libretto Rinuccinis von enormer Bedeutung: Bevor die Beraterszene analysiert wird, soll auf die allgemeine Rolle der Tragödie in Rinuccinis Libretto eingegangen werden, da dies unerlässlich für ein adäquates Verständnis der zu analysierenden Szene ist. Die *Arianna*, „Tragedia [...] rappresentata in musica“, wie in dem 1608 veröffentlichten Druck zu lesen ist, ist ein Versuch seitens Rinuccinis, das Gleichgewicht der melodramatischen Gattungsmischung zu ändern: Stärker als die Pastorale, die immerhin in der – während der italienischen Renaissance sehr beliebten – Spielform der Fischerdichtung (*piscatoria*) vertreten ist, dient hier die Tragödie als gattungstypologisches Hauptmodell. Die Präsenz sowohl bukolischer als auch tragischer Elemente lässt sich bereits im Prolog feststellen: Während in der zitierten vierten Strophe von den „teneri amori“ die Rede ist, wird in der letzten Strophe auf die Tragödie hingewiesen, die durch das Musikdrama wiederaufleben solle:

Odi, Sposa real, come sospiri
tradita amante in solitaria riva:
forse avverrà che de la scena argiva
l'antico onor ne' novi canti ammiri. (VV. 21-24)

Das theoretische Ziel, die antike Tragödie durch das Musikdrama zu ersetzen, scheint hier aktueller als im Prolog der *Euridice*, in dem lediglich eine Wirkaffektänderung angekündigt wird. Obwohl das Pastoraldrama bis dahin als wichtigste Vorlage für die Musikdramen galt, wurde die Tragödie als gattungstypologisches Hauptmodell gewählt.

Viele Elemente der *Arianna* sind typisch tragisch, darunter auch der Dialog zwischen Teseo und dem *consigliero*: Die topische tragische Szene involviert sogar den Protagonisten, Teseo, während es in der *Euridice* und in *La morte d'Orfeo* bloß die Nebenfiguren (Plutone und Bacco)

⁷⁴¹ Schwindt 2014, S. 22.

⁷⁴² Vgl. Guthmüller 1999: „Nella seconda edizione (1601) Udine accentua la conclusione edificante con l'introduzione di una serie di nuove ottave nelle quali illustra la beatitudine dell'anima nel paradiso celeste. Una tale interpretazione del mito in senso cristiano non era necessariamente richiesta dalla narrazione di Udine e suscita l'impressione di un'aggiunta sovrapposta“ (S. 39).

waren, die sich daran beteiligen. Die Gründe der neuen Dosierung der gattungshistorischen Ingredienzen sind vielfältig; verschiedene Hypothesen können aufgestellt werden.

Der Vorrang der Tragödie in der *Arianna* kann z.B. durch das Prestige und den mit der Gattung assoziierten Prunk (vgl. den in Follinos Beschreibung erwähnten Prunk der Bekleidung der Schauspieler⁷⁴³ und den im Prolog besprochenen „alten Prunk von Argos“ Szene“: „de la scena argiva“ „antico onor“) erklärt und somit auf die konfliktgeladene Beziehung zu Florenz zurückgeführt werden. Rinuccinis *Euridice*, die für einen ähnlichen Kontext geschrieben und aufgeführt wurde, hat wenige tragische Szenen (insbesondere den Dialog zwischen Plutone und den Ratgebern, in dem über das Schicksal Orfeos mit verschiedenen Argumenten diskutiert wird). *Euridice* war ja eine der ersten Erprobungen der neuen Mischgattung und der Librettist musste somit zunächst die richtige ‚Dosierung‘ der unterschiedlichen Gattungen finden; außerdem war sie nicht als zentrales und wichtigstes Schauspiel innerhalb der Feierlichkeiten für die Hochzeit zwischen Maria de’ Medici und Heinrich IV. gedacht und konnte daher auch weniger Pracht und Prestige als offizielle Stücke zu Schau stellen.

Andererseits war die Tragödie eine hochproblematische Gattung im Hinblick auf den höfischen Kontext: Eine ‚perfekte‘ Tragödie wäre im Rahmen der – in der Regel ihrem Charakter nach eher fröhlichen – Hochzeitsfeierlichkeiten unangemessen gewesen. Aus dieser Perspektive kann die Tragödie eher als Ausdruck des poetologischen Interesses Rinuccinis gesehen werden: Rinuccini wollte ein poetologisch andersartiges, vielleicht anspruchsvolleres Musikdrama schaffen, in dem die Tragödie eine bedeutsame Rolle spielt⁷⁴⁴. Dies wird nicht nur durch den Titel (*L’Arianna. Tragedia*) und den Prolog („forse avverrà che de la scena argiva / l’antico onor ne’ novi canti ammiri“) bestätigt, sondern auch durch die Entstehung der Oper. Die erste Version der *Arianna* sei noch ‚tragischer‘ gewesen, wie Pirrotta⁷⁴⁵ und weitere Forscher⁷⁴⁶ behaupten; der Anfangsdialog des Dramas zwischen Venus und Cupido und die glückliche, mythologische Schlusszene wurden vermutlich erst später hinzugefügt, nachdem die Großherzogin die *Arianna* als „assai sciutta“ definiert hatte (so Pirrotta; vgl. dazu das dritte Kapitel). Es kann somit behauptet werden, dass einige Formen der Gattungsmischung ebenfalls als Ergebnis verschiedener Intentionen gesehen werden könnten. Dies bedeutet nicht unbedingt, dass Rinuccini ohne den Rat der Herzogin eine perfekte, regelmäßige (und natürlich vertonte)

⁷⁴³ „Era quell’opera per se molto bella, e per i personaggi, che v’intravennero, vestiti d’habiti non meno appropriati, che pomposi“, Follino 1608, S. 30.

⁷⁴⁴ Dies wird von der Aussage Rinuccinis zur *Arianna* bestätigt: „La favola mi riesce di maniera ch’ha bisogno di gran personaggi per esser la più, non dico bella, che le mie non meritono questo titolo, ma più grande delle altre“ (Piccinelli 2000, S. 210).

⁷⁴⁵ Pirrotta 1971.

⁷⁴⁶ Z.B. Carter 1999.

Tragödie geschrieben hätte; wahrscheinlich wäre der Schluss auch ohne die Intervention der Herzogin glücklich gewesen – wie auch im Fall der *Euridice*⁷⁴⁷. Es kann aber durchaus sein, dass die mythologischen, intermedienartigen Szenen (insbesondere am Anfang und am Schluss des Musikdramas) ohne diese Intervention weniger relevant gewesen wären⁷⁴⁸.

Das Tragische in der *Arianna* wurde auf jeden Fall rezeptionsästhetisch wahrgenommen, wie den Beschreibungen zu entnehmen ist. Die Wirkung der *Arianna* bzw. einer Szene der *Arianna*, die tatsächlich der Wirkung einer Tragödie entspricht, wurde in den Beschreibungen stark betont, um die Macht der Wirkaffekte zu preisen: Die Frauen brachen in Tränen aus, genau wie während der Aufführung der Tragödien Giraldi Cinzios⁷⁴⁹.

In der *Arianna* sind die tragischen Konflikte und die topischen tragischen Szenen leicht erkennbar: Bestimmte Stellen, die im Prätext nicht vorhanden bzw. nur angedeutet sind, werden in Rinuccinis Drama lang und breit entwickelt, wie im Fall der Diskussion zwischen Teseo und dem Berater. Der Frage nach dem Hypotext der *Arianna*, die zwar nicht nur diese Szene betrifft, aber für das Verständnis der Szene unabdingbar ist, muss an dieser Stelle nachgegangen werden, damit verständlich wird, inwiefern Rinuccini innovativ und absichtlich ‚tragisch‘ arbeitete.

⁷⁴⁷ Außerdem war es in Mantua bekannt, dass die Tragödie nicht *delectare* konnte, dass sie vielleicht sogar Unglück für die Schauspieler mit sich brachte. Vgl. den am 5. März 1606 geschriebenen Brief von Alessandro Striggio an Vincenzo Gonzaga: „Mando a V.A. due tragedie che son della più belle che sieno alla stampa, ma perche le tragedie sogliono poco piacere per il loro soggetto, che riempie l’animo di chi le legge di spavento e di compassione, e perché è opinione antica, se ben del volgo, ch’ella sieno di cattivo augurio a chi le recita, in caso he V.A. perciò inclinasse più tosto alle pastorali, non mi dispiacerebbe la Cinthia, c’hora le mando, accio ch’ella possa leggerla e veder se le piace“ (Parisi 1989, S. 194).

⁷⁴⁸ Andererseits könnte die Wahl der Tragödie als Hauptgattung auch den Auftraggebern zugeschrieben werden: Die Rivalität zwischen Mantua und Florenz hatte auch die Wahl des Orpheus-Mythos für das erste Musikdrama in Mantua bedingt. Wahrscheinlich wollten die Mantuaner die florentinischen Hochzeitsfeierlichkeiten übertreffen: nicht nur die berühmte Hochzeit zwischen Maria de’ Medici und Heinrich IV., der die Gonzaga ebenfalls beigewohnt hatten, sondern auch die Hochzeit von 1608 zwischen Cosimo de’ Medici und Maria Magdalena von Österreich. Die Tragödie konnte für Ansehen und Prestige sorgen und das bukolische Niveau der frühen Musikdramen erhöhen. Eine perfekte Tragödie wäre jedoch unangemessen gewesen, wie auch die Intervention der Großherzogin zeigt.

⁷⁴⁹ Mastrocola 1998: „è comune trovare, sia nei trattati ma soprattutto nei prologhi o epiloghi delle tragedie del ‘500, almeno un accenno al pianto come effetto ovvio e naturale che la pièce provocherà nei poveri spettatori“ (S. 77). Giraldi hat dem Weinen die Funktion zugeschrieben, die affektgebundenen Elemente des Dramas zu unterstreichen: „Non per nulla gli svenimenti sono attribuiti alle innamorate degli attori che sostenevano i ruoli principali; ,ché in donzella innamorata – precisa il Giraldi – agevolmente cade il timore e la compassione“, (ibid., S. 151, Anm. 23).

Von der Forschung⁷⁵⁰ wurde entweder Anguillaras Übersetzung⁷⁵¹ der *Metamorphosen* oder Nanninis Übersetzung der *Heroides*⁷⁵² für die Quelle Rinuccinis gehalten. Dazu kommt ein dritter möglicher Prätext: Catulls *Carmen 64* in der Übersetzung Ludovico Dolces⁷⁵³. Als mögliche, indirekte Prätexte sind auch die Olimpia-Episode aus dem *Orlando Furioso*, die Episode von Armidas Klage aus der *Gerusalemme Liberata* und selbstverständlich die Episode von Dido und Aeneas aus der *Aeneis* denkbar.

In Ariannas Klageszene⁷⁵⁴ setzt Rinuccini die gleichen Argumente wie Anguillara und Nannini (und teilweise Ariost) ein; intertextuelle Verweise sind jedoch nicht mit Sicherheit festzustellen, da die lexikalischen Ähnlichkeiten zu vage erscheinen⁷⁵⁵. In beiden Texten bedauert Arianna, die Heimat verraten zu haben, was ihr die Rückkehr unmöglich macht; sie wird außerdem von wilden Tieren getötet und gefressen⁷⁵⁶. Sie wird ihre eigene Mutter nicht wiedersehen, und während Theseus sich über den ewigen Ruhm freuen kann, wird sie alleine auf der Insel sterben. In Anguillara – wie in Ovids *Metamorphosen* und Catulls *Carmen 64* – ist der Fortgang der Geschichte Ariannas beschrieben: Bacchus landet auf der Insel, verliebt sich in Arianna und heiratet sie⁷⁵⁷. Rinuccini könnte vielleicht auf das Thema aus Nanninis

⁷⁵⁰ Fabbri 2003, S. 27. Vgl. auch Bujic 1999.

⁷⁵¹ Die betreffende Stelle im lateinischen Text der *Metamorphosen* ist kurz, während die Version Anguillaras die Klage der verlassenen Frau entfaltet. Anguillara bezieht sich auf die von Ariost in seinem *Orlando Furioso* verfasste Episode von Olimpia und Bireno: „Il lamento di Arianna abbandonata da Teseo (VIII 105-141) è ad esempio introdotto liberamente dal traduttore (Ovidio dedica infatti pochi versi a ricordare l’episodio: VIII 174-179) al solo scopo di riscrivere quello di Olimpia abbandonata da Bireno (*O.F.*, X 10-34, a sua volta ispirato alla lettera di Arianna a Teseo nelle *Heroides*)“, Bucchi 2011, S. 176.

⁷⁵² Nannini 1555, pistola decima: S. 126-136. Siehe dazu Bianconi 1991, S. 234. Domenico Chiodo behandelt einige Versionen des Ariadne-Mythos im 16. und 17. Jahrhundert, er bietet aber keine präzise intertextuelle Analyse von Rinuccinis Drama und nennt keine weiteren Versionen des Mythos (wie etwa diejenige von Dolce), vgl. Chiodo 1993/1994.

⁷⁵³ Heller 2003 erwähnt Dolces Übersetzung kurz als möglichen Hypotext, analysiert jedoch die intertextuelle Beziehung nicht. Giazzon 2011 schreibt zu Dolces Arbeit: „*Lo epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e di Theti* (Venezia, Navò, 1538), dove l’autore fornirà non già una filologica traduzione del celeberrimo epillio catulliano, bensì una descrizione del dipinto intitolato *Bacco e Arianna* realizzato dall’amico Tiziano nei primi anni Venti del secolo“ (S. 10). Näheres dazu in Facecchia/Casale 2000, bei denen weitere Sekundärliteratur erwähnt wird. Die Übersetzung Dolces hat das Ziel, insbesondere den Pathos der Ariadne-Episode zu betonen (S. 257), der Rinuccinis Interesse geweckt haben könnte.

⁷⁵⁴ Vgl. die Behandlung insbesondere von Bianconi 1991, S. 225-235, Rosand 1991, S. 362-364, Godt 1994, Holford-Strevens 1999 und Carter 1999. Die Beiträge dokumentieren das breite Nachleben des *lamento d’Arianna* und besprechen die Frage nach den Quellen.

⁷⁵⁵ Eine präzise Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen Rinuccini und den möglichen Quellen (darunter auch Petrarca) – im Sinne der Quellenforschung – wird von Bujic 1999 geboten.

⁷⁵⁶ Lexikalisch zeigt Nanninis *Pistola* einige Ähnlichkeiten zu Rinuccinis Text, die jedoch sehr vage sind: “[...] e son qui sola / Restata cibo all’affamate fiere“ (S. 133); in Rinuccinis *Arianna*: „cibo di fiere dispietate, e crude“ (V. 800); „[...] rimango / cibo di fere in solitarie arene“ (VV. 811-812). Die Klage findet sich auch bei Ariost, der das Adjektiv „crudele“ einsetzt: „Ma quai fere crudel potriano farmi, / fera crudel, peggio di te morire?“ (X, 29, 5-6).

⁷⁵⁷ Die Präsenz der Venus in Anguillaras Übersetzung ist wohl noch kein Beleg dafür, dass Rinuccini sich auf Anguillara bezieht; der Dialog zwischen Venus und Amor, den Rinuccini einfügt, war ein Topos der ersten Musikdramen.

Übersetzung zurückgegriffen haben, in dem die ‚Moral‘ der Geschichte erklärt wird: Frauen sollten kein Vertrauen in Männer haben und Männer sollten Frauen nicht betrügen:

insegna alle donne non doversi sempre fidar di chi elle amano, et a gli amanti mostra non esser cosa ne gentile ne honorata, ingannare una femina, che grandemente amando, grandemente si fidi. (S. 126)

In Rinuccinis *Arianna* wird diese Moral in sentenzhaften Versen ausgedrückt: „O che lieve ingannar chi d’assecura“ (V. 689) und „Così va chi tropp’ama e troppo crede“ (V. 863). Die Idee der übermäßigen Liebe Ariannas ist in zwei weiteren Versen Nanninis zu finden: „ingannasti colei, che poco accorta / E troppo amante, ti si diede in preda“ (S. 134); Nannini könnte möglicherweise als Prätext gedient haben.

Dolces *Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti* ist in mancherlei Hinsicht ähnlich wie die bereits genannten Texte, weist aber in der Klage Ariannas eine Argumentation auf, die Rinuccini wohl übernommen haben könnte. Arianna wirft dem abwesenden Theseus vor, dass er sie nach Griechenland hätte bringen sollen; auch wenn sie nicht seine Ehefrau hätte werden können, wäre sie gerne als Sklavin bei ihm geblieben. Sie hätte es verstanden, wenn Theseus’ Vater mit der Hochzeit nicht einverstanden gewesen wäre⁷⁵⁸. Auf diese Weise antizipiert Dolce (oder vielleicht Tasso, vgl. die Anm. unten) *ex positivo* die Argumentationen des *consigliero* in Rinuccinis Libretto, wovon später die Rede sein wird: Der Ratgeber erklärt Theseus, dass er Arianna unmöglich nach Griechenland hätte bringen können, da sie nicht akzeptiert worden wäre.

⁷⁵⁸ Dolce 1538: „Deh se non t’era a cuor le nozze mie; / Per le quali oltraggiar forse temevi / L’antico padre: ch’al partir da lui / Cotal da pria t’havesse imposta la legge; / O se pur io non ti pareva degna; / Cui devessi locar del tuo amor parte; / Ben condur mi potevi al regno tuo / Crudel: gia non er’io d tanto peso. / E se degnar ohime non mi volevi / Del nome di consorte; ad ogni voglia, / Ad ogni cura, ad ogni tuo desio / Ti sarei stata obbediente ancella“ (f. 53f-r). Dolce hielt sich nah an Catull: „si tibi non cordi fuerant conubia nostra, / saeva quod horrebas prisci praecepta parentis, / at tarnen in vostras potuisti ducere sedes, / quae tibi iocundo famularer serva la bore / Candida permulcens liquidis vestigia lymphis / purpureave tuum consternens veste cubile“ (VV. 158-164). Auch in der Episode von Armidas Klage in Tassos *Gerusalemme Liberata* findet sich eine ähnliche Stelle: „Ma fra l’altre tue spoglie il campo veda / ed a l’altre tue lodi aggiunga questa, / che la tua schernitrice abbia schernito / mostrando me sprezzata ancella a dito“ (XVI, 48, 5-8). Tomasi behauptet, dass Tasso sich auf Catull bezogen habe (S. 958), obwohl in Catull keine ‚Sklaverei-Fantasie‘ zu finden ist. Im *Epithalamio* findet sich vielleicht noch ein Indiz der Verbindung zwischen Rinuccini und Dolces Übersetzung: Die Füße Ariannas werden wund, als sie verzweifelt um die Insel herum läuft: „Intanto e sterpi, e spini acuti, e sassi / Fanno a teneri pie pungenti offese“ (f. 51v.; dies ist jedoch bei Catull nicht zu finden), ganz wie bei Rinuccini: „Ahi qual aspro governo / De le tenere piante / Facea quel suol troppo sassoso, e duro“ (VV. 710-712). Auch Tasso verweist jedoch auf die Verletzungen Armidas: „Vassene, ed al piè tenero non sono / quel gelo intoppo e quella alpina asprezza“ (XVI, 39, 5-6). Dolce war wohl die nächstliegende Vorlage, da seine Übersetzung auch thematisch im Einklang mit Rinuccinis Drama steht; Tasso dagegen ahmt nur indirekt den Mythos von Ariadne nach. Gleichzeitig sollte betont werden, dass (insbesondere der pastorale) Tasso in Rinuccinis Libretti sehr oft eine wichtige Rolle spielt.

Die Bestimmung des Hypotexts ist aus mehreren Gründen wichtig: Es lässt sich nicht nur historisch feststellen, welche Texte Rinuccini zur Verfügung standen, sondern auch das Maß der (insbesondere gattungstypologischen) Veränderungen Rinuccinis wird so besser bestimmbar, was insbesondere für die Deutung der Beraterszene wichtig ist.

Rinuccini erfindet einige Figuren: Venere und Amore, die den Dialog führen; Dorilla, eine Art Amme, die die tragische weibliche Hauptfigur begleitet; ein Messaggero und mehrere Nunzi; noch wichtiger für die tragische Komponente der Arianna ist der *consigliero di Teseo*. Der Ratgeber und Teseo treten in der dritten Szene in einen Dialog⁷⁵⁹ und erfüllen die Rolle, die König und Ratgeber in der Regel in einer Tragödie spielen⁷⁶⁰: Der Ratgeber versucht, politische Ratschläge zu geben, um die Handlung des Königs zu steuern; es sind Ratschläge, die oft den Wert abstrakter politischer Tugenden ans Licht bringen⁷⁶¹ und ebenfalls durch konkrete historische Beispiele wirken sollen⁷⁶². Diese Ratschläge stehen in diesem Fall im Kontrast zum glücklichen Ausgang der Handlung; wenn kein Gott – als *deus ex machina* – erscheinen würde, um Arianna zu retten, würde die Handlung in der Tat unglücklich enden. In diesem Dialog stehen sich zwei Pole entgegen: Einerseits versucht Teseo, die Liebe für Arianna und die Dankbarkeit ihr gegenüber zu verteidigen. Das Liebesgefühl beherrscht ihn; außerdem beschäftigt ihn der Gedanke, dass Arianna viel für ihn geopfert hat und er daher nicht undankbar sein sollte.

Come potrai, cor mio
Se pur di carne sei,
tra quest'orridi scogli e nude arene
lasciar sola colei,
che per seguirti, ingrato,
perder sostenne ogni più caro bene? (VV. 323-328)

Amor, no'l nego, Amore
Di sì possente e forte
Laccio mi stringe il core,

⁷⁵⁹ Solerti teilt das Libretto in acht Szenen; auch Della Corte verfolgt diese Gliederung.

⁷⁶⁰ Bujic 1999 hat die Struktur des Dialogs analysiert (vgl. die Tabelle auf S. 100) und behauptet: „The relationship between Teseo and the Consigliero is, arguably, the only carefully developed one in the drama“ (S. 99). Der Dialog ist typisch für die Tragödien des 16. Jahrhunderts: Vgl. z.B. den Dialog zwischen Alboino und Falisco in der *Rosmunda* (ab V. 463); zwischen dem *consigliero* und Eolo in den *Orbecche* (ab V. 1284); zwischen dem *consigliero* und Erode in der *Marianna* (ab V. 1574).

⁷⁶¹ Vgl. den Dialog zwischen Malecche (dem guten Ratgeber) und Sulmone in der *Orbecche* (ab V. 1096): „MALECCHE: Ma vincer sé medesimo e temprar l'ira / E dar perdono a chi merita pena / E ne l'ira medesma, ch'è nemica / A la prudenzia et al consiglio altrui, / Mostrar senno, valor, pietà, clemenzia, / Non pur opera istimo di Re invitto, / Ma d'uom ch'assimigliar si possa a Dio“ (VV. 1253-1259).

⁷⁶² In der *Orbecche* behauptet der Ratgeber Malecche: „Che s'io non vi dimostro ch'assai meglio / Di voi ha eletto in maritarsi Orbecche / E che di maggior utile e più requie / E più contento esser vi deve ch'ella / Più tosto Oronte abbia che 'l Re Selino, / Io voglio che non pur l'ira sfogiate / Sovra ambo lor, ma sopra questo vecchio / Che torria di morir per l'onor vostro“ (VV. 1406-1413).

che se disciorlo tento
sento dolor di morte;
ma vie maggior tormento
trafigge il cor de la macchiata fede
l'abominevol fallo. (VV. 344-351)

Andererseits tritt der Ratgeber für die Vernunft und gegen übertriebene Affekte, für Tugend und Weisheit ein:

Ancor pugna e contende
Contr'a bella ragion l'alma turbata.
Signore, ah troppo offende
La mente innamorata
Quest'impudico ardore,
tiranno indegno del tuo nobil core. (VV. 338-343)

Non è fallo, signore,
sprezzar quelle promesse e quella fede
che tra lascivi ardori
incauto amante a bella donna diede;
anzi è senno e virtute,
ch'aprendo gli occhi al ver si cangi e mute. (VV. 358-363)

Letztlich erwähnt er auch ein sehr konkretes, politisches Problem: Die Griechen würden nicht akzeptieren, dass Teseo eine schamlose Frau, eine Verräterin, dazu die Schwester des Minotauros, welcher viele Griechen umgebracht hatte, heiraten würde: Es handelt sich dabei um ein Thema, das wohl von Dolces Übersetzung oder vielleicht von Tasso suggeriert wurde:

Che diran tanti eroi d'Argo e Micene,
e di Tebe e di Sparta i duci e i regi,
se del bel regno tuo vedran regina
vergine peregrina?
-O glorie, o vanti egregi!
(sorridente diranno)
Trionfar vincitor per l'altrui inganno! -
Così, mercé di femminili amori,
oscurarsi vedrai
l'alto splendor de' tuoi guerrieri allori.
Dimmi, e come soffrir potrai giammai
Che ne' trionfi tuoi rimiri Atene
Venirti al fianco femmina impudica?
Onde sdegnando e mormorando dica:
-Dunque sarà di noi regina e donna
Femmina fuggitiva,
del bel fior d'onestate e di fé priva? (VV. 373-389)

Teseo stürzt somit in einen tiefen inneren Konflikt zwischen Liebe und Pflichtgefühl:

Qual ne la dubbia mente
mi fa contrasto e guerra
e d'onor e d'amor desir ardente? (VV. 390-392)

Und auch wenn Teseo sich für den *onore* entscheidet, wird sich der Konflikt weiter verinnerlichen und ihn nie verlassen. Als Teseo im Begriff ist, die Insel und die geliebte Frau zu verlassen, klagt er:

Poi che convien partire,
moviam, partiamo omai.
Asprissimo martire,
che dentr'il cor mi stai,
vientene meco, e non mi lasciar mai. (VV. 430-434)

Teseo konfiguriert sich somit als tragische Figur, die einen unlösbaren Konflikt erlebt und eine Entscheidung treffen muss, die für eine zweite, nach anders gearteten Prinzipien handelnde Figur nachteilig ist und Schmerzen oder vielleicht sogar den Tod mit sich bringt.

Diese Überlegungen sind insofern wichtig, als Teseo in den möglichen Hypotexten – den oben genannten Übersetzungen Ovids und Catulls – einfach als negative Figur dargestellt wird, als undankbarer Mann, dessen Innenleben gar nicht komplex ist⁷⁶³. In Anguillaras Übersetzung verliebt er sich in die Schwester Ariannas und hat keine Skrupel, die verliebte Helferin zu verlassen:

Fa tosto un padiglion tender su 'l lito,
Che fin, ch'apporti il giorno il novo lume,
Con l'incauta fanciulla il Greco infido
Si vuol goder l'insidiose piume.
Ella, che 'l suo amor crede un vero nido
D'ogni gentil, d'ogni real costume,
Al suo finto parlar prestando fede,
A l'empie braccia sua si dona, e crede.

Teseo, che tutto have rivolto il core
A l'altra assai più giovane sorella,
La qual quel crudo, e traditor d'Amore
Fece parere a gli occhi suoi più bella,

⁷⁶³ Ariosts Bireno wird ebenfalls als „falso amante“ (X, 19, 1) bezeichnet, seine „modi“ als „empii e profani“ (X, 15, 3); er wird einseitig negativ dargestellt. Rinaldo dagegen ist eine komplexere Gestalt, die ebenfalls vor der Abfahrt in einen inneren Konflikt stürzt; der Konflikt löst sich aber sofort zugunsten der moralischen Werte: „Or che farà? Dée su l'ignuda arena / costei lasciar così tra viva e morta? / Cortesia lo ritien, pietà l'affrena, / dura necessità seco ne 'l porta“ (XVI, 62, 1-4). Tassos Vorlage war nicht nur Catull, sondern auch Vergils *Aeneis* – und insbesondere die Episode von Dido und Aeneas, der auch bei Rinuccini durch Ludovico Dolces *réécriture* eine Rolle spielen wird.

Tosto ch'ebbe a la vergine quel fiore,
Che la fé fin allhor nomar donzella,
E nel sonno sepolta esser la vide,
Lasciò con muto piè le tende infide.

Tacitamente al legno si trasporta,
E fa spiegar l'insidioso lino.
Il vento il gonfia a lui propitio, e porta
Ver la prudente Athene il crudo pino.
Piange l'altra donzella, ei la conforta,
E non si scopre il raggio matutino,
Che la dispone a tutte le sue voglie,
E secondo il desio la fa sua moglie.⁷⁶⁴

Bei Anguillara ist die Rede von Theseos „finto parlar“ und er wird „quel crudo, e traditor d'Amore“ genannt; in Dolces Übertragung des *Carmen 64* wird er als „crudele“ und „perfido“⁷⁶⁵ definiert:

La figliuola d'Egeo lasciando il volto
Del caro genitor, de la sorella
Gli onesti abbracciamenti, e finalmente
La dolce madre in angosciosi lai,
Segui l'amato giovane crudele,
Preponendo a color, ond'ebbe al mondo
La frale spoglia, e bevve il latte primo,
Al proprio sangue il mal gradito amore,
Ch'ella pose nel perfido Teseo!
Overo, come condotta all'isoletta
Tosto, che chiuse gli occhi in dolce sonno,
Lasciata fu da quel crudel, che immerse
La data fe nel sempiterno oblio.⁷⁶⁶

Rinuccinis Teseo ist dagegen mit tragischen Zügen versehen und in eine typische tragische Episode verwickelt. Die direkten Prätexte (Anguillara, Nannini, Dolces Übersetzung) bieten diesbezüglich keinen Anhaltspunkt; Rinuccini hat sich wohl auf einen weiteren Hypotext gestützt, die gattungstypologisch sehr bedeutend ist: nämlich auf eine cinquecenteske Tragödie,

⁷⁶⁴ Anguillara 1584, S. 136. In Ovids *Metamorphosen* ist die Erzählung viel kürzer, jedoch wird Theseus ebenfalls negativ beurteilt: „protinus Aegides rapta Minoide Diam / vela dedit comitemque suam crudelis in illo / litore destituit. [...]“ (VV. 179-181).

⁷⁶⁵ In den *Heroides* und in der entsprechenden Übersetzung ist er ebenfalls negativ konnotiert.

⁷⁶⁶ Dolce 1538, f. 51r.-v. In Catulls Text ist nur von „immemori pectore“ die Rede: „sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem, ut linquens genitoris filia vultum, / ut consanguineae complexum, ut denique matris, / quae misera in gnata deperdita laetabantur / omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem: / venerit aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae / aut ut eam devinctam lumina somno / liquerit immemori discedens pectore coniunx?“ (VV. 117-124). Facecchia/Casale 2000 schreiben bezüglich der Charakterisierung des Theseus in Dolces Übersetzung: „non si rimane colpiti tanto dalle parole relative alla giovanile bellezza, che fa innamorare la donna, o alle qualità dell'eroe, che lo portano ad affrontare con successo il Minotauro, quanto da quelle evidenzianti la crudeltà e la perfidia nei confronti di lei, abbandonata sull'isola dopo il compimento dell'impresa“ (S. 260).

die *Didone* Lodovico Dolces (1547). Im zweiten Akt findet ein langer Dialog zwischen Enea und Acate, dem Diener Eneas, statt. Enea erzählt, dass Giove ihm – durch seinen Botschafter Mercurio – vorgeschrieben habe, Dido zu verlassen und zugunsten des zukünftigen Reiches nach Italien zu fahren; Enea gibt zu, in einen tiefen inneren Konflikt gestürzt zu sein:

Ché da una parte mi parria gran fallo
 A lasciar di seguir la volontade
 Del sommo Giove in cosa, onde s'attende
 L'honor del figlio, e de' nipoti miei;
 Da l'altra poi l'offesa, che partendo
 Son per far a Didon, cui debbo tanto,
 M'induce a non voler, quel, ch'io vorrei:
 E sto, sì come combattuta nave
 In mezo l'onde da diversi venti,
 C'hor da quel lato, hor da quest'altro inchina. (VV. 472-481)⁷⁶⁷

In Dolces Tragödie übernimmt Acate die Rolle des Ratgebers und versucht, Eneas' Meinung durch das Argument der politischen Macht zu lenken; Enea dagegen will Didone gegenüber keine Undankbarkeit zeigen:

Che da morte non pur m'ha posto in vita,
 E de la sua città m'ha fatto dono,

⁷⁶⁷ Dolce entwickelt einen tragischen Konflikt, während sich der vergilianische Aeneas für die Abfahrt ohne Verzögerung entscheidet: „At vero Aeneas aspectu obmutuit amens / arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit. / Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras, / attonitus tanto monitu imperioque deorum. / Heu quid agat? Quo nunc reginam ambire furentem / audeat adfatu? Quae prima exordia sumat? / Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc, / in partis que rapit varias perque omnia versat. / Haec alternanti potior sententia visa est: / Mnesthea Sergestumque vocat fortemque Serestum, / classem aptent taciti sociosque ad litora cogant, [...]“ (VV. 279-289). Aeneas will abfahren („ardet abire fuga“), er weiß lediglich nicht, wie er Dido die Nachricht vermitteln soll. Aeneas ist kein tragischer Held, was auch die moderne Kritik erkannt hat („Innerhalb des Didodramas erscheint Aeneas, im Verhältnis zur tragischen Hauptperson betrachtet, als untragische Kontrastfigur, und zwar in dem Sinne, daß er in der gemeinsamen Konfliktsituation, die nur durch die Preisgabe der Liebe, die Bezwungung der Leidenschaft, bewältigt werden konnte, die vernünftige Entscheidung getroffen, sich insofern ‚richtig‘ verhalten hat. Ihm fehlt also gerade die spezifische Begrenztheit und Blindheit des tragischen Helden. Daher halte ich es für nicht möglich, den verzichtenden Aeneas des 4. Buches, wie es häufig geschieht, als tragische Figur zu erklären“, Wlosok 1990, S. 329, Anm. 33). Die Rezeption der Aeneas-Figur im 16. Jahrhundert ist vielschichtig und mannigfaltig. Interessant ist jedoch diesbezüglich die Meinung Salviatis, die die Figur Aeneas als moralisch schlecht ansieht: „Direi oltr'a questo, che Virgilio avesse peccato nel costume d'Enea in due modi, contra 'l comandamento d'Aristotile prima dipignendolo coraggioso, contr'a quel, che gl'era prima stato descritto dagl'autori, di poi facendolo diseguale a se stesso, col fare a colui, che egli ci haveva preposto per esempio di pietà, e di virtù morale, fare una impietà, et una sceleratezza detestabile qual fu il violar la castità d'una donna reale, a cui egli doveva la vita stessa, a poi esserle traditore e spergiuoro, e cagionarle morte di sempiterna infamia commettendo ancor qui un peccato gravissimo contro la storia“ (zit. n. Kallendorf 2007, S. 46). Salviati hat den Brief an Giovanni de' Bardi da Vernio verfasst: Es handelt sich dabei um Ideen, die im Kontext der ersten Schöpfer des Musikdramas kursierten und vielleicht auch Rinuccini bekannt waren. Zur Rezeption des Mythos von Dido und Aeneas vgl. Leube 1969 (insb. das Kapitel „Die Macht der reintegrierten Götterwelt und ihre Grenzen: Die Cinquecento-Variationen der Karthagoerzählung Vergils“, S. 172-193; er analysiert v.a. die Rolle der Gottheiten in den Tragödien); Kailuweit 2005, der eine umfangreiche Bibliographie zur Rezeption des Mythos zur Verfügung stellt; Theisohn 2008, der das reiche Nachleben des Mythos im Bereich der Musikdramen schildert (Cavallis *La Didone*, Purcells *Dido and Aeneas*, Metastasio's *Didone abbandonata*).

Ma di se stessa, e del suo amor; ch'è cosa,
Che comprar non si pò per gemme et oro.
Vedi, se fra la schiera de gl'ingrati
Maggior ingratitudine fu mai! (VV. 509-514)

Auch Rinuccinis Teseo definiert sich als „ingrato“ Arianna gegenüber, die ihn gerettet hat (s.o.). Natürlich ist bei Vergil kein Dialog zwischen Aeneas und Achates zu finden – und Aeneas macht sich ebenfalls keine Vorwürfe.

Acate stellt innen- und außenweltliche Werte gegenüber; er empfiehlt, Didone heimlich zu verlassen; Enea fürchtet, dass Didone Selbstmord begehen könnte, was er für immer bereuen würde: „Ché in tutto 'l corso di mia vita poi / Quetar non mi potrei, né viver lieto“ (VV. 587-588), wie auch Teseo immer wieder den inneren Konflikt erleben wird („Asprissimo martire, / che dentr'il cor mi stai, / vientene meco, e non mi lasciar mai“). Acate will Enea von jeder möglichen künftigen Schuld freisprechen; Enea lässt sich am Schluss umstimmen („Hora de' santi Dei la voglia s'empia;“, V. 613). Im dritten Akt drückt Enea seinen politischen und affektiven Konflikt nochmals aus („contra il mio voler l'Italia seguo“, V. 1239)⁷⁶⁸; nach dem Abschied von Didone beklagt er sich folgendermaßen:

Ahi troppo acerba, e troppo dura legge;
Poi, che debbo voler, quel che m'ancide.
Ah misera Didone, e io crudele,
S'io potrò senza te restar in vita (VV. 1329-1332)

Auch Rinuccinis Teseo gibt zu: „ch'io non so com'io parta, e ch'io non mora“. Dolces Tragödie war zu seiner Zeit sehr bekannt und außerdem spielte Vergil eine wichtige Rolle nicht nur für Mantua, sondern auch bei Margheritas und Francescos Hochzeit (vgl. 3.1.3 und insbesondere die Vergilzitate, mit denen die Stadt geschmückt wurde). Die Tragödie muss jedoch nicht unbedingt die Quelle von Rinuccinis Ausdrücken und strukturellem Verfahren gewesen sein; es handelt sich dabei vielleicht um einen polygenetischen Topos. Rinuccini hat entweder eine

⁷⁶⁸ Zit. n. Neuschäfer 2003, S. 158. Neuschäfer beschreibt Enea: „Enea ist nicht mehr nur empfindungsfähig [im Vergleich zu Pazzis und Giraldis Enea], sondern empfindsam; er beklagt bitterlich, dass er der Geliebten durch seinen Abschied Leid zufügen muss, denn er verlässt sie gegen seinen Willen“ (ibid). Zur Tragödie vgl. auch Terpening 1997 (insb. Kap. 5: *From Imitation to Emulation: Dolce's Classicism and the Fate of Infelix Dido in Cinquecento Tragedy*, S. 105-127), Giazon 2011, S. 140-183. Bianchi 2007, S. 126-132. Giazon schreibt zu dieser Episode: „Enea vive una fase di smarrimento, dopo aver riportato le parole di Mercurio: emerge il cuore pulsante della caratterizzazione che Dolce compie del personaggio, descrivendolo come in preda a una sorta di radicale dubbio [...]. Emersione di una coordinata psicologica e ideologica sostanzialmente estranea all'assiologia umanistica e classico-rinascimentale e, semmai, anticipazione di una *Stimmung* altra, assolutamente moderna“ (S. 154). Es handelt sich jedoch um keine außergewöhnliche, moderne Charakterisierung, sondern um ein tragisches Muster, das wohl auch von Rinuccini als solches anerkannt und übernommen wird.

auf die Identifikation der Gattung abzielende Einzeltextreferenz (auf Dolces Tragödie) oder eine tragische Systemreferenz geschaffen, die für das zeitgenössische Publikum als solche erkennbar war. Bei Rinuccini agiert Teseo als tragischer Held, der als Herrscher den Werten der Politik und der *ragion di stato* folgen muss. Dieses Handlungsmodell wird wohl implizit abgelehnt dadurch, dass es raumsemantisch beseitigt wird, weil es kein positives Ende garantieren kann.

Teseo verhält sich anders als der König Pluto in Rinuccinis *Euridice*: Er hält *pietà*, Affekte und Dankbarkeit für keine positiven Werte; er entscheidet sich dagegen für den *onore*. Auf diese Weise kann der Machthaber nicht mit dem textexternen Herrscher identifiziert werden: Er ist kein gutes Beispiel einer Politik, die Affekte miteinbezieht, was jedoch für Rinuccini – vgl. die *Euridice* – wichtig war; die Politik der Affekte wird erst am Ende durch Baccos Intervention triumphieren. Und auf diese Weise kann die Tragödie (d.h. die tragisch konnotierten Elemente) in der *Arianna* keine plausible Verbindung zwischen textinterner und textexterner Dimension kreieren – zumindest im Hinblick auf die Figur des Teseo⁷⁶⁹. Die Tragödie spielt hier wohl eine komplexere Rolle: Einerseits kann sie auf die ideologische, ethisch-politische Dimension verweisen, indem sie einen in der Epoche wichtigen Konflikt (zwischen dem ‚gegenreformatorischen‘ Mitleid und den Gesetzen: Rinuccini setzt sich bereits in der *Euridice* mit der Diskussion auseinander) behandelt und Theseus als *exemplum ex negativo* dargestellt wird. Es handelt sich dabei um ein *speculum principis*, einen Fürstenspiegel. Andererseits wird die Tragödie meines Erachtens vornehmlich aus poetologischen Gründen als zentrale gattungstypologische Vorlage gewählt: Teseo erfährt eine tragische Charakterisierung literarischer Prägung, die innovativ den direkten Vorlagen gegenüber ist bzw. durch eine originelle *contaminatio* der Hypotexte als innovativ auffällt.

Rinuccini bezeichnete die *Arianna* als *tragedia per musica*, d.h. als erhabenes Drama (bzw. erhabener als die *Euridice*), und hätte wohl noch mehrere tragische Elemente in die *Arianna* einbezogen, wenn die Auftraggeber keinen Einfluss ausgeübt hätten. Die mythologischen Szenen sowie die Schlusszene wurden vermutlich nach der ersten Fassung hinzugefügt und dies sind genau die Teile, die die textexterne Situation widerspiegeln, während die tragischen Elemente diese Identifikation eher erschweren (vgl. 3.2.1.3 zur negativen Konnotation Ariadnes, die besonders in der Teseo-Episode zum Trage kommen). Die Hochzeit von Arianna mit einem Gott, die auch in den Fresken des Palazzo Te von Giulio Romano illustriert wurde, zeigt

⁷⁶⁹ Leofranc Holford-Strevens vermutet, dass Vincenzo Gonzaga und Margherita di Savoia eher Peleus und Thetis entsprechen könnten, die zwar von Rinuccini nicht erwähnt werden, jedoch durch die Wahl des von Catull aufgearbeiteten Mythos implizit in Frage kommen (Holford-Strevens 1999, S. 389).

dagegen viele Gemeinsamkeiten zu den Intermedien, die in ihrer enkomiastischen Funktion auf Francesco Gonzaga und Margherita di Savoia abzielen (vgl. 3.2.1.3). Die göttlichen Paare, die dort zelebriert werden, erinnern an Bacco und Arianna. Pragmatische und lexikalische Gemeinsamkeiten wurden bereits im Kapitel 3 aufgezeigt.

Die neue Funktionalisierung der Gattung der Tragödie zeigt einerseits Rinuccinis Experimentierfreudigkeit, denn er versucht in seinen Libretti, Tragödie, Pastorale und Intermedien je nach poetologischen Ansprüchen und Kontext unterschiedlich zu dosieren und zu funktionalisieren. Andererseits sind die unterschiedlichen Akteure, die an der Schöpfung der Musikdramen teilhaben, dafür verantwortlich, dass unterschiedliche Gattungen unterschiedliche Funktionen tragen und das heterogene Gemenge (d.h. das gattungstypologisch gemischte Musikdrama) einerseits mehrere Lesarten ermöglicht, andererseits *eo ipso* einen breiten interpretativen Spielraum schafft, der alle Publikumsschichten anspricht und dem komplexen und vielschichtigen Aufführungskontext gerecht werden kann.

4.1.2.4 Landis *La morte d'Orfeo*

Auch in *La morte d'Orfeo* lässt sich der Dialog zwischen König (in diesem Fall dem Gott Bacco) und Berater (Nisa) finden⁷⁷⁰: Ein König bzw. ein Herrscher, der von negativen Gefühlen überwältigt und beherrscht ist, möchte sich an einer positiven Figur rächen, die einen Fehler begangen hat, wobei dieser Fehler nicht sehr gravierend bzw. nicht absichtlich begangen worden ist. In *La morte d'Orfeo* ist der Fehler des Protagonisten nur aus Baccos Perspektive ein solcher: Indem der Sänger den Gott der Trunkenheit und des Sinnenrauschs zurückgewiesen hat, hat er aus der moralisierenden Perspektive Landis dagegen ja gerade gut agiert. Dies trägt dazu bei, Orfeo als positive Figur darzustellen; der Fehler Orfeos, der in einem späteren Moment des Dramas thematisiert wird, besteht eher darin, der irdischen Liebe einen großen Wert zuzuschreiben. Von Baccos Warte aus ist Orfeo jedoch, wie schon gesagt, schuldig. Folglich handelt Bacco als tragischer Tyrann: Er preist Zorn und Rache und bittet den *furore* bzw. dessen allegorische Verkörperung um Hilfe. Nisa dagegen versucht, ihm Milde und Vergebung, eine für einen Gott angemessene Tugend, zu empfehlen. Sie übernimmt die Rolle einer Ratgeberin, die das Verhalten eines Herrschers steuern möchte. Insbesondere plädiert

⁷⁷⁰ Die römischen Musikdramen seien bereit, tragische Elemente in größerem Maß und treuer zu übernehmen, so Murata 1984: „The Roman works, though later than the Florentine by nearly a generation, still show no discomfort with their tragic elements, because the strong Jesuit play tradition in Rome had already Christianised Senecan drama“ (S. 106).

Nisa für Werte, die dem „commun bene“ dienen: Dieses „Gemeinwohl“ ist eine unpolitische bzw. moralistische Version der Staatsräson:

NISA
Deh, frena il tuo disdegno!
Non si conviene a un dio tanto furore.
BACCO
Conviensi morte a chi dispregia amore.
NISA
Un nume è ancor piacevole nell'ira.
BACCO
Bacco, o dolcezza, o sangu' e morte spira.
NISA
Il vestir lieto e 'l volto amor promette.
BACCO
Il tirso e le mie tigri ancor vendette.
NISA
Deh, per mio amor perdona!
BACCO
Al tuo nemico?
NISA
Al commun bene, al canto a tutti amico.
BACCO
Non sai, misera Nisa, i scorni tuoi!
Sappile da compagne.
Ecco: gemendo van per le campagne.
Io me ne volo al ciel, quindi all'inferno,
Per impetrar da Giove
Di menar il Furor dove mi giove. (*La morte d'Orfeo*, VV. 312-327)

Die Stichomythie – die durch die Verwendung derselben Reime, die Wiederholung derselben Wörter und die Antithesen zusätzlich akzentuiert wird – charakterisiert rhetorisch diese Art von Dialogen⁷⁷¹.

In Giraldis *Orbecche* findet sich eine ähnliche dialogische Konstellation, als der Ratgeber Malecche versucht, König Sulmone zu überreden, Oronte zu vergeben. Bei Giraldi ist die Milde die politische Eigenschaft *par excellence*, die einen guten König kennzeichnet:

MALECCHHE
Sì perché 'l far vendetta è d'ognuno proprio,
Ma il perdonare è da Signor gentile.
E quanto d'un uomo è maggior lo stato,
Tant'esser dee di più placabil ira,
E quanto men quest'è osservato al mondo,

⁷⁷¹ Exemplarisch kann der Dialog zwischen Tancredi und Hostaggio in Torellis *Tancredis* verglichen werden: „TANCREDI: Fanno, e rifanno i Principi le leggi; / chè i loro comandamenti leggi sono. / HOSTAGGIO: Legge alcuna non è, che non sia giusta. / TANCREDI: Il principe a' soggetti è legge viva. / HOSTAGGIO: Se soggetto agli affetti ei non si trova“ (VV. 1394-1398).

Tant'esser dee da più tenuto quello
Ch'ad atto sì cortese il core inchina. (*Orbecche*, VV. 1171-1177)

Bei Giraldi ist das Thema der Milde spezifisch politisch konnotiert, wie die zahlreichen Hinweise auf die Kunst des Regierens zeigen⁷⁷²; bei Landi dagegen geht es um eine Eigenschaft, die die Gottheit ausmacht („non si conviene a un dio tanto furore“). Es handelt sich um eine Gottheit, die zwar auch politisch gedeutet werden kann⁷⁷³, die aber in diesem römischen, stark christlich konnotierten Fall eher ein Instrument von Orfeos Schicksal und moralischer Entwicklung ist. Die enge Verbindung zwischen Tyrannei und moralischer Minderwertigkeit, die sich in zahlreichen Vorlagen finden lässt, stellt sicherlich ein ideologisches und poetologisches Modell⁷⁷⁴ für Landi dar. Landi funktionalisiert die Repräsentation Baccos für seine Konstruktion einer dichotomischen dramatischen Welt, in der sich Gut und Böse unvereinbar gegenüberstehen und die Wahrheit nur auf einer Seite liegt.

4.1.3 Die *furor*-Tragödie als moraldidaktisches Mittel

Wie schon angedeutet, ist der Furor ein zentrales Merkmal Baccos in *La morte d'Orfeo*, welcher innerhalb der Figurenkonstellation des Dramas als Antagonist des (zumindest partiell) positiven Helden erscheint. In *La morte d'Orfeo* sind – anders als in den Musikdramen von Florenz und Mantua – stark ideologische Pole präsent. Orfeo steht auf der Seite von Apollo und den olympischen Göttern: Sie stellen den Bereich des Lichtes, d.h. des Guten⁷⁷⁵, dar. Im zweiten Akt wird der Gegenpol von Orfeo erwähnt: Bacco, der „ardire“, „orgoglio“ und „furore“ erregt⁷⁷⁶:

⁷⁷² Vgl. dazu „Signor, gli scettri e le corone mai / O 'l far vendetta de gli oltraggi avuti / Non mostraro alcun Re“ (VV. 1189-1191). „Questo non dico io, Sir, che un uom Re mostri, / Ma un animo gentile, un core invito, / Una ferma prudenzia, un pensier saldo / Di dominar, più di ciascun, sé stesso; / E questo è posseder maggiore impero / Che se servisse a un Re l'orto e l'ocaso. / Com'esser può ch'altri mai regga altrui / E regger sé non sappia?“ (VV. 1194-1201).

⁷⁷³ Es ist schwierig, den politischen Gehalt des Stückes zu messen, da der Aufführungskontext unbekannt ist. Diese Szene könnte aber auch als *speculum principis* gedient haben, sofern der Aufführungskontext offiziell und ‚monarchisch‘ war.

⁷⁷⁴ Bertini 2010 (S. 45, Anm. 26) erwähnt einige Tragödien, wie z.B. Pietro Crescis *Tullia feroce* (1591) und Orlando Pescettis *Cesare* (1594), die die Verbindung zwischen Tyrannei und moralischer Minderwertigkeit unterstreichen. In der tragischen literarischen Tradition wurde der Tyrann oft mit dem Teufel gleichgesetzt. Diese moralistische Konzeption des Tyrannen, die auch in Mussatos *Ecerinis* vorliegt, scheint in der gesamten Nachantike stark verbreitet: Im Mittelalter wurden Tyrann und Teufel oft gleichgesetzt, wie auch im 15. Jahrhundert, z.B. bei Savonarola oder sogar bei Ariost (vgl. Bertini 2010, insb. die Anm. 25 auf S. 43).

⁷⁷⁵ Vgl. z.B.: „Vedimi alle tue brame, o figlio amato, / Tutto allegro e gioioso; / Né crine omai dei raggi più pregiato, / Né cerchio di diamante più pomposo, / Né vesto più bel manto, / Quando più bramo di bellezza il vanto.“ (VV. 234-239).

⁷⁷⁶ Später wird die zweigliedrige, oppositionelle Struktur des Dramas analysiert, die aus Agazzaris *Eumelio* übernommen wurde und die Charakterisierung der Figuren ans Licht bringt.

Bacco, no, ch'io non voglio,
Bacco, no, ch'io non chiamo,
Che nei lieti conviti ardire e orgoglio
E spesso ancor furore
Suol eccitare al core. (VV.190-194)

Um Bacco zu kennzeichnen, übernimmt Landi ein besonders charakteristisches Element, das aus einigen für das historische Tragödienverständnis konstitutiven Tragödien des 16. Jahrhunderts stammt, den *furor*. Die Raserei ist ein Grundbegriff u.a. der Tragödien von Giraldis Cinzio⁷⁷⁷, die den Zusammenstoß von Wut und Vernunft thematisieren und diesen thematischen Komplex kanonisieren. Der bereits erwähnte Dialog zwischen Sulmone und Malecche vermittelt die Idee, dass ein guter König sich nicht von der Wut überwältigen lassen sollte:

[...] il maggior segno
Che mostrar possa un uom degno d'impero,
È non lasciar sé vincere al furore,
Che spesso l'uom conduce ov'ir non deve. (*Orbecche*, VV. 1201-1204)

Wie schon gesagt, stellt der *furor* bei Giraldis eine negative Eigenschaft insbesondere im Hinblick auf die Regierungskunst dar. Im Fall Landis geht es dagegen um eine moralistische Interpretation der Tugend: Der negative Pol, der von Bacco, Furore und den Menaden verkörpert wird, ermöglicht die Profilierung des durch Apollon verkörperten positiven Pols. Eng verbunden mit dem Thema des *furor* sind – sowohl in Giraldis Tragödien als auch in *La morte d'Orfeo* – Horror-Komponenten, deren Ziel darin besteht, Staunen zu erregen und eine moraldidaktische Lehre zu vermitteln: „nell'atmosfera di ‚maraviglia‘ i suoi uditori e lettori erano meglio disposti a recepire un non facile insegnamento morale [...] Il fine ultimo è quindi quello di far fuggire il vizio e di insegnare la virtù [...] E la spettacolarità rimane in funzione dell'obiettivo catartico“⁷⁷⁸. Die göttliche Wahrheit und das göttliche Urteil sind absolute Werte, die selbst Könige und Königinnen nicht ignorieren können, ohne bestraft zu werden; um diese Wahrheit effizient zu schildern, spart Giraldis nicht an höllischen Erscheinungen und weiteren unheimlichen Elementen⁷⁷⁹. Die Betonung des *phobos* auf Kosten des *eleos* hat, wie bereits

⁷⁷⁷ Vgl. die Untersuchung von Ariani 1974.

⁷⁷⁸ Maslanka 2013, S. 43-44.

⁷⁷⁹ „[L]’atmosfera senecana del primo atto, l’insistere sui supplizi infernali, l’epifania dell’ombra ultrice, non sono elementi unicamente esornativi con i quali Giraldis si allinea ai precedenti della tradizione, ma sono invece componenti strettamente funzionali all’affresco di un grandioso giudizio: ché la corte ferrarese assista al duplice ordine di pene, escatologiche e immanenti, in cui incorre colui che infrange le leggi divine; ché lo spettatore fughi qualsiasi inclinazione materialistica e rammenti l’incluttabilità del giudizio divino“, Gallo 2005, S. 249.

gesagt wurde, „finalità etico didattiche“⁷⁸⁰ in christlicher Perspektive; es sei dies, so Mercuri, eine Tendenz der gegenreformatorischen Ideologie⁷⁸¹, die von Sforza Pallavicino theoretisiert wurde. Pallavicino nennt die Angst als didaktisches Mittel, die somit in die Poetologie Eingang⁷⁸² findet. Auch im Jesuitentheater werden Horrorkomponenten als Überzeugungsmittel verwendet: Ein Beispiel dafür ist Bernardino Stefionio *Tragoedia Flavia*, die um 1600 am *Collegio romano* aufgeführt wurde⁷⁸³. Hierbei ist nicht nur wichtig, dass Horrorkomponenten zum Zweck der Bekehrung verwendet wurden, sondern auch, dass der Tod der Hauptfiguren der Logik der christlichen Eschatologie folgend genauso wenig einen tragischen Schluss darstellt wie der Tod Orfeos in *La morte d’Orfeo*⁷⁸⁴.

In *La morte d’Orfeo* ist der *furor*, den Orfeos Feinde verspüren, ebenfalls ein Mittel der Moraldidaxe: Indem die Wirkungen der Wut Baccos gezeigt werden, werden gleichzeitig seine Fixierung auf Sinnenfreude und seine Affektüberladenheit verurteilt. Die tragischen Wirkungen des *furors* werden durch Beschreibungen, die an Horror-Elementen nicht sparen, anschaulich beschrieben; vgl. z.B. den prophetischen Tod des Schwans, von dem Ireo dem Hirten Lincastro erzählt:

Ecco, vien dalle selve stuolo ardito,
 Chi ’l crederia? D’imbelli
 Invidiosi uccelli.
 Ch’al bel cigno canoro
 Dieron morte crudele;

⁷⁸⁰ Mercuri 1973/74, S. 158. Vgl. dazu: „Gibaldi [...] sfrutta i motivi del’orrore a scopo didattico, assorbe la tematica stoica delle passioni e la ripropone al pubblico dopo averla ripensata in chiave cattolica e segnatamente controriformistica“ (S. 159).

⁷⁸¹ Zu den gegenreformatorischen Elementen von Giraldi Poetik vgl. Horne 1958. Auch Cremante 1997 spricht von einer „interpretazione ideologica in chiave controriformistica“, die Giraldi auf Senecas Theater anwendet (S. 68).

⁷⁸² Vgl. die *Annotazioni nella Poetica di Aristotele*: „Viene ad essere dunque più congiunto con l’interesse nostro il timore, che la compassione; et per conseguente, si come per natura più sentiamo, et avvertiamo le cose nostre, che altrui; così ancora più ci affligge il commovimento del timore, che quello della compassione“ (von Mercuri 1973/74 auf S. 158 zitiert).

⁷⁸³ „Le conflit qui oppose les protagonistes inspire au spectateur, outre la piété et la crainte, l’admiration pour les fidèles du Christ et l’horreur pour leurs ennemis: il anime une dramaturgie de la conversion. Les apôtres de l’Eglise chrétienne et les membres de la maison impériale convertis au christianisme, dans la *Tragoedia Flavia*, résistent jusqu’au martyre à la violence qu’exercent sur eux les prêtres et les magistrats païens, conduits par le magicien Apollonius de Tane, suppôt de Satan. La tragédie s’achève par la mise à mort, sur l’ordre de Domitien, de Flavius Clemens et de ses deux fils. Mais cette fin sanglante n’est tragique qu’en apparence. Le sang versé dans la famille impériale par trois martyrs, que la communauté chrétienne va maintenant ensevelir et révéler dans ses catacombes, est une promesse de la conversion de la dynastie flavienne, qui se produira avec Constantin. Cette fin à double registre, funeste dans l’immédiat, exaltante dans le long terme, est également une modification profonde de la conception aristotélicienne de la catastrophe tragique“ (Fumaroli 1995, S. 50).

⁷⁸⁴ Das Thema des *furor* wird zu einem späteren Zeitpunkt auch von Torelli ins Spiel gebracht, wie Guercio schreibt: „lo stesso tema del ‚furore‘, come nettissima contrapposizione tra una rude, tracotante, crudele forza bruta o perizia guerriera, tra una narcisistica, sprezzante e ‚impetuosa‘ alterigia fondata sulle armi o sulle energie del corpo, ed una più pacifica (ma anche più religiosa, ‚democratica‘ e morale) ‚mansuetudine‘ [...] si pone in piena sintonia con la temperie culturale e ideologica contemporanea“: Torelli 1990, S. XXV.

E tale fu il lor furore,
C'avendo quelle membra, ahimè, divise
Ciascun ne portò via quel che recise. (VV. 388-395)

Diese Erzählung antizipiert Orfeos Tod, der ebenfalls durch Horror-Elemente und den personifizierten Furor charakterisiert ist:

FILENO
Giunse il Furore dove Amor si stava
Tra molli piume dell'eburneo petto:
Quivi con mille colpi, empie, il feriro
Onde l'anima e il canto insieme usciro (VV. 592-595)

Ahi, che l'empie omicide
Il laceraro tutto a brano a brano,
E le stillanti membra
Or seminando van per monte e piano! (VV. 520-523)

Obwohl die Horror-Tragödien, auf die sich Landi bezogen haben könnte, rhetorisch mitunter noch zugespitzter sind und bis ins grausame Detail gehen⁷⁸⁵, sollte nicht vergessen werden, dass Beschreibungen brutaler Ereignisse in der Gattung des Musikdramas *per se* außergewöhnlich sind. In florentinischen und Mantuaner Musikdramen sind sie nicht zu finden: In solchen Kontexten zielen die Musikdramen darauf ab, eine hofgebundene und keine moraldidaktische Botschaft zu vermitteln. In Striggios *Orfeo*, der ebenfalls moraldidaktische Zwecke hatte, werden subtilere Mittel eingesetzt⁷⁸⁶, die insbesondere im Kontext der literarischen Tradition Mantuas zu verstehen sind. In Rom dagegen, in dessen intellektuellem Kontext *La morte d'Orfeo* entstanden ist, wird die Moraldidaxe klarer und prägnanter vermittelt. Die literarische und musikalische Tradition ist außerdem anders geprägt als in Florenz und Mantua, wie der Vergleich mit dem *Eumelio* zeigen wird⁷⁸⁷: Die didaktische Botschaft von Rinuccinis *Dafne* ist höfischer und literarischer Prägung (vgl. 2.6). Die Moraldidaxe bei Landi wird dagegen unter

⁷⁸⁵ Vgl. Di Domenica 2014.

⁷⁸⁶ Vgl. z.B. den Chor, in dem auf negativ ausgehende Mythen angespielt wird: Es ist typisch für neulateinische Dramen, solche Figuren zu didaktischen Zielen zu verwenden („Mythische Figuren finden wir nicht nur als Protagonisten in der Haupthandlung neulateinischer Dramen. Sie werden auch häufig in lyrischen Chorpartien neulateinischer Dramen als *exempla* für tugendhaftes oder lasterhaftes Verhalten angeführt, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Haupthandlung des Stückes steht“, Janning 2008, S. 176). Vgl. auch die weiteren moralistischen Chorpartien; oder die Verwendung von Nebenfiguren, die christlich konnotiert sind – wie die Speranza als Begleiterin Orfeos (zum „senso morale e teologico“ der Hoffnung im florentinischen Theater des späten 16. Jahrhunderts vgl. Bianchi 2002, S. 117), die Nottola als Verwandlungsfigur der Botin usw.

⁷⁸⁷ Margaret Murata schildert die Unterschiede zwischen Florenz und Mantua: „In Florence this [the desire to emulate the effect of the music of the ancient Greeks and Romans] was realised at the granducal court with the help of its satellite circles of educated nobles. In Rome, knowledge of the ancients was the province of professional scholars, the priests and religious who taught in the seminaries and colleges“ (Murata 1984, S. 102).

anderem durch eine dualistische Figurenkonstellation vermittelt (Orfeo und Apollo versus *Bacco furens*) sowie durch die Horror-Elemente, deren Überzeugungskraft unbestreitbar ist. Die antagonistische Beziehung zwischen den zwei Figuren erinnert wieder an Giraldi Cinzios Tragödien: Eine mit starken Affekten versehene Figur (in der Regel der Tyrann) bestraft eine zweite Figur, deren Schuld umstritten bzw. geringfügig ist und deren Bestrafung somit unangemessen erscheint⁷⁸⁸. In *La morte d'Orfeo* reproduzieren Bacco und Orfeo dieses Schema nur partiell: Orfeo wird bestraft, am Ende aber wieder gerettet. Die Belehrung der Zuschauer wird durch die Rettung Orfeos vermittelt, die auch das für die Musikdramen typische *happy ending* garantiert.

4.2 Die Pastorale

In den folgenden Unterkapiteln werden die in den Musikdramen vorhandenen Merkmale beleuchtet, die auf die Gattung des Pastoraldramas verweisen; unter besonderer Beachtung von Guarinis *Pastor Fido* und Tassos *Aminta* werden die Funktionen dieser gattungstypologischen Elemente überprüft und näher bestimmt. Es handelt sich dabei um die positiven Wirkaffekte, die eng mit dem Thema der Liebe verbunden sind, um den Topos des Goldenen Zeitalters und um den Kunstgriff des Echos.

4.2.1 Der bukolische Kontext: Liebe und positive Affekte, das Goldene Zeitalter

4.2.1.1 Der bukolische Kontext in Rinuccinis *Euridice*

Im Prolog von Rinuccinis *Euridice* wird ein zentrales thematisches Merkmal der Pastorale programmatisch verkündigt: Die Tragödie hat sich verändert und ihr neues Ziel besteht darin, „più dolci affetti“ (V. 12) zu besingen. Die Ankündigung der Tragödie verweist einerseits auf das glückliche Ende, andererseits auf das Hauptthema der glücklichen Liebe. Das im vereinfachten Wortschatz des Musikdramas sehr oft verwendete Adjektiv „dolce“ kennzeichnet

⁷⁸⁸ „[È] questo lo schema tipo della tragedia controriformista la cui azione si fonda sul rapporto antagonistico fra due poli: un polo che chiameremo A è costituito da un personaggio preda delle passioni in base alle quali agisce in risposta alle azioni del polo B che è costituito da uno o più personaggi oggetto e vittime di queste passioni [...]. La vicenda di A, portata avanti da un personaggio tirannico, la cui iracondia e il cui mancato dominio delle passioni gli faranno commettere abusi di potere e delitti e sul quale cadrà la punizione divina [...] serve a ammonire il pubblico a non essere preda delle passioni e del peccato e soprattutto provoca un sentimento di soddisfazione per la punizione del cattivo e fiducia nella giustizia divina; la vicenda di B, portata avanti dai personaggi a metà colpevoli i quali cioè hanno commesso una colpa che provoca la persecuzione di A e la loro rovina sproporzionata alla colpa commessa, serve a suscitare nello spettatore i benefici effetti catartici propri del terribile e del miserabile“ (Mercuri 1973/74, S. 170).

die Affekte, die in den glücklichen Teilen des Dramas herrschen, das durch eine Aneinanderreihung kontrastierender Gefühle charakterisiert ist. „Milde“ Affekte sind der Gattung der Pastorale zuzuschreiben, wie auch Guarini theoretisiert (vgl. Kap. 1.2.2).

Euridice beginnt mit einer glücklichen Chorpartie, die von Ninfe und Pastori gesungen und in der das Glück für die Hochzeit von Orfeo und Euridice zelebriert wird. Die Partie zeichnet sich durch bukolische und lyrische Topoi aus:

Ninfe, ch'i bei crin d'oro
sciogliete liete a lo scherzar de' venti,
e voi, ch'almo tesoro
dentro chiudete a' bei rubini ardenti,
e voi, ch'a l'alba in ciel togliete i vanti,
tutte venite, o pastorelle amanti;
e per queste fiorite alme contrade
risuonin liete voci e lieti canti.
Oggi a somma beltade
giunge sommo valor santo Imeneo.
Avventuroso Orfeo,
fortunata Euridice,
pur vi congiunse il ciel: o di felice! (VV. 29-41)

Die Merkmale der Bukolik bzw. des Pastoraldramas werden regelrecht aufgelistet: die Liebe⁷⁸⁹, die die Natur („fiorite alme contrade“) und die Figuren („pastorelle amanti“) erfüllt; der *locus amoenus* („scherzar de' venti“, „fiorite alme contrade“); der Gesang, der ebenfalls glücklich erscheint („liete voci e lieti canti“: die Adjektivisierung ist – wie schon bemerkt – vereinfacht)⁷⁹⁰ und der von allen Protagonisten befördert wird. Hinzu gesellt sich ein weiteres Thema: die Hochzeit, die als „santo Imeneo“ definiert wird – just mit einem Ausdruck aus Guarinis *Pastor Fido* („Vieni, santo Imeneo“: Akt V, V. 1460, mehrmals wiederholt). Welche Rolle Guarinis Tragikomödie bezüglich der Ideologie und des politischen bzw. allegorischen Gehalts der *Euridice* einnimmt, soll uns später beschäftigen; hier sei nur vorweggenommen, dass das Thema der Hochzeit an einer bedeutsamen Stelle erwähnt wird, wobei zu bedenken ist, dass die

⁷⁸⁹ Im Prolog von Agostino Beccaris *Il sacrificio* wird bestätigt, dass die Liebe – in Form von teilweise fröhlichen, teilweise unglücklichen Liebesgeschichten – ein Thema des Pastoraldramas ist: „Così queste signore, anzi pur dee, / che di proprio voler qui son comparse / per udir le querele degli amanti / nostri afflitti pastori de l'Arcadia / verso le ninfe loro [...]“ (Beccari 1999, VV. 57-61).

⁷⁹⁰ „SILVANO: Non senza gran ragion ninfe e pastori, / alla fresc'aura delle belle frondi / di Febo, con diletta alti e giocondi, / scherzan cantando i lor graditi amori“ (VV. 117-120), in Alberto Lollios *Aretusa*.

Aufführung nur wenige Tage nach der Hochzeit von Maria de' Medici und Heinrich IV. stattfand.

Nymphen und Hirten appellieren an die Götter, damit sie sich dem neuen Paar günstig zeigen: „pace“ und „amor“ sind die Schlagwörter des bukolischen Glücks⁷⁹¹. Sogar ein wortwörtlich angeführter petrarkischer Vers wird von der bukolischen Runde gesungen:

Vaghe ninfe amorose,
inghirlandate 'l crin d'alme viole,
dite liete e festose:
- Non vede un simil par d'amanti 'l sole! - (VV. 50-53)

Die Pastorale weist allgemein viele gemeinsame Elemente zu der Lyrik auf; die Pastoralen werden unter anderem als Dramatisierungen von petrarkischen und petrarkistischen Topoi definiert⁷⁹². Im Fall der Musikdramen ist von ‚Gattungskonglomeraten‘ die Rede: Am Anfang der *Dafne* wird z.B. auf Tragödie und Epos zusammen Bezug genommen. Im Fall der *Euridice* wird ein Vers Petrarca's (RVF 245, 9) repräsentativ zitiert, als Teil des Gesangs, den Nymphen und Hirten anstimmen. Das Thema des Gesangs wird erneut wiederholt: „i dolci canti e gli amorosi detti“ (V. 59), „dolcissimi d'amor sensi e sospiri“ (V. 70), „l'ore trapasserem con lieto canto“ (V. 84)⁷⁹³. Außerdem wird an die fröhlichen Gefühle von „pace“ (V. 48), „amor“ (VV. 48, 70), „cortesia“ (V. 60), „diletto“ (V. 64), „dolcezza“ (V. 64), „gioia“ (V. 74) appelliert: Es sind die Affekte, die von den Hirten empfunden werden; es sind ebenfalls die Gefühle, die im Publikum erregt werden sollen. Diese bukolische Partie wurde nicht aus den Vorlagen übernommen, sondern von Rinuccini hinzugefügt⁷⁹⁴: Der bukolische Teil ist somit poetologisch noch bedeutsamer. Einige Verse verdienen besondere Aufmerksamkeit:

Moviam di quel fiorito almo boschetto,
e quivi al suon de' limpidi cristalli

⁷⁹¹ „E voi, celesti Numi, / per l'alto ciel con certo moto erranti, / rivolgete sereni / di pace e d'amor pieni / a le bell'alme i lucidi sembianti“ (VV. 45-49).

⁷⁹² Gigliucci 2004 spricht von einer „teatralizzazione dei luoghi canonici in cui si articolava la lirica d'amore cortese e petrarchesca e post-petrarchesca e petrarchista“ (S. 9). Eine eingehendere Untersuchung des sprachlichen Einflusses Petrarca's auf die ersten Musikdramen wäre lohnend, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Erste Untersuchungen dazu sind z.B. in Bujic 1991 zu finden.

⁷⁹³ Ständig wird der Gesang, d.h. die Besonderheit des Musikdramas, thematisiert, um das Wahrscheinlichkeitsgebot nicht zu missachten (vgl. Kap. 1).

⁷⁹⁴ Poliziano's *Orfeo* bezeugt bukolische Partien, deren Themen und Stil jedoch rustikal sind, d.h. sie gehören zu einer niedrigeren Stillage: Vgl. den Dialog zwischen Mopso, Tirsi und Aristeo, der Topoi der laurentianischen bukolischen und lyrischen Literatur thematisiert – z.B. die Flüchtigkeit der Jugend, die die Frau überzeugen sollte, die Liebe des Mannes zu erwidern: „Udite, selve, mie dolce parole, / poi che la nympa mia udir non vuole. / Portate, venti, questi dolci versi / drento all'orecchie della donna mia: / dite quante io per lei lacrime versi / e la pregate che crudel non sia; / dite che la mie vita fugge via / e si consuma come brina al sole“ (VV. 78-85).

trarrem liete carole e lieti balli. (VV. 79-81)

Diese Verse könnten in Zusammenhang mit einer Stelle des *Aminta* stehen:

Allor tra fiori e linfe
traen dolci carole
gli Amoretti senz'archi e senza faci. (VV. 682-684)

Es handelt sich dabei um die bekannte Chorpartie des Goldenen Zeitalters, die den ersten Akt beschließt und die das mythische, fröhliche und vergangene Zeitalter beschreibt⁷⁹⁵. Musische Tätigkeiten, wie Tanz und Gesang, sowie die schöne Natur charakterisieren diese mythische Epoche. In Rinuccinis *Euridice* wird das Goldene Zeitalter nicht einfach evoziert, sondern von Hirten und Nymphen selbst erlebt und dramatisch wiedergegeben. Es handelt sich nicht mehr um die nostalgische Sehnsucht nach einer mythischen und für immer vergangenen, verlorenen Zeit, sondern um deren Verwirklichung, die von den Figuren der *Euridice* miterlebt wird. Das Goldene Zeitalter wird somit auf die Gegenwart projiziert.

Tassos Chorpartie wurde von Guarini in seinem *Pastor Fido* in überarbeiteter Form übernommen, ihr moralischer Gehalt jedoch umgekehrt; ähnliche Ausdrücke sind trotzdem zu finden. Auch Guarini erwähnt den Tanz als beliebte Aktivität im Goldenen Zeitalter:

Allor tra prati e linfe
gli scherzi e le carole
di legittimo amor furon le faci. (IV Akt, VV. 1420-1422)

Rinuccini scheint eher die Verse Tassos nachahmen zu wollen (das Verb „trarre“ in Verbindung mit dem Objekt „carole“), was – zusammen mit anderen tassesken Bezügen – Konsequenzen auf der ideologischen Ebene haben mag.

Die Chorpartie der *Euridice*, die die Szene beendet, bezieht sich nochmals auf das Goldene Zeitalter:

Al canto, al ballo, a l'ombre, al prato adorno,
a le bell'onde e liete
tutti, o pastor, correte,
dolce cantando in sì beato giorno.

⁷⁹⁵ Maria Grazia Accorsi bemerkt eine Entsprechung zwischen *Aminta* und *Euridice*, beschreibt sie aber als „larvata allusione [...] in quanto evoca sinteticamente e ottativamente un'età dell'oro di fiumi di latte e di miele e di manna, confermandone l'identificazione regno d'Amore = Età dell'oro che ne costituiva la sostanza“ (Accorsi 2001, S. 65).

Selvaggia Diva, e boschereccie Ninfe,
 Satiri, e voi, Silvani,
 reti lasciate e cani;
 venite al suon de le correnti linfe.

Bella Madre d'Amor, da l'alto coro
 Scendi a' nostri dilette,
 e co' bei pargoletti
 fendi le nubi e 'l ciel con l'ali d'oro.

Corran di puro latte e rivi e fiumi,
 di mel distilli e manna
 ogni selvaggia canna;
 versat'ambrosia e voi, celesti Numi. (VV. 85-100)

Die gesamte pastorale Welt, die aus Satyrn, Nymphen und Göttern besteht, wird erwähnt; die letzte Strophe verweist durch einen intertextuellen Bezug auf Tasso:

<i>Aminta</i>	<i>Pastor Fido</i>	<i>Euridice</i>
non già perché di latte sen corse il fiume e stillò mele il bosco (VV. 657-8)	quand'era cibo il latte del pargoletto mondo. (VV. 1395-6)	Corran di puro latte e rivi e fiumi, di mel distilli e manna ogni selvaggia canna;

Tassos Verse werden – wie schon vorher gezeigt – von Guarini genau am Anfang der Chorpartie einer *réécriture* unterzogen; Rinuccini hält sich eher an Tasso, wie bestimmte Ausdrücke zeigen („di latte / sen corse il fiume“ – „corran di puro latte e rivi e fiumi“, „stillò mele“ – „di mel distilli“)⁷⁹⁶. Um Rinuccinis Intertextualität zu interpretieren, müssen die Ausprägungen des Mythos des Goldenen Zeitalters bei Tasso und Guarini analysiert werden.

Das Goldene Zeitalter ist ein literarischer, seit der Klassik weit verbreiteter Topos⁷⁹⁷. Nicht nur in philosophischen und politischen Werken (Plato), sondern auch in der Literatur findet der Topos Eingang: Vergil formuliert den Mythos eschatologisch und enkomiastisch in der vierten Ekloge und in der *Aeneis* setzt er den Akzent auf dessen politischen Gehalt. Auch in der italienischen volkssprachlichen Literatur wird oft darauf hingewiesen: bei den *tre corone*⁷⁹⁸, den

⁷⁹⁶ In Tassos Chorpartie geht den Elementen eine Negation voraus, und zwar nicht etwa, weil behauptet würde, es gebe sie nicht im Goldenen Zeitalter, sondern um die Idee der Freiheit der Liebe stärker zu betonen.

⁷⁹⁷ Vgl. die Monographie zum Thema (Costa 1972), Chiodo 1987 und den neuen Beitrag von Janis Vanacker (Vanacker 2005), die die Sekundärliteratur zum Thema zusammenfasst und bewertet.

⁷⁹⁸ Dante verweist insbesondere auf eine politische und religiöse *renovatio*, auf die sich auch Petrarca und Boccaccio beziehen.

Humanisten des Quattrocento, bei Ficino, Poliziano, Boiardo, Sannazaro⁷⁹⁹ usw. Das Goldene Zeitalter ist ein Thema, das nicht selten während der festlichen Prozessionen in Florenz und auch im Rahmen der enkomiastischen Produktion anlässlich der Hochzeit im Jahr 1600⁸⁰⁰ behandelt wird⁸⁰¹. Für Rinuccini sind jedoch die neuesten Beispiele der Pastorale von Belang, *Aminta* und *Pastor Fido*, da sie nicht nur sehr bekannt, sondern auch als gattungstypologische Vorlagen verfügbar waren. Tasso erwähnt bereits im *Rinaldo* und in weiteren enkomiastischen Werken die „Saturnia regna“ mit politischen und zelebrierenden Zwecken⁸⁰². Das Goldene Zeitalter wird von Tasso insbesondere in der ersten Chorpartie des *Aminta* ausgiebig besungen, wo eine innovative Vorstellung des Topos erstmals auftaucht. Der Chor wird bezeichnet als „una vera e propria affermazione di libertà anarchica contro le regole tradizionali della società civile“⁸⁰³. Das Positive im Goldenen Zeitalter bestehe nicht nur im Reichtum und der Schönheit der Natur, im Fehlen von Arbeit, Krieg und Handel, sondern vor allem in der freien Liebe, dem Fehlen von Scham und insbesondere von Ehre: Der *onore* ist dafür verantwortlich, dass das Goldene Zeitalter verfallen ist⁸⁰⁴. Der Topos der *età dell'oro* stellt sich somit im *Aminta* gar

⁷⁹⁹ Die neapolitanischen Humanisten stellen einen wichtigen Präzedenzfall dar: „L'immagine dell'età d'oro come giardino di Venere è un Topos di schietta impronta partenopea: la sua elaborazione spetta ai maggiori fra gli umanisti napoletani, Pontano e Sannazaro“ (Chiodo 1987, S. 35).

⁸⁰⁰ Vgl. das Sonett von Fallò 1600: Es handelt sich nicht um das Goldene Zeitalter *stricto sensu*, sondern um bukolische natürliche Elemente: „Del ventoso Apenin eccelsi Monti, / Rupi cave, et acute, altere sponde, / Prati ameni, belle Piaggie feconde, / Pianta sublimi, chiari, e dolci fonti; / Scogli alti poco men ch'al Ciel congionti, / Verdi fioriti Colli, limpide onde, / Selve folte, Antri opachi, Aure feconde, / Ninfe leggiadre, et Dii famosi e conti: / Hor, che di Natura, et del Ciel v'abonda / Splendor, et forza tal, che mai più spada / Fia, che per odio altrui vi faccia oltraggio. / Lieti tra voi godete, el Maritaggio / Dei vostri sol cantate, e 'n pace vada / Il mio bel Giglio, e Palla, Echo risponda“ (unpag.). Vgl. ebenfalls die *canzone* von Isabella Cervoni (Cervoni 1600, unpag.): „E se non mente 'l Cielo, e 'l valor vostro, / Ricco di perle, e d'ostro / Fia reso al Secol nostro il sacro Alloro; / E rivedrem la bella Età de l'oro“.

⁸⁰¹ Vgl. Testaverde 1988, S. 332: Sie erwähnt z.B. die von der *Compagnia del Diamante*, die von Giuliano de' Medici unterstützt wurde, organisierten Feierlichkeiten für den Karneval 1513 („una ennesima evocazione dell'Età dell'Oro recata sulla terra da Saturno“).

⁸⁰² Vgl. Costa 1972, S. 98-99. Vgl. z.B. das auf S. 99 zitierte Gedicht für die Hochzeit zwischen Francesco Maria della Rovere und Lucrezia d'Este: „Vieni, Imeneo! Dal tuo venire aspetta / novi la terra e 'l ciel divi ed eroi, / né mai più nobil alme in un giungesti: / oh, quanto altrui più cara e più diletta / spiegherà la gran Quercia i rami suoi, / se di sì nobil verga or tu l'innesti! / Si farà il secolo d'auro; e sol da questi / vorrà il mondo il suo cibo; e certa e vera / voce piena n'udrà d'alti consigli / ne' dubbi e ne' perigli“.

⁸⁰³ Costa 1972, S. 100. Auch Chiodo 1987 schreibt: „centrale nella versione tassiana del mito è il tema della libertà erotica“ (S. 35).

⁸⁰⁴ „Qui il poeta salda la prospettiva contemporanea (l'invasione della corte nell'universo pastorale) con una prospettiva mitica sull'infanzia del mondo, adombrando con l'Onore nient'altro che l'ingresso della Storia, responsabile di corruzione e invecchiamento, nel mondo innocente della natura“ (Zatti 2000, S. 383). Interessant ist die kritische Lektüre von Finotti: „L'onore di cui l'*Aminta* parlava non era più la ‚virtù‘. Non era il petrarchesco anelito a una conversione spirituale, ma era un valore storico, vuoto di sostanza metafisica: [...] Il suo fondamento non era religioso e coscienziale, ma sociale e terreno, e il suo potere nasceva da una civiltà nella quale l'individuo giudicava se stesso sulla base dell'opinione che se ne formava il mondo attraverso una valutazione esterna e formalistica dei comportamenti che lo avevano come soggetto e come oggetto. Era quell'onore che, già nel passaggio dal Castiglione al Della Casa, assumeva una tirannica precedenza nell'ambito delle virtù cortigiane“ (Finotti 2004, S. 368)

nicht als enkomiastisch dar⁸⁰⁵; es kann – anders als in vielen weiteren Vorlagen – kein spezifisch politischer Gehalt gefunden werden⁸⁰⁶. Im Zentrum steht die Liebe, nicht etwa die Politik oder das Enkomium; und was die Liebe angeht, ist der Chor zudem höchst subversiv⁸⁰⁷. Nach Scarpati sei die Botschaft des Chors nicht auf die gesamte Botschaft des *Aminta* zurückzuführen:

viene sottratta ogni dimensione ‘programmatica’ al coro stesso, cui rimane solo una larvale funzione di ipotesi, di sogno edenico a lato del quale si dispiegherà l’umana e storicamente credibile vicenda dell’amore dei due protagonisti.⁸⁰⁸

Scarpati behauptet, dass der *Aminta* ein reines Evasionswerk, ein höfisches *divertissement* wäre, wenn der Chor die Moral der Geschichte bzw. die Intention des impliziten Autors ausdrücken würde; und dies kann nicht sein, da Tassos *Pastorale* ein komplexes Werk ist, das sogar tragischen Modellen folgt. Nach Da Pozzo scheine Tasso „in grado di giocare la propria *non-organicità* nei confronti della corte come per istituire una occasione più ricca del solito, più fornita di fitte rifrazioni, in parte anche più distaccata, in cui essa si contempi e cominci ad avere il dubbio di se stessa“⁸⁰⁹. Sampson behauptet, „the problem is left unanswered“⁸¹⁰; die Beziehung zwischen Kunst und Natur, die im *Aminta* ständig thematisiert wird, kann keine

⁸⁰⁵ Vgl. dazu Chiodo 1987: Im *Aminta* perspektiviert Tasso das Thema des Goldenen Zeitalters nach Tibullos Vorlage und betont dessen erotischen Gehalt, „laddove il motivo encomiastico sarà esclusivamente confinato in componimenti d’occasione“ (S. 32).

⁸⁰⁶ Nach Barberi Squarotti (diesmal Giovanni, nicht Giorgio) plädiert der gesamte *Aminta* – und nicht nur die erste Chorpartie – gegen die korrupte Welt der Macht: „Tasso si dimostra particolarmente vicino a Seneca – e comunque più vicino di quanto sia Poliziano – riprendendo, nell’*Aminta*, l’antitesi fra caccia e amore in chiave morale, e segnatamente nella prospettiva di una critica della società da cui emerge il rifiuto di un mondo corrotto e degenerato identificato con l’apparato del potere, quell’apparato che nella tragedia era rappresentato da Fedra e Teseo“ (Barberi Squarotti 2000, S. 293).

⁸⁰⁷ Dies wird auch von der zeitgenössischen Rezeption Tassos belegt: „credo che la tradizione delle ‚riscritture‘ di *Aminta*, dal Guarini in poi, dimostri inequivocabilmente che non soltanto la polemica contro ‚onore‘ fu sempre letta in chiave erotica, ma che alla rivendicazione della naturalità di eros erano annesse implicazioni di spregiudicatezza speculativa che produssero sollecite e impegnative confutazioni“, in Chiodo 2007, S. 21. Außerdem stimmt Tasso eine Art Palinodie des Chors in seiner *Gerusalemme* an, in der einige Ausdrücke aus *Amintas* Chorpartie für die Beschreibung heidnischer Figuren (z.B. Armida) verwendet werden: „da questo mito Tasso prende le distanze“, schreibt Palumbo 2004, S. 44.

⁸⁰⁸ Scarpati 1995, S. 90. Er vermutet außerdem: „Forse il coro del primo atto dell’*Aminta* non è ammiccamento cortigiano, ma si pone in chiave antifrastica rispetto al testo, è ipotesi che la fabula nella sua interezza si impegna a smentire“ (S. 92).

⁸⁰⁹ Da Pozzo 1983, S. 75. Vgl. auch Chiodo 1987, S. 40: „L’*Aminta* non è una spensierata pausa felice fra le fatiche compositive del poema epico ma è opera di consapevole profondità che si dissimula sotto le compiacenti spoglie di uno spettacolo di corte“. Außerdem ist der Satiro – eine Figur, die sich ein neues Goldenes Zeitalter wünscht – eher negativ charakterisiert: Er will sich der geliebten Silvia mit Gewalt bemächtigen, was dank Amintas Intervention nicht geschieht.

⁸¹⁰ Sampson 2006, S. 77.

einfache und plakative Lösung finden. Und auch die Frage nach dem Enkomium in Tassos Werk ist nicht eindeutig zu lösen⁸¹¹.

Der *Aminta* erlebte einen großen Erfolg; seine komplexe Botschaft konnte jedoch nicht nachgeahmt werden. Die Nachahmer vereinfachen die vielschichtige Bedeutung des Dramas, v.a. vernachlässigen sie die Antithesen, die sich in Tassos Drama vervielfachen: Der „bifrontismo tassiano“, der auch im *Aminta* wirkt⁸¹², wäre Zündstoff für weniger gewandte Autoren bzw. ist für sie zu schwierig zu verstehen. Es ist unmöglich, *Amintas* Ideologie systematisch zu kategorisieren: Deswegen folgte eine Vereinfachung der Botschaft von Tassos Pastorale in moralistischem Sinne⁸¹³. Die anti-höfischen Elemente werden *a priori* ausgeschlossen; insbesondere die Polemik gegen die Ehre verschwindet oder wird niedrigen Figuren anvertraut, z.B. in Cremoninis *Pompe*⁸¹⁴. Guarini kehrt sogar die Botschaft des *Aminta* um: Er übernimmt die Chorpartie des ersten Akts in seinem vierten Akt, verwendet die gleiche Metrik, die gleichen Reimwörter und viele weitere Wörter aus Tassos Chor; dabei ändert er aber radikal die Botschaft.

Im gegenreformatorischen Drama *Pastor Fido* triumphiert die eheliche Liebe: Es handelt sich dabei um eine Liebe, die dank der göttlichen Vorsehung mit der natürlichen Neigung der

⁸¹¹ „Il senso angoscioso della negatività del presente, che nel Coro si esprimeva nel vagheggiamento dell'età pura e libera, nel monologo del Satiro diviene ironica liquidazione del grande mito rinascimentale della libertà dei sensi e dell'anarchia dei comportamenti. D'altra parte anche la corte colta e raffinata è esposta a una celebrazione contraddittoria, poiché la posteriorità diegetica accorda all'apologia di Tirsi un valore di smentita soltanto strumentale“ (Zatti 2000, S. 386). Bereits Fenzi behauptet, dass der *Aminta* „un labirinto di contraddizioni“ sei (Fenzi 1979, S. 171); Della Terza spricht von „rispecchiamento attenuato delle cose“ und „vacanza dello spettatore [che] non è oblio di vivere i propri impegni nel travestimento pastorale, ma depotenziamento momentaneo di essi“ (Della Terza 1987, S. 61). Und Fabio Finotti prägt die Idee der „retorica della diffrazione“, um die Widersprüche des Dramas zu erklären: Vgl. z.B. seine Beobachtungen zum Prolog des *Aminta*: „[der Prolog] moltiplicava così le allusioni all'uditorio cortigiano, divertito con una strategia della diffrazione che da un lato gli apriva una via di fuga e di licenza oltre ‚il rigor de l'onestate‘ (*Aminta*, Prologo, 65), dall'altro ne evocava la civiltà con le sue raffinate ipocrisie“ (Finotti 2004, S. 360). Das ganze Drama bewegt sich zwischen Bezügen zur extratextuellen Ebene (dem Hof der *Estensi*) und vagen, abstrakten Konzepten, die oft – wie im Fall des Chors des Goldenen Zeitalters – sogar subversiv der extratextuellen Ebene gegenüberstehen können. Die „flutuante allusività“ wurde bereits von Da Pozzo hervorgehoben: „ogni immagine sorgente da quei vocaboli ha la parvenza affilata di una tessera di mosaico appena scheggiata; ma la costruzione del mosaico provoca all'interno quella flutuante allusività [...], la quale si lascia di continuo orientare, correggere, contrastare, evidenziare ulteriormente. La forma allusiva domina il testo con una carica superiore a quella di altre favole pastorali proprio perché non è formata da un numero ristretto di allusioni che ritornino in modo uniforme, ma prende vita un ampio andamento allusivo che elabora una vaghezza di continuo soccorsa più che levigata, funziona per far emergere quel suo fascino di stupore vitale che invita a sperimentare in esso anche il sapore di una sottile pena.“ (Da Pozzo 1999, S. 867). Gigante 2006 bestätigt: „L'ambiguità dell'*Aminta* è destinata a rimanere tale, come in un testo ermetico; non si tratta di trovare un significato per ogni senso [...] ma di accettarne la natura volutamente sfuggente“ (S. 194).

⁸¹² Zatti 2000, S. 388, Anm. 23.

⁸¹³ Tasso selbst spricht in einem Sonett von „canto audace“; wie Borsellino schreibt, „un processo di moralizzazione [...] comincia molto presto con intenti correttivi“ (Borsellino 1998 S. 145). Eine Antithese zwischen einem „*Aminta* dei moralisti“ (vgl. die *réécriture* seitens Guarini von *Amintas* Chor des Goldenen Zeitalters) und einem „*Aminta* dei libertini“, welche die Ambiguität der Botschaft von Tassos Pastoraldrama durch ihre Rezeptionsgeschichte betont, wird von Corradini 2016 erläutert.

⁸¹⁴ Sampson 2006, S. 101.

Hauptfiguren, Amarilli und Mirtillo, übereinstimmt. Die Zeitgenossen Guarinis nehmen sofort die moralisierenden Tendenzen seines Dramas wahr: Salviati definiert es als „fabula scenica patetica e morata“⁸¹⁵. Guarinis Pastorale ahmt, wie bereits im Kapitel zur *Dafne* ausgeführt wurde, die Hauptgeschichte der tassesken Vorlage in der Nebengeschichte von Silvio und Dorinda nach, während die Hauptgeschichte sich auf Sophokles' *Oedipus* bezieht⁸¹⁶; dadurch wird Tassos Drama implizit kritisiert und dessen Botschaft umgekehrt, während eine ‚wichtige‘ und unangreifbare Moral durch eine klassische Vorlage in der Haupthandlung vermittelt wird. Auch der Chor des vierten Akts zeugt von Guarinis Intention, Tasso umzukehren. Im Chor wird zuerst Kritik am falschen, oberflächlichen „onor“⁸¹⁷ geübt, während später die wahre Ehre gepriesen wird:

Ma tu, deh! Spiriti egregi
 forma ne' petti nostri,
 verace Onor, de la grand'alme donno. (VV. 1445-7)

Die Umkehrung von Tassos Moral gipfelt in der Umkehrung des Naturgesetzes im Ausdruck „s'ei piace, ei lice“ (*Aminta*, V. 681): Bei Guarini heißt es nun „piaccia, s'ei lice“ (V. 1419): Das Naturgesetz wird somit zum Gesetz der „Onestà“. Die Botschaft Guarinis ist völlig hofkonform, wie Barberi Squarotti betont: Die Chorpartie sei „una giustificazione etica e cortigiana esattamente opposta rispetto all'utopia di felice anarchia dei sensi“⁸¹⁸. Die Betonung von christlichen und – im engeren Sinne – gegenreformatorischen Werten ermöglicht die Aufführung des *Pastor Fido* bei offiziellen Gelegenheiten, z.B. im Rahmen von Feierlichkeiten, deren Ziel der Lobpreis des Hofes oder des höfischen Umfelds ist⁸¹⁹; die Liebe zwischen Mirtillo und Amarilli, die durch die Vernunft geregelt ist, war insbesondere für das Zelebrieren

⁸¹⁵ Zit.n. Della Monica 2004, S. 380, aus Salviatis *Sopra la tragicommedia del Guarini* (handschriftlich). Guarini war mehrmals in Florenz; zwischen 1599 und 1601 spielt er eine wichtige Rolle in der Stadt und wird sogar zum Arciconsolo in der Crusca berufen.

⁸¹⁶ Vgl. Barberi Squarotti 1994: „Sembra che alla storia di Silvio e Dorinda il Guarini riservi lo spazio di quella libertà anarchica (o quasi) che il Tasso ha appena posto a fondamento della celebrazione dell'età dell'oro nel coro dell'atto primo dell'*Aminta* [...]. Silvio passa dall'esecrazione di Venere e della lascivia all'accettazione dell'amore, scambiando le frecce della caccia, che ha spezzato, con l'altro dardo, quello d'amore“ (S. 335).

⁸¹⁷ „[S]oggetto / di lusinghe, di titoli e d'inganno“, VV. 1408-1409.

⁸¹⁸ Barberi Squarotti 2006, S. 323. Vanacker 2005 schreibt ebenfalls: „Se Tasso critica la società cortigiana, Guarini sembra voler confermare sia i valori incarnati da una struttura politica autoritaria, sia le norme morali propagate dalla dottrina controriformistica“ (S. 80). Vgl. dazu Finotti 2004: „L'irrazionalità del desiderio doveva essere infatti sottomessa a una ragione che non era individuale, ma collettiva: la composizione interiore tra onore e licenza proposta dal Tasso, lasciava il posto al pubblico dominio di quella ‚ragion di stato‘ che avrebbe fornito a tanta parte del teatro barocco il suo nucleo tragico, e che il Guarini sottraeva a un orizzonte tirannico, giustificandola invece nella prospettiva di un assolutismo paternalistico e religiosamente consacrato, rappresentato da Montano“ (S. 384).

⁸¹⁹ Z.B. als Margarethe von Österreich nach Mantova kam und Feierlichkeiten für sie organisiert wurden. Vgl. dazu Sampson 2003.

von wichtigen Hochzeiten geeignet⁸²⁰. Der *Aminta* dagegen scheint zu problematisch und vielschichtig zu sein, um solche Gelegenheiten adäquat zu zelebrieren: Die Rolle des Hofes ist zu ambig, die positive Bewertung des Hofes nicht klar genug⁸²¹. Deswegen wird die Pastorale Tassos v.a. bei höfischen Anlässen ‚privater‘ Natur oder zur Betonung der *funzione-autore* aufgeführt – und aus diesem Grund wird sie lediglich ‚zersplittert‘ rezipiert.

Das Verfahren Rinuccinis mit dem Topos des Goldenen Zeitalters ist aus diesen Gründen komplexer als bei vielen zeitgenössischen Autoren. Rinuccini ahmt zuerst Tasso nach: Auf der sprachlichen Ebene scheint der *Aminta* die Vorlage seines Chors zu sein. In Rinuccinis Goldenem Zeitalter, das nicht vergangen ist, sondern von den aktuellen Figuren der Nymphen, Hirten und Halbgötter erlebt wird, wird kein politisches Thema behandelt. Was zählt, ist die Liebe, die nicht nur die Protagonisten, sondern auch das bukolische Personal verbindet. Es darf behauptet werden, dass Rinuccini die Funktion von Tassos Chorpartie, die nicht für politische Zwecke verwendet wurde, übernimmt und kein Goldenes Zeitalter der Medici besingt. Rinuccini fügt jedoch den tassesken Bezügen ein thematisches Element aus Guarini hinzu: Die Liebe zwischen Orfeo und Euridice ist ehelich, die beiden halten ein „santo Imeneo“. Der „santo Imeneo“ ist machtkonform, könnte sogar enkomiastisch sein und auf die Hochzeit zwischen Maria und Heinrich verweisen. Später wird der Gesang für die Hochzeit bzw. für den Gott Imeneo von Tirsi angestimmt:

Nel puro ardor de la più bella stella
aurea facella – di bel foco accendi,
e quindi discendi – su l’aurate piume,
giocondo Nume, – e di celeste fiamma
l’anime infiamma.

Lieto Imeneo d’alta dolcezza un nembo
trabocca in grembo – a’ fortunati amanti,
e tra ‘bei canti – di soavi amori
sveglia ne’ cori – una dolce aura, un riso
di paradiso. (VV. 144-153)

⁸²⁰ Vgl. Della Monica 2004, die die Themen aus dem *Pastor Fido*, die im 17. Jahrhundert von der Kunst übernommen wurden, auflistet: „Poi la connotazione nobile e virtuosa dell’amore di Mirtillo e Amarilli, che Guarini stesso sottolineava, nel senso di una passione regolata dalla ragione, contrapponendola al sentimento semplice e naturale incarnato da Silvio e Dorinda, e alla passione sfrenata di Corisca e del satiro. Il riferimento a tale sentimento virtuoso poteva risultare gradito per le unioni di nobili sposi“ (S. 384).

⁸²¹ Sampson 2003: „on public occasions the élite still needed to display their authority and piety. This meant that Tasso’s *Aminta*, with its unresolved, even subversive, dialogic play on love, nature, and art, and noticeable lack of authority figures, priests, or religious ‘framework’, was suitable for exclusive courtly performances [...], but less appropriate for an official occasion. The *Pastor fido*, on the other hand, had from the start been polished for publication and prepared for an impressive performance. [...] Throughout, there is a heavy emphasis on Christian values of chastity, obedience to authority, and the sanctity of marriage – themes which are conspicuously absent from *Aminta*.“ (S. 72).

Am Ende des *Pastor Fido* wird auch Imeneo gepriesen:

Vieni, santo Imeneo,
seconda i nostri voti e i nostri canti;
scòrgi i beati amanti,
l'uno e l'altro celeste semideo;
stringi il nodo fatal, santo Imeneo. (Akt V, VV. 1460-1464)

Das Goldene Zeitalter hat bei Rinuccini Züge der beiden bukolischen Vorlagen⁸²². Dies könnte durch den besonderen, gemischten Kontext der Aufführung erklärt werden. Rinuccini hatte Guarini und Tasso in seiner *Dafne* bereits nachgeahmt: Ziel der intertextuellen Bezüge war es unter anderem, eine apolitische Botschaft zu vermitteln, die für den Anlass der Aufführung angemessen war. Rinuccini scheint in der *Dafne* eher Tassos ‚liberaler‘ Ideologie folgen zu wollen, wie sie sich im *Aminta* darstellt; er folgt zwar ebenfalls dem *Pastor Fido*, wählt jedoch die Nebengeschichte von Silvio und Dorinda aus, die ebenfalls apolitisch ist⁸²³. Dies geschah wohl, da die *Dafne* für keinen offiziellen bzw. ehelichen Kontext geschrieben wurde. In der *Euridice* dagegen muss Rinuccinis seine Poetik an den offiziellen Anlass anpassen; man muss gleichzeitig beachten, dass die *Euridice* nicht das zentrale Stück der Feierlichkeiten war (vgl. Kap. 3.1.1). Die Nachahmung Tassos und Guarinis und insbesondere die Bezüge auf die Hochzeit, die im *Pastor Fido* gepriesen wird, verstehen sich als Kompromiss zwischen den zwei Visionen, zwischen der *funzione-autore* und der *funzione-signore* (um es mit Ferroni zu sagen)⁸²⁴.

Die *Euridice* öffnet mit der Darstellung des Liebesglücks des Ehepaars; das vergangene, im Drama nicht dargestellte Unglück wird jedoch erwähnt und insbesondere durch die Intertextualität hervorgehoben. Die Moral der (nicht erzählten) unglücklichen Vorgeschichte

⁸²² Ein Gegenbeispiel zu Rinuccinis komplexer Verwendung des Topos des Goldenen Zeitalters stellt Lollios *Aretusa* dar, in dem das Goldene Zeitalter eine explizite enkomiastische Funktion übernimmt: „Facciavi il ciel d'ogni sua grazia ornati, / illustri spettatori, e d'ogni bene / vi sia largo e cortese, poich'io veggio / che in voi alberg'amor, senno e valore, / e che virtude e onor con pari passi / seguite, onde con voi molto m'allegro / nel veder ritornar que' dolci tempi, / fortunati e felici, in cui già resse / sì giustamente il suo regno Saturno, / che ben si può chiamar l'età dell'oro, / mercé del buon destin che conceduto / v'ha per signor colui che di giustizia / di fortezza, di fè, d'alto consiglio, / di matura prudenza, e d'ogni rara / virtù risplende ogni or fra tutti gli altri, / come fa il sol tra le minori stelle“. (VV. 1-16)

⁸²³ Durch die Silvio-Episode versucht Guarini, Tassos Pastorale nachzuahmen und gleichzeitig ihre Bedeutung zu verringern.

⁸²⁴ Die Bezüge auf das politische Thema der *pietà* im Dialog zwischen Plutone und seinen Beratern kann als Versuch angesehen werden, die extratextuelle Sphäre ins Drama einzubeziehen und die *funzione-signore* zu erfüllen. Eine homogene Interpretation aller extratextuellen Hinweise ist jedoch nicht möglich; es handelt sich einerseits um eine fröhliche Hochzeit, die so glücklich ist, wie diejenige von Maria und Heinrich („santo imeneo“); andererseits geht es um politische Beratungen, um einen Fürstenspiegel, der für alle Machthaber im Publikum (und natürlich insbesondere für Heinrich) gültig sein sollte (Pluto in der Hölle), s.o.

von Orfeo und Euridice besteht darin, dass das Glück noch stärker und besser genießbar ist, wenn man ein Unglück durchgestanden hat:

Ben conosce'or che tra pungenti spine
tue dolcissime rose,
Amor, serbi nascose; or veggo e sento
che per farne gioir ne dà tormento. (VV. 140-143)

Dies ist ebenfalls die Moral bzw. eine der Botschaften, die im letzten Chor des *Aminta* gnomisch zum Ausdruck gebracht werden:

ma, se più viene
e più si gusta dopo 'l male il bene,
io non ti cheggio, Amore,
questa beatitudine maggiore. (VV. 1983-1986)

Guarini dagegen betont die moralisch-christliche Valenz der *virtù* als abschließende Botschaft des *Pastor Fido*, wie später aufgezeigt wird. In dieser Hinsicht kann wohl abgeleitet werden, dass Rinuccini Tasso als poetologische und ideologische Vorlage bevorzugt. Rinuccini war einer der berühmtesten Verteidiger Tassos innerhalb der florentinischen Polemik, die Tasso und Ariost gegenüberstellte⁸²⁵. Außerdem verwandte Rinuccini tasseske Themen und Figuren (aus der *Gerusalemme Liberata*) für die *Giostra*, die im Rahmen der Feierlichkeiten für die Hochzeit zwischen Virginia de' Medici und Don Cesare d'Este (1586) aufgeführt wurde⁸²⁶.

Systemreferenzen aus der Pastorale sind in fast allen weiteren glücklichen Teilen der *Euridice* anzutreffen. Der nächste glückliche Moment, in dem von „lieto avviso“ (V. 366) die Rede ist, wird von Arcetro erzählt: Venus tritt in Erscheinung. Diese Erscheinung hat in erster Linie mit der Mythologie und gattungstypologisch mit den Intermedien zu tun. Ziel des Auftritts der Venus ist es, „meraviglia“ (V. 342) im Publikum auszulösen: Es handelt sich um ein Erstaunen, das mit der *dea ex machina* zu tun hat und mit deren göttlicher Erscheinung⁸²⁷.

⁸²⁵ Rinuccini war „portavoce di quel gruppo di accademici fiorentini che, a differenza dei Cruscantì, erano invece strenui sostenitori dell'opera tassiana. Al pari di Giovanni dei Bardi, il Rinuccini faceva parte di quell'Accademia degli Alterati dove nel 1582 Giovambattista Strozzi aveva stimolato la discussione sul Tasso [...]. Il dibattito suscitato avrebbe poi contrapposto le posizioni critiche degli Alterati, favorevoli alla struttura e ai contenuti del poema tassesco, a quelle polemiche della Crusca. Ma gran parte di questi esponenti dell'Accademia erano anche tra i più assidui frequentatori della casa di Jacopo Corsi“ (Testaverde 2004, S. 238).

⁸²⁶ Der Fall wird ebenfalls von Testaverde 2004 (insb. S. 232-236) besprochen.

⁸²⁷ Das Staunen, das von einem überirdischen Wesen ausgelöst wird, ist typisch für Intermedien, weniger für Pastoralen, gar nicht für Guarinis und Tassos Pastoralen. In Letzteren entspringt die *meraviglia* bestimmten Handlungsmechanismen und der inneren Verwandlung der Protagonisten.

Der nächste, definitiv fröhliche Teil (vgl. „dolcissime novelle“ V. 601, „dolcezza“ und „gioia“ V. 612, „Spento è il dolor“ V. 618, „dolci e care nuove“ V. 636) wird auch mit bukolischen Elementen versehen: Natürliche Elemente sind sowohl die Adressaten von Glücksausdrücken als auch die feiernden Protagonisten des Glücks:

AMINTA

Ridite, piagge, voi, campagne e monti,
ditelo, fiumi e fonti,
e voi, per l'alto ciel zeffiri erranti,
qual fu gioia mirar sì cari amanti. (VV. 660-663)

Ardea la terra, ardean gli eterei giri
a' gioiosi sospiri
de l'uno e l'altro innamorato core,
e per l'aer sereno
s'usian musici cori
dolci canti temprar d'alati Amori. (VV. 671-676)

CORO

Oh! Di che bel seren s'ammanta il cielo
al suon di tue parole,
fulgido più che che in su 'l mattin non suole,
e più ride la terra e più s'infiora
al tramontar del dì, ch'in su l'aurora. (VV. 679-683)

Auch Orfeo bringt zusammen mit Wäldern und Hügeln seine Freude zum Ausdruck⁸²⁸. Glück, Gesang und Natur sind grundsätzliche Elemente von bukolischen Gattungen⁸²⁹; Ähnliches findet sich ebenfalls im letzten Akt des *Pastor Fido*:

Selve beate,
se sospirando in flebili susurri
al nostro lamentar vi lamentaste.
gioite anche al gioire, e tante lingue
sciogliete quante frondi
scherzano al suon di queste
piene del gioir nostro aure ridenti.
Cantate le venture e le dolcezze
De' duo beati amanti. (Akt V, VV. 1336-1344)

⁸²⁸ „Gioite al canto mio, selve frondose, / gioite, amati colli, e d'ogn'intorno / eco rimbombi da le valli ascose“ (VV. 684-686).

⁸²⁹ Vgl. z.B. *Argentis Sfortunato*: „FLAMINIA: Cantate lieti omai, cantate augelli, / Poiché 'l mio pinto s'è rivolto in riso / E 'l mio dolore in sempiterna gioia.“ (VV. 584-586); „Voi, pini eccelsi et onorate palme, / chiare fontane, rivi, prati e monti, / godete del mio ben, del mio riposo; / tu, Zefiro gentil, che già solevi / con lo spirito tuo dolce e suave / portar i sospiri miei tra queste selve, / ora con maggior forza fa' che inalzi / il mio piacer insin presso le stelle“ (VV. 591-598). Vgl. auch *Beccaris Sacrificio*: „ERASTO: O dilettevol giorno, o giorno ameno! / Ridono i prati, le campagne e i fiori, / E gli augelletti col cantar fan festa.“ (VV. 517-519).

Am Ende der *Euridice* verwirklicht sich der Traum des Goldenen Zeitalters wieder.

4.2.1.2 Die Pastorale und Striggios *Orfeo*

Striggios *Orfeo* öffnet sich ebenfalls vor einem bukolischen Hintergrund⁸³⁰: Die erste Figur, die in Erscheinung tritt und singt, ist ein Hirte. Anders als in der *Euridice* wird aber nicht das Glück des liebenden Paares, sondern der Übergang von einem unglücklichen zu einem fröhlichen Zustand besungen – von der Gleichgültigkeit zum *innamoramento* Euridices:

In questo lieto e fortunato giorno,
ch'ha posto fine a gli amorosi affanni
del nostro semideo, cantiam, pastori,
con sì soavi accenti
che sien degno d'Orfeo nostri concenti.
Oggi fatt'è pietosa
L'alma già sì sdegnosa
De la bella Euridice;
oggi fatt'è felice
Orfeo nel sen di lei, per cui già tanto
Per queste selve ha sospirato e pianto. (VV. 21-31)

Diese Situation, die in der *Euridice* in der zweiten Szene vorkommt, wird ebenfalls in der Schlusszene des *Pastor Fido* geschildert, in der der Hirtenchor den gleichen Übergang thematisiert:

Deh! Mira, o pastor fido,
dopo lagrime tante
e dopo tanti affanni, ove se' giunto. (Akt V, VV. 1481-1483)

Diese anscheinend lose Verbindung zwischen Guarinis Pastorale und Striggios Musikdrama (vgl. die Bezüge auf „pianto“ und „affanni“) wird von weiteren intertextuellen Bezügen gestützt. Sofort nach dem Gesang des Hirten taucht der Chor auf und stimmt den *imeneo* an:

Vieni, Imeneo, deh vieni,
e la tua face ardente
sia quasi un sol nascente
ch'apporti a questi amanti i dì sereni,
e lunge omai disgombre
de gli affanni e del duol le nebbie e l'ombre. (VV. 36-42)

⁸³⁰ Bereits im Prolog werden bukolische Elemente, die lediglich Ornamentalcharakter besitzen, erwähnt: „Or mentre i canti alterno or lieti or mesti, / non si mova augellin fra queste piante, / né s'oda in queste rive onda sonante, / ed ogni aurette in suo camin s'arresti“ (VV. 17-20).

Im *Pastor Fido* wird – ebenfalls in der soeben zitierten neunten Szene des fünften Aktes – auch ein *imeneo* vom Chor besungen:

Vieni, santo Imeneo,
seconda i nostri voti e i nostri canti;
scorgi i beati amanti,
l'uno e l'altro celeste semideo;
stringi il nodo fatal, santo Imeneo. (VV. 1460-1464)

Guarini's „Vieni, santo Imeneo“ war auch für die *Euridice* eine Vorlage; es war jedoch keine semantische oder lexikalische Vorlage, sondern lediglich eine ähnliche Gesangstypologie. Der Ausdruck „vieni Imeneo“, der in Striggios *Orfeo* zu lesen ist, stammt dagegen genau aus dem *Pastor Fido*; das Reimschema ist ebenfalls ähnlich (Guarini: aBbAA; Striggio: abbAcC). Striggio scheint sich auf eine Szene von Guarini zu beziehen, um den Anfang seines Dramas aufzubauen; bei Guarini handelt es sich um den Schluss des Dramas, der von Striggio somit als mythische Vergangenheit evoziert ist. Auch in der *Euridice* erwähnt Orfeo sein vergangenes Leiden schmerzvoll; bei Striggio wird jedoch der Übergang von Unglück zu Glück anders konnotiert. Bei ihm sind die evidenteren Bezüge auf Guarini sehr wahrscheinlich dadurch erklärbar, dass Guarini ein moraldidaktisches Modell vorstellt. Dies wird später von der Aufforderung eines Hirten bestätigt:

Ma s'il nostro gioir dal ciel deriva,
com'è dal ciel ciò che qua giù n'incontra,
giusto è ben che divoti
gli offriamo incensi e voti,
Dunque al tempo ciascun rivolga i passi
A pregar lui ne la cui destra è il mondo,
che lungamente il nostro ben conservi. (VV. 118-124)

Die Vorstellung, dass das Glück dem „cielo“, d.h. der göttlichen Vorsehung entstammt, ist ebenfalls zentral im *Pastor Fido*; die ganze Handlung zielt darauf ab, diese moralisierende, gegenreformatorische Wahrheit zu untermauern⁸³¹. Der erste Chor thematisiert die Macht Gioves, welcher das Schicksal aller Wesen bestimmen kann; insbesondere kann er durch eine Hochzeit das arkadische Reich befrieden und glücklich machen:

⁸³¹ Vgl. Angelini 1993: „Il *Pastor Fido* divenne un modello, anche perché offriva uno strumento insuperabile di rappresentazione degli ideali cortigiani e controriformistici della sua epoca nel genere pastorale“, S. 706.

Oh nel seno di Giove alta e possente
legge scritta, anzi nata,
la cui soave ed amorosa forza
verso quel ben che, non inteso, sente
ogni cosa creata,
gli animi inchina e la natura sforza! (VV. 1073-1078)

dall'alto tuo voler tutto deriva
O detto inevitabile e verace,
se pur è tuo concetto
che dopo tanti affanni un dì riposi
l'arcada terra ed abbia vita e pace;
se quel che n'hai predetti
per bocca degli oracoli famosi,
de' duo fatali sposi,
pur da te viene, [...] (VV. 1105-1112)

Auch in der *Euridice* werden die Hirten aufgefordert, im Tempel zusammenzulaufen. Die Aufforderung ist aber in eine spätere Szene verschoben, nachdem Venus erschienen ist, und läßt sich daher als Folge des göttlichen Eingriffs verstehen. In Striggios Drama dagegen geht es um eine nötige, gar nicht unübliche Gewohnheit. Außerdem werden in Rinuccinis Drama alle Götter des Olymps gepriesen – anders als bei Striggio, wo es um einen klaren Monotheismus geht:

Poi che dal bel sereno
in queste piagge umil tra noi mortali
scendo li dèi pietosi a' nostri mali,
prima che Febo nasconda a Teti in seno
i rai lucenti e chiari,
al tempio, a i sacri altari,
andiam devoti, e con celeste zelo
alziam le voci e 'l cor cantando al cielo. (VV. 390-397)

Der ‚Polytheismus‘ Rinuccinis ist natürlich keiner; in der Literatur der Renaissance stand der Kult von heidnischen Gottheiten für den Kult des einzigen christlichen Gottes. Striggio will jedoch jede Verwirrung vermeiden bzw. die monotheistische Wahrheit mit Kraft vertreten und nennt ausschließlich „lui ne la cui destra è il mondo“; auch im *Pastor Fido* ist lediglich von Jupiter die Rede. Striggio möchte einen religionskonformen Text verfassen, der keinen Zweifel bezüglich des christlichen Glaubens aufkommen lässt, was für den Mantuaner Kontext (vgl. das Kapitel 3) passend ist; in dieser Hinsicht folgt er Guarini. Natürlich spielt auch die Rivalität zu Florenz und Rinuccini eine Rolle: Striggio unterscheidet sich von dem Rivalen auch durch solche Details: Die ‚einfache‘ Nachahmung wird somit zur *aemulatio* und *superatio*.

Ein weiterer religiöser Topos ist sowohl bei Striggio als auch bei Guarini zu finden: die Unmöglichkeit für die Menschen, die Zukunft vorherzusehen bzw. den Plan der göttlichen Vorsehung zu erahnen:

Ma perché tal gioire
dopo tanto martire? Eterni numi,
vostr'opre eccelse occhio mortal non vede,
che splendente caligine le adombra; (VV. 137-140)

Dieser Gedanke könnte aus dem ersten Chor des *Pastor Fido* stammen: Es ist zwar ein üblicher Topos, Guarinis Tragikomödie scheint aber an mehreren Stellen präsent und somit ein ideologisches Muster für Striggio zu sein:

Ma chi sa? Forse quella,
che pare inevitabile sciagura,
sarà lieta ventura.
Oh quanto poco umana mente sale,
ché non s'affisa al sol vista mortale! (Akt I, VV. 1150-1154)⁸³²

Der erste Akt von Striggios *Orfeo* schließt mit einer – in Teilen bereits zitierten – Chorpartie, deren Botschaft dem *Pastor Fido* entstammt; bestimmte Schlüsselwörter wiederholen sich in beiden Texten:

Ma perché tal gioire
dopo tanto martire? [...]
direm ch'in questa guisa,
mentre i voti d'Orfeo seconda il cielo,
prova vuol far di sua virtù più certa: (*Orfeo*, VV. 137-145)

Quinci imparate voi,
o ciechi e troppo teneri mortali,
i sinceri dilette e i veri mali.
Non è sana ogni gioia,
né mal ciò che v'annoia.
Quello è vero gioire,
che nasce da virtù dopo il soffrire. (*Pastor Fido*, Akt V, VV. 1607-1613)

⁸³² Zu diesen letzten Versen schreibt Selmi: „è il tipico concetto cattolico dell'uomo strumento della provvidenza, che volge in bene il male. L'epilogo suggella epigrammaticamente, e con la metafora lirico-spirituale della vista che non sostiene la luce del sole, l'idea dell'assoluta infermità della ragione di fronte alla provvidenza divina, come cifra finale che riassume i significati del coro e motiva l'attesa di un possibile rivolgimento meraviglioso delle cose“ (Guarini 1999, S. 331).

Der Reim *gioire* : *martire* könnte sich auf *gioire* : *soffrire* beziehen; das Konzept des auf Unglück folgenden Glücks wird dadurch in beiden Fällen betont. Sowohl bei Striggio als auch bei Guarini wird der Abfolge wechselhafter Ereignisse eine moralisierende Bedeutung zugeschrieben: Orfeos Leiden ist von der *divina provvidenza* gewollt. Das wahre Glück kann sich erst nach einer Leidenserfahrung einstellen, da die Tugend des Protagonisten auf diese Weise unter Beweis gestellt werden kann. Tugend ist das Schlüsselwort beider Dramen: Es handelt sich hierbei nicht nur um die Aneinanderreihung verschiedener Gefühle, sondern um die *virtù* des Menschen, die durch solche Ereignisse verstärkt und gefestigt wird – sofern der Mensch tugendhaft ist. Bei Striggio birgt der Bezug auf Guarini eine weitere Bedeutung: Während die *virtù* bei Guarini am Ende des fünften Aktes erwähnt wird, findet sich der Hinweis bereits am Anfang von Striggios *Orfeo*. Im weiteren Verlauf der Handlung wird die Tugend von Orfeo auf die Probe gestellt, wie die Chorpartie des vierten Aktes betont:

È la virtute un raggio
di celestiale bellezza,
fregio dell'alma ond'ella sol s'apprezza:
questa di bel tempo oltraggio
non teme, anzi maggiore
divien se più s'attempa il suo splendore.
Nebbia l'adombra sol d'affetto umano,
a cui talor in vano
tenta opporsi ragion, ch'ei la sua luce
spagne, e l'uom cieco a cieco fin conduce.
Orfeo vinse l'inferno e vinto poi
fu dagli affetti suoi.
Degno d'eterna gloria
fia sol colui ch'avrà di sé vittoria. (VV. 549-562)

Anders als Mirtillo (im *Pastor Fido*) ist Orfeo eine Figur, die gar nicht bzw. ausschließlich *ex negativo* exemplarisch ist; der Diskurs zur Tugend muss somit *ex negativo* verstanden werden. Orfeo ist nur scheinbar tugendhaft, da er in Wirklichkeit seinen übertriebenen Affekten blind folgt; er versteht nicht, dass der Übergang vom Unglück zum Glück eine Prüfung seiner Tugend ist. Er sieht lediglich die Möglichkeit, das Glück intensiver zu genießen, wenn es auf ein Unglück folgt⁸³³. Aus diesem Grund scheitert er im Versuch, die geliebte Euridice auf die Erde zurückzuholen. Diese Interpretation gilt vor allem für die erste Version des *Orfeo*, die für den ‚privaten‘ und akademischen Kontext in Mantua aufgeführt wird; die weiteren, offizielleren

⁸³³ Vgl. die Arie im zweiten Akt „Vi ricorda, o boschi ombrosi“: „Vissi già mesto e dolente, / or gioisco, e quegli affanni / che sofferti ho per tant'anni / fan più caro il ben presente. / Sol per te, bella Euridice, / benedico il mio tormento, / dopo 'l duol vie più contento, / dopo 'l mal vie più felice“ (VV. 188-195). Das Stück wird am Anfang des Aktes gesungen, nachdem einige Hirten sich bukolischen Aktivitäten hingeben.

und fröhlichen Anlässe entsprechen in besonderer Weise einem guten und glücklichen Ausgang der Geschichte, der nun nicht mehr als exemplarisch im oben erklärten Sinne gilt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der erste Akt von Striggios *Orfeo* den bukolischen Teil des Werkes darstellt: Die Hauptfiguren, Hirten und Nymphen, feiern das Glück, das im nächsten Akt ins Unglück verwandelt wird. Die bukolische Atmosphäre wird jedoch mit guarinianischen Bezügen erfüllt; ein Beispiel dafür ist der Chor, der einerseits zum Tanz einlädt, was an das Goldene Zeitalter denken lässt (vgl. die „carole“ der Nymphen), und andererseits den „imeneo“ anstimmt, der aus Guarini stammt:

Lasciate i monti,
lasciate i fonti,
ninfe vezzose e liete,
e in questi prati
a i balli usati
leggiadro il piè rendete.
Qui miri il sole vostre carole
più vaghe assai di quelle
ond' a la luna,
a l'aria bruna,
danzano in ciel le stelle.
Vieni, Imeneo, deh vieni, [...] (VV. 100-112)⁸³⁴

Der Tanz war ein Element der Darstellung des Goldenen Zeitalters bei Rinuccini; Rinuccini fügte ebenfalls das Motiv des „imeneo“ hinzu⁸³⁵, Striggio geht jedoch weiter: Die Bezüge auf die moralisierenden Aussagen des *Pastor Fido* sind zahlreich. Auf diese Weise übernimmt Striggio nicht den politischen, sondern den religiösen und moraldidaktischen Gehalt von Guarinis Drama. Sowohl der kulturelle Kontext als auch der Anlass der ersten Aufführung erklären die Wahl der Vorlage; die Rivalität mit Florenz sowie der devote Kontext erklären ebenfalls, warum Rinuccinis *Euridice* einer moralistischen *réécriture* unterzogen wird. Die Vorlage des Pastoraldramas scheint auf jeden Fall eine wichtige ideologische Funktion auf die Musikdramen zu übertragen.

⁸³⁴ Die Bezüge auf den Tanz finden sich auch in der ersten Szene der *Euridice*: „Ma deh, compagne amate, / là tra quell'ombre grate / moviam di quel fiorito almo boschetto, / e quivi al suon de' limpidi cristalli / trarrem liete carole e lieti balli“ (VV. 77-81); „Al canto, al ballo, a l'ombre, al prato adorno, / a le bell'onde e liete / tutti, o pastor, correte, / dolce cantando in sì beato giorno“ (VV. 85-88).

⁸³⁵ Rinuccini verbindet den fröhlichen Gesang mit dem Thema der Hochzeit: „Oggi a somma beltade / giunge sommo valor santo Imeneo“ (VV. 37-8).

4.2.1.3 Der Konflikt zwischen Amore und Onore: Die Pastorale am Meer (Arianna und die *piscatoria*)

In Rinuccinis *Arianna* werden pastorale Elemente bereits im Prolog zur Schau gestellt: Thema und Tonlage des Musikdramas sind typisch bukolisch. Es geht um die Liebe und die Gesänge sind daher „teneri“: „pieghino al dolce suon l’orecchie altere / su cetera d’amor teneri carmi“ (VV. 15-16). Die Adjektivisierung, die fröhliche und somit bukolische Teile charakterisiert, ist bei Rinuccini und anderen Librettisten höchst standardisiert.

Die erste Szene der *Arianna* ist von der Gattung der Intermedien beeinflusst: Venere und Amor entwickeln einen Plan, damit Ariannas Liebesgeschichte ein glückliches Ende finden kann. Wie bereits ausgeführt, wurde die Szene wahrscheinlich *a posteriori* hinzugefügt, um der Aufforderung der Großherzogin nachzukommen. Die folgende Szene, in der zuerst Arianna und Teseo interagieren, hat heroische bzw. tragische Züge. Erst am Ende der Szene tauchen bukolische Merkmale auf: Es handelt sich hier jedoch nicht um die klassische Pastorale, sondern um die *piscatoria*, d.h. um die am Meer spielende Pastorale, die Fischer und Meernymphen als Protagonisten vorsieht⁸³⁶. Die Grundzüge der *piscatoria*, deren Erfolg im 16. Jahrhundert auf die *Eclogae piscatoriae* von Sannazaro zurückzuführen ist, unterscheiden sich nicht von denjenigen der Bukolik⁸³⁷: Verliebte Fischer besingen ihre glücklichen und unglücklichen Liebesfälle; oft werden Meer und Hof ideologisch entgegengesetzt. Für die Fischer sind die höchsten Werte die Liebe und das einfache, der Arbeit und den Affekten gewidmete Leben. Die erste von Fischern gesungene Chorpartie feiert die Nymphen durch eine *canzonetta*:

Deh come son lucenti,
deh come son ridenti
le fiamme, o ciel, che per la notte spieghi;
ma quanto più lucenti,
ma quanto più ridenti
son gli occhi, o Lidia, onde m’accendi e legghi. (VV. 281-286)

⁸³⁶ Zur Gattung vgl. Girardi 2009. Auch Pieri in Perocco 2012, S. 153-174, behandelt v.a. den Anfang der *piscatoria*.

⁸³⁷ „Nel 1582 il padovano Antonio Ongaro, dando alle stampe la favola piscatoria *Alceo*, detta anche *Aminta bagnato*, aveva già fornito un fulgido esempio [...] della reversibilità tra fondale pastorale e marittimo e di come fosse possibile una declinazione marina dei medesimi temi bucolici. [...] Sull’interscambiabilità dei fondali scenici teatrali è significativo poi un passo del *Secondo libro di Prospettiva* (1545), dove Serlio, richiamandosi a Vitruvio nel teorizzare la scena satirica [...] notava una commistione di elementi eterogenei“ (in Venturi 2011, S. 255). Ongaros *Alceos* ist einerseits ein Beleg der „diffusione del linguaggio e della struttura figurativa dell’*Aminta* nelle pastorali di fine Cinquecento“ (Della Palma 1998, S. 307), d.h. der Exemplarität von Tassos Pastoral drama, und wird andererseits selbst zum paradigmatischen Text („nei primi anni ottanta, l’*Alceo* di Antonio Ongaro viene avvertito, insieme all’*Aminta*, come un testo esemplare“, *ibid.*, S. 309).

Der eleganten Huldigung der Frau folgt die Präzisierung des Ortes, an dem sich der Chor befindet, und dessen Aktivitäten: Da es sich um Fischer handelt, liegt die Gattung der *piscatoria* vor:

Già Febo ha spento in mar gli ardenti rai
e splendon su nel ciel le stelle accese:
tempo è, compagni, omai
di trar di grembo al mar l'insidie tese
e portarne la preda a' nostri alberghi.
Itene al porto, voi, celati e cheti,
ch'il sospettoso pesce
spesso l'occhiute reti
guizzando per timor rompe, e se n'esce,
noi qui, posando intanto
al lume de le stelle,
i dolci sonni alletterem col canto. (VV. 287-298)

Die Zurschaustellung von Elementen der bukolischen Untergattung ist wohl nötig, um einerseits die Gattungsmischung in Gang zu setzen: Die Mischung von Tragödie und Pastorale war ein identifizierendes Element der Musikdramen, die vorher von Rinuccini und Striggio geschrieben wurden. Das Pastoral drama ist glücklichen, positiven Affekten zuzuordnen, die einen relevanten Teil der kontrastiven Struktur der Musikdramen aufbauen. Andererseits dient die *piscatoria* dazu, den Boden für eine ideologische Gegenüberstellung zu bereiten, und zwar zwischen dem einfachen (und idealisierten) Volk der Fischer und dem Hof. Erstere plädieren für die Liebe, die Könige stehen dagegen für die Ehre und den politischen Opportunismus. Die Chorpartie schließt in der Tat mit dem Plädoyer für eine glückliche, gegenseitige Liebe:

Deh, se vaghe e gentili
Ardete al ciel simili,
terrene stelle, ah, non cangiate aspetto;
ma sopra i cori amanti
da' lucidi sembianti
dolce versate ogn'or pace e diletto. (VV. 317-322)

Die zweite Chorpartie, die am Ende des Dialogs zwischen Teseo und dem Berater gesungen wird, ist wieder bukolisch: Es handelt sich um einen Gesang für Aurora, die Morgenröte; natürliche Elemente, die einen *locus amoenus* abbilden, werden erwähnt („augellin“, „auretta“, „fiori“, „piante“).

Im dritten Chor verdeutlicht sich die Ideologie der Fischer. Die vorige, tragische Debatte zwischen Teseo und dem *consigliero*, die mit dem Sieg der Ehre endet, wird hier anders gelöst:

Der „onore“ sei „ambizioso“ und werde daher von den Stadtbewohnern verteidigt. Die Fischer dagegen, die sich einfachen Tätigkeiten widmen, sind Vertreter der Liebe. Es sind zwei verschiedene Gesetze, die gegenübergestellt werden und unterschiedlich bewertet sind: Die eine sei „severa e dura“, die andere garantiere „almi diletta“:

Beltà là non s'apprezza,
pietà non punge e non trionfa Amore
ov'arde i cori ambizioso onore.

Avventurose genti
noi che, lontan da le città superbe,
a le bell'onde, a l'erbe
guidiam tranquilli i mansueti armenti,
o pur nel sen di Teti
tendiam al muto gregge o lacci o reti.

Entr'i placidi petti
non sa l'orme fermar molesta cura;
legge severa e dura
non perturba d'amor gli almi diletta;
amor ne scorge e regge,
e sol quanto ei ne detta è norma e legge.

Paghi d'un dolce riso,
luce non han per noi le gemme e l'oro,
e qual maggior tesoro
d'un biondo crin s'ammira e d'un bel viso?
Per noi gran regno è vile,
graditi servi di beltà gentile.

Ma tu, superbo altero,
che notturno t'invola a' liti nostri,
là tra le pompe e gli ostri
dannerai forse ancor l'empio pensiero,
e tra rie cure involto
sospirerai l'ardor di quel bel volto. (VV. 621-644)

Zwei verschiedene Wert- und Weltvorstellungen, die sich auch geographisch und gattungstypologisch anders situieren (Stadt versus Meer, Tragödie versus Pastorale bzw. *piscatoria*), werden als Gesetze aufgefasst. Die Gegenüberstellung gegensätzlicher Gesetze, die von Hirten bzw. von Höflingen vertreten werden, liegt auch im *Aminta* vor, und zwar in der berühmten und schon erwähnten Chorpartie des Goldenen Zeitalters, in der die „dura legge“ der „legge aurea e felice“ gegenübersteht:

ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,

quel che dal volgo insano
 onor poscia fu detto,
 che di nostra natura 'l feo tiranno,
 non mischiava il suo affanno
 fra le liete dolcezze
 de l'amoroso gregge;
 né fu sua dura legge
 nota a quell'alme in libertate avvezze,
 ma legge aurea e felice
 che natura scolpi: S'ei piace, ei lice. (VV. 669-681)

Am Ende des 16. Jahrhunderts hatte Tasso den Konflikt zwischen Liebe und Ehre im *Aminta* thematisiert, d.h. in einem weit verbreiteten, Rinuccini bekannten Werk⁸³⁸. Dieser Konflikt ist nicht nur im *Aminta*⁸³⁹ zu finden, sondern stellt ein Grundthema in Tassos Werken dar. In der *Gerusalemme Liberata* z.B. stürzt Erminia in einen starken inneren Konflikt zwischen Amore und Onore; im sechsten Gesang wird der Konflikt explizit vor Augen geführt und dadurch betont, dass die zwei Begriffe am Ende der siebenzigsten Oktave platziert sind:

Ma più ch'altra cagion, dal molle seno
 sgombra Amor temerario ogni paura,
 e crederia fra l'ugne e fra 'l veneno
 de l'africane belve andar sicura;
 pur se non de la vita, avere almeno
 de la sua fama sée temenza e cura,
 e fan dubbia contesa entro al suo core
 duo potenti nemici, Onore e Amore. (VI, 70)

Scarpati⁸⁴⁰ schreibt diesbezüglich, Liebe und Ehre seien „i due agenti primari dell'antropologia culturale tassiana, nei quali si reincarna l'iniziale dibattito tra desiderio e necessità“⁸⁴¹. Erminia löst den Konflikt, indem sie in einen bukolischen und zeitlosen⁸⁴² Raum flüchtet. Die Lösung ist aber nur temporär: Bei Tasso und vor allem in seinem sorgfältig durchdachten epischen

⁸³⁸ Auch der jüngere Tansillo thematisiert oft den Kontrast zwischen Amore und Onore – in der Kanzone *Vedendo il saggio Apollo* („Le rozze menti accese / d'altro foco non eran che d'amore; / non si sentiva né desio d'onore / né timor di vergogna“) und im Gedicht *Il vendemmiatore* („cacciam da noi questa malvagia e ria / che i vostri e i mi' tesor non vuol ch'io scopra! / Vattene via, Vergogna aspra e severa, / cagion ch'ogni piacer nel mondo pera!“), zit. n. Chiodo 1987, S. 36-37. Tasso ist jedoch die direkte Vorlage für Rinuccini, wie auch Chiodo 1993 behauptet (S. 14); Tassos Gegenüberstellung von Liebe und Ehre wurde ebenfalls von vielen weiteren Autoren von Pastoraldramen übernommen – Elisabetta Selmi spricht von einer „contrapposizione topica, nelle pastorali post-tassiane, quella fra Amore e Onore“ (Selmi 2005, S. 555).

⁸³⁹ Chiodo stellt fest: „Tasso unisce i due amanti, ed anche per questo non può accettare la soluzione della loro morte infelice: egli sta cantando la vittoria d'Amore su Onore“ (Chiodo 1987, S. 39).

⁸⁴⁰ Seine Untersuchung wird auch in der von Franco Tomasi herausgegebenen Ausgabe der *Gerusalemme* zitiert.

⁸⁴¹ Scarpati 1995, S. 27.

⁸⁴² Güntert 1989 nennt den *locus amoenus*, in dem sich Erminia im siebten Gesang findet, einen „luogo senza avvenire“ (S. 133).

Gedicht können solche moralischen Problemkomplexe keine einfache Lösung finden⁸⁴³. Eine positive Lösung des Kontrasts zwischen Amore und Onore kann lediglich in der Gattung der Pastorale zustandekommen. Wie Martinelli schreibt,

la pastorale Arcadia è il paese di un'idealizzata vita quotidiana dove l'inserzione dell'elemento storico-contemporaneo è tanto immersa nel mondo del sentimento che il fatto reale finisce per dissolversi. [...] l'Erminia tassiana compie il proprio viaggio in Arcadia nel vano tentativo di destoricare in una dimensione di vita mitico-letteraria e utopica la propria crisi amorosa ed esistenziale.⁸⁴⁴

Es ist der ‚bukolische‘ Tasso, der von Rinuccini als ideologische Vorlage genommen wird. Somit ist es die Gattung der Pastorale, die den besten ideologischen Hintergrund für Musikdramen bietet, insbesondere für diejenigen von Rinuccini⁸⁴⁵. Der Hintergrund kann dank der Einzeltexreferenzen besser präzisiert werden.

Obwohl der Konflikt zwischen Onore und Amore in der *Gerusalemme Liberata* auch zu finden ist, ist der *Aminta* – wie bereits festzustellen war – sicherlich der wichtigste Bezugspunkt für Rinuccini, der bereits in seinen Musikdramen *Dafne* und *Euridice* die Pastorale Tassos als ideologisches Modell teilweise übernimmt. Einerseits bietet der *Aminta* eine dramatische Kommunikationssituation, die auch in den Musikdramen zu finden ist. Andererseits stammen weitere intertextuelle Bezüge der *Arianna* aus Tassos Pastoral drama. So wird etwa ein weiterer Topos aus Tassos *Aminta* von einer späteren Chorpartie der *Arianna* angestimmt. Nachdem Ariannas Schicksal bedauert worden ist, spricht der Chor sein Urteil über die Geschichte:

Deh, se tra gli alti regi,
per entro i tetti aurati,
son le frodi e gl'inganni e glorie e pregi,
felici noi, cui destinaro i fati
abitator di solitarie arene.
Per questi scogli amati
volan l'ore serene,
né dan battaglia a' cori
fervida speme e gelidi timori. (VV. 771-779)

⁸⁴³ Die Einführung eines bukolischen Raums hat die Funktion, die Außergewöhnlichkeit – auch hinsichtlich der Gattung – dieser besonders komplexen Problematik zu unterstreichen; „anche l'introduzione di Erminia in uno spazio diverso e separato, geograficamente e ideologicamente, rispetto al sistema di spazi principali della storia, sembra significare e tradurre la temibile evenienza di un traviamiento ideologico-narrativo del poema.“ (Martinelli 1983, S. 200). In der Version der *Conquistata* wird Erminia zu Nicea und es wird kein bukolischer Raum mehr dargestellt. Für eine neoplatonische Interpretation der Episode vgl. Prandi 2005.

⁸⁴⁴ Martinelli 1983, S. 203.

⁸⁴⁵ Güntert 1989, S. 128: „la riflessione su tematiche quali utopia e nostalgia era legata alla scelta del genere letterario. Ammesso che esistesse un mondo ideale tale da consentire la libera espressione degli affetti, esso doveva vestire le apparenze dell'utopia pastorale“.

Der Topos des an den Höfen und bei den Königen herrschenden Leids ist in vielen literarischen Werken zu finden; Tassos *Aminta* ist der beste Prätext für Rinuccini, da diese Elemente sich im Chor des Goldenen Zeitalters finden:

Ma tu, d'Amore e di Natura donno,
tu domator de' regi,
che fai tra questi chiostri,
che la grandezza tua capir non ponno? (VV. 710-713)

Die Hirten wenden sich an die Ehre: Onore sei eine für Höfe und Könige angemessene Tugend, die keinen Platz in der bukolischen Welt finden kann. Rinuccini scheint die Grundeinstellung Tassos (bzw. die in der Chorpartie des ersten Aktes vertretene, jedoch nicht notwendig mit der des gesamten Werks übereinstimmende Anschauung) eins zu eins übernommen zu haben, um seinen *mondo piscatorio* darzustellen.

Die Pastorale Tassos ist vor allem gattungstypologisch interessant für Rinuccini; die Nachahmung der Gattung fällt zusammen mit der Übernahme der Ideologie. Auch in der *Arianna* dient jedoch die pastorale Ideologie als positives Element der Handlung: Sie führt zum glücklichen Ende, während Teseos Entscheidung das Unglück der Protagonistin verursacht – und schließlich sein eigenes Unglück. Man könnte daher annehmen, dass die pastoralen Elemente die Funktion haben, das Musikdrama weniger tragisch und somit hoffähig zu machen, da das Ende glücklich ist. Gleichzeitig wirken die Bezüge auf Tasso gegen eine herkömmliche höfische Moral: Wie bereits mehrfach angedeutet, ist der ideologische Kern des Chors des Goldenen Zeitalters im *Aminta* sehr problematisch, sogar subversiv. Der *Aminta* war, wie Lisa Sampson behauptet, nicht geeignet, Feierlichkeiten des Hofes – wie z.B. eine Hochzeit – zu künstlerisch zu begleiten. Die Gattungsmischung in der *Arianna* erweist sich als problematisch, was die Verbindung zwischen textinternen und textexternen Figuren einerseits und das Konzept von Hoffähigkeit andererseits anbelangt: Die tragischen Teile, die u.a. ein poetologisches Interesse⁸⁴⁶ von Rinuccini für die Gattung belegen, aber auch prestigeträchtig und insofern für die Gonzaga interessant waren, inszenieren den Konflikt zwischen Amore und Onore, der bei Teseo ungelöst bleibt; die bukolischen Teile, die eine anti-höfische Moral vertreten, rücken den

⁸⁴⁶ Die Tragödie ermöglicht einerseits ein poetologisches Experiment: Rinuccini konnte endlich die höchste Gattung des dramatischen Trios nachahmen und eine andere Dosierung der Gattungselemente ausprobieren. Die Tragödie ist gleichzeitig die Prunkgattung des Hofes und die Wahl dieser Gattung als Hauptgattung in der Mischung der Musikdramen könnte auch ideologische Gründe gehabt haben. Es kann jedoch durchaus sein, dass beide Elemente gleichzeitig eine Rolle bei der Wahl der Tragödie gespielt haben.

Konflikt in eine zeitlose Dimension. Anders als in der *Euridice* sind keine guarinianischen, moralistischen hofkonformen Bezüge präsent. Es sind erst die Szenen, die von den Intermedien inspiriert werden (wie die Schlusszene mit der Hochzeit zwischen Arianna und Bacco), die abschließend eine hofkonforme, positive allegorische Lesart der Gesamtauführung ermöglichen. Die Schwierigkeiten, die Rinuccini mit diesem Libretto hatte, könnten auch dadurch erklärt werden, dass der Text aus verschiedenen (im Sinne Ferronis auktorialen und enkomiastischen) Bedürfnissen hervorgeht, wobei die Gattung der Intermedien die *funzione-signore*, die der Tragödie und des Pastoral dramas die *funzione-autore* darstellen.

4.2.1.4 Die Pastorale in Landis *La morte d'Orfeo*

Anders als Rinuccinis und Striggios Texte öffnet das von Landi vertonte und wohl auch von ihm geschriebene Musikdrama mit einer tragischen, unglücklichen Vorhersage: Teti, die Königin des Meeres, sieht den von den Bacchantinnen verursachten Tod Orfeos voraus. Die hier genannten natürlichen Elemente haben eine negative Konnotation: Sie werden Zuschauer des gewaltsamen Todes des Sängers:

Ahi soffrirete, selve,
Così crudo spettacolo e sì fiero?
Lo vedrai, ciel? Lo vedrai Padre arciero?
Lo vederete, belve? (VV. 13-6)

Die Handlung spielt somit in der bukolischen Welt – wie bei den anderen Opern; die Umkehrung nicht nur der anfänglichen Folge positiv-negativ, sondern auch der positiven Konnotation der natürlichen Elemente, die Rinuccinis und Striggios Musikdramen charakterisiert, ist wohl ein Zeichen der Umkehrung der Funktionalisierung der Vorlage, wie später darzulegen sein wird.

Ab der zweiten Szene wird die Tonlage jedoch glücklich: Der Fluss Tebro wendet sich an die Morgenröte, damit sie schnell den Tag bringt: Es handelt sich um Orfeos Geburtstag.

E tu che fai? Non sorgi
Ahimé, non sorgi ancora,
madre, figlia de Sol, novella Aurora?
Ah luci sonnacchiose,
sorgete omai dal letto trionfale,
dai molli gigli e morbidette rose. (VV. 40-45)

Auch in der zweiten Chorpartie der *Arianna* findet sich die Aufforderung an Aurora; auch in Rinuccinis Musikdrama ist die Chorpartie bukolisch konnotiert.

In der dritten Szene von *La morte d'Orfeo* sind es „tre Euretti“, die nochmals Orfeos Geburtstag zelebrieren. Diese „venticelli“ sind *per se* bukolische Elemente, die mit ihrem Gesang den Menschen erfreuen:

TRE EURETTI
Su, su, dall'oriente
Uniti venticelli usciamo fuori
A rallegrar i fiori,
che già vicin si sente
e l'annitir d'Eoo
E 'l calpestio sonante di Piroo. (VV. 55-60)

TRE EURETTI
Godete, pur, mortali,
Et obliate intanto,
fra 'l nostro dolce canto
e le dolcezze nostre i vostri mali. (VV. 79-82)

Die Euretti sind, anders als die üblichen bukolischen Protagonisten von Rinuccinis und Striggios Musikdramen, keine Menschen; sie können keine Gefühle empfinden, sie sind – nach der Auffassung Monteverdis⁸⁴⁷ – nicht einmal geeignet, um als Figuren eines Musikdramas zu erscheinen. Die Hirten und Nymphen oder Fischer der vorigen musikalischen Theaterstücke können dagegen sowohl Freude als auch Schmerzen und Mitleid empfinden; sie sind komplexer und übernehmen manchmal auch eine moraldidaktische Funktion, indem sie zwischen Gut und Böse unterscheiden und entscheiden können. Die bukolischen Figuren von Rinuccini sind jedoch auch problematisch, was die Moral anbelangt: Sie verteidigen die Liebe gegen die Ehre, sie folgen *Amintas* ‚liberaler‘ Botschaft. Landis Winde sind dagegen einfach positive Erscheinungen, die eine bestimmte Funktion im System von *La morte d'Orfeo* erfüllen: Sie konnotieren den Anfang des Musikdramas positiv, ohne von der moraldidaktischen Warte aus problematische Fragen zu stellen, und sie skizzieren einen noch darzulegenden und zu entwickelnden Gegensatz zwischen negativen und positiven Erscheinungen. Die Euretti vertreiben eine drohende Wolke; es handelt sich um natürliche Phänomene. Später aber

⁸⁴⁷ Vgl. *Quellentexte zur Konzeption* (1981), S. 31: „Et s'aggiunge di piu che li venti, hanno a cantare, cioe li Zeffiri et li Boreali; come caro Sig.re potro io imittare il parlar de venti; se non parlano! et come potro io con il mezzo loro movere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimente Orfeo per essere homo, et non vento“ (Brief von Monteverdi an Alessandro Striggio vom 9. Dezember 1616, der sich auf ein Libretto von Scipione Agnelli, *Le nozze di Tetide*, bezieht).

zeichnet sich der zentrale Konflikt des Musikdramas ab: Es geht um gegensätzliche moralische Werte:

EURETTI INSIEME
Mentre cantiam, lontane
Itene, nubi insane,
né si vegga d'intorno
oscuro velo a così lieto giorno.
E voi, vaghi augellini,
a gara gorgheggiate,
gareggiando cantate
il natale d'Orfeto
La gloria del canoro semideo.

PRIMO EURETTO
Veggio una nuvoletta insidiosa,
superba e dispettosa,
che ostinata s'aggira,
e niuno se n'adira.
Or rinoviamo il canto acciò s'asconda
La nuvoletta immonda. (VV. 100-114)

Die natürliche Erscheinung der Wolke, die den sonnigen Tag überschatten könnte, kann auch metaphorisch verstanden werden: Sie verweist auf weitere, auf der metaphysischen Ebene angesiedelte Konflikte. Der helle Tag steht somit für die Freude und das Gute, während die Schatten auf den unglücklichen Ausgang der Geschichte und auf die negativen Werte, die später von Bacco vertreten werden, hindeuten.

Der erste Akt wird von einem Hirtenchor abgeschlossen. Der Chor ist aber nicht bukolisch, sondern tritt moralisch belehrend auf: Menschen, die glücklich sind, werden einfacher und schneller bestraft und müssen ihren Zustand abrupt und komplett ändern. Die üblichen pastoralen Figuren erfüllen somit lediglich die moralisierende Funktion, die z.B. auch in den Chorpartien von Striggios *Orfeo* zu finden ist. Die Charakterisierung der Hirten als fast erhabene Figuren dient dazu, diese Gruppe von derjenigen der Satyrn zu unterscheiden. Beide Figurenkonstellationen gehören der Pastorale an; sie differenzieren sich jedoch in den Pastoralen des 16. Jahrhunderts. Hirten und Satyrn werden durch unterschiedliche Stilniveaus charakterisiert und befördern auch unterschiedliche Vorstellungen der Liebe⁸⁴⁸. In den Pastoralen des 16. Jahrhunderts spielen die Satyrn eine bestimmte Rolle: Sie werden von niederen, sexuellen Instinkten geleitet, sind oft Gegner der verliebten Hauptfigur und erweisen sich als Verlierer.

⁸⁴⁸ Vgl. Garraffo 1985. In der Antike waren die Satyrn „divinità minori connesse al culto di Bacco“ (S. 187).

In den zwei paradigmatischen Pastoralen des späten 16. Jahrhunderts, *Pastor Fido* und *Aminta*, sind die Satyrn Vertreter einer sehr freien und gleichzeitig gewaltsamen Vision der Liebe. Der Satyr im *Aminta* will Silvia gar vergewaltigen, da sie ihm gegenüber gleichgültig ist⁸⁴⁹. Der Satyr stellt die ‚Alterität‘ den Hirten gegenüber dar⁸⁵⁰: Diese Gegenüberstellung wird in *La morte d’Orfeo* übernommen und sogar zugespitzt – davon soll später noch die Rede sein.

Am Anfang des zweiten Aktes herrscht weiter die glückliche Tonlage: Orfeo lädt natürliche Elemente ein, sich zu freuen, zu tanzen und zu singen:

Gioite al mio natal, crinite stelle,
gioite, luna e sole,
gioite, monti, selve e rive belle,
e tu, volubil mole
di salsi flutti e liquidi cristali,
gioite, poggi e valli.

Danzate al canto mio, fere selvagge,
danzate per le selve,
per intricati boschi e aperte piagge.
Danzate liete belve,
e al rauco suon de’ cimbali marini
danzate, orche e delfini.

Cantate al mio gioir, onde correnti,
cantate, rivi e fonti,
cantate, elci frondosi, orni gementi.
E voi dagli alti monti
Vezzosi augelli, e tu rispondimi, Eco,
Dal tuo canoro speco.

Oggi li primi amabili splendori
Trassi di questo sole,
trassi oggi le prim’aure e i primi ardori;
oggi tutto in carole
si passi lieto e si cominci omai:
trassi oggi i primi rai. (VV. 158-181)

Diese Arie ist eine erweiterte Version von Orfeos Gesangs in der *Euridice*, als die beiden aus der Unterwelt auf die Erde kommen:

⁸⁴⁹ Der Satyr im *Aminta* ist jedoch eine komplexe Figur, die auch Vertreter legitimer Instanzen ist (vgl. die Polemik gegen die käufliche Liebe); Garraffo 1985 spricht von einer „istintività stilizzata, in cui la ferinità del ritratto del satiro e delle sue pulsioni va ricondotta a precise esigenze letterarie e a precisi modelli, anch’essi di natura colta“ (ibid., S. 195).

⁸⁵⁰ „Questa personificazione nel satiro dell’alterità, la duplicità delle figure di amante – innamorato (pastore/i) il cui amore è approvato socialmente e destinato al successo; satiro, il cui sentimento è morboso, insano e destinato allo scacco [...]“, ibid., S. 189.

Gioite al canto mio, selve frondose,
gioite, amati colli, e d'ogni intorno
eco rimbombi da le valli ascose. (VV. 684-686)

In *La morte d'Orfeo* wird der Gesang um viele bukolische Topoi bereichert. Die Stelle der *Euridice* könnte eine Vorlage sein, da in beiden Fällen das Echo erwähnt wird und da die syntaktische Struktur und auch ein Teil des Wortschatzes des ersten Verses identisch sind; außerdem wird „gioite al canto mio“ (*Euridice*) zu „cantate al gioir mio“ (*Morte*) variiert. Die *réécriture* von Landi, die mit der *dispositio* des intertextuellen Bezugs spielt, könnte einen semantischen bzw. interpretatorischen Wert haben: Die Freude Orfeos in der *Euridice* markiert das Ende des Musikdramas; es handelt sich außerdem um einen Schluss, der sich stark von der klassischen Vorlage unterscheidet. In *La morte d'Orfeo* ist die Freude von Orfeo nur trügerisch, täuschend: Orfeo stirbt an seinem Geburtstag. Der Bezug auf Rinuccini könnte somit auf eine Bewertung seiner Vorlage hindeuten: Die Freude von Rinuccinis Orfeo war ebenfalls trügerisch; er hat zwar Euridice zurückbekommen („Risorto è il mio bel sol di raggi adorno“, V. 687), wird aber früher oder später sterben – wie auch Euridice. Dies spiegelt die Didaxe des römischen Librettos wider. Außerdem ist die bewertende *réécriture* der ‚heidnischen‘ Vorlage eine Technik, die Landi in seinem Drama ständig verwendet.

Die Freude dieser Szene wird durch negative Vorgefühle getrübt: Die einzige mögliche Rettung für Orfeo sei die „virtù“, so Apollo⁸⁵¹. Der zweite Akt wird von der Chorpartie der Satyrn beschlossen. Die *satiri* singen ein Lied, das einerseits bukolische Elemente erwähnt, andererseits den Wein preist. Wie erwähnt, stellen die Satyrn den negativen Teil der Pastorale dar; als Anhänger von Bacco loben sie den Trunk durch eine von Chiabrera inspirierte *canzonetta*; und Bacco ist der Antagonist von Orfeo, und zwar derjenige, der Gewalt und Tragödie in das Musikdrama einführt⁸⁵².

Stellenwert und Rolle der Pastorale in *La morte d'Orfeo* sind nicht einfach zu definieren. Niedrige bukolische Erscheinungen wie die Satyrn werden im Laufe der Handlung negativ konnotiert. Erhabene Figuren wie die Hirten des ersten Chors vermitteln dagegen eine

⁸⁵¹ „Vedii alle tue brame, o figlio amanto, / Tutto allegro e gioioso; / Né crine omai dei raggi più pregiato, / Né cerchio di diamante più pomposo, / Né vesto più bel manto, / Quanto più bramo di bellezza il vanto. / Ma, ohimé! Nel mezzo d'ogni mio diletto / Un rio pensiero mi trafigge il petto. / [...] So che crudo destino / Dalle man dolci, forti e lusinghiere / Di belle donne ti sovrasta, o figlio. / Deh, segui il mio consiglio: / Un dolce ben, ch'in un momento pere, / Figgilo, e segui di virtù 'l cammino“ (VV. 234-251).

⁸⁵² „Cure moleste, / per le foreste, / ite tra voi; / gioirem noi / in bel convito, / in sen fiorito, / fuor delle linfe, / tra vaghe ninfe. // Quel prezioso, / tutto odoroso, / tutto divino / odor del vino, / la set' e rabbia / per nostre labbia / per l'avvenire / farà bandire. // O, s'io trovassi / Tra questi sassi / Quel dolce umore / Che allegra il core, / quei tenerini, / dolci rubini, / la calamita / di nostra vita! // Si far che il core / Senta l'odore, / tante son stille / tant'ha faville / che danno lena / ad ogni vena, / che danno al petto / dolce diletto!“ (VV. 266-298).

moralkonforme Botschaft. Die fröhlichen Teile, die auch bukolische Elemente enthalten, sind von der Todesvorahnung bedroht, die von Teti verkündigt wird; sie sind auch durch die intertextuellen Bezüge moraldidaktisch bzw. ironisch perspektiviert, wie Orfeos Gesang zeigt. Just bevor Orfeo ermordet wird, werden die bukolischen Elemente umgekehrt:

O quante strida, o quanti
S'odon per queste selve
Sospir, lamenti e pianti,
mostri selvaggi e sanguinose belve!

L'Ebro, ch'ha d'oro i flutti,
pallido corre e geme;
secchi sono e distrutti
i vaghi fior ch'ha nelle sponde estreme.

Givano pur ora allegri
Gli augei di faggio in faggio,
or stan solinghi et egri,
e su nel ciel sparito è il più bel raggio. (VV. 430-441)

Am Ende dienen die bukolischen Bezüge hingegen dazu, den glücklichen Zustand von Orfeo zu betonen: Er hat sich für den Himmel entschieden und deswegen feiert die ganze Natur:

Venite, o vaghe stelle,
Del sol lucide ancelle,
Ornate i biondi crini
E le dorate chiome
Al nostro semideo di bei rubini.
[...]
Tu ricca primavera,
de' fiori tesoriera,
di croco e d'amaranto,
di bianchi gigli e rose
tessi ad Orfeo il prezioso manto.
[...]
E voi, Grazie, che al cielo
Sgombrate il fosco velo
Co' i vostri eterni lampi,
rassenerate il viso
al nostro Orfeo, che sovra ogni altro avvampi. (VV. 836-855)

Somit schließt sich der Kreis: Der Himmel kann weiter frei von Wolken sein, Orfeos Sorgen und Leiden sind vorbei; das Gute hat triumphiert, Apollo hat gegen Bacco gesiegt. Die Natur, d.h. die bukolischen Elemente, werden in *La morte d'Orfeo* symbolisch interpretiert und moralisch konnotiert: Die Sonne siegt über die Wolken, genau wie Apollo (und Orfeo) über Bacco siegen.

In *La morte d'Orfeo* erfüllen die natürlichen, bukolischen Elemente, denen auch die Euretti angehören, eine ‚konnotierende‘ Funktion: Sie begleiten glückliche und unglückliche Momente. Gleichzeitig spielt diese Struktur mit der Vorlage: Anders als die *Euridice* beginnt das Drama mit einer unglücklichen Szene; die bewusstlosen Euretti ersetzen Rinuccinis fröhliche Hirten und Nymphen. Die bukolischen Figuren, die von Landi eingeführt werden, sind variiert dargestellt: Die Satyrn sind aus der moralischen Perspektive eher negativ, die Hirten werden zu stark moralisierten Figuren. In beiden Fällen werden die Werte der Vorlage, d.h. der *Euridice*, polemisch umgekehrt, indem zwei stark gegensätzliche Pole geschaffen und Schatten auf die bukolische Welt geworfen werden.

4.2.2 Ein bukolischer Topos: das Echo

Das Echo ist ein typischer Kunstgriff der Pastorale, der von den Musikdramen oft übernommen wird⁸⁵³. Wie bereits gesagt, stammt der Kunstgriff des Echos von Ovid und wurde von Poliziano in die italienische Literaturtradition eingeführt⁸⁵⁴. Der Topos ist für die Pastoralen und für bukolische Gattungen typisch, auch dank der „suggerimenti fonici e musicali di cui è portatrice“⁸⁵⁵: Aus selbigem Grund wird das Echo vom Musikdrama übernommen. Der Einsatz des Echos verweist einerseits auf die Gattung der Pastorale; andererseits erzeugt das Echo schöne musikalische Effekte und trägt zur *meraviglia* bei. Die Funktionalisierung des Echos unterscheidet sich in den verschiedenen Musikdramen und stimmt mit der jeweiligen Poetik der unterschiedlichen Autoren bzw. mit der jeweiligen Kontextualisierung der Stücke überein.

4.2.2.1 Das ironisch/moralisierend perspektivierte Echo in Striggios *Orfeo*

Während in Rinuccinis *Euridice* auf das Echo lediglich verwiesen wird⁸⁵⁶, taucht Eco in Striggios *Orfeo* persönlich auf, und zwar in einem Moment des Unglücks: Orfeo hat Euridice

⁸⁵³ Vgl. z.B. Beccaris *Il sacrificio*: „OFELIO: Le selve, i boschi, e le palustri valli, / quasi mosse a pietà, rispondon meste / il nome di Melidia, et Eco insieme / ripetendo la voce mi risponde / quante fiato invan chiamo Melidia“ (VV. 260-264). Ingegneri äußert sich zur Präsenz des Echos in den Pastoralen: „Molti dei compositori delle moderne pastorali si sono dilettrati d'introdurre in esse una eco [...] invenzione veramente ripiena di diletto e di meraviglia quando massimamente ella è stata usata con buon garbo ed a tempo“ (Ingegneri 1989, S. 18). Ingegneri schlägt auch eine Liste verschiedener Typologien des Echos vor. Insbesondere hat Guarinis Drama die Rolle des Vermittlers gespielt: „È certo nondimeno che Guarini, teorico della tragicommedia e autore di un'opera tra le più lette e imitate nell'Europa secentesca, contribuì in modo determinante a canonizzare il ricorso all'eco responsiva assecondando e alimentando con questo artificio la sensibilità e il gusto dell'incipiente barocco per i congegni verbali ingegnosi“ (ibid., S. 202).

⁸⁵⁴ Vgl. Kap. 2.3.

⁸⁵⁵ Puggioni 2001, S. 199.

⁸⁵⁶ „ORFEO: Gioite al canto mio, selve frondose, / gioite, amati colli, e d'ogn'intorno / eco rimbombi da le valli ascose“ (VV. 684-6).

zum zweiten Mal verloren und beklagt sich in den „campi di Tracia“⁸⁵⁷. Striggio scheint sich auf Rinuccinis Prätext zu beziehen, indem er am Ende des Stückes Eco sprechen lässt; an der gleichen Stelle verweist Rinuccini auf Eco. Striggio platziert jedoch das Echo an einer unglücklichen Stelle: Orfeo hat Euridice gerade verloren, deswegen kann er keine Freude, sondern nur seine Trauer besingen. Die Vorlage wird somit umgedreht, vielleicht sogar ironisch perspektiviert: Eco ist nicht nur ein Sprachrohr der Gefühle des Protagonisten; sie kritisiert vielmehr das Übermaß an Gefühlen, die Orfeo zum Ausdruck bringt (vgl. „non ho pianto però tanto che basti. / Basti“, VV. 585-586). Eco erkennt den Fehler des Sängers, der seine übertriebenen Empfindungen nicht unter Kontrolle bringen kann und deswegen in seinem Versuch, Euridice zurückzubringen, scheitert. Diese Erkenntnis wird durch die Einladung ausgedrückt, das Klagen einzustellen; es handelt sich dabei um eine Forderung, die den Wert des Schmerzes abschätzig verringert. Die Komik, die die Szene mit Caronte subtil durchdringt (s.o.), hallt vielleicht auch in diesem kurzen Dialog wieder. Sie ist ebenfalls mit der Didaxe gekoppelt, da Eco den moralischen Fehler von Orfeo verurteilt. Diese Szene untermauert sowohl die gesamte Interpretation des Stückes und die moralisierenden Ziele von Striggios *Orfeo* als auch die Funktionalisierung komischer Elemente in den ersten Musikdramen des 17. Jahrhunderts, wie dies auch im *La morte d'Orfeo* der Fall sein wird (vgl. Unterkapitel 4.5.3).

4.2.2.2 Das prophetische Echo in *La morte d'Orfeo*

Während das Echo in der *Arianna* keine Rolle spielt, vielleicht weil der Kontext nicht bukolisch, sondern piskatorisch ist, taucht das Echo in *La morte d'Orfeo* wieder auf und wird wiederum besonders funktionalisiert.

Eco baut im dritten Akt einen Dialog mit Nisa, einer der Bacchantinnen, auf. Nisa versucht, Bacco zur Vernunft zu bringen, als der Gott sich an Orfeo rächen will. Nisa erfährt, dass Orfeo die Frauenliebe ablehnen wird; in ihrem Dialog mit Eco tauchen weitere Vorwarnungen auf:

NISA
 Dunque Orfeo ci abbandona?
 Or dove irem dolenti? Amate selve,
 Deh, rispondete voi, voi ne guidate,

⁸⁵⁷ „ORFEO: Voi vi doleste, o monti, e lagrimaste / voi, sassi, al dipartir del nostro sole, / ed io con voi lagrimerò mai sempre, / e mai sempre dorrommi, ahi dogli, ahi pianto. / ECO: Ahi pianto. / ORFEO: Cortese Eco amorosa, che sconsolata sei / e consolar mi vuoi ne' dolor miei, / benché queste mie luci / sien già per lagrimar fatte due fonti, / in così grave mia fiera sventura / non ho pianto però tanto che basti. / ECO: Basti. / ORFEO: Se gli occhi d'Argo avessi / e spandessero tutti un mar di pianto, / non fora il duol conforme a tanti guai. / ECO: Ahi. / ORFEO: S'hai del mio mal pietade, io ti ringrazio / di tua benignitate. / Ma mentre io mi querelo, / deh perché mi rispondi / sol con gli ultimi accenti? / Rendimi tutti integri i miei lamenti.“ (VV. 575-594).

Che noi già disperiamo.
 ECO
 Speriamo – amo.
 NISA
 Speriamo, se pur ami,
 E se fia mai che Orfeo
 Delle nostre dolcezze s'nnamore.
 ECO
 Amore – more.
 NISA
 Se more amore in lui,
 Come vivrem noi? Deh, gentil Eco,
 A quel crudel il nostro mal racconta.
 ECO
 Conta – onta.
 NISA
 Conta l'onta d'Orfeo. Ma che faranno
 Inferme donne e imbelli?
 Dunque di novo l'alma si dispera:
 ECO
 Pera – era.
 NISA
 Era amante, ora pere:
 Niuno gema più, né più sospire.
 ECO
 Spire – ire.
 NISA
 Ire spiri ciascun alla vendetta.
 Che più s'aspetta?
 Ciascun core infurie.
 ECO
 Furie – rie.
 NISA
 Le rie Furie d'Averno
 Venghino prima ad incitare il core,
 Poscia l'anciderem senza dimora.
 DUE MENADI
 Mora – mora.
 ECO
 Mora – mora. (VV. 337-365)

Eco erwähnt zuerst die Gefühle, die die Mänaden verspüren: Hoffnung und Liebe Orfeo gegenüber. Dies scheint die übliche Funktion des Echos zu sein: Es kann – als natürliches bukolisches Element – die Affekte der Protagonisten widerspiegeln. Die Interaktion Ecos ist hier jedoch komplexer: Sie erklärt den Grund, warum Orfeo den Frauen nicht mehr begegnen will: „Amore – more“, für Orfeo ist die Liebe tot. Angeblich geht es um eine Schande für Orfeo („onta“). Endlich verrät Eco, dass Orfeo sterben wird: „Pera – era“, „Spire – ire“, „Furie – rie“, „Mora – mora“ sind Antworten, die nicht nur die Zukunft enthüllen, sondern auch die Mänaden zur Ermordung des Sängers treiben. Die Szene des Echos wird somit zum entscheidenden

Handlungsknoten, in dem nicht nur offenbart wird, wie die Handlung sich weiterentwickelt, sondern auch die Reaktion der Mörderinnen hervorgerufen wird. Eine ähnliche Rolle spielt das Echo in Guarinis *Pastor Fido*. Dort ‚verkörpert‘ das Echo die Stimme Amors, der Silvio offenbart, dass er – der keusche Jäger – bald zum Liebenden wird⁸⁵⁸. In beiden Fällen ist das Echo kein rein dekorativer Bestandteil der bukolischen Welt, sondern veranschaulicht einen diegetischen Knoten des Handlungsverlaufs⁸⁵⁹. In *La morte d’Orfeo* beginnt nach der Echo-Episode das Unglück des Protagonisten, der bald ermordet wird. Ecos Vorhersage ist daher negativ und entspricht keinem pastoralen, sondern einem tragischen Element: der Prophezeiung des Todes einer Figur oder eines unglücklichen Ereignisses. Diese Prophezeiung tritt üblicherweise als Traum auf⁸⁶⁰; auf diese Weise wird ein pastorales Element refunktionalisiert. Pastorale und Tragödie vermischen sich, die Pastorale verliert insbesondere ihre Heiterkeit. Dieser ersten Vorhersagung folgt eine zweite: Ireno beobachtet, wie ein Schwan von einigen Vögeln umgebracht wird. Der Schwan versinnbildlicht traditionell die Dichtung: Er ist ein gelungenes Symbol für Orpheus selbst, der – wie der Schwan – im Laufe des Dramas umgebracht wird; die wilden Mänaden werden dementsprechend adäquat durch die „invidiosi uccelli“ (V. 390) dargestellt. Lincastro betont die tragische Natur der Ereignisse:

Ah! prodigi son questi
D’impendente destin segni funesti. (VV. 396-397)

In der folgenden Szene erscheinen Bacco und Furore, die ihre Rache vorbereiten. Das Echo gehört zum tragischen und grausamen Teil des Librettos, der somit zur Refunktionalisierung eines bukolischen Topos führt – und nicht nur dieses einen Topos: Auch die bukolische Landschaft verwandelt sich, indem sie düster und trüb wird⁸⁶¹. Die Refunktionalisierung des

⁸⁵⁸ Ab dem Vers 1027. Die Szene wurde im Kapitel zur *Dafne* bereits besprochen.

⁸⁵⁹ Elisabetta Selmi schreibt in ihrem Kommentar: „come ribadisce l’Ingegneri, [Guarini] fa in modo che l’invenzione possa essere „adoprata per istrignere il nodo, od agevolarne la soluzione“. È questa la funzione che l’eco guariniana svolge rispetto agli sviluppi drammatici della parte episodica, raffigurandosi, a livello strutturale, come l’equivalente dell’oracolo che governa il rivolgimento della vicenda principale di Mirtillo e Amarilli [...], in forma di una variante psicologica e interiorizzata che si adatta al registro pastorale di Silvio“ (S. 425).

⁸⁶⁰ Vgl. z.B. den Traum von Alvida, gleich am Anfang des *Torrismondo*: „[...] Oimè, giamai non chiudo / queste luci già stanche in breve sonno, / ch’a me forme d’orrore e di spavento / il sogno non presenti; ed or mi sembra / che dal fianco mi sia rapito a forza / il caro sposo, e senza lui solinga / gir per via lunga e tenebrosa errando“ (VV. 33-39).

⁸⁶¹ „CORO DI PASTORI: O quante strida, o quanti / S’odon per queste selve / sospir, lamenti e pianti, / mostri selvaggi e sanguinose belve! / DUE PASTORI: L’Ebro, c’ha d’oro i flutti, / pallido corre e geme; / secchi sono e distrutti / i vaghi fior c’ha nelle sponde estreme. / CORO DI PASTORI: Givan pur ora allegri / gli augei di faggio in faggio, / or stan solinghi ed egri, / e su nel ciel sparito è il più bel raggio. / DUE PASTORI: Qualche grave rovina / sovrasta a questi lidi, / o fiamma repentina, / o inimica mano, o petti infidi! / CORO DI PASTORI: O ciel, sì liberale / in dar segni dell’ira, / non far colpo mortale, / e scendan parchi i fulmini a ferire!“ (VV. 430-449).

Echos könnte sich auf Striggios *Orfeo* beziehen, in dem Echo das unglückliche Schicksal des Sängers ebenfalls betont, um gleichzeitig ein moraldidaktisches Urteil gegen ihn zu fällen. Aus Striggios Libretto stammen auch die moraldidaktischen Figuren der Hirten sowie die komische, ebenfalls moralisierend zu funktionalisierende Figur Carontes. Die bislang noch nicht erforschte Beziehung zwischen Striggio und Landi kann durch den ähnlichen gegenreformatorischen Kontext erklärt werden. Ihre eingehendere Untersuchung konnte wichtige Erkenntnisse zu Tage fördern, die das poetologische und ideologische Profil der ersten Musikdramen klar hervortreten lassen.

4.3 Zur didaktischen Valenz der Komik

In den folgenden Unterkapiteln werden die in einigen der frühen Musikdramen eingeführten komischen Elemente besprochen und auf eine Funktion zurückgeführt, die sich in den hier analysierten Dramen als einheitlich erweist. Sie wird durch historische Zusammenhänge begründet und offenbart somit neue, unerwartete Beziehungen zwischen Musikdramen – insbesondere zwischen dem Mantuaner und dem römischen Kontext.

4.3.1 Der Fall von Rinuccinis *Dafne* und Striggios *Orfeo*

Es sei hier kurz auf die Fälle von Rinuccinis *Dafne* und Striggios *Orfeo* verwiesen, die bezüglich der Komik bereits behandelt wurden, damit deutlich wird, welche Rolle der Komik in den höfischen, nicht-römischen Musikdramen zukommt⁸⁶², welche als Kontrastfolien zur Funktionalisierung der Komik in den römischen Opern dienen.

Die sehr leichte Komik in Rinuccinis *Dafne* kommt durch ein Zitat aus Guarinis *Pastor Fido* zustande. Es handelt sich dabei um ein einfaches Wortspiel, das keinen Einfluss auf die Struktur des Textes ausübt (vgl. 2.3). In Rinuccinis *Euridice* und *Arianna* fehlen dagegen Bezüge auf einen komischen Stil. Dies bestätigt die Vermutung, dass die Komik lediglich durch die Vorlage in die *Dafne* durchgedrungen ist und keine Relevanz innerhalb von Rinuccinis Poetik besitzt.

Die Komik des Dialogs zwischen Orfeo und Caronte (aus Striggios *Orfeo*) wird im Unterkapitel 4.1.2.2 besprochen; im Unterkapitel 4.2.2.1 steht die leichte Komik des Kunstgriffs des Echos im selben Libretto im Mittelpunkt. Die Komik spielt bei Striggio eine moraldidaktische Rolle: Durch die Gegenüberstellung zweier Figuren (Orfeo und Caronte) wird der Wert einer bisher

⁸⁶² Fabbri 2003 schreibt bezüglich der römischen Dramen: „Fino ad allora il teatro per musica aveva conosciuto solo blandamente e di rado la dimensione del comico“ (S. 54).

positiv dargestellten Figur (Orfeo) in Frage gestellt; die Schlusszene und die Moral des Dramas werden somit antizipiert und bekräftigt. Die ähnliche Funktionalisierung des Echos ist ein weiterer Hinweis auf die Tendenz Striggios, die Komik zugunsten einer moralisierenden Botschaft zu verwenden.

4.3.2 Die Komik und die Parodie in Landis *La morte d'Orfeo*

Landis *La morte d'Orfeo* ist – wie Agazzaris *Eumelio* – eine mit parodistischen Zügen versehene *réécriture* des Orpheus-Mythos, wie er von Rinuccini und Striggio besungen wurde. Landi offenbart – anders als Agazzari – seine ämulative bzw. parodistische Intention durch die Wahl des Orpheus-Mythos, der mittlerweile in den Musikdramen bereits zweimal bearbeitet wurde. Es handelt sich dabei um keine Parodie *stricto sensu*, da sich die Komik lediglich auf einige Szenen beschränkt; es ist jedoch ein Fall von *littérature au second degré*, deren Intentionen und Ziele nur durch den Prätext vollkommen verstanden werden können⁸⁶³. Ausdrücklich komisch und parodistisch – im klassischen Sinne – ist die Szene in der Unterwelt: Es handelt sich nicht um den ersten Abstieg von Orfeo im Bemühen, seine geliebte Euridice zurückzubekommen, sondern um den zweiten, definitiven und nicht wiedergutzumachenden

⁸⁶³ Es handelt sich dabei in einigen Grundzügen um eine Parodie, weil die *réécriture* komische Elemente beinhaltet (vgl. die Definition von ‚Parodie‘ im HWR: „Der Begriff <P.> bezeichnet im engen Sinn eine spezifische literarische Schreibweise, die im wesentlichen durch zwei Merkmale gekennzeichnet ist: Sie ist (a) intertextuell auf eine Vorlage bezogen und (b) komisch.“, aus Stocker 2003, S. 637), und andererseits wohl um eine *réécriture* im Sinne von Malipieros *Petrarca spirituale* oder Di Leones *Aminta moralizzato*; in letztgenanntem Werk „l'autore non mette in atto una generica moralizzazione della pastorale tassiana, bensì procede a un puntuale rifacimento del testo di partenza, risemantizzato da cima a fondo mediante interventi il più possibile essenziali“ (Corradini 2016, S. 296): *La morte d'Orfeo* ist keine treue und resemantisierende *réécriture* wie der *Aminta moralizzato*, jedoch hat Landis Werk ähnliche, moralisierende Intentionen. Es handelt sich dabei vielleicht um eine *contradictio* („Schreibweise, die in enger Anlehnung an Form und Wortmaterial einer Vorlage der dort vertretenen These explizit widerspricht“, in Seidel 2003, S. 114), oder um eine Sonderform der Kontrafaktur, nämlich um die *parodia christiana*, ein Terminus, der von Martin Heinrich Müller eingeführt wurde: „Er bezeichnet die Verwendung antiker Motive in christlichem Zusammenhang in Gedichten lateinischer Sprache. Die Kontrafaktur einer weltlichen durch eine geistliche Dichtung kann im wesentlichen dreierlei bezwecken. Sie macht sich den Bekanntheits- und Verbreitungsgrad, möglicherweise auch die Sprachkraft und literarästhetische Qualität der Vorlage zu eigen, um sie als Vehikel für den Transport der eigenen Botschaft einzusetzen; sie korrigiert die Vorlage, indem sie ihren Aussagesinn negiert und durch einen anderen ersetzt; sie überbietet sie, indem sie mit dieser Ersetzung nach eigenem Verständnis etwas inhaltlich Wertvolles an die Stelle von etwas minder Werthaftem oder sogar Verderblichem setzt“ (Pittrof 2006, S. 259). Unterschiedliche Formen der *parodia christiana* sind möglich – auch die „Umformung der antiken Bukolik zur geistlichen Schäferdichtung“ (ibid.): *La morte d'Orfeo* verfährt ganz ähnlich. Heinrich Estienne theoretisiert in seinem Traktat *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* (1575) „il regime serio della parodia“ und exemplifiziert dies durch „lungghissime catene di variazioni parodiche, che nella fattispecie rispondono a una finalità edificante, recuperando e adattando all'ideologia cristiana un sapere antico“ (Gorni/Longhi 1986, S. 464). Eine interessante Überlegung bezüglich der Gattungsfrage bietet Robert 2006: „Anders als in den *Poetices libri septem* wird die Parodie von Estienne nicht als Gattung, sondern als Schreibweise verstanden, deren enge Verwandtschaft mit der rhetorischen *imitatio* und ihren Prozeduren mehr als einmal betont wird“ (S. 53). Genette würde vielleicht von einer *transposition* sprechen („Pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de transposition“, Genette 1982, S. 36). Vgl. dazu Lattarico 2001.

Abstieg, da Orfeo nun selbst tot ist. Der Protagonist hofft, in der Unterwelt die Geliebte zu sehen und sie lieben zu können – es sind Hoffnungen, die mit der Macht der irdischen Liebe verbunden sind. Orfeo trifft zuerst Caronte, der Orfeo nicht nur feindlich gesonnen ist, sondern auch eine augenscheinlich komische Figur verkörpert. Die komische Charakterisierung Carontes ist auf eine moraldidaktische Tendenz des Stücks zurückzuführen, wie dies auch in Striggios *Orfeo* (und, wie wir später sehen werden, in Agazzaris *Eumelio*) der Fall ist; es handelt sich dabei also um einen aktiven Eingriff in die klassische Vorlage. Caronte versucht, Orfeo fernzuhalten und ihn nicht singen zu lassen; er lädt ihn ein, den Rhythmus seines Ruderns zu vertonen:

CARONTE

Ma tu non t'accostar, alma perversa;
Va pur girando altrove e lassa canto
Et apprendi formar, misera, il pianto.
E se pur anco hai di cantar desio,
Le pause canterai del remo mio. (VV. 737-741)

Die Begegnung zwischen Euridice und Orfeo in der Unterwelt ist ein zentraler Moment von *La morte d'Orfeo*: In dieser Szene wird die Vorlage am stärksten parodiert, und in dieser Szene findet sich auch der ‚komischste‘ Moment des Librettos. Zentraler Wert des Mythos von Orpheus und Eurydike ist die Liebe, die das Unmögliche ermöglicht – nämlich dass Eurydike vom Tod aufersteht und in die irdische Welt zurückkehrt. In *La morte d'Orfeo* wird der männliche Protagonist von der Triebkraft der Liebe bewegt: Er kommt in die Unterwelt voller Hoffnungen, obwohl er gerade gewaltsam umgebracht wurde. Euridice hat jedoch das Wasser des Lethestromes getrunken und ihre Vergangenheit vollkommen vergessen. Caronte und Mercurio nehmen diese Wahrheit vorweg, um Orfeo zu überzeugen, nicht weiter hinabzusteigen bzw. stattdessen in den Himmel aufzusteigen, den angemessenen Ort für den Sohn Apollos:

MERCURIO

Lascia i campi di morte e le gementi
Ombre d'inferno: tra celesti eroi
Avrai lucido seggio, e i crini tuoi
Sfavilleranno ora, e di raggi ardenti. (VV. 716-719)

Ah, tu vaneggi, e credi
Ch'Euridice anco t'ami e ti conoschi.
Tra questi campi foschi
Beve ella un lungo oblio
Dell'antico desio.

Deh, meco al ciel, alma felice, riedi! (VV. 724-729)

Die Begegnung mit der vergesslichen Euridice bestätigt mit einer komischen Pointe die für Orfeo traurige, trotz aller Warnung unerwartete und unvorstellbare Erkenntnis:

MERCURIO

Ecco Euridice tua: vedila, Orfeo.

ORFEO

Non è più vaga e bella

Qual sia nel ciel vaghissima facella;

Ma ben sei crudo, rio,

Che allontani le braccia al mio desio.

EURIDICE

Mercurio. Chi è quel folle,

Che nel gelo di morte arde d'amore?

MERCURIO

Dunque non lo conosci? Ei per te more

E tua beltade sovra ogni altra estolle.

ORFEO

Euridice, mio bene, eccoti Orfeo,

Quel già sì caro un tempo

Agli occhi tuoi famoso semideo.

EURIDICE

O tu sogni, o tu deliri;

Io non conobbi Orfeo,

Né 'l vidi mai, né di vederlo bramo.

Né l'ho in odio, né l'amo.

Rimanti in pace, io torno a i dolci rai

Dell'Elisio felice, a i miei desiri.

ORFEO

Ove fuggi, crudel? Ove mi lasci,

Dura, spietata e fiera?

Euridice! Euridice! (VV. 746-766)

Die Kluft zwischen den Erwartungen nicht zuletzt auch der Rezipienten und dem tatsächlichen Geschehen kann nicht größer sein und bedingt den komischen Ton der Szene. Euridice hat Orfeo vergessen und identifiziert ihn als ‚verrückten Liebenden‘ im Sinne des Petrarkismus („Chi è quel folle, / Che nel gelo di morte arde d'amore?“), wobei die Rekontextualisierung petrarkischer Ausdrücke hier eine – wie mir scheint – parodisierende Funktion hat; das mythische Paar, das seit jeher Symbol für die Macht der Liebe sogar über den Tod war, besteht hier aus einer vergesslichen Frau und einem enttäuschten Liebhaber. Die Komik dieses Moments dient einem moraldidaktischen Ziel: Wie schon Mercurio angekündigt hat, sollte Orfeo anderen, nicht irdischen, sondern jenseitigen Werten folgen. Er sollte zusammen mit den himmlischen Göttern und insbesondere mit seinem Vater Apollo in den Himmel aufsteigen, anstatt ein unmögliches Liebesglück in der Hölle zu suchen. Die Komik betont mit ihrer

paradoxen Kraft diese Erkenntnis; die Parodie der Vorlage zeigt an, dass die in der Vorlage propagierten Werte falsch sind. Die höchste komische Pointe wird von Caronte sofort danach erreicht: Er lädt ein, das Wasser des Flusses zu trinken, und verwendet dafür Wörter (und Musik⁸⁶⁴), wie sie für Trinklieder angemessen wären, die der niedrigen Stillage angehören. Auch formal weist der Gesang durch die Polymetrie eine Besonderheit auf⁸⁶⁵:

CARONTE

Bevi, bevi sicura l'onda
Che da Lete tranquilla inonda:
Beva, beva chiunque ha sete
Il sereno liquor di Lete.

Non più morte
Non più sorte;
Privo di doglia,
Pien di piacere,
Venga, chi ha sete, a bere.

Beva, beva questi cristalli,
Che trascorrono per le valli;
Beva, beva di questi argenti
Che non fanno provar tormenti.

Beva, beva questo liquore,
Chi piagato si sente il cuore;

⁸⁶⁴ Vgl. Herzog 1999: „Caronte, who is already thoroughly inebriated by the elixir of forgetfulness, sings a jolly drinking song in a scene that presents one of the first truly comic songs to be found in an opera“ (S. XI). Leopold 1976 spricht vom „erste[n] Beispiel einer komischen Szene in der Operngeschichte“ (S. 262-263); in einem späterem Aufsatz (Leopold 1981) schreibt sie: „Die Textvorlage als Strophenlied mit Refrain und die Komposition im tänzerischen Dreiertakt legen vollends die Ebene fest, in die dieses Trinklied eigentlich gehört: in eine fröhliche Runde von Zechkumpanen jedenfalls eher als an die Schwelle zur Unterwelt“ (S. 78). Die Komik sowohl dieser und anderer Szenen als auch der Figur Carontes in *La morte d'Orfeo* wurde ebenfalls von Gianturco 1982 in den Vordergrund gerückt, welcher jedoch keine Analyse des musikalischen Dramas bietet: „Ne *La morte d'Orfeo* la causa della morte del protagonista è semplicemente l'esclusione di qualcuno da una lista di invitati, sicuramente una ragione non sufficiente perché sia ucciso e, di conseguenza, non sufficiente perché il pubblico prenda la storia sul serio. Inoltre c'è anche l'ironica scena tra i due presunti amanti, Orfeo ed Euridice, che ora non si amano più; non soltanto in quest'opera si mettono in ridicolo i due personaggi ma, così facendo, è implicito che i precedenti trattamenti del loro amore erano esagerati. Un Caronte petulante completa il cast di personaggi quasi burleschi“ (S. 220). Vgl. Fabbri 2003: „[...] è Caronte, sempre nella *Morte d'Orfeo*, ad abbassare talvolta il proprio registro stilistico dai livelli pastorali consueti, a quelli di una quotidianità d'espressione inequivocabilmente ‚comica‘ [...], corroborata dall'intonazione di una leggera e bizzarra canzonetta polimetrica“ (S. 54-55).

⁸⁶⁵ „L'approdo anche sul palcoscenico musicale di soggetti cristiani e agiografici, avvenuto dapprima a Firenze e poi a Roma negli anni '20 e '30, spinge alla definizione sempre più caricata e grottesca, o anche solo comica, dei personaggi diabolici [...] un contrassegno di tale connotazione è la stravaganza metrica, che determina come immediato corrispettivo singolarità di soluzioni ritmiche. Esse possono andare da quelle generate dalla miscela polimetrica della canzonetta „Beva, beva sicuro l'onda“ cantata da Caronte nella *Morte d'Orfeo* di Stefano Landi (1619), alle altrettanto insolite catene di versicoli sdruciolli – e conseguenti schemi di emiolia – dei coretti infernali del *S. Alessio* di Rospigliosi-Landi (1632/35: I, 4, „Si disserrino“) o di *Erminia sul Giordano* di Rospigliosi-Rossi (1633: III, 3, „Uscitene“),“ Fabbri 2003, S. 117. Es sind aber nicht nur höllische Erscheinungen, die komisch charakterisiert werden; in *La morte d'Orfeo* nimmt Orfeo selbst an komischen Szenen teil; in Striggios *Orfeo* spricht das Echo eine komische Pointe in seiner Rede aus. Es ist dabei interessant festzustellen, dass sich eine Tradition von komischen Figuren bzw. Szenen in Libretti religiösen Gehalts etabliert.

Beva, beva chi vuol dal petto
Trar le noie e sentir diletto. (VV. 772-788)

Nach dem bacchischen Gesang schließt Caronte seine Partie mit einem komischen Versprechen an Orfeo: Sollte der Sänger sich je wieder in die Hölle zeigen, werde er, Caronte, ihn verprügeln:

Tante volte all'inferno e torni e parti,
Alma di cantar vaga,
Et in cantar un'ostinata maga.
Or partiti una volta, e non tornare
Né a veder, né a cantare;
Ché, se tu torni, certo ti prometto,
Per l'anima d'Aletto,
Cacciarti in un cantone;
Fatto immobile, batto col bastone. (VV. 799-807)

Nach der komischen Szene kann Orfeo endlich in den Himmel aufsteigen, die wahren – d.h. christlichen – Werte erkennen und die „gloria eterna“ genießen. Der moralische Gehalt des Stücks wird vor allem dank der Komik der vorherigen Szene klar auf der Bühne dargestellt; das Komische ermöglicht, den Konflikt zwischen Werten und Figuren herauszustellen, v.a. wenn es darum geht, positive Werte triumphieren zu lassen. Diese Komisierung kann auch zu einer gewissen Erniedrigung der mythologischen Figuren führen. Die klassische Mythologie kann somit verlassen oder nur insoweit akzeptiert werden, als sie christliche Werte verkörpert. Dies war z.B. auch das Ziel von Francesco Bracciolini in seinem heroikomischen Epos *Lo scherno degli dei* (1618)⁸⁶⁶, wie im Dialog zwischen Talia, der Muse der komischen Dichtung, und Urania, der Muse der religiösen Poesie, zu lesen ist:

TALIA. [...] empiono i poeti le carte di questi nomi: Giove, Saturno, Venere, Marte e attribuiscono loro potenze e virtù celesti, le quali tanto è vero che essi non hanno quanto che o son nomi senza soggetto, o son idoli o finzioni e maschere trovate e mantenute dal Diavolo, antico avversario della verità, per mantener sedotti e ingannati i semplici; e i poeti autorizzando quest'idoli col nominarli di molto male sono stati cagione, imprimendo nelle rozze menti perniziosa semenza di falsa religione. E non deve giovare a loro in questo il dire che l'hanno fatto per finzione e per favola e però non debbono esser creduti, prima perché si potrebbe domandar loro „e perché dite voi quelle cose che non vi devono esser credute? s'elle non s'hanno a credere, a che dirle?“ e poi perché nelle cose della religione non si scherza [...]. Ora se noi pertanto rappresenteremo nella tela nostra le scimonite follie degli dei favolosi o più tosto de' poeti che gli introducono,

⁸⁶⁶ „Le intenzioni del poema sono dichiarate esplicitamente sia dal proemio che dallo scritto in prosa che lo precede, un dialogo tra la musa della poesia comica (Talia musa baiona) e Urania, musa della poesia teologica. Attraverso la rappresentazione comica dei vizi, delle sozzure, delle piccinerie degli dei classici, lo *Scherno* vuole promuovere l'abbandono definitivo della mitologia classica e il ritorno alla fede nell'unico vero Dio“ (Residori 2004b, S. 85).

discrediteremo gl'uni e gl'altri in maniera che gli uni perderanno ogni stima, e gl'altri forse da qui avanti volendo sparger di maraviglie i componimenti non più da Venere o Marte le prenderanno, ma da Dio vero, dagl'Angeli, da' Santi suoi e dall'anime Beate, onde solamente e verisimilmente posson procedere che gli dei o son diavoli o son nulla.⁸⁶⁷

Bracciolini lebte lange in Rom und arbeitete für Maffeo Barberini, den späteren Papst Urban VIII.; er stand auch in enger Beziehung zu Giulio Rospigliosi (dem späteren Papst Clemens IX.), der zahlreiche Musikdramen religiösen Gehalts schrieb und an den er einen Widmungsbrief in der Ausgabe des *Scherma degli Dei* richtete⁸⁶⁸.

Die negative und gewaltsame Darstellung Baccos, die in den Unterkapitel 4.1.2.4 und 4.1.3 beleuchtet wurde, lässt die Darstellung der Opposition zwischen negativen und positiven Werten erkennen. Orfeo ist aber kein einfach positiv geschildertes Opfer, sondern eine Figur, die zwar scheitert, jedoch noch gerettet werden kann, da sie neue Ideen in Erfahrung bringt – genau wie das Publikum selbst. Analog dazu wurde schon 1606 die Figur Eumelios von Agostino Agazzari geschildert: In Agazzaris Libretto werden ein positiver und ein negativer Pol vorgestellt; Eumelio, die Hauptfigur, steht im Zentrum des Machspiels zwischen Gut und Böse; es handelt sich um eine Figur, die sich, wie Orfeo, durch Lernen verbessern kann. Komische Szenen tragen parodistisch dazu bei, diese komplexe Konstellation umzusetzen.

4.3.3 Die Oper in Rom: Agazzaris Strategien in der *Euridice*-Parodie des *Eumelio*

Striggios Poetik und seine Funktionalisierung der Komik in der Figur des Orfeo könnten einen großen Einfluss auf die moraldidaktische Funktionalisierung komischer Elemente, die Landi in seiner *La morte d'Orfeo* vollzieht, ausgeübt haben. Landi stand aber ein anderes, geographisch näheres Beispiel zur Verfügung: Agostino Agazzaris *Eumelio*. Der *Eumelio* wurde 1606 während der Karnevalszeit im Seminario Romano aufgeführt; die Librettisten dürften Torquato de Cupis und Tirletti gewesen sein, zwei Jesuiten, wenngleich der Druck (Venedig 1606) ihre Namen nicht erwähnt⁸⁶⁹.

⁸⁶⁷ Bracciolini 1618, unpag. Die vierte Oktave des *Scherma* bestätigt das poetologische Ziel Bracciolinis: „Et io ch'al vero culto il Sacro Legno, / Dianzi ritrassi hor la mia penna stanca, / Posar vorrei, ma tuttavia l'ingegno, / L'impigrito desio, punge, e rinfranca; / E dice scrivi, alta cagion di sdegno / Rimane, e questo alla bell'opra manca, / Scrivi di falsi Dei, sprezza, e beffeggia, / E le favole lor' danna e dilleggia“ (S. 2).

⁸⁶⁸ Näheres zu Bracciolini und zum Gattungsproblem im *Scherma* in Sarnelli 2001; zur Beziehung Bracciolini-Rospigliosi vgl. S. 17. Heroikomische Züge sind noch öfter in den kommerziellen Musikdramen in Venedig zu erkennen – diese lassen sich jedoch durch den Einfluss der Accademia degli Incogniti begründen und haben somit keine moraldidaktischen Zwecke; vgl. Badolato 2013.

⁸⁶⁹ Zu *Eumelio* vgl. Bonaventura 1930, v.a. aber Johnson 1971, die eine Liste der Sekundärliteratur sowie eine erste Musikanalyse bietet. Dazu auch Gigliucci 2011, S. 95-99; Gigliucci gibt zwei Textversionen des Musikdramas heraus (S. 171-226), das jeweils in einem Druckexemplar – in der Biblioteca del Conservatorio di

Der Prolog „A lettori“ enthält wichtige poetologische Äußerungen. Ziel des Dramas, das für die Knaben des Römischen Seminars in der Karnevalszeit geschrieben wurde, sei nicht nur *delectare*, sondern auch *docere*:

Dico adunque ch'io ritrovandomi in Roma nel Seminario, fui persuaso un mese avanti il Carnovale per trattenimento privato di quella nobilissima gioventù metter in Musica questo DRAMMA, quale, se non per altro, mi piacque per la bella et utile allegoria ch'io vi scorgeva [...]. E se ad alcuno paresse stranio il non haver io variate tutte l'arie di tutte le parole, questo ho fatto e per la brevità, e per maggior comodità di chi altrove la volesse recitare, ed anco per non haver io trovato ragione alcuna perché si debbi variar sempre l'arie d'uno stesso personaggio, non mutando egli le rime, eccettuata però l'occasione della diversità de' motivi et affetti contrari, dovendosi allora accomodar il compositor all'affetto.⁸⁷⁰

Eumelio wird als „DRAMMA pastorale“ (S. 178) definiert, das teils gemeinsame Ziele und Strukturen mit Rinuccinis Dramen aufweist, wie z.B. die strukturelle Alternanz bzw. die Vorrangigkeit der Affekte im Text und somit auch in der Musik („diversità de' motivi et affetti contrari, dovendosi allora accomodar il compositor all'affetto“). Das Drama zeigt jedoch einen neuen Zweck, nämlich den, nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren („la bella et utile allegoria ch'io vi scorgeva“). Dies kommt den Forderungen des römischen und seminariellen Kontexts nach: Das moraldidaktische Potential der dramatischen Stücke war vor einem Publikum von Seminaristen (wenngleich nicht nur Seminaristen zugegen waren) unverzichtbar. In dem von der Poesia gesprochenen Prolog wird diese Idee bestätigt: „Puro sen, pensier' casti, e santi ardori“ (S. 182) sind die einzigen Werte und Tugenden, die vom Gedicht zelebriert werden können. Gleichzeitig sollte betont werden, dass die Didaxe, die im jesuitischen Theater unverzichtbar war, durch eine dramatische Form vermittelt wird, die auf starke Effekte und Affekte zielt; dies war nämlich die Tendenz des jesuitischen Theaters gegen Ende des 16. Jahrhunderts, das durch stilistische Merkmale, das prunkvolle Bühnenbild, die Musik und das kunstvolle Schauspielen das Publikum von bestimmten moralisierenden Inhalten überzeugen wollte⁸⁷¹. Auf der anderen Seite sei darauf hingewiesen, dass das

S. Cecilia in Rom – und in einer Handschrift (BNF, Nouv. Acq. Latine 565) vorliegt. Ich werde dem Text des Drucks folgen, da die Handschrift viele Fehler aufweist, wie Gigliucci plausibel erklärt (S. 172).

⁸⁷⁰ Zit. aus Gigliucci 2011, S. 178-179.

⁸⁷¹ Vgl. Michel 1987, insb. S. 240: „Zwar verlieren die Jesuiten niemals die Belehrung mit dem Mittel des Theaters aus den Augen. Doch beginnt sich gegen die Jahrhundertwende eine neue Intention bemerkbar zu machen. Es wird in zunehmendem Maße nicht so sehr der Kopf oder der Verstand angesprochen, sondern Herz und Gefühl“. Die Mittel zur Erzeugung der Affekte waren nämlich der Stil des Textes, das Bühnenbild als „alles, was mit den Augen zu erfassen ist“, die Musik und das Ballett, die Gestik der Schauspieler (S. 241). Michel konstatiert außerdem eine Verschiebung vom Affekt der Furcht zum Affekt der Liebe (S. 251). Janning 2008 betont, dass die Prä- und Interludien von jesuitischen Theaterstücken, die oft mythologische Figuren vorsehen, „teilweise in Konkurrenz zur italienischen Oper“ stehen (S. 206); außerdem können sie „durch den Einsatz von Musik, Tanz, Requisiten

jesuitische Theater sehr oft mythologische Inhalte aus der klassischen Antike übernimmt und auf eine ‚lockere‘ und freie Weise den eigenen didaktischen Zwecken gemäß adaptiert⁸⁷². Die griechischen Mythen bieten oft einen Stoff, der vom jesuitischen Theater gerne nach christlichen Vorlagen verändert wird, wie dies auch im *Eumelio* der Fall ist (s.u. die komplexe Problematik der Parodie)⁸⁷³.

Eumelio ist der Figur von Orpheus nachempfunden⁸⁷⁴: Insbesondere ist er in der Lage, himmlisch zu singen, wird vom Mercurio als „fanciullo canoro“ (S. 184) definiert und Apollo ist sein Mentor. Eumelio ist eine positive Figur, die die Werte Apollos und der olympischen Götter vertritt: Gleich am Anfang zeichnet sich eine Opposition zwischen Werten ab, welche auf die christliche Moral zurückzuführen ist:

EUMELIO
Fiamma del ciel prima m'arda, ch'io consenti
La cetra serva al dio privo di lume
Ch'il cieco volgo inganna e col suo nume
Il ciel amorba e gli elementi. (S. 188)

Nach einer von Echo bzw. Amor⁸⁷⁵ ausgesprochenen bedrohlichen Vorhersehung taucht der Chor auf, dessen Ziel darin besteht, Eumelios Verhalten und Überzeugungen zu lenken und zu ändern. Das Hofleben sei viel schöner als das Leben im Wald; die Jugend sollte sofort vollkommen genossen werden – so behauptet der Chor. Im *Eumelio* profiliert sich somit am Anfang der Handlung eine ideologische Opposition zwischen verschiedenen Vorstellungswelten: einerseits der tugendhaften Welt Apollos und der ‚oberen‘ Götter, die sich dem Gesang im idyllischen bukolischen Kontext widmen; andererseits einer alternativen Welt, die – wie bald klar sein wird – der Unterwelt und den Sünden angehört und eher eine höfische

und zahlreiche Bühnenbilder sogar zu den theatralen und musikalischen Höhepunkten der Dramen gehören“ (ibid.).

⁸⁷² Janning 2008: „Für die Vermittlung eines ethisch-religiösen Wertekanons eignen sich in diesem Zusammenhang auch Mythen des klassischen Altertums. Sie enthalten nämlich zahlreiche Figuren, die analog zu biblischen und historischen Gestalten richtiges oder falsches Handeln vorbildhaft oder warnend darstellen können“ (S. 175). Mythische Figuren sind nicht nur Protagonisten der Haupthandlungen, sondern oft auch in Chorpartien und Prologen zu finden.

⁸⁷³ Z.B. der von Bernardino Stefonio verfasste *Crispus* (1597), der erstmals im Collegio Romano, dann 1628 im Seminario Romano aufgeführt wurde: „Il soggetto è dichiaratamente un travestimento romano del mito greco di Fedra e Ippolito. Il modulo del travestimento storico-erudito è d'altronde assai tipico della drammaturgia gesuitica“ (Morelli/Sala 1994, S. 601).

⁸⁷⁴ Gigliucci 2011, S. 98.

⁸⁷⁵ Auch in Guarinis *Pastor Fido* verkörpert Echo den Gott Amor, der zusammen mit Silvio einen Diaog aufbaut, um ihn von der Macht der Liebe zu überzeugen. Silvio verliebt sich schließlich in Dorinda, was ein *happy ending* ebenfalls der Nebengeschichte der Tragikomödie garantiert. Vielleicht will Agazzari dadurch auch Guarinis Episode umkehren: Während die Liebe bei Guarini positiv konnotiert ist, solange sie tugendhaft bleibt, ist die Liebe im *Eumelio* ein ausnahmslos negativer Wert.

Moral vertritt. Der Appell zum Genuss der Jugend lässt nicht nur an berühmte Texte der florentinischen Kultur⁸⁷⁶, sondern auch an Rinuccinis Libretti und Tassos *Aminta* denken:

CORO I

Hor che sei ne' più verd'anni
ahi t'inganni
se l'età non godi intera;
mentre son nel prato odori
cogli fiori
godi lieta primavera.

CORO II

Lascia pur folle garzone
la tenzone
quel ch'Apollò insegna in vano,
canta pur dilette e gioie
via le noie
stendi a me l'amica mano.

CORO I

Se sapessi che piacere
è godere
giorno e notte in festa e giuoco,
certo certo che direste:
„Gioie e feste
fan beato in ogni luoco“. (S. 190)

CORO I

O se vòi ricchi palagi
con mill'agi
non ti mancheranno altrove;
lascia gl'antri lascia i boschi
neri e foschi,
credi a Febo men ch'a Giove. (S. 192)

Der Chor versucht, Eumelio zu schmeicheln und nennt ihn „pazzarello“⁸⁷⁷, was ein Zitat aus dem *Aminta* sein könnte. Im *Aminta* wird Silvia mehrmals von Dafne „pazzarella“ genannt, da sie die Liebe Amintas verwirft („Ah cangia, / cangia, prego, consiglio / pazzarella che sei“, VV. 97-99; die Aufforderung wird von Dafne mehrmals wiederholt). Natürlich wird das Adjektiv nicht nur in der Pastorale Tassos verwendet, sondern auch in weiteren Dramen (und ebenfalls nicht dramatischen Texten) des 16. und 17. Jahrhunderts⁸⁷⁸. Der *Aminta* bietet jedoch eine ähnliche Situation: Dafne versucht, Silvia von der Richtigkeit der Liebe zu überzeugen, ebenso

⁸⁷⁶ Z.B. Lorenzo de' Medicis *Trionfo di Bacco e Arianna*, der zwar neoplatonisch intendiert war (vgl. dazu etwa Leuker 2007), aber auch leicht missverstanden werden konnte.

⁸⁷⁷ „CORO I: Pazzarello a che contrasti? / Tanto basti: / prova pur più lieta vita; / li disaggi in questi monti / ti son conti / son di pene calamita“ (S. 192-194).

⁸⁷⁸ Z.B. in Giraldis *Cinzios Egle* („SILENO: Che dirai, pazzarella?“), in Flaminio Scalas *Il finto marito* („RUCHETTA: O canagliola, ricordatevi che sète nella strada! Oh là, sù, pazzarella, andiamo al manco in casa.“), in Giovan Battista Andreinis *Lo schiavetto* („ALBERTO: Sta ferma pazzarella, tieni a te le mani! Se te l'ho da dire, mi paiono scherzi e novelle queste sue.“).

wie in Agazzaris Libretto der Chor, der Vertreter einer hedonistischen Wertvorstellung ist, versucht, Eumelio zu überzeugen⁸⁷⁹. Im *Eumelio* wird wohl Tassos *Aminta* bzw. seine Ideologie verurteilt, wie auch die Schlusszene und die Schlusswörter Apollos bestätigen (s.u.). Die Meinung Dafnes verkörpert im *Aminta* den auktorialen Gesichtspunkt insofern, als das Drama mit der glücklichen Perspektive der Hochzeit zwischen Silvia und Aminta schließt. Die Poetik Tassos, die sehr wichtig für Rinuccinis Dramen ist⁸⁸⁰, wird dagegen im *Eumelio* vollkommen abgelehnt und umgedreht, wie es schon in Guarinis *Pastor Fido*⁸⁸¹ bzw. in den streng gegenreformatorischen Dramen⁸⁸² der Fall war.

Sofort danach verkündigt ein Hirte, dass Eumelio in großer Gefahr ist:

Eumelio volto in doloroso inganno
a certo precipitio or volge il corso. (S. 196)

Es stellt sich somit heraus, dass der Chor den Hirten getäuscht hat und im manichäischen System des Dramas den negativen Pol darstellt. Im Laufe der Handlung werden sich die Laster als Dämonen enthüllen, die dem Reich Dites dienen: Somit offenbart sich eine Gegenüberstellung von positiven und negativen Werten⁸⁸³ – und die im *Eumelio* negativ konnotierten Werte entsprechen den positiven Werten von Tassos und Rinuccinis Dramen.

Im zweiten Akt spielt die tragische topische Szene des Botenberichts. Corbante, der Nuntio, teilt Apollo mit, dass sich ein Unglück ereignet: Das Unheil besteht nicht etwa darin, dass eine Figur gestorben ist, sondern darin, dass Eumelio von den Lastern verführt wurde.

Cruda novella arredo, o santi numi:
Il vostro Eumelio pur dianzi vidd'io

⁸⁷⁹ Der Chor verwendet Ausdrücke, die auf die Liebeserfahrung verweisen: „bel diletto“; „cogli fiori / cogli lieta primavera“; „diletti e gioie“ (S. 190); Eumelio verspürt in sich Gefühle, die in der literarischen Tradition mit der Liebeserfahrung verbunden sind („Sento al cor un dolce foco / a poco a poco / che m’infiamma tutto il petto“, S. 192), „forza dolce che diletta / che m’alletta / che m’infiamma un bel desio“, „vo’ provare / quanto dolce il piacer sia“ (S. 194).

⁸⁸⁰ Vgl. z.B. das Kapitel zur *Dafne* oder das Unterkap. 4.2.2 und die zahlreiche Bezüge auf die ‚evasive‘ Ideologie des *Aminta*. Der „bel diletto“, der vom Chor gefordert wird, ist analog zum „diletto“, der oft in Rinuccinis Libretti evoziert wird (s.o.). Der hinterlistige Ausdruck des Chors „Fate gioia canti e balli / per le valli, / ritorniamo con dolcezza; / questo giorno a noi felice / hor si lice / trionfar per allegrezza“ (S. 194) verweist vielleicht auf „Al canto, al ballo, all’ombre, al prato adorno / alle bell’onde, e liete / tutti, o pastor correte / dolce cantando in si beato giorno.“ (*Euridice*, VV. 85-88).

⁸⁸¹ Guarini kehrt die Botschaft von *Amintas* Chor um, um eine moralisierende Lehre zu vermitteln und die Vorlage zu kritisieren (vgl. 4.2.1.1).

⁸⁸² Wie Chiodo 1998 behauptet. Vgl. ebenfalls Scarpati 1995, insb. das Kapitel *Il nucleo ovidiano dell’Aminta*, S. 75-106.

⁸⁸³ „Al sempiterno crin d’intorno gite / Coronato d’oro e trionfali allori: / Vint’oggi habbiam e riportiam honori / E nobil preda al gran regno di Dite. / A te, gran Re delli tartarei mostri, / Facciam la ricca spoglia, a te Signore / Sempre procaccierem trofei, o onore / E che non regni in derelitti chiostrati“ (S. XX).

Andar di vitij con un drapel rio;
Così pria chiusi morte havessi i lumi! (S. 198)

Die Trauer um die Verführung und die zukünftige Unsittlichkeit Eumelios, die mit tragischen Ausdrücken mitgeteilt wird – d.h. mit Ausdrücken, die einem schweren Unglück angemessen wären – erscheint Mercurio übertrieben, welcher suggeriert: „A danni inevitabil serba il pianto“ (ibid.). Die Umsetzung tragischer Modalitäten in diesem Kontext suggeriert eine Umkehrung bzw. eine Änderung der Werte und Vorstellungen, die in der Regel von der Tragödie vertreten werden: Die Tragödie wird einer moralisierenden *réécriture* unterzogen, genau wie bei Landi. Gleichzeitig aber erfüllt die Tragödie eine Funktion, die auch in früheren Musikdramen zur Geltung kam: Sie begleitet die Änderung der Stimmung innerhalb des Musikdramas – vom Glück zum Unglück.

Am Anfang des dritten Aktes erscheint Apollo, der zusammen mit Mercurio in die Unterwelt hinabsteigt, um Eumelio zu retten; Apollo wurde vom Chor mit Orpheus verglichen⁸⁸⁴. Die höllische Szene beginnt mit einem Zitat aus der *Euridice*:

Ecco gl'orridi campi e le funeste
Piagge d'Averno [...] (S. 206)

Die Verse entstammen Orfeos ersten Worten in der Hölle: „Funeste piagge, ombrosi orridi campi“. Die *Euridice* bzw. der Mythos von Orpheus, wie er von den Florentinern erzählt wurde – d.h. ohne eine klare moraldidaktische Interpretation –, stellt den umzukehrenden Prätext des *Eumelios* dar: Eumelio wird wie Orpheus als außerordentlicher Sänger charakterisiert, muss aber von Apollo gerettet werden, der seinerseits ‚zum Orpheus‘ wird, indem er in die Unterwelt hinabsteigt, um seinen Protegé auf die Welt und zu den Tugenden zurückzubringen. Die *réécriture* des Mythos betrifft ebenfalls die Figurenkonstellation und insbesondere die Beziehung zwischen Apollo und Eumelio: Dies ist keine Liebesbeziehung mehr – wie bei Orfeo und Euridice – sondern eine Vater-Sohn-Beziehung („O mio Febo, o mio padre“ sagt Eumelio),

⁸⁸⁴ Coro de' Pastori: „Orfeo col dolce canto / trass' il primiero pianto / d' Avern' al crudo stuolo / che god' all' altrui duolo; / che fia che non impetra / d' Apollo l' aurea cetra“ (S. 204). Später verwendet Mercurio den Reim impetra : cetra („qui gemit e sospiri / radoppierà, mercé se non impetra / la nobil armonia della tua cetra“ S. 206), der auch von Rinuccini bezüglich des Erfolgs von Orfeo eingesetzt wird („non fia più no che la mia nobil cetra / con flebil canto a lagrimar v'alletti: / ineffabil mercede, almi diletti / Amor cortese oggi al mio pianto impetra“, VV. 106-109). Am Ende des Dramas ist von einer „aurea cetra“ die Rede („e tornata l' aurea cetra / che di pietra / ammolisce i duri cori“, S. 220), wie in der *Euridice* („Or di soave plectro / armato e d' aurea cetra, / con lagrimoso metro / canoro amante impetra“, VV. 566-569); der Ausdruck könnte jedoch auf Eumelio und nicht auf Apollo verweisen (wie auch die anschließenden Verse des Dramas, s.u.). Wichtig ist in diesem Fall die Verwendung des Sprachmaterials der Vorlage, deren Botschaft dadurch umgekehrt wird.

von der die Liebe bzw. die sexuelle, leidenschaftliche Liebe ausgeschlossen wird. Der Ausschluss der Liebe ist ein aktiver Eingriff in die Vorlage: Die Figuren und die Handlung nehmen starke moralische Konturen an; die Vorlage wird somit in ihrer ideologischen Ausrichtung indirekt, jedoch klar kritisiert.

Im *Eumelio* werden die moralischen Werte ständig an den Tag gelegt, wie in der Beschreibung der Unterwelt klar wird:

In quel nubilo campo
Breve piacer che se ne fugge a volo
Si cangia eternamente in pianto e duolo. (S. 206)

Es handelt sich dabei um Aussagen, die die finale Botschaft von Tassos *Aminta* umkehren („[...] più caro viene / e più si gusta dopo 'l male il bene“, VV. 1983-1984). In Tassos Pastorale folgt das Liebesglück dem vergangenen Unglück: Dies ist auch die Moral, die in Rinuccinis *Euridice* zum Ausdruck kommt, als die anfänglich unglückliche Liebe von Orfeo für Euridice erzählt und bewertet wird („Ben conosc'or che tra pungenti spine / tue dolcissime rose, / Amor, serbi nascose; or veggo e sento / che per farne gioir ne dàì tormento“, VV. 140-143; s.o.). Agazzari scheint absichtlich gegensätzliche Werte ausdrücken zu wollen.

Eumelio hat falsche Werte erwählt⁸⁸⁵ und soll deswegen für die Ewigkeit bestraft werden:

Semplicetto fanciullo, a chi credesti?
Alle lusinghe d'un fallace bene
Che dilette promette, attende pene
E in un momento ogni tuo ben perdesti!
Ti dissi io pur una volta quando
Apprendevi da me degni costumi
Che dilette e piacer son' ombre e fumi
Ond'ogni bene, ogni virtù va in bando. (S. 206-207)

Die Überlegenheit der Werte, die von Apollo vertreten werden, wird sogar von Plutone anerkannt: Der König der Unterwelt gibt zu, dass seine eigene Welt „Fosco maligno e cieco“ (S. 212) ist; er bietet Apollo sogar seine eigene Macht, damit er Gesetze beschließen kann:

Hor meco in questo orrore
Dimora alquanto e nella reggia scendi

⁸⁸⁵ „Diletti e piacer“ sind in der *Euridice* Werte, die zweifelsohne positiv konnotiert sind (vgl. bspw. im Prolog: „TRAGEDIA: e su corde più liete il canto mio / tempro, al nobile cor dolce diletto“, VV. 23-24; „Qual in sì rozzo core / alberga alma sì fera, alma sì dura, / che di sì bell'amor l'alta ventura / non colmi di diletto e di dolcezza?“, VV. 61-64, „Deh come ogni bifolco, ogni pastore / a' tuoi lieti imenei / scopre il piacer ch'entro racchiude il core“, VV. 154-156, usw.).

Ove possesso del mio regno prendi.

Havrò a diletto che tu pigli in mano
Questa verga e la scuota a tuo talento:
Obediratti intento
Ogni mio stuolo e leggi potrai porre
E i liberi ligare e i vinti sciôrre. (S. 212)

Das Thema der Gesetze ist in der *Euridice* besonders heikel und mit politischen Diskurskomplexen verbunden, wie bereits erwähnt; der Machthaber, Plutone, will in Rinuccinis Libretto seine eigenen Gesetze nicht brechen, während die Berater Radamanto und Caronte das Gegenteil befürworten. Im *Eumelio* gibt Plutone absichtlich seine Souveränität ab. Plutone erkennt sich als der Welt Apollos unterlegen. In der folgenden Szene wird jedoch weiter über die Gesetze der Hölle diskutiert: Die ‚Ratgeber‘ Plutones, nämlich Radamanto, Eaco und Minos, empfehlen dem König Pluto, seine eigenen Gesetze nicht zu brechen. Niemand soll aus der Hölle fliehen können; Plutone dagegen will seine Gesetze womöglich ändern. Die Situation und die Rollen im *Eumelio* kehren diejenige der *Euridice* um, in der Plutone einerseits, die Berater andererseits gegensätzliche Meinungen vertreten:

RADAMANTO
Legge è scritta in diamante in questo regno:
Chi v'entra mai d'uscir facci disdegno.
PLUTONE
Chi fa le leggi le può ben disfare;
Giove in Ciel regna, io qui, Netuno in Mare.
EACO
Se prima il Re le leggi sue disprezza,
Folle è chi gl'obedisce e chi l'apprezza.
PLUTON
Chi stimar non si fa non sa regnare.
MINOS
E chi rompe le leggi il regno scioglie. (S. 214)

Intertextuelle Bezüge, die auf die *Euridice* als Prätext verweisen, zeigen, dass Rinuccinis Drama absichtlich umgekehrt wurde: In der *Euridice* spricht Plutone von „legge scolpita in rigido diamante“, die nicht geändert werden kann, während es in Agazzaris Stück Radamando ist, der einen ähnlichen Satz verwendet („Legge è scritta in diamante in questo regno“). Im *Eumelio* erwähnt Plutone die Beispiele der Götter, die ihre eigenen Gesetze gelten lassen – es sind Jupiter und Neptun. In der *Euridice* ist es Radamanto, der sich auf diese Beispiele bezieht:

RADAMANTO
Sovra l'eccelse stelle

Giove a talento suo comanda, e regge.
Nettuno il mar corregge
e move a suo voler turbi, e procelle
tu sol dentr' ai confin d' angusta legge
avrà l' alto governo
non libero signor del vasto inferno?

Auch in diesem Fall dreht Agazzari die *Euridice* absichtlich um – nicht der Didaxe wegen, wie in anderen Fällen, sondern um politische Werte des florentinischen Dramas umzukehren⁸⁸⁶. Im Kontext dieses Dialogs spielt außerdem Caronte – wie auch bereits in Striggios *Orfeo* und anders als in der *Euridice* – eine komische Rolle. Im *Eumelio* tritt Caronte gegen die Befreiung Eumelios ein und droht, die Unterwelt zu verlassen, falls Eumelio frei gelassen wird („S' Eumelio parte vo' partir anch' io, / E qui lascio la barca e 'l remo. Adio!“, S. 212). Die Komik Carontes war bei Striggio ein Zeichen der Moraldidaxe des Librettos, wie bereits gezeigt wurde; moraldidaktische Intentionen hat auch Agazzari, der vor Striggio sein Libretto schreibt (1606) und deswegen vielleicht sogar als Modell für Striggio gelten mag (wir haben jedoch keinen Beleg für einen direkten Bezug).

Schließlich lässt Plutone Eumelio frei. Und zusammen mit der Befreiung Eumelios wird die Botschaft des Textes klar: Eumelio ist ein negatives Beispiel eines schlechten Verhaltens, das bestraft wird:

APOLLO
Impari oggi a tuo costo
La gioventù d' Arcadia, Eumelio mio,
A non seguir sì tosto
Di piaceri l' invito e 'l van desio;
Che non è quel che splende
Oro sempre e dal fin il ben s' attende. (S. 218)⁸⁸⁷

Die Figur Eumelios stellt, wie wir sehen konnten, eine Mischung verschiedener Vorlagen dar: In Eumelio fließen Orfeo (wie seine Sängergaben zeigen) und Euridice (da er in der Hölle gerettet wird) zusammen⁸⁸⁸: Er verkörpert die als negatives *exemplum* dargestellte

⁸⁸⁶ Es kann hier nur mit aller Vorsicht behauptet werden, dass die Umkehrung der politischen Problematik der *Euridice* politisch bedingt ist; die Behauptung wäre mit komplexen theologischen und theoretischen Elementen zu klären, was im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Eine polemische Intention ist auf jeden Fall vorhanden.

⁸⁸⁷ Die Wörter Apollos, mit denen „di piaceri l' invito e 'l van desio“ verurteilt werden, kehren die tassekste Botschaft („s' ei piace, ei lice“) ideologisch um.

⁸⁸⁸ Außerdem ist der Reim riso : paradiso („tanta la gioia e 'l riso / che sembra oggi il mio petto un paradiso“, S. 218), den Eumelio verwendet, um sein Glück wegen der Rettung zu äußern, auch in der *Euridice* zu finden, als Aminta die Wiederkehr der Geliebten von Orfeo aus der Unterwelt erzählt („Chi può del cielo annoverar le stelle, / o i ben di paradiso, / narri la gioia lor, la festa e 'l riso“ (VV. 657-659).

mythologische Welt, deren Werte moralisch zu verurteilen sind. Hierin scheinen Sinn und Bedeutung des Textes von Agazzari zu liegen: Die Werte von Rinuccinis Dramen umzustürzen. Und dies wird durch die teils parodistische Umkehrung der Vorlage erreicht, aus der das Sprachmaterial des *Eumelio* stammt⁸⁸⁹. Die ständige Betonung moralisierender Werte und die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Wertvorstellungen, die von verschiedenen Göttern (des Himmels und der Unterwelt) verkörpert werden, markieren ebenfalls die Divergenz zu Rinuccinis mythologischen Dramen.

La morte d'Orfeo, der ebenfalls seine Vorlage umkehrt und somit nicht generell eine Systemreferenz, sondern eine spezifische Einzeltexreferenz vorführt, kann sich einerseits auf Striggios *Orfeo*, andererseits (und wahrscheinlicher) auf Agazzaris *Eumelio* beziehen. Landi und Agazzari stammen beide aus römischen, noch dazu jesuitischen Kontexten. Während *Eumelio* sicherlich im Seminario Romano⁸⁹⁰ aufgeführt wurde, wissen wir nicht mit Sicherheit, wo oder ob überhaupt *La morte d'Orfeo* auf die Bühne gebracht wurde. Die Ausbildung Landis kann aber in jesuitischen Institutionen verortet werden; zudem kannte Landi das Stück Agazzaris. Aus diesen Gründen lässt sich festhalten, dass die Techniken Landis aus der jesuitischen Vorlage stammen, in der die Komödie eine moraldidaktische Rolle spielt.

Und in der Tat wird sich die mit moralisierenden Zielen ausgestattete römische Oper (vgl. insbesondere Giulio Rospigliosis – alias Papst Clemens IV. – Libretti) auf die Mischung ernsthafter und komischer Figuren konzentrieren. Die gleiche Funktionalisierung der Komik in *Orfeo* und *La morte d'Orfeo* kann polygenetisch sein, zeigt aber auf jeden Fall die stabile Rolle, die die Komik, insbesondere mit ihrer paradoxalen Perspektivierung der Vorlagen, übernehmen kann.

⁸⁸⁹ Vgl. die abschließenden Verse: „Non si vanti Filomena / né Sirena / pareggiare il nostro Orfeo: / dunque tutti almi Pastori / grati onori / diamo al nostro Semideo“ (S. 220); Orfeo wird auch am Ende der *Euridice* gepriesen und sein Name erscheint auch als Reimwort: „Ma che più? S'al negro lito / scende ardito / sol di cetra armato Orfeo, / è del regno tenebroso, / lieto sposo, / porta al ciel palma e trofeo“ (VV. 785-790).

⁸⁹⁰ Das Seminario Romano erfüllte eine wichtige Rolle im Theaterleben der Stadt: „Il Seminario Romano [...] promuoveva e ospitava le rappresentazioni del periodo di carnevale, quando il teatro gesuitico assumeva, per gli allievi e per le loro famiglie, il valore di alternativa ai divertimenti e alle feste profane che caratterizzavano questo momento dell'anno. Il Seminario Romano, la cui direzione dalla sua fondazione nel 1565 era stata affidata ai gesuiti, dal 1572 ospitava, oltre ai seminaristi che si preparavano alla carriera ecclesiastica anche numerosi convittori, appartenenti in maggioranza all'aristocrazia italiana o più ampiamente europea. Sia i chierici che i convittori erano allievi del Collegio Romano e, dopo la scuola, abitavano la ‚casa comunitaria‘ del Seminario Romano, dove nel pomeriggio proseguivano gli studi, svolgevano varie pratiche devozionali e talune attività ludiche e di intrattenimento“ (Filippi 1995, S. 175).

4.4 Fazit: Die unterschiedliche Funktionalisierung der Gattungen in der experimentierfreudigen Geburtsstunde der Oper

Die Untersuchungen der gattungstypologischen Elemente und ihrer Funktionalisierung innerhalb der ersten Musikdramen haben zahlreiche Erträge ans Licht gebracht, die innovative Beobachtungen zu den frühen Musikdramen ermöglicht haben. Es kann zuallererst festgestellt werden, dass die Gattungshierarchie in der ersten Phase der Musikdramen beachtet wird: Die Tragödie, die prunkvolle höfische dramatische Gattung *par excellence*, dient als theoretisches, aber auch praktisches Modell (vgl. die Wirkaffekte und einige zentrale Topoi); das Pastoraldrama, das im späten 16. Jahrhundert einen großen Erfolg erlebte, als der Publikumsgeschmack auch in den Theoretisierungen als Maßstab galt, spielt eine sehr wichtige Rolle, was die Wirkaffekte, das Personarium und manche ideologisch aufgeladene Topoi angeht; die komische Schreibweise zeichnet sich allmählich ab – v.a. in den Kontexten, in denen moraldidaktische Zwecke erfüllt werden sollten.

Die Gattung erweist sich als Seismograph für die verschiedenen Anlässe und ideologischen, poetologischen, historischen Bedingungen der jeweiligen Musikdramen: Die Komik dient in Mantua und v.a. in Rom als Instrument zur Vermittlung moraldidaktischer Inhalte und zur Distanzierung von florentinischen Vorlagen bzw. von Rinuccinis Werken. Auch die Umsetzung von tragischen Elementen, wie z.B. die Diskussion zwischen König und Beratern, markiert die Distanz zwischen einem offiziellen, florentinischen Aufführungskontext (Rinuccinis *Euridice*), in dem die Szene lange entwickelt und mit politischen Akzentsetzungen ausgestattet wird, und einem akademischen, privateren Anlass (Striggio's *Orfeo*), in der die Szene durch eine komische Episode ersetzt wird.

Die gattungstypologische Konformation der Musikdramen hilft somit dabei, die im ersten und dritten Kapitel formulierte Frage nach der *funzione-signore* und der *funzione-autore* zu beantworten: Jede Gattung ist Träger besonderer Intentionen, die oft miteinander in Konflikt geraten und keine einheitliche Interpretation ermöglichen – v.a. in Dramen, die in offiziellen, zelebrativen Kontexten entstehen (*Euridice* und *Arianna*). Während die Intermedien enkomastischen Zwecken nachkommen (v.a. *Arianna*), ist die Rolle der tragischen Bezüge vielschichtig: Manchmal können tragische Szenen ethisch-politische Inhalte suggerieren (*Euridice*, vgl. 4.1.2.1), manchmal können sie eher poetologische Zwecke erfüllen (*Arianna*, vgl. 4.1.2.3). Dies ist ein Zeichen der Polysemie und der Experimentierfreudigkeit der ersten Musikdramen, in denen sich unterschiedliche Akteure, die an der Entwicklung des Musikdramas teilhaben (Librettist, Auftraggeber, Musiker), mit unterschiedlichen Gattungen

auseinandersetzen müssen. Die Gattungen werden somit zu Resonanzräumen für verschiedene Intentionen, sie stehen sozusagen an der Schnittstelle zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik.

Der Fokus auf die Gattungen und auf einschlägige intertextuelle Relationen hat außerdem neue Erkenntnisse über die ersten Musikdramen ans Licht gebracht. Die tragischen Wirkaffekte enthüllen die Mechanismen der Katharsis im Musikdrama, die eine mildere Purifikation der Affekte ermöglicht – eine Art von Katharsis *in minore* – und außerdem dem Mechanismus der barocken *meraviglia* nahe steht (vgl. 4.1.1). Die Tragödie und insbesondere die typisch tragische Szene des Dialogs zwischen König und Beratern illustriert die mit politisch-ethischen Zügen ausgestattete Valenz des Begriffes *pietà* – vor allem im florentinischen Kontext (vgl. 4.1.2.1). Im römischen Kontext werden tragische Topoi dagegen mit moraldidaktisch funktionalisierten Elementen (Horrorelementen, *phobos* als Wirkaffekt, *furor*) verbunden (vgl. 4.1.2.4 und 4.1.3). Die Bezüge auf die Pastoraldramen, die sich als Einzeltextreferenzen konfigurieren, präzisieren den ideologischen Gehalt der jeweiligen Musikdramen im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Tasso und Guarini: Insbesondere die Bezüge auf Tassos *Aminta* lassen den Einfluss des Autors der *Liberata* auf Rinuccini erkennen. Es handelt sich dabei um einen Einfluss, der sich mit den oben genannten vielschichtigen Intentionen der Libretti auseinandersetzen muss: Deswegen wird nicht nur der *Aminta*, sondern auch der gegenreformatorische und hofkonforme *Pastor Fido* in Rinuccinis *Euridice* nachgeahmt (4.2.1.1). In akademischen, von enkomiaistischen Zwecken befreiten Dramen (Rinuccinis *Dafne*) ist dagegen die Wirkung von Tassos Poetik problem- und interferenzenlos zu erkennen (vgl. Kap. 2). In Rinuccinis *Arianna* wird die pastorale Vorlage von Tasso verfolgt (vgl. die Diskussion zu *amore* und *onore*, vgl. 4.1.2.3); der Konflikt zwischen poetologischen und enkomiaistischen Intentionen entfaltet sich dann in der Gattungsmischung, indem Intermedien und Tragödie Träger verschiedener, konfligierender Intentionen werden. Guarini spielt eine wichtige Rolle eher in moraldidaktischen Kontexten, die gerne auf die hofkonformen, gegenreformatorischen Elemente des *Pastor Fido* zurückgreifen. Auf diese Weise zeichnet sich eine unerwartete historische Verbindung zwischen Mantua und Rom ab, zwischen Striggios *Orfeo* und Landis *La morte d'Orfeo*, die ähnlichen moraldidaktischen Zielen folgen. Noch stärker ist die Beziehung zwischen Landis Drama und Agazzaris *Eumelio*, die aus demselben religiös und jesuitisch geprägten Kontext stammen und sich darum bemühen, die höfischen Vorlagen umzukehren und parodistisch zu perspektivieren (vgl. 4.2.1.4). In diesen Fällen übernimmt die Komik eine einheitliche moraldidaktische Funktion, die später von berühmten römischen Musikdramen völlig entfaltet wird (vgl. 4.3) und sich im Hinblick auf die

poetologischen Begründungen und auch die textuellen Modalitäten von der Komik venezianischer Libretti der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheidet.

5. Schlussfolgerungen

Aus dem – Schulz-Buschhaus‘ glücklicher Intuition zu verdankenden – Konzept der Gattungsmischung heraus entwickelte sich der rote Faden dieser Arbeit. Dieser erwies sich als für das Musikdrama besonders erkenntnisfördernd, indem er unterschiedliche mit dem Musikdrama verbundene Problemfelder durchdringt und bislang wenig beachtete Relationen zwischen literarischen Gattungen, geographischen sowie politischen Kontexten und poetologischen Ansprüchen ans Licht bringt. Der fundamentale Ansatz, der diese Arbeit prägt, ist primär historisch bzw. rezeptionshistorisch: Die historische Warte garantiert die Fundierung der Untersuchung dieser insbesondere am Anfang ihrer Geschichte durch ihre Okkasionalität und gattungsdefinitorische Instabilität geprägten Gattung. Darüber hinaus sind die mit den Musikdramen zusammenhängenden literarischen Kategorien nur aus einer historisierenden Perspektive zu verstehen: Das besondere Verständnis der Gattung der Tragödie im 16. Jahrhundert zeigt z.B., dass eine ahistorische bzw. transhistorische Definition von Tragödie für die Untersuchung tragischer Elemente in den ersten Musikdramen nicht produktiv wäre. In dieser Arbeit entfaltet sich die historisierende Perspektive sowohl in der Untersuchung zeitgenössischer Berichte und besonderer soziokultureller Kontexte, in der Analyse komplexer, aus verschiedenen Theaterformen bestehender Gegenstände wie der Feierlichkeiten anlässlich wichtiger Hochzeiten (vgl. Kap. 3), als auch in der akribischen intertextuellen Recherche, die das dichte Netz von Relationen zwischen Texten, Autoren und Kontexten beleuchtet. Die Hauptergebnisse dieser letzten Untersuchung wurden bereits im Schlusskapitel 4.4 dargelegt und werden daher hier nicht wiederholt.

Historisch zu arbeiten, kann dabei nicht bedeuten, auf Kategorisierungen zu verzichten. Die Arbeit vermochte vielmehr zu zeigen, dass generalisierende Abstraktionen, wie sie in der Rede von ‚politischen‘ und ‚metaliterarischen‘ Interpretationen, von ‚inoffiziellen‘ und ‚offiziellen‘ Kontexten, von ‚*funzione-signore*‘ und ‚*funzione-autore*‘ manifest werden, für die Analyse historischer Begebenheiten ihren unbestreitbaren Wert haben. Es handelt sich dabei um heuristische Kategorien, die die Analyse steuern und eine klare Lektüre der Ergebnisse der intertextuellen Arbeit ermöglichen. Die Unterscheidung zwischen ‚akademischem‘ und ‚offiziellen‘ Kontext ermöglicht es beispielsweise, spezielle Prozesse der ersten Musikdramen zu verstehen, wie die Verfassung unterschiedlicher Versionen eines Librettos (Striggios *Orfeo*, der zwei Schlusszenen aufweist, die eine potenziell propagandistisch, die andere gelehrt und akademisch) oder die *réécriture* eines Musikdramas für verschiedene Kontexte (Rinuccinis *Dafne*, die akademisch geprägt ist und von Opitz übersetzt und einem offiziellen Kontext

entsprechend angepasst wurde), die den Zweck haben, unterschiedlichen (nämlich akademischen und offiziellen) Kontexten zu genügen. Generalisierung bedeutet aber nicht Simplifizierung: Auch in den evidentesten Kontexten werden interpretative Inkohärenzen erzeugt. Dies ist der Fall bei Rinuccinis *Arianna*, in der verschiedene Gattungen verschiedene und teils unvereinbare Funktionen tragen und die Gattungsmischung bedingen. Dies wird wiederum nicht durch Zufall, sondern durch die besonderen Produktionsbedingungen der Musikdramen erklärt, in denen unterschiedliche Akteure mit unterschiedlichen Ansprüchen ein intermediales ‚Gesamtkunstwerk‘ schaffen, das teilweise die Pluralität des Produktions- und Aufführungskontextes widerspiegelt.

Die Schlussfolgerungen dieser Untersuchung bestehen einerseits aus präzisen Erkenntnissen historischer Prägung, wie z.B. hinsichtlich der Evolution des florentinischen Theaters: Die Fortschreibung der Gattungstradition der Musikdramen in Florenz kann als ein produktiver Rezeptionsprozess unter Reduktion auf in vorausgehenden Dramen enthaltene enkomiastische Sinn- bzw. Bedeutungssystemen angesehen werden (vgl. das disambiguierende, also explizit widerspruchsfreie Drama *Le Nozze degli Dei* vs. die komplexe *Euridice*, Kap. 3.2.3). Außerdem ist die eminente sowohl positive (als Modell wirkende) als auch negative (als *exemplum ex negativo* geltende) Rolle Torquato Tassos jeweils im florentinischen und im römischen Kontext zu Tage gefördert worden (für diese und weitere historische Ergebnisse vgl. das Kap. 4 und insbesondere die Zusammenfassung in 4.4).

Andererseits steht am Ende der Untersuchung eine wichtige, nicht kontextspezifische, sondern eher historisch-gattungstypologische Erkenntnis: Die frühen Musikdramen sind stark durch eine Bedeutungspluralität geprägt, die teilweise durch besondere soziokulturelle Bedingungen, aber auch durch die Experimentierfreude besonders innovativer Autoren (wie Ottavio Rinuccini) bedingt ist und zahlreiche Interpretationen ermöglicht, welche wiederum vielfältigen Erwartungshorizonten entsprechen.

Die grundsätzliche Erkenntnis dieser Untersuchung besteht somit darin, dass die Musikdramen hochkomplexe, polysemische Gemengelagen sind, in denen die Gattungen eine besondere Rolle spielen: Sie sind sozusagen Vermittlungsinstanzen, Knoten oder Synapsen der Beziehungen zwischen literarischen und außerliterarischen Elementen, sie übernehmen unterschiedliche Funktionen je nach Kontext und Poetik und tragen entscheidend zur Polysemie der Musikdramen, nicht selten auch zu ihrer inhärenten Widersprüchlichkeit bei, indem die von ihnen übernommenen Funktionen miteinander konfliktieren. In ihrer Komplexität, die sich auch in der Gattungsmischung manifestiert, spiegeln die Musikdramen die Veränderungen der

epistemologischen Voraussetzungen an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert wider und erscheinen somit als Produkt *par excellence* der anbrechenden Epoche des Barocks.

Bibliographie

Primärliteratur

Alamanni Luigi, *Favola di Narcisso*, in *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco primo*, Band I, Lione, Grifio, 1532-1533, S. 289-315.

Anguillara Giovanni Andrea, *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia, Giunti, 1584.

Beccari Agostino, Lollo Alberto, Argenti Agostino, *Favole*, hg. von Fulvio Pevere, Torino, RES, 1999.

Becker Heinz (Hg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1981.

Boiardo Matteo Maria, *Timone, Orphei tragoedia*, hg. von Mariantonietta Acocella und Antonia Tissoni Benvenuti, Interlinea, Novara, 2009.

Bracciolini Francesco, *Lo scherno de' falsi Dei, poema piacevole [...] all'Illustriss[imo] ed Eccellentiss[imo] Sig[nor] Don Giovanni De' Medici*, in Venezia, appresso Paolo Guerigli, 1618.

Buonarroti Michelangelo il Giovane, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Nauarra*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600.

Buonarroti Michelangelo il Giovane, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madama Maria Medici regina di Francia e di Nauarra*, in *Opere Varie di M.A. Buonarroti il Giovane. Alcune delle quali non mai stampate*. Raccolta da Pietro Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1863, S. 403-454.

Carter Tim, Szweykowski Zygmunt M. (Hg.), *Composing Opera. From Dafne to Ulisse Errante*, Krakow, Musica Iagellonica, 1994.

Catullus Gaius Valerius, *Poésies*, hg. von Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Cervoni Isabella, *Tre canzoni de la S. Isabella Cervoni da Colle in laude de' christianiss. re, e regina di Francia e di Navarra, Enrico Quarto, e Madama Maria de' Medici*, in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1600.

Chiabrera Gabriello, *Il Rapimento di Cefalo rappresentato nelle nozze della Cristianiss. Regina di Francia e di Navarra Maria Medici*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600.

Cicognini Jacopo, *Amor pudico, festino e balli danzati in Roma nelle nozze de Michele Peretti principe di Venafrò e sig. principessa D. Anna Maria Cesis nel Palazzo della Cancellaria l'anno 1614. Del sig. Iacomo Cicognini ne l'Accademia de gli Humoristi di Roma detto il Confidente*, in Viterbo, presso Girolamo Discepolo, 1614.

Coppola Giovanni Carlo, *Le Nozze degli Dei Favola rappresentata in musica in Firenze nelle Reale Nozze de Serenissimi Gran Duchi di Toschana Ferdinando II e Vittoria Principessa d'Urbino*, Firenze, Amadore Massi and Lorenzo Landi, 1637.

Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche, hg. von Paolo Fabbri und Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983.

Da Gagliano Marco, *La Dafne di Marco da Gagliano Nell'Accademia de gl'Elevati L'Affannato Rappresentata In Mantova*, in Firenze, Appresso Cristofano Marescotti, 1608.

Daniello Bernardino, *La Bucolica, et la Georgica di Vergilio. Tradotte in versi sciolti. L'una da m. Andrea Lori, l'altra da m. Bernardino Danielli con gli argomenti*, Mantova, per Francesco Osanna, 1586.

Dolce Lodovico, *Paraphrasi nella sesta satira di Giuuenale: nellaquale si ragiona delle miserie de gli huomini maritati. Dialogo in cui si parla di che qualita si dee tor moglie, & del modo, che vi si ha a tenere. Lo Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo & di Theti*, in Vinegia, per Curtio Navo e fratelli, 1538.

Dolce Ludovico, *Le trasformazioni di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio con gli Argomenti, et Allegorie al principio, et fine di ciascun canto*, Venezia, Domenico Ferri, 1570.

Dolce Lodovico, *Didone. Tragedia*, hg. von Stefano Tomassini, Parma, Edizioni Zara, 1996.

Doni Giovan Battista, *De' trattati di musica*, hg. von Anton Francesco Gori, II, Firenze, Stamperia imperiale, 1763.

Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno, hg. von Andrea Della Corte, Torino, UTET, 1958.

Fallò Cesare, *Nella coronatione et lode di Henrico Quarto Re di Francia, et di Navarra Christianissimo. Nella Pace di Francia, et nelle felicissime Nozze di Sua Maestà Christianissima con la Serenissima Principessa Maria Medici. Sonetti, et versi latini di Cesare Fallò Medico fisico di Locarno*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600.

Faustini Giovanni, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, hg. von Nicola Badolato, Firenze, Olschki, 2012

Ferrari Benedetto, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, hg. von Nicola Badolato und Vincenzo Martorana, Firenze, Olschki, 2013.

Fiorentino Remigio, *Epistole d'Ovidio di Remigio Fiorentino divise in libri due*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, 1555.

Follino Federico, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio & Ludovico Osanna, 1608.

Giacomini Lorenzo, *Orationi e discorsi di Lorenzo Giacomini Tebalducci Malaspini*, Firenze, ne le Case de Sermartelli, 1597.

Giacomini Lorenzo, *Lezione Quarta di Lorenzo Giacomini Detta nell'Accademia Fiorentina, in Raccolta di Prose Fiorentine. Parte seconda. Volume Quinto. Contenente Lezioni*, in Firenze, Nella Stamperia di Sua Altezza Reale Per li Tartini, e Franchi, 1730, S. 116-152.

Giacomini Lorenzo, *De la purgazione de la tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hg. von Bernard Weinberg, Band III, Bari, Laterza, 1972, S. 345-371.

Giraldi Cinthio Giovan Battista, *Arrenopia. Tragedia di M. Giovan Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese*, Venetia, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583.

Giraldi Giovan Battista, *Egle*, in *Teatro del Cinquecento*, hg. von Renzo Cremante, Band I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

Giraldi Cinthio Giovan Battista, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, hg. von Susanna Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.

Grazzini Antonfrancesco, *La Strega*, hg. von Michel Plaisance, Abbeville, Paillart, 1976.

Guarini Battista, *Verrato primo: Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto Messer Giason De Nores contra le tragicommedie, e le partorali, in un suo discorso di poesia*, in *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1737-1738.

Guarini Battista, *Il Pastor fido e Il Compendio della poesia tragicomica*, hg. von Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.

Guarini Battista, *Madrigali*, in Id., *Opere*, Torino, Utet, 1971.

Guarini Battista, *Il Pastor Fido*, hg. von Elisabetta Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

Ingegneri Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, hg. von Maria Luisa Doglio, Modena, Edizioni Panini 1989.

Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, hg. von Giovanna Gronda und Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997.

Marino Giovan Battista, *Adone*, hg. von Emilio Russo, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013.

Minturno Antonio Sebastiano, *L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1564.

Monteverdi Claudio, *L'Orfeo: favola in musica in un prologo e cinque atti*, Libretto von Alessandro Striggio, hg. von Rinaldo Alessandrini, Kassel, Bärenreiter, 2012.

Nannini Remigio, *Epistole d'Ovidio di Remigio Fiorentino divise in libri due*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, 1555.

Nigresoli Mario gentilhuomo ferrarese, *La Georgica di Vergilio da Mantova. Tradotta in versi volgari sciolti*, Venezia, M. Sessa, 1543.

Ovidius Publius Naso, *Metamorphoses*, hg. von R.J. Tarrant, Oxford, Clarendon Press, 2004.
Palisca V. Claude, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translation*, New Haven/London, Yale University Press, 1989.

Peri Jacopo, *Le musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino Sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini [...]*, Firenze, Marescotti, 1600.

Poliziano Angelo, *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, hg. von Antonia Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore, 1986.

Poliziano Angelo, *Stanze, Fabula di Orfeo*, hg. von Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988.

Poliziano Angelo, *Rime*, hg. von Daniela Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990.

Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert, in Verbindung mit Wolfgang Osthoff, Herbert Scheinder und Hellmuth Christian Wolff, hg. von Heinz Becker, Kassel/Nase/London, Bärenreiter, 1981.

Rappresentatione di anima, et di corpo. Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando. Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, Roma, Nicolò Mutii, 1600.

Relazione delle nozze degli dei favola dell'abate Giovanni Carlo Coppola. Rappresentata nelle reali Nozze de' Serenissimi Gran Duchi di Toscana Ferdinando II e Vittoria Principessa d'Urbino. Alla Medesima Gran Duchessa di Toscana, in Firenze, nella nuova Stamperia del Massi, e' Landi, 1637.

Rinuccini Ottavio, *Dafne*, Firenze, Marescotti, 1600.

Rinuccini Ottavio, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini, rappresentata nello sponsalio della Christianissima Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600.

Rinuccini Ottavio, *Poesie del Signor Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII Re di Francia e di Navarra*, in Firenze, appresso i Giunti, 1622.

Salviati Lionardo, *Opere del cavaliere Lionardo Salviati*, I Band, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1809.

Tasso Torquato, *Le lettere di Torquato Tasso. Disposte per ordine di tempo*, hg. von Cesare Giusti, I Band, Firenze, Le Monnier, 1852.

Tasso Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, hg. von Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

Tasso Torquato, *Aminta*, in Id., *Teatro*, hg. von Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1983, S. 3-98.

Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, hg. von Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

Teatro del Cinquecento, hg. von Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

Teatro del Quattrocento: le corti padane, hg. von Antonia Tissoni Benvenuti und Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983.

Teatro italiano. *Teatro del Cinquecento. La tragedia del Cinquecento*, hg. von Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977.

Torelli Pomponio, *Il Polidoro*, hg. von Vincenzo Guercio, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Torelli Pomponio, *Teatro*, hg. von Alessandro Bianchi, Vincenzo Guercio und Stefano Tomassini, Parma, Ugo Guanda, 2009.

Vergilius Publius Maro, *Opera*, hg. von R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969.

Vecchi Orazio, *L'Amfiparnaso: commedia armonica in tre atti preceduta da un Prologo*, Milano, La Zarliniana, 1938. (Nachdruck von Venezia, Gardano, 1597)

Voltaire, *Oedipe*, in *Les oeuvres completes de Voltaire*, I A, hg. von David Jory, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, S. 165-284.

Zuccaro Federico, *Il passaggio per l'Italia, con la dimora di Parma del sig. Cavaliere Federico Zuccaro*, Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1608.

Sekundärliteratur

Abert Anna Marie, *Tasso, Guarini e l'opera*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» 5 (1970), S. 827-840.

Abert Anna Marie, *Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

Accorsi Maria Grazia, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CLXVI (1989), S. 212-225.

Accorsi Maria Grazia, *Aminta: ritorno a Saturno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

Accorsi Maria Grazia, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad Aminta*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, hg. von Gianni Venturi, Band III, Firenze, Olschki, 1999, S. 881-940.

Accorsi Maria Grazia, „Gravità e dolcezza“ nell'*Euridice di Ottavio Rinuccini*, in Ead., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, S. 13-79.

Alfonzetti Beatrice, „Il traditor d'Oronte“ consigliere e capitano: figure di tradimento, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, hg. von Mauro de Nichilo, Grazia Distaso und Antonio Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, S. 19-38.

Alms Anthony, *Adapting an adaptation: Martin Opitz's Dafne among the Italians*, in «Early Music» I (2012), S. 27-44.

Alonge Roberto, *Appunti per il Pastor Fido*, in «Lettere Italiane» 23 (1971), S. 381-387.

Amadei Federigo, *Cronaca universale della città di Mantova*, Band II, Mantova, CITEM, 1955.

Anceschi Luciano, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Band I, Milano, Marzorati, 1959, S. 435-546.

Andrisano Angela Maria, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazione*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, hg. von Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi und Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, S. 17-27.

Angelini Franca, *Il pastor fido*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Volume secondo: Dal Cinquecento al Settecento*, hg. von Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, S. 705-724.

Angelini Franca, *Eros e Nomos nel Pastor Fido di Guarini*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, hg. von Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, S. 395-406.

Annibaldi Claudio, *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del convegno, Mantova, 21-24 ottobre 1993*, hg. von Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni und Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, S. 459-75.

Annibaldi Claudio, *Uno „spettacolo veramente da principi“: committenza e recezione dell'opera aulica nel primo Seicento*, in *„Lo stupor dell'invenzione“. Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Teatro della Pergola, 5-6 ottobre 2000*, hg. von Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, S. 31-60.

Aresi Stefano, *Dai „doppi finali“ alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de L'Orfeo*, in «Philomusica on-line» 8/2 (2009), S. 64-90.

Ariani Marco, *Ragione e furore nella tragedia di G.B. Giraldi Cinthio*, in Id., *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, S. 115-178

Ariani Marco, *Il puro artificio. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella Canace di Sperone Speroni*, in «Il Contesto» (1977), S. 79-140.

Badolato Nicola, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, hg. von Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, S. 119-136.

Baldassarri Guido, *Angelo Ingegneri. Itinerari di un „uomo di lettere“*, Vincenza, Accademia Olimpica, 2013.

Barberi Squarotti Giorgio, *Il „far grande“ del Guarini*, in «Critica Letteraria», XXII, 1994, S. 419-443.

Barberi Squarotti Giovanni, *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Barberi Squarotti Giovanni, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini al Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

Barberi Squarotti Giorgio, *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006.

Bartoli Bacherini Maria Adelaide (Hg.), „Per un regalo evento“. *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Firenze, Centro Di, 2000.

Battistini Andrea, Raimondi Ezio, *Retoriche e poetiche dominanti: la fenomenologia dei generi nuovi*, in *Letteratura italiana*, hg. von Alberto Asor Rosa, Band III, Torino, Einaudi, 1984, S. 93-98.

Beghelli Marco, *Il libretto d'opera*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, hg. von Carlo Fiore, Palermo, L'epos, 2004, S. 277 – 313.

Bellina Anna Laura, *Rassegna di studi sul libretto d'opera (1965-1975)*, in «Lettere italiane» 29 (1977), S. 81-105.

Beniscelli Alberto, *Premessa*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, hg. von Simona Morando, Marsilio, Venezia, 1997, S. VII-XI.

Berndt Frauke, Tonger-Erk Lily, *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin, Erick Schmidt, 2013.

Bertini Fabio, „Hor con la legge in man giudicheranno“. *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.

Bertolini Lucia, *Euridice all'opera: una ipotesi per Ottavio Rinuccini*, in *Note sul mito, il mito in note*, hg. von Giovanni Ciripiani und Antonella Tedeschi, Irsina, Barone, 2012, S. 13-35.

Besutti Paola, *The „Sala degli Specchi“ Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale*, Mantua, in «Early Music» 27/3 (1999), S. 451-465.

Bianchi Alessandro, *La Diana pietosa di Raffaello Borghini e la favola pastorale del tardo Cinquecento*, in «Levia Gravia» IV (2002), S. 97-128.

Bianchi Alessandro, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.

Bianconi Lorenzo, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, hg. von Alberto Asor Rosa, Band VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, S. 319-363.

Bianconi Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991.

Bianconi Lorenzo, *Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale», II (1995), S. 143-154.

Bigi Emilio, *Umanità e letterarietà nell'Orfeo del Poliziano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 159/506 (1982), S. 183-215.

Blocker Déborah, *The Accademia degli Alterati and the Invention of a New Form of Dramatic Experience: Myth, Allegory and Theory in Jacopo Peri's and Ottavio Rinuccini's Euridice (1600)*, in *Dramatic Experience: the Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, hg. von Katja Gvozdeva, Tatiana Korneeva und Kirill Ospovat, Leiden, Brill, 2016, S. 77-117.

Boggini Danilo, *Per un'edizione critica delle Poesie di Ottavio Rinuccini*, in «Rivista di letteratura italiana» 2/3 (2001), S. 11-60.

Boillet Danielle, „*Non mi fuggir, donzella*“: *variazioni sul motivo della fuga nel teatro pastorale*, in *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 marzo 1995*, hg. von Danielle Boillet und Alessandro Pontremoli, Firenze, Olschki, 2007, S. 3-35.

Bokina John, *Deity, Beast, and Tyrant: Images of the Prince in the Operas of Monteverdi*, in «International Political Science Review» (1991), S. 12-48.

Bonaventura Arnaldo, *I primi melodrammi a Roma e l'Eumelio di Agostino Agazzari*, in «Bullettino senese di storia patria» 37 (1930), S. 301-304.

Bongrani Paolo, *Lingua e stile nella Pasitea e nel teatro cortigiano milanese*, in «Interpres» V (1983/1984), S. 163-241.

Borsellino Nino, „*S'ei piace, ei lice*“. *Sull'utopia erotica dell'Aminta*, in «Filologia e critica» 23 (1998), S. 144-154, dann in *Torquato Tasso e la cultura estense*, hg. von Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, Band III, S. 957-969.

Borsetto Luciana, *Scrittura, riscrittura, tipografia: l'„ufficio di tradurre“ di Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolittiana*, in Ead., *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, S. 257-276.

Bortoletti Francesca, *Egloga e spettacolo nel primo rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008.

Bosisio Matteo, *Il teatro di corte pre-classicista: storia e geografia, opere, ricezione*, Dissertation, Milano, 2015. [2015a]

Bosisio Matteo, *Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, in «Rivista di studi italiani» XXXIII (2015), S. 112-151. [2015b]

Brabant Dominik, Liebermann Marita, *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.

Braun Werner, *Affekt*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Band I (Sachteil), Kassel, Bärenreiter, 1994, S. 31-41.

Broich Ulrich, Pfister Manfred, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Berlin/Boston, De Gruyter, 1985.

Brown Howard Mayer, *How Opera Began: An Introduction to Jacopo Peri's Euridice (1600)*, in *The Late Italian Renaissance 1525 - 1630*, hg. von Eric Cochrane, London, Macmillan, 1970, S. 401-443.

Brumana Biancamaria, *Il Tasso e l'opera nel Seicento: una Gerusalemme 'interrompue' nella Comica del canto di Rospigliosi-Abbatini*, in *Tasso: la musica, i musicisti*, hg. von Maria Antonietta Balsano und Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, S. 137-164.

Bruscagli Riccardo, *La corte in scena. Genesi politica della tragedia ferrarese*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, S. 127-159.

Bruscagli Riccardo, *L'Aminta del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, Band I, S. 279-318.

Bucchi Gabriele, „Meraviglioso diletto“. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Ets, 2011.

Buck August, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld, Scherpe, 1961.

Bujic Bojan, *Figura poetica molto vaga: structure and meaning in Rinuccini's Euridice*, in «Early Music History» 10 (1991), S. 29-64.

Bujic Bojan, *Rinuccini the Craftsman: A View of his Arianna*, in «Early Music» 18 (1999), S. 75-117.

Burattelli Claudia, *L'intermezzo mancato: Federico Follino e l'assedio di Canissa*, in «Medioevo e Rinascimento» VI (1992), S. 133-150.

Burattelli Claudia, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

Caemmerer Christiane, *Die Liebe als Affekt im höfischen Schäferspiel*, in *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Band II, Harrasowitz, Wiesbaden, 2005, S. 849-861.

Calcagno Mauro, *From Madrigal to opera. Monteverdi's Staging of the Self*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2012.

Calzavara Antonella, L'„*Amor soverchio*“ e lo „*sfrenato sdegno*“: rassegna di testi e studi sulla tragedia italiana del Cinquecento (con un'appendice secentesca) (1970-1993), in «Lettere italiane» XLVI, 4 (1994), S. 642-76.

Canguilhem Philippe, *Caronte, chi sei? Un cas exemplaire de circulation littéraire et musicale dans l'Italie de la Renaissance*, in «Italian History & Culture» 5 (1999), S. 85-119.

Canguilhem Philippe, *Les sources littéraires de l'Orfeo de Monteverdi*, in *Du genre narratif au l'opéra au théâtre et au cinéma*, hg. von Raymond Abbrugiati, Toulouse, 2000, S. 81-97.

Canova Mauro, *L'Orbecche di G. Giraldi Cinthio*, in Id., *Le lacrime di Minerva: lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, S. 101-120.

Cappelletti Francesca, *L'uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione ad affresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, hg. von Hermann Water und Hans-Jürgen Horn, Berlin, Mann Verlag, 1995, S. 115-128.

Carrai Stefano, *Poliziano e il mito di Orfeo*, in *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno Internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998*, hg. von Anna Maria Babbi, Verona, Fiorini, 1999, S. 155-167.

Carter Tim, *Correspondence to the Editors of 'Music & Letters'*, in «Music and Letters» 59/4 (1978), S. 522-523.

Carter Tim, *Jacopo Peri's Euridice (1600): A contextual Study*, in «The music review» 43/2 (1982), S. 83-103.

Carter Tim, *Music and Patronage in late sixteenth-century Florence. The Case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, in «I Tatti Studi in the Italian Renaissance» 1 (1985), S. 57-104.

Carter Tim, *Jacopo Peri (1561–1633): His Life and Works*, New York and London, Garland, 1989.

Carter Tim, *Non occorre nominare tanti musicisti. Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence*, in «I Tatti Studi in the Italian Renaissance» 4 (1991), S. 89-104.

Carter Tim, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, London, Batsford Limited, 1992.

Carter Tim, *Lamenting Ariadne?*, in «Early Music» 27/3 (1999), S. 395-405.

Carter Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven/London, Yale University Press, 2002.

Carter Tim, *Rediscovering Il rapimento di Cefalo*, in «Journal of Seventeenth-Century Music» 9 (2003), URL: <http://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html> (letzter Zugriff 02/05/2018)

Carter Tim, *Some Notes on the First Edition of Monteverdi's Orfeo (1609)*, in «Music and Letters» 91/4 (2010), S. 498-512.

Carter Tim, Goldthwaite Richard A., *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2013.

Cassiani Chiara, *Il mito di Dafne nell'Orlando furioso*, in *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 17-19 febbraio, 2010, Firenze, Cesati, 2012, S. 273-29.

Chiarelli Francesca, *Per un censimento delle rime di Ottavio Rinuccini*, in «Studi Italiani» 4 (1990), S. 133-163.

Chines Loredana, „Doppi“ del Petrarca: *Perseo, Orfeo, Pigmalione*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, hg. von Claudia Berra, Milano, Cuem, 2007, S. 139 – 149.

Chiodo Domenico, *Il mito dell'età aurea nell'opera tassiana*, in «Studi Tassiani» 35 (1987), S. 31-58, dann Id., *Il mito dell'età aurea*, in Id., *Torquato Tasso poeta gentile*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998, S. 43-100.

Chiodo Domenico, *Arianna da Firenze a Napoli*, in «Campi immaginabili» 3 (1993/1994), S. 7-29.

Chiodo Domenico, *Corte e Arcadia: lo status quaestionis*, in Id. und Luparia Paolo (Hg.), *Per Tasso: proposte di restauri critici e testuali*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, S. 11-24.

Ciseri Ilaria, *Diplomazia dell'effimero: autocelebrazione e omaggio allo straniero nell'iconografia della corte in festa*, in *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy. Papers from a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence, 1998*, hg. von Elizabeth Cropper, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 2000, S.21-43.

Clubb Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Coller Alexandra, *Ladies and Courtesans in Late Sixteenth-Century commedia grave: Vernacular Antecedents of Early Opera's prime donne*, in «Italian Studies», 62/1 (2007), S. 27-44.

Conte Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, ²1985.

Conte Giuseppe, *La metafora barocca: saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

Corradini Marco, *L'Aminta dei moralisti e l'Aminta dei libertini*, in «Lettere italiane», 68/2 (2016), S. 266-305.

Corti Maria, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Iacobo Sannazaro*, in «Strumenti critici», 6/2 (1968), S. 142-167.

Cosentino Paola, *La tragedia secentesca fra spettacolo e romanzo*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, hg. von Simona Morando, Marsilio, Venezia, 1997, S. 227-245.

Cosentino Paola, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.

Costa Gustavo, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972.

Cotugno Alessio, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara: tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti – Classe di scienze morali, lettere ed arti» CLXV (2007), S. 461-541.

Crahay Roland, *La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque*, in *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Sulmona, maggio 1958, Band I, Roma, Istituto di Studi Romani, 1959, S. 91-110.

Cremante Renzo, *Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento*, in *Tragedie popolari del Cinquecento europeo. Atti del Convegno internazionale di studi. Anagni, 5-7 luglio 1996*, hg. von Maria Chiabò und Federico Doglio, Viterbo, Union Printing, 1997, S. 57-73.

Culler Jonathan, *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2002.

Dangel-Hofmann Frohmut, Pirrotta Nino, *Intermedium*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Band IV (Sachteil), Kassel, Bärenreiter, 1996, S. 1011-1026.

Daniele Antonio, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998.

Daolmi Davide, Rezension zu Giulio Rospigliosi, *Melodrammi profani*, hg. von Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998; Id., *Melodrammi sacri*, hg. von Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999, in «Saggiatore musicale» 9 (2002), S. 230-249.

Da Pozzo Giovanni, *L'ambigua armonia. Studio sull'Aminta del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983.

Da Pozzo Giovanni, *Forma allusiva e scenario della mente nel teatro tassiano*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, hg. von Gianni Venturi, Band III, Firenze, Olschki, 1999, S. 861-879.

De Caro Gaspare, Euridice. *Momenti dell'Umanesimo civile fiorentino*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2006.

Della Monica Ilaria, „*Una fabula patetica e morata*“: *il Pastor Fido di Guarini nella pittura fiorentina del Seicento*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffredi Superbi, Band II: *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, 2004, S. 379-395.

Della Palma Giuseppe, *Aminta, Alceo, Tirenica: una serie pastorale*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, hg. von Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998, S. 307-347.

Della Seta Fabrizio, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Band IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, S. 233-291.

Della Terza Dante, *La corte e il teatro: il mondo del Tasso*, in Id., *Tradizione ed esegesi semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana, 1987, S. 61-70.

De Lorenzo Pierandrea, *Rinuccini e la ,rinascita' di Euridice*, in «Studi e problemi di critica testuale» LXXVI/1 (2008), S. 103-122.

- De Mattei Rodolfo, *Il pensiero politico di Scipione Ammirato*, Milano, A. Giuffrè, 1963.
- De Mattei Rodolfo, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano, Ricciardi, 1982, 2 Bde.
- Denarosi Lucia, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- De' Paoli Domenico, *Claudio Monteverdi*, Milano, Hoepli, 1945.
- De Ritter Liselotte, *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehung und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper*, Köln, Universität zu Köln, 1970.
- Diaz Furio, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976.
- Di Benedetto Arnaldo, *Appunti sull'opera di Niccolò da Correggio*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 147 (1970), S. 161-182.
- Di Benedetto Arnaldo, *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca italiana*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, hg. von Gianni Venturi, Band III, Firenze, Olschki, 1999, S. 1121-1149 (dann in *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca*, in Id., *Poesia e comportamento: da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, S. 153-184).
- Di Benedetto Renato, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, hg. von Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Band VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, S. 3-76.
- Di Domenica, Maraike, *Manierismus vs. Aristotelismus. Zur ästhetischen Subversion regulativer Prinzipien in den Horror-Tragödien der italienischen Renaissance*, in *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hg. von Bernhard Huss, Christian Wehr, Heidelberg, Winter, 2014, S. 93-111
- Di Giuseppe Rosanna, *Opera: tradizione di una parola*, in «Drammaturgia» 3 (1996), S. 131-135.
- Di Iasio Valeria, *La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, hg. von Guido Baldassarri, Roma, Adi editore, 2014, URL: http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397, (letzter Zugriff 02/05/2018).
- Di Maria Salvatore, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg, Bucknell UP, 2002.
- Dionisotti Carlo, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, S. 125-178.

Doglio Maria Luisa, *Introduzione*, in Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Modena, Panini, 1989, S. VII-XXII.

Donà Mariangela, *Affetti musicali nel Seicento*, in «Studi secenteschi» 8 (1967), S. 75- 94.

Dovizia Paolo, *Orfeo e la potenza dell'arte. La rinascita del teatro e della musica tra Poliziano, Rinuccini e Striggio-Monteverdi*, in «Rhesis. International Journal of Linguistic, Philology and Literature» 4.2 (2013), S. 310-334.

Enenkel Karl A.E, Traninger Anita (Hg.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden/Boston, Brill, 2018.

Ernst Ulrich (Hg.), *Visuelle Poesie. Band I: Von der Antike bis zum Barock*, Berlin, De Gruyter, 2012.

Erspamer Francesco, *Il gioco e le arcadie. Analisi comparata di una trasformazione*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, hg. von Enrico Malato und Michelangelo Picone, Roma, Salerno, 1993, S. 317-349.

Fabbri Mario, Garbero Zorzi Elvira, Petrioli Tofani Anna Maria (Hg.), *Il Luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975*, Milano, Electa, 1975.

Fabbri Paolo, *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Padova, Liviana, 1974.

Fabbri Paolo und Pompilio Angelo, *Introduzione*, in *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983, S. 5-18.

Fabbri Paolo, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

Fabbri Paolo, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Facecchia Laura, Casale S. Olga, *La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, hg. von Marinella Cantelmo, Firenze, Olschki, 2000, S. 243-264.

Fantappiè Francesca, *Rinuccini, Ottavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. von Raffaele Romanelli, Band LXXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, S. 618-623.

Favaro Maiko, *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012.

Fenlon Iain, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Band I, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

Fenlon Iain, *Monteverdi's Mantuan Orfeo: Some New Documentations*, in «Early Music» 12/2 (1984), S. 163-172.

Fenlon Iain, *The Mantuan Stage Works*, in *The New Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London/Boston, Faber and Faber, 1985, S. 251-287.

Fenlon Iain, *The Mantuan 'Orfeo'*, in Claudio Monteverdi, *Orfeo*, hg. von John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, S. 1-19.

Fenlon Iain, *A Golden Age Restored: Pastoral Pastimes at the Pitti Palace*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffedri Superbi, Band II: Dynasty, Court and Imagery, Firenze, Olschki, 2004, S. 199-230.

Fenzi Enrico, *Il potere, la morte, l'amore. Nota sull'Aminta di Torquato Tasso*, in «L'immagine riflessa» 3 (1979), S. 167-248.

Ferrarese Sergio, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*, Pisa, ETS, 2010.

Ferroni Giulio, *Il testo e la scena: Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

Filippi Bruna, *Il teatro al Collegio Romano dal testo drammatico al contesto storico*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. XVII Convegno Internazionale, Roma 26-29 ottobre 1994- Anagni 30 ottobre 1994*, hg. von Myriam Chiabò und Federico Doglio, Viterbo, Torre d'Orfeo, Roma, 1995, S. 161-182.

Finotti Fabio, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, 2004.

Firpo Massimo, *I ritratti giovanili di Cosimo I de' Medici*, in *Varchi e altro Rinascimento*, hg. von Salvatore Lo Re, Manziana, Roma, 2013, S. 351-379.

Fischer-Lichte Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Band II: *Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen, Narr, 1983.

Folena Gianfranco, *La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini*, in *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze, Le Monnier, 1958, S. 344-349.

Fubini Enrico, *Estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.

Fubini Enrico, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi, 1984.

Fubini Enrico, *Dall'opera al pubblico o dal pubblico all'opera?*, in «Annali di sociologia» 5/1 (1998), S. 173-193.

Fumaroli Marc, *Les Jesuites et la pedagogie de la parole*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. XVII Convegno Internazionale, Roma 26-29 ottobre 1994- Anagni 30 ottobre 1994*, hg. von Myriam Chiabò und Federico Doglio, Viterbo, Torre d'Orfeo, 1995, S. 39-56.

Funke Hans-Günter, *Secolo d'oro-ferreo mondo*, in «Italienische Studien» 13 (1992), S. 5-21.

Gallico Claudio, *Rinuocini cangiante. Mantova Venezia Vienna*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, hg. von Umberto Artioli und Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, S. 231-238.

Gallo Valentina, *La tragedia del Cinquecento: ancora una rassegna (1995-2000)*, in «Esperienze letterarie» XXVI, 1 (2001), S. 99-104.

Gallo Valentina, *Da Trissino a Giraldis. Miti e topica tragica*, Firenze, Vecchiarelli, 2005

Gareffi Andrea, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Garraffo Ornella, *Il satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento*, in «Italianistica» 14 (1985), S. 185-201.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Giacotti Donatella, *Il recupero della tragedia antica a Firenze e la Camerata de' Bardi*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie storia del teatro» 1 (1968), S. 94-132.

Gianturco Carolyn, *Nuove considerazioni su „il tedio del recitativo“ delle prime opere romane*, in «Rivista italiana di musicologia» 17 (1982), S. 212-239.

Giazzon Stefano, *Venezia in coturno: Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011.

Giazzon Stefano, *Vincenzo Panciatichi da L'Amicizia Costante (1600) a Gli Amorososi Affanni (1605): una pastorale in „viaggio“ fra Firenze e Venezia*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, CLUEB, 2012, S. 311-352.

Gier Albert, *Das Librett. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Gier Albert, *Voltaire et l'opéra: ses livrets, adaptations opératiques de ses tragédies*, in «Archiv für Textmusikforschung» 1 (2016), URL: <https://www.momentum-quarterly.org/ojs2/index.php/ATeM/article/view/1658/1324> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Gigante Claudio, *„Ardite sì, ma pur felici carte“. Tradizione letteraria, potere e misteri nella pastorale di Tasso. Un'interpretazione dell'Aminta*, in *Tra res e verba. Studi offerti a E. Malato per i suoi settant'anni*, hg. von Bruno Itri, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2006, S. 169-205.

Gigliucci Roberto, *Precipitando Aminta ascende*, in Id., *Giù verso l'alto: luoghi e dintorni tassiani*, Roma, Manziana, 2004, S. 9-34.

Gigliucci Roberto, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano, Mimesis, 2011.

Gigliucci Roberto, *L'Aminta et le cadre sauvage*, in «Chronique italiennes» 27 (2014), S. 82-91.

Girardi Raffaele, *Finzioni marine. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni, 2009.

Giraud Yves, *La fable de Daphné*, Genève, Droz, 1968.

Godard Alain, *L'Egle de Giraldi Cinzio et l'utilisation de l'espace de la scène*, in *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*, hg. von Alain Godard, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Centre Censier, 2006, S. 127-164.

Göddertz Tanja Sofia, „*Che farò senza Euridice?*“: *Orpheus von Poliziano bis Badini*, Aachen, Shaker, 2007.

Godt Irving, *I casi di Arianna*, in «*Rivista italiana di musicologia*» 29 (1994), S. 315-339.

Gorni Guglielmo, Longhi Silvia, *La parodia*, in *Letteratura italiana. Band V: Le Questioni*, hg. von Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, S. 459-487.

Granata Belinda, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma, Campisano, 2012.

Graziani Françoise, *Translatio arcadiae, de la Tragicommedia pastorale à la Favola in musica*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2001, S. 135-158.

Graziani Françoise, Solinas Francesco (Hg.), *Le Siècle de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVIe-XVIIe siècles)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

Greenblatt Stephen, *Learning to curse. Essays in Early Modern Culture*, New York/London, Routledge, 1990.

Gronda Giovanna, *Il libretto d'opera tra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani*, hg. von Giovanna Gronda und Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, S. XII-LIV.

Groote Inga Mai, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, Laaber, Laaber, 2007.

Guercio Vincenzo, *La lezione dell'Aminta e del Pastor Fido*, in «*Studi secenteschi*», 43 (2002), S. 119-160.

Guercio Vincenzo, *Onore, machiavellismo e ragion di stato nelle tragedie di Pomponio Torelli*, in *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa. Atti del convegno internazionale (Losanna, 14-16 novembre 2002)*, hg. von Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga und Antonio Stäuble, Firenze, Franco Cesati, 2004, S. 65-104.

Güntert Georges, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Pisa, Pacini, 1989.

Guthmüller Bodo, *Mythos und dramatisches Festspiel an den oberitalienischen Höfen des ausgehenden Quattrocento*, in *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, hg. von August Buck, Georg Kaufmann, Blake Lee Spahr und Conrad Wiedemann, Band II, Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co, 1981, S. 103-112. [1981a]

Guthmüller Bodo, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Harald Boldt Verlag, 1981. [1981b]

Guthmüller Bodo, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, Acta Humaniora, 1986.

Guthmüller Bodo, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

Guthmüller Bodo, *Amore e Psiche a Mantova. Sulla Psiche di Ercole Udine*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», 14 (1999), S. 25-40.

Gymnich Marion, Neumann Birgit, Nünning Ansgar, *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.

Hanning Russano Barbara, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, in «American Musicological Society» 26 (1973), S. 240-262.

Hanning Russano Barbara, *Communication*, in «American Musicological Society» 29 (1976), S. 501-503.

Hanning Russano Barbara, *Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the first Opera*, in «Renaissance Quarterly» 32 (1979), S. 485-513.

Hanning Russano Barbara, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, UMI, 1980.

Hanning Russano Barbara, *The Orpheus legend and Opera*, in *Ead., L'Ovidio trasformato. Orfeo by Aureli and Sartorio*, Milano, Ricordi, 1983, S. IX-LVIII.

Hanning Russano Barbara, *The Ending of l'Orfeo: Father, Son, and Rinuccini*, in «Journal of the Seventeenth Century Music», 9 (2003), URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/hanning.html> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Harness Kelley, *Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini*, in «Journal of the Seventeenth Century Music», 9 (2003), URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Heller Wendy, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2003.

Hempfer Klaus W., *Gattungstheorie*, München, Fink, 1973.

Hempfer Klaus W., *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)*, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen, Niemeyer, 1991, S. 7–43.

Hempfer Klaus W., *Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: von Klassen zu Familienähnlichkeiten und Prototypen*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 120 (2010), S. 14-33.

Hempfer Klaus W., *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart, Steiner, 2014.

Henke Robert, *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, Newark, Delaware University Press, 1997.

Hernández Esteban M., *La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca*, in «Analecta Malacitana» 8 (1985), S. 123-143.

Herrick Marvin, *Tragicomedy: its origin and development in Italy, France, and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.

Herzog Silvia, *Strophic Discourse and Stefano Landi's La morte d'Orfeo: Syntax in Music and Poetry During the Cinquecento and Seicento*, Ann Arbor, UMI Microform, 1996.

Herzog Silvia, *Introduction*, in Stefano Landi, *La morte d'Orfeo. Tragicommedia pastorale*, Madison, A-R Editions, 1999.

Hill John Walter, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Holford-Strevens Leofranc, *'Her Eyes Became Two Spouts': Classical Antecedents of Renaissance Laments*, in «Early Music» 27/3 (1999), S. 379-393.

Horne Philip, *Reformation and counter-reformation at Ferrara: Antonio Musa Brasavola and Giambattista Cinthio Giraldi*, in «Italian Studies» 13 (1958), S. 62-82.

Houghton Luke B.T., *Renaissance and Golden Age Revisited: Virgil's Fourth Eclogue in Medici Florence*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LXXVI/3 (2014), S. 412-432.

Hoxby Blair, *The Doleful Airs of Euripide: the Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered*, in «Cambridge Opera Journal» 17 (2005), S. 253-269.

Huss Bernhard, *Gattung/Gattungstheorie*, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band XIV: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, hg. von Manfred Landfester, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, S. 87-95.

Huss Bernhard, *Orpheus*, in *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Der Neue Pauly, Supplemente Band V, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008, S. 522-538.

Huss Bernhard, *Kulturproduktion und institutionelle Filter. Oper und Theater in der Frühen Neuzeit*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 119, 3 (2009), S. 241-266.

Huss Bernhard, *Orpheus redivivus*, in *Die Erfahrung des Orpheus*, hg. von Armen Avanesian, Gabriele Brandstetter und Franck Hofmann, Paderborn, Fink, 2010, S. 61-82.

Huss Bernhard, *Petrarkismus und Tragödie*, in *Der Petrarkismus als europäischer Gründungsmythos*, hg. von Michael Bernsen und Bernhard Huss, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, S. 225-257.

Imbriani Vittorio, *L'eco responsiva nelle Pastorali italiane del Cinquecento*, in «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche» IX (1884), S. 843-865.[^]

Jacobs René, *Hochmut des Künstlers, Ohnmacht der Musik*, in *L'Orfeo*, hg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, 2004, Programmheft.

Jahraus Oliver, *Literaturtheorie*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2004.

Janning Volker, *Figuren und Aktionen der antiken Mythologie auf der Jesuitenbühne*, in *Akteure und Aktionen: Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*, hg. von Christel Meier, Bart Ramakers und Hartmut Beyer, Münster, Rhema, 2008, S. 171-207.

Jauß Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, ²1970.

Johnson Margaret F., *Agazzari's Eumelio, a Pastoral Drama*, in «Musical Quarterly» 57 (1971), S. 491–505.

Kailuweit Thomas, *Dido – Didon – Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2005.

Kallendorf Craig, *The Other Virgil. 'Pessimistic' Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, New York, Oxford University Press, 2007.

Kappl Brigitte, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin, De Gruyter, 2006.

Kaufmann Michaela, *The Nymph's Voice as an Acoustic Reflection of the Self*, in *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, hg. von Karl A.E. Enekel und Anita Traninger, Leiden/Boston, Brill, 2018, S. 396-418.

Kemper Angelika, *Hof und Macht im lateinischen Theater frühneuzeitlicher Residenzen*, Münster, Rhema, 2014.

Ketterer Robert C., *Classical sources and thematic structure in the Florentine intermedii of 1589*, in «Renaissance Studies» 13 (1999), S. 192-222.

Kimbell David, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Kirkendale Warren, *Zur Biographie des ersten Orfeo, Francesco Rasi*, in *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber, Laaber-Verlag, 1986, S.297-329.

Kirkendale Warren, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.

Kirkendale Warren, *Emilio De' Cavalieri „Gentiluomo Romano“ . His Life and Letters, His Role as Superintendent of All the Arts at Medici Court, and His Musical Compositions*, Firenze, Olschki, 2001.

Kirkham Victoria, *Cosimo and Eleonora in Sheperdland: a Lost Eclogue by Laura Battiferri degli Ammannati*, in *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, hg. von Konrad Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2001, S. 149-175.

Kolesch Doris, *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a.M., Campus-Verlag, 2006.

Kooij Fred, Riehn Rainer, *Orfeo oder die Ohnmacht der Musik*, in *Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text & Kritik, 1995, S. 94-109.

Koppenfels Martin von, Zumbusch Cornelia, *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, De Gruyter, 2016.

Krems Eva-Bettina, *Das Drama des Sehens und der Musik: Zur Darstellung des Orpheus-Mythos in bildender Kunst und Oper der Frühen Neuzeit*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 36 (2009), S. 269-300.

Lamping Dieter, *Probleme der neueren Gattungstheorie*, in *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium*, hg. von Dieter Lamping und Dietrich Weber, Wuppertal, Bergische Universität Wuppertal, 1990, S. 9-44.

Langedijk Karla, *Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message*, in «Mitteilung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 20 (1976), S. 33-52.

Lattarico Jean-François, *Mythe et parodie dans La Morte d'Orfeo de Stefano Landi*, in *La naissance de l'Opéra: Euridice 1600-2000*, hg. von Françoise Decroisette, Françoise Graziani und Joël Heuillon, Paris, L'Harmattan, 2001, S. 181-199.

La Via Stefano, *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'Orfeo di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, hg. von Stefano La Via und Roger Parker, Torino, EDT, 2002, S. 61-93

Le Blanc Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Leopold Silke, *Stefano Landi. Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburg, Wagner, 1976.

Leopold Silke, *Die Hierarchie Arkadiens. Soziale Strukturen in den frühen Pastoralopern und ihre Ausdrucksformen*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie» 1 (1981), S. 71-92.

Leopold Silke, *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, in «Studi musicali» 10 (1981), S. 75-106.

Leopold Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber, ²1993.

Leopold Silke, *Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung*, in «Journal of the Seventeenth Century Music», 9 (2003), URL: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/leopold.html> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Leube Enerhard, *Fortuna in Karthago. Die Aneneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1969.

Leuker Tobias, *Bausteine eines Mythos: die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 2007.

Lissa Zofia, *Zur Theorie der musikalischen Rezeption*, in «Archiv für Musikwissenschaft» 31 (1974), S. 157-169.

Lohse Rolf, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, Fink, 2015.

MacNeil Anne, *Weeping at the Water's Edge*, in «Early music» 27 (1999), S. 406-417.

Maggiulli Gigliola, *La lira di Orfeo. Dall'epillio al melodramma*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, 1991.

Magini Alessandro (hg.), *Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il neoplatonismo tra Firenze e Parigi*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Malhomme Florence, *La rhétorique et les arts chez Sperone Speroni*, in «Rhetorica» 19/2 (2011), S. 151–193.

Mamczarz Irène, *Origini del melodramma e arti figurative: i carri allegorici e mitologici*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, hg. von Antonio Franceschetti, Band II, Firenze, Olschki, 1988, S. 673-684.

Mamczarz Irène, *La dimension dramatique de la Rappresentazione di Anima e di Corpo de Cavalieri*, in *Les premieres opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, hg. von Ead., Paris, Klincksieck 1992, S. 25-38. [1992a]

Mamczarz Irène, *Les intermèdes de la Renaissance et le drame en musique naissant*, in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, hg. von Ead., Paris, Klincksieck, 1992, S. 39-48. [1992b]

Mamone Sara, Firenze e Parigi. *Due capitali dello spettacolo per una regina. Maria de' Medici*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 1987.

Mamone Sara, *Torino Mantova Firenze 1608: le nozze rivali*, in «Quaderni di Palazzo Te» 6 (1999), S. 43-59

Mamone Sara, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

Manierismo, Barocco, rocò: concetti e termini, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

Marchi Piero, *Le feste fiorentine per le nozze di Maria de' Medici nell'anno 1600*, in *Rubens e Firenze*, hg. von Mina Gregori, Firenze, La Nuova Italia, 1983, S. 85-102.

Marcozzi Luca, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002.

Martelli Mario, *Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana*, in *Orfeo e l'Orfismo, Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, hg. von Agostino Masaracchia, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, S. 319-351.

Martinelli Alessandro, *La demiurgia della scrittura poetica. Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschki, 1983.

Maslanka-Soro Maria, *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, in «Rivista di letteratura italiana» 2013, S. 27-46.

Mastrocola Paola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

McGee Timothy J., *Orfeo and Euridice, the First Two Operas*, in *Orpheus: the Metamorphoses of a Myth*, hg. von John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, S. 163-181.

Mehltretter Florian, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1994.

Meid Volker, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Von Späthumanismus zur Frühaufklärung*, München, Beck, 2009.

Mercuri Roberto, *L'Orbecche di G.B. Gibaldi Cinzio: il tema del fato e la teoria controriformistica della tragedia*, in «Annali della Libera Università della Tuscia» 3/4 (1973-1974), S. 1-35.

Michel Walter, *Die Darstellung der Affekte auf der Jesuitenbühne*, in *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*, hg. von Günter Holtus, Tübingen, Francke, 1987, S. 233-251.

Minervini Francesco Saverio, *La proteiforme natura di Orfeo. Generi e modelli tra amore eterno e poesia assoluta*, in: *Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca*, hg. von Claudia Corfiati und Mauro de Nichilo, Bari, Cacucci Editore, 2011, S. 125-148.

Mioli Pietro, *Introduzione*, in Giulio Caccini, *L'Euridice. Composta in musica in stile rappresentativo. Firenze 1600*, Firenze, Studio per Ed. Scelte, 2000, unpag.

Molinari Cesare, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

Moog-Grünewald Maria, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979.

Moppi Gregorio, „*Mena le lanche su per le banche*“. *Musica nella commedia italiana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2008.

Morace Rosanna, *La teoria del tragico nel Giraldi (con incursioni nell'epico)*, in Rosa Giulio (Hg.), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico. Atti del Convegno di studi (Salerno, 15-16 novembre 2012)*, Napoli, Liguori, 2013, S. 169-185.

Morando Simona, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana. XII Congresso Nazionale dell'ADI (Roma 17-20 Settembre 2008, Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia/Facoltà di Scienze Umanistiche)*, hg. von Clizia Gurrieri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009 URL: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Morando%20Simona.pdf> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Morando Simona, *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi*, in «Lettere italiane» 4 (2011), S. 505-533.

Morando Simona, *Quando il potente ama. Raffigurazioni encomiastiche negli Epithalami (1616) di Giovan Battista Marino*, in *Le maschere del potere*, hg. von Francesca Gazzano und Luigi Santi Amantini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, S. 153-176.

Morelli Giovanni, Sala Emilio, *Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità, convergenze*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù. Atti del Convegno di Studi Venezia, 2-5 ottobre 1990*, hg. von Mario Zanardi, Padova, Gregoriana Libreria Editrice, 1994, S. 597-611.

Müller Jan-Dirk, Robert Jörg, *Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze*, in *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*, hg. von Jan-Dirk Müller und Jörg Robert, Berlin, LIT Verlag, 2007, S. 7-46.

Munro Pyle Cynthia, *Politian's Orfeo and other Favole Mitologiche in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, Dissertation, Columbia University, 1976.

Murata Margaret, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, in «Early Music History» 4 (1984), S. 101-134.

Musumeci Antonino, *Aminta o dei travestimenti*, in *Ecumenismo della cultura, Atti del XIII Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici Montepulciano – Palazzo Tarugi, 1976*, hg. von Giovannagiola Tarugi, Band II, Firenze, Olschki, 1981, S. 87-98.

Nagler Alois Maria, *Theatre Festivals of the Medici*, New Haven/London, Yale University Press, 1964.

Nelting David, *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*, Tübingen, Narr, 2007.

Neumeister Sebastian, *Das Theater der Macht und die Macht des Theaters im Barock*, in *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*, hg. von Dominik Brabant und Marita Liebermann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, S. 105-124.

Neuschäfer Anne, *Schauertragödie versus Fürstenspiegel? Didotragödien in der italienischen Renaissance*, in *Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, hg. von Birgit Tappert und Willi Jung, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2003, S. 139-159.

Niggstich-Kretzmann Gunhild, *Die Intermezzi des italienischen Renaissancetheaters*, Dissertation, Göttingen, 1968.

Origgi Alessandra, *La riscrittura di Ovidio nella Favola di Narcisso di Luigi Alamanni*, in «ACME (Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano)» 3 (2012), S. 139-181.

Origgi Alessandra, *Die Andromeda von Ridolfo Campeggi und die Rolle der Tragödie in der Frühphase der Oper*, in «GRM (Germanisch-Romanische Monatsschrift)» 3 (2014), S. 289-309.

Origgi, Alessandra, *Das mythologische Kleingedicht im 14. und 15. Jahrhundert: Konturen einer rinascimentalen Gattung*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 235 (2016), S. 101-128.

Origgi Alessandra, *The Metamorphoses of Dafne (and Apollo): the Birth of Opera at the Crossroads of Genres*, in «Horizonte- Neue Serie» 2 (2017), URL: http://horizonte-zeitschrift.de/de/article/0217_the-metamorphoses-of-dafne-and-apollo-the-birth-of-opera-at-the-crossroads-of-genres/ (letzter Zugriff 02/05/2018).

Osborn Peggy, *„Fuor di quel costume antico“: Innovation Versus Tradition in the Prologues of Giraldo Cinthio's Tragedies*, in «Italian Studies» 37/1 (1982), S. 49-66. [1982a]

Osborn Peggy, *G.B. Giraldo's Altile. The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, Lewiston, E. Mellen Press, 1982. [1982b]

Ossola Carlo, *Varianti del potere: Caronte e Plutone*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, hg. von Marzio A. Romani, Roma, Bulzoni, 1978, S. 273-301.

Osthoff Wolfgang, *Contro le legge de' fati: Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkamps mit der Natur*, in «Analecta Musicologica» 13 (1984), S. 11-68.

Osthoff Wolfgang, *Daphnes Metamorphose in der frühen italienischen Oper*, in *Metamorphosen. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, hg. von Marek Heide, Neuschäfer Anne und Tichy Susanne, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002, S. 141-162.

Overbeck Anja, *Italienisch in Opernlibretto: quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*, Berlin, De Gruyter, 2011.

Palisca V. Claude, *Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri*, in «The Musical Quarterly» 49 (1963), S. 339-355.

Palisca V. Claude, *The first Performance of Euridice*, in *The Department of Music, Queens College of the City University of New York: Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937 - 1962)*, hg. von Mell Albert, New York, Queens College of the University, 1964, S. 1-23.

Palisca V. Claude, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, in *New looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, hg. von William Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, S. 9-38.

Palisca V. Claude, *The Camerata Fiorentina: A Reappraisal*, in «Studi musicali» 2 (1972), S. 203-236.

Palisca V. Claude, *A discourse on the performance of tragedy by Giovanni de' Bardi (?)*, in «Musica disciplina» 37 (1983), S. 327-343.

Palisca V. Claude, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven/London, Yale University Press, 1985.

Palumbo Matteo, *Corpi nudi e corpi vestiti: Tasso e l'età dell'oro*, in «Esperienze letterarie» 29 (2004), S. 37-49.

Parisi Susan Helen, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study*, 1989, URL: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/20696> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Patuzzi Stefano, *Da Ariosto al Ballo delle ingrate. Un itinerario di affluenze*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento: i Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca; atti del convegno internazionale di studi, Firenze-Vernio, 25-26 settembre 1998*, hg. von Piero Gargiulo, Alessandro Magini und Stéphane Toussaint, Paris, Société Marsile Ficini, 2000, S. 73-81.

Pegazzano Donatella, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze, Edifir, 2010.

Penzenstadler Franz, *Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*, in *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart, Steiner, 1993, S. 77-114.

Penzenstadler Franz, *Rinascimentale Pluralität und barocke Disparität am Beispiel der italienischen Novelle*, in *Renaissance. Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 65. Geburtstages*, hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg, Winter, 2007, S. 189-220.

Penzenstadler Franz, *Rhetorik oder Mimesis – unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien*, in *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 2008, S. 331–361.

Perella Nicolas J., *Fate, Blindness and Illusion in the Pastor Fido*, in «Romanic Review» 49 (1958), S. 252-268.

Perocco Daria (Hg.), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, CLUEB, 2012.

Petrioli Tofani Annamaria, *L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo*, in *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. von Elizabeth Cropper, Giovanna Perini und Francesco Solinas, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1992, S. 49-62.

Petrobelli Pierluigi, *Orfeo all'inferno: Monteverdi e Dante*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, hg. von Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1995, S. 97-109.

Pevere Fulvio, *Introduzione*, in Beccari Agostino, Lollo Alberto, Argenti Agostino, *Favole*, hg. von Fulvio Pevere, Torino, RES, 1999, S. VII-XXXII.

Piccinelli Roberta, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000.

Pieri Marzia, *La Rosmunda del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, in «Quaderni di teatro» II/7 (1980), S. 96-113.

Pieri Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.

Pieri Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Pieri Marzia, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Girelli*, in «Schifanoia» 12 (1991), S. 129-142.

Pieri Marzia, *Cavaliere armi amori: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento, Roma, 18-21 settembre 2003*, hg. von Myriam Chiabò und Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, S. 201-231.

Pieri Marzia, *La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia*, hg. von Gianni Guastella, Roma, Carocci, 2006, S. 167-206.

Pintor Irene Romera, *Bibliografia girelliana*, in «Studi girelliani» 1 (2015), S. 125-170.

Piperno Franco, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, hg. von Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Band IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, S. 1-76.

Pirrotta Nino, *Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. von Raffaello Monterosso, Verona, Valdonega, 1969, S. 45-67.

Pirrotta Nino, *Monteverdi e i problemi dell'opera*, in *Studi sul teatro veneto*, hg. von Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971.

Pirrotta Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

Pirrotta Nino, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

Pittrof Thomas, *Geistlicher Petrarkismus?*, in *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin, De Gruyter, 2006, S. 257-276.

Pontremoli Alessandro, *Intermedio spettacolare e danza teatrale. A Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.

Portioli Attilio, *Il matrimonio di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici (1617)*, Mantova, Mondovì, 1882.

Povoledo Elena, Pirrotta Nino, *Intermezzo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, hg. von Silvio d'Amico, Band VI, Roma, Le maschere, 1959, S. 572-576.

Prandi Stefano, *Letteratura e pietà (sec. XIII-XVI)*, in «Lettere italiane» 4/55 (2003), S. 494-518.

Prandi Stefano, *Canto VII*, in *Lettura della Gerusalemme Liberata*, hg. von Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, S. 143-171.

Puggioni Roberto, *L'eco responsiva nella drammaturgia pastorale e nel Pastor Fido*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, hg. von Elena Sala Di Felice, Laura Sanna und Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni, 2001, S. 199-216.

Residori Matteo, „*Veder il suo in man d'altri*“: note sulla presenza dell'Aminta nel Pastor fido, in «Chroniques italiennes» 5 (2004), URL: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web5/Residori.pdf> (letzter Zugriff 02/05/2018). [2004a]

Residori Matteo, *Francesco Bracciolini dalla Croce Racquistata allo Scherno degli Dei*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffedri Superbi, Band I: Genre and Genealogy, Firenze, Olschki, 2004, S. 79-98. [2004b]

Riccò Laura, *I „verdi chiostrì“ tassiani: dalla pastorale alla tragedia*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, hg. von Gianni Venturi, Band III, Firenze, Olschki, 1999, S. 1085-1118.

Riccò Laura, „*Ben mille pastorali*“. *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

Riccò Laura, *Minotauri, centauri, ermafroditi: misti e mostri teatrali italiani*, in *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo. Atti del*

seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, hg. von Giulia Poggi und Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, S. 73-98.

Riccò Laura, *Dalla zampogna all'aura cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica*, Roma, Bulzoni, 2015.

Roaf Christina, *Introduzione*, in Sperone Speroni, *Canace e Scritti in sua difesa*; Giambattista Giraldi Cinzio, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.

Robert Jörg, *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der Poetik der Frühen Neuzeit*, in *„Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, hg. von Reinhold F. Glei und Robert Seidel, Berlin, De Gruyter, 2006, S. 47-66.

Roccamadoro-Ramelli Francesco, *Ottavio Rinuccini. Studio biografico e critico*, Fabriano, Gentile, 1900.

Rogers Nigel, *Some Thoughts on Monteverdi's Orfeo and a Suggested Alternative Ending*, in *Performing Practice in Monteverdi's Music*, hg. von Raffaello Monterosso, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995, S. 183-190.

Romani Werther, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, S. 387-402.

Rosand Ellen, *Opera in Seventeenth Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Rossi Luigi Enrico, *Introduzione*, in *L'epica classica nelle traduzioni di Caro, Dolce, Pindemonte, Monti, Foscolo, Leopardi, Pascoli e altri*, hg. von Luigi Enrico Rossi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, S. 3-46.

Rossi Vittorio, *Storia letteraria d'Italia: il Quattrocento*, Milano, Vallardi, ⁸1964.

Rothmund Elisabeth, *Heinrich Schütz (1585-1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern, Peter Lang, 2004.

Saino Stefano, *„Più dolci affetti“: Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma*, tesi di dottorato discussa all'Università degli Studi di Milano, 2012, URL: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/171674/171625/phd_unimi_R08331.pdf (letzter Zugriff 02/05/2018).

Sampson Lisa, *The Mantuan Performance of Guarini's Pastor Fido and Representations of Courtly Identity*, in «The Modern Language Review» 98 (2003), S. 65-83.

Sampson Lisa, *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre*, Leeds, Legenda, 2006.

Sanfilippo Marina, *La Dafne de Rinuccini y la de Opitz: El comienzo de la ópera italiana y alemana. Edición bilingüe*, in «Epos» 29 (2013), S. 403-438.

Sarnelli Mauro, *Commistione dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale e barocco*, in Id., *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, S. 9-36.

Savage Roger, *Prologue: Daphne transformed*, in «Early Music» 17 (1989), S. 485-493.

Savarese Nicola, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giambattista Giraldi Cinthio*, in «Biblioteca teatrale» 2 (1971), S. 112-157.

Schaal Susanne, *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1993.

Schanze Helmut, *Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance*, in *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, hg. von Plett Heinrich F., Berlin, De Gruyter, 1994, S. 177-196.

Scarpati Claudio, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in Id., *Studi sul cinquecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1982, S. 201-238.

Scarpati Claudio, *Tragedie di fine secolo*, in Id., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, S. 188-230.

Scarpati Claudio, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.

Schenk Erich, *L'Amfiparnaso del Vecchi e il simbolismo musicale*, in *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1950, S. 161-175.

Schläder Jürgen, *Der moderne Mensch heißt Orfeo. Dramaturgie und Programmatik des Modellfalls Oper*, in *L'Orfeo*, hg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, 2004, Programmheft.

Schmitz Christine, *Mythos im Alltag – Alltag im Mythos. Mythen in unterschiedlichen literarischen Verwendungskontexten*, in *Mythos im Alltag – Alltag im Mythos. Die Banalität des Alltags in unterschiedlichen literarischen Verwendungskontexten*, hg. von Christine Schmitz, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 31-60.

Schneider Federico, *Pastoral Therapies for the Heartbroken in Guarini's Pastor Fido and Monteverdi's Book V*, in «Quaderni d'italianistica» 29 (2008), S. 73-104.

Schneider Federico, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010.

Schneider Federico, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, hg. von Daria Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, S. 203-232.

Schneider Federico, *L'allegoria nel melodramma: il caso dell'Euridice di Ottavio Rinuccini*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, hg. von Elisabetta Selmi und Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2016, S. 51-64. [2016a]

Schneider Federico, *Unsuspected Competitive Contexts in Early Opera. Monteverdi's Milanese Challenge to Florence's Euridice (1600)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. [2016b]

Schöber Franziska, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Ein Einführung*, unter Mitarbeit von Christine Bäher, Tübingen/Basel, A. Francke, 2006.

Schulz-Buschhaus Ulrich, *Barocke „Rime Sacre“ und konzeptistische Gattungsnivellierung*, in *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*, hg. von Karl-Hermann Körner und Hans Mattauch, München, Kraus International, 1981, S. 179-190.

Schulz-Buschhaus Ulrich, *Gattungsmischung-Gattungskombination-Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs Barock*, in *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, S. 213-233.

Schwindt Joel, *Academicism in Monteverdi's Orfeo: Oratory and Symmetry as Manifestations of the Accademia degli Invaghiti's Philosophy and Practice. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences Brandeis University*, 2014, URL: <http://pqdtopen.proquest.com/doc/1667771154.html?FMT=AI> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Segre Cesare, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, S. 103-118.

Seidel Robert, *Parodie in der Frühen Neuzeit. Überlegung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung*, in «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen» 27 (2003), S. 112-134.

Selmi Elisabetta, *„Classici“ e „Moderni“ nell'officina del Pastor Fido*, Alessandra, Edizioni dell'Orso, 2002.

Selmi Elisabetta, *Il dramma pastorale. I vestiti nuovi degli antichi Satiri*, in *Il mito nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, hg. von Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, S. 553-574.

Siekiera Anna, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica. Studi di lessicografia musicale*, hg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, S. 3-30.

Simon Robert B., *Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus*, in «Philadelphia Museum of Art Bulletin» 81 (1985), S. 16-27.

Solerti Angelo, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895.

Solerti Angelo, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, New York/London, Benjamin Blom, 1968 (Nachdruck der Ausgabe Firenze, Bemporad, 1905).

Solerti Angelo, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Hildesheim/New York, Olms, 1969 (Nachdruck der Ausgabe Torino, Bocca, 1903).

Solerti Angelo, *Gli albori del melodramma*, Bologna, Forni, 1976, 3 Bde. (Nachdruck der Ausgabe Torino, Forni, 1903).

Solomon Jon, *The Influence of Ovid in Opera*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, hg. von John F. Miller und Carole E. Newlands, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, S. 371-386.

Sonneck Oscar G., *Dafne, the First Opera. A Chronological Study*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» 15 (1913), S. 102-110.

Stampino Maria Galli, *Classical Antecedents and Teleological Narratives: On the Contamination between Opera and Courtly Sung Entertainment in the Early Seventeenth Century*, in «Italice» 77/3 (2000), S. 331-356.

Steinheuer Joachim, *Orfeo (1607)*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, hg. von John Whenham und Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, S. 119-140.

Sternfeld Frederick William, *The First Printed Opera Libretto*, in «Music and Letters» 59 (1978), S. 121-138.

Sternfeld Frederick William, *The Orpheus myth and the libretto of Orfeo*, in *The Mantuan Orfeo*, in Claudio Monteverdi, *Orfeo*, hg. von John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, S. 20-33.

Sternfeld Frederick William, *Orpheus, Ovid and Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association» 113 (1988), S. 172-202.

Stede Wolfram, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hg. von Frank Heidelberger, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Kassel, Bärenreiter, 1991, S. 169-179.

Stocker Peter, *Parodie*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Band VI: Must-Pop, Tübingen, De Gruyter, 2003, S. 637-649.

Strainchamps Edmond, *The Life and Death of Caterina Martinelli: New Light on Monteverdi's Arianna*, in «Early Music History» 5 (1985), S. 155-186.

Strainchamps Edmond, *Marco da Gagliano in 1608: Choices, Decisions, and Consequences*, in «Journal of Seventeenth-Century Music» 6 (2000), URL: <http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/strainchamps.html> (letzter Zugriff 02/05/2018).

Strehlke Carl Brandon, *Cosimo I de' Medici as Orpheus*, in *Pontormo, Bronzino and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, hg. von Carl Strehlke und Elizabeth Cropper, Philadelphia, Penn State University Press, 2004, S. 130-133.

Strong Roy, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge, The Boydell Press, 1984.

Tamaglio Raffaele, *Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630)*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, hg. von Umberto Artioli und Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, S. 29-39.

Tamaglio Raffaele, *Le nozze di Margherita di Savoia, Maria Gonzaga e Isabella Clara d'Asburgo (1608-1649). Immagini di una dinastia, dai fasti vincenziani all'ineludibile declino del casato*, in *Vincoli d'amore. Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo*, hg. von Paola Venturelli, Milano, Skira, 2013, S. 43-50.

Tateo Franco, „*Questioni d'amore*“ in teatro: *l'esempio di Orfeo nel Poliziano*, in «*Critica letteraria*» 66/67 (1990), S. 169-186.

Tateo Franco, *La metamorfosi di Orfeo nella „favola“ di Poliziano*, in Id., *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Tateo Franco, *Traduzioni dei grandi autori: Ovidio, Virgilio, Omero, ecc.*, in *Storia della letteratura italiana*, hg. von Enrico Malato, Band IV, Roma, Salerno, 1996, S. 789-798.

Terpening H. Ronnie, *Between Lord and Lady: the Tyrant's Captain in Rucellai's Rosmunda and Dolce's Marianna*, in «*Forum Italicum*» 15 (1981), S. 153-170.

Terpening Ronnie H., *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1997.

Testaverde Matteini Anna Maria, *La decorazione festiva e l'itinerario di rifondazione della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*» 32 (1988), S. 323-352.

Testaverde Anna Maria, *Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini (1600)*, in «*Medioevo e Rinascimento*» XVII (2003), S. 307-321.

Testaverde Anna Maria, „*Trattino i cavalier d'arme e d'amori*“: *epica spettacolare ed epica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, hg. von Massimiliano Rossi und Fiorella Gioffedri Superbi, Band II: *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, 2004, S. 231-253.

Teuber Bernhard, *Die Tragödie als Theater der Macht. Repräsentation und Verhandlung königlicher Souveränität im römischen und im frühneuzeitlichen Drama (Seneca, Caldéron, Corneille, Racine)*, in *Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, hg. von Alexander H. Arweiler und Bardo M. Gauly, Stuttgart, Steiner, 2008, S. 263-285.

Theisohn Philipp, *Dido und Aineias*, in *Der Neue Pauly, Supplemente Band V: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008, S. 216-229.

Tissoni Benvenuti Antonia, *La fortuna teatrale dell'Orfeo del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento*, in *Culture regionali e letteratura nazionale, Atti del VII congresso, Bari, 31 marzo – 4 aprile 1970*, Bari, Adriatica, 1970, S. 397-416.

Tissoni Benvenuti Antonia, *La restauration humaniste de l'églogue: l'école guarinienne à Ferrare*, in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, hg. von Claude Longeon, Saint-Etienne, Publication de l'Université, 1980, S. 25-33.

Tissoni Benvenuti Antonia, *Introduzione*, in *Il teatro del Quattrocento: le corti padane*, hg. von Antonia Tissoni Benvenuti und Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, S. 9-28.

Tissoni Benvenuti Antonia, „*La satira è*“: *considerazioni sul terzo genere teatrale nel Cinquecento*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, hg. von Franco Gavazzeni, Roma, Antenore, 2003, S. 669-697.

Tomlinson Gary, *Ancora su Ottavio Rinuccini*, in «American Musicological Society» 28 (1975), S. 351-356.

Tomlinson Gary, *Music and the Claim of Text: Monteverdi, Rinuccini and Marino*, in «Critical Inquiry» 8 (1982), S. 565-589.

Tomlinson Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

Traninger Anita, *Pleasures of the Imagination: Narrating the Nymph, from Boccaccio to Lope De Vega*, in *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, hg. von Karl A.E. Enenkel und Anita Traninger, Leiden/Boston, Brill, 2018, S. 15-52.

Treadwell Nina, *Music and Wonder at the Medici Court – The 1589 Interludes for La Pellegrina*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

Vanacker Janis, „*S'ei piace, ei lice*“: *Il mito dell'età dell'oro nell'Aminta, Il Pastor fido e lo Spaccio de la bestia trionfante*, in *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, hg. von Sabine Verhulst und Nadine Vanwelkenhuyzen, Bologna, Carocci, 2005, S. 65-87.

Varwig Bettina, *Echoes mirrors and masks (Dafne, 1627)*, in Ead., *Histories of Heinrich Schütz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, S. 58-108.

Vazzoler Franco, *La spettacolarizzazione del mito fra Manierismo e Barocco sulle scene italiane*, in *Teatri del mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni fra '500 e '600*, hg. von Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, S. 75-87.

Vencato Anna, *Rassegna di studi sul libretto d'opera*, in «Lettere italiane» 52 (2000), S. 282-317.

Venturi Francesco, *Bernardino Baldi e la tradizione dell'egloga nel Cinquecento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 622 (2011), S. 249-258.

Vicentini Cecilia, *Bacco e Arianna fra Ferrara, Roma e Napoli. La fortuna di un mito fra parole e immagini*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, hg. von Gianni Venturi, Francesca Cappelletti, Firenze, Olschki, 2009, S. 247-261.

Vogel Emil, *Marco da Gagliano: Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570-1650*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» 5 (1889), S. 396-442, 509-568.

Voßkamp Wilhelm, *Gattungen*, in *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, S. 253-269.

Voßkamp Wilhelm, *Utopische Gattungen als literarisch-soziale Institutionen*, in Id., *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*, Berlin, De Gruyter, 2016, S. 32-48.

Wade Mara R., *Geist- und Weltliche Dramata. Hecuba, Dafne, Judith, Antigone. The Dramatic Works and Heroines of Martin Opitz*, in *Opitz und seine Welt: Festschrift für George Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988*, hg. von Barbara Becker-Cantarino und Jörg-Ulrich Fechner, Amsterdam, Rodopi, 1990, S. 541-560.

Weinberg Bernard, *Argomenti di discussione letteraria nell'accademia degli Alterati (1570-1600)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 131 (1954), S. 175-194.

Weinberg Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 Bde.

Weinberg Bernard, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, IV Bde.

Weintraub Jeff, *The Theory and Politics of the Public/Private Distinction*, in *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*, hg. von Jeff Weinberg und Krishan Kumar, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1997, S. 1-42.

Whenham John (Hg.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Wiesend Reinhard, *Der gesungene Gesang. Implikationen und Wandlungen eines Orpheus-Motivs in der Oper*, in *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, hg. von Christine Mundt-Espín, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2003, S. 223-240.

Wolff Hellmuth Christian, *Ovids Metamorphosen und die frühe Oper*, in «Quadrivium» XII/2 (1971), S. 89-107.

Wolfzettel Friedrich, *Die gesuchte Totalität: Orpheus und Eurydike und das Barock*, in *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München, Fink Verlag, 2000, S. 47-94.

Wlosok Antonie, *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*, hg. von Eberhard Heck und Ernst A. Schmidt, Hedelberg, Winter, 1990.

Zarka Yves Charles, *Raison d'Etat et figure du prince chez Botero*, in Id., *Raison et déraison d'état. Théoriciens et théories de la raison d'Etat aux XVI et XVII siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, S. 101-120.

Zatti Sergio, *Natura e potere nell'Aminta*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, hg. von Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, S. 377-396.

Zilli Luigia, *Fonti italiane della teoria tragicomica*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca: esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Verona-Mantova, 9 - 12 ottobre 1991*, hg. von Elio Mosele, Fasano, Schena, 1993, S. 51-59.

Zymner Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart, Metzler, 2010.

Die mythologischen Musikdramen des frühen 17. Jahrhunderts: eine gattungshistorische Untersuchung

Ziel meiner Arbeit ist eine gattungstypologische Untersuchung der frühen italienischen Musikdramen mit mythologischer Handlung. Rinuccinis *Dafne* (Florenz 1598) und *Euridice* (Florenz 1600), Striggios *Orfeo* (Mantua 1607), Rinuccinis *Arianna* (Mantua 1608), Landis *La morte d'Orfeo* (Rom 1619) stellen ein mit Bezug auf Kontext und Thematik relativ homogenes Korpus dar: Es handelt sich dabei um die ovidianische Mythen behandelnde höfische Oper, die zu akademischen und/oder feierlichen Anlässen auf die Bühne gebracht wurde. In dieser Arbeit wird die Geburt der Oper aus der barocken Gattungsmischung im 17. Jahrhundert gattungstypologisch fokussiert. Die theoretischen Debatten des 16. Jahrhunderts über die Gattungen und insbesondere die Traktate Guarinis zur Tragikomödie wirken sich auf die poetische Praxis aus und befördern eine Dynamik innerhalb des sich im 16. Jahrhundert ausbildenden aristotelischen Gattungssystems. Bei den dramatischen Gattungen lässt sich eine progressive Mischung der Gattungen konstatieren, welche sich in der Oper erstmals vollständig vollzieht: Die Gattungsmischung, welche von Ulrich Schulz-Buschhaus als epochale Signatur des Barock definiert wurde, wird zum *proprium* der neuen dramatischen Gattung. In dieser Arbeit wird daher die experimentelle und mannigfaltige Gattungsmischung innerhalb der ersten Dramen ans Licht gebracht und analysiert, wobei insbesondere auf die Funktionalisierung der einzelnen Gattungselemente, die sich je nach historischer und ideologischer Situierung verändern, eingegangen wird. Auf diese Weise wird eine Art Systematik der Gattungen in den frühen Musikdramen skizziert: Die Tragödie, die prunkvolle dramatische Gattung *par excellence*, dient als theoretisches, aber auch als praktisches Modell, indem die aus ihr stammenden kathartischen Wirkafekte *phobos* und *eleos* das aus einer Abfolge positiver/glücklicher und negativer/unglücklicher Affekte bestehende Affekttableau der Musikdramen prägen; auch die beratende Szene mit König und *consigliere* bzw. *consiglieri* wird von den (ausschließlich) cinquecentesken Tragödien oft mit einer ethisch-politischen Intention übernommen. Das Pastoraldrama beeinflusst insbesondere die Wirkafekte, die sich mit den typischen Affekten der Tragödie kombinieren, sowie das Personarium und manche ideologisch aufgeladenen Topoi, wie etwa denjenigen des Goldenen Zeitalters. Dieser Topos wird in den frühen Musikdramen durch die Ausprägung Tassos und Guarinis rezipiert und konfiguriert sich als ideologischer Pol, der je nach Vorlage eine unterschiedliche Funktion übernimmt. Die Komik zeichnet sich allmählich ab, v.a. im mantuanischen und römischen Kontext, wo moraldidaktische Zwecke erfüllt und die klassischen, ‚humanistischen‘ Werte der Mythen, wie sie in Florenz vermittelt wurden, als falsch erwiesen werden. Jede Gattung ist Trägerin besonderer Intentionen, die oft miteinander in Konflikt geraten und somit keine einheitliche Interpretation ermöglichen – v.a. in Dramen, die in offiziell-zelebrativen Kontexten entstehen. Dies ist ein Zeichen der Polysemie und des Experimentalismus der ersten Musikdramen, in denen sich unterschiedliche Akteure, die an der Entwicklung des Musikdramas teilhaben, mit unterschiedlichen Gattungen auseinandersetzen. Die Gattungen werden somit zu Resonanzräumen für verschiedene, poetologische oder politisch-enkomiastische Intentionen, sie stehen sozusagen an der Schnittstelle zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik. Und die Musikdramen charakterisieren sich somit als komplexe Gemengelagen, wobei gerade die charakterisierende und konstitutive Gattungsmischung eine beträchtliche Polysemie und hermeneutische Komplexität bedingt.

The mythological music dramas of the early 17th century and the history of literary genres

The aim of this thesis is a genre-typological study of early Italian music dramas with mythological plot. Rinuccini's *Dafne* (Florence 1598) and *Euridice* (Florence 1600), Striggio's *Orfeo* (Mantua 1607), Rinuccini's *Arianna* (Mantua 1608), and Landi's *La morte d'Orfeo* (Rome 1619) represent a relatively homogeneous corpus in terms of context and subject matter: These are courtly operas dealing with Ovidian myths, which were put on stage for academic and / or solemn occasions. In this work, the birth of the opera from the typically Baroque mixture of genres in the 17th century is addressed from the viewpoint of genre. The 16th-century debates on the genres, and in particular the Guarini's treatises on tragicomedy, have an impact on the poetic practice and promote a dynamic within the Aristotelian system of literary genres developed in the 16th century. With regard to the dramatic genres, a progressive mixture of the genres can be observed, which for the first time completely takes place in the opera: The mixture of genres (*Gattungsmischung*), which was defined by Ulrich Schulz-Buschhaus as a characteristic feature of Baroque culture, becomes the *proprium* of the new dramatic genre. In this work, therefore, the experimental and highly diverse mixture of genres, that was put into practice in the first music dramas, is brought to light and analyzed, whereby particular attention is paid to the functionalization of the individual genre elements, which changes according to the historical and ideological situation. In this way, a kind of systematics of the genres in the early music dramas is outlined: The tragedy, the magnificent dramatic genre par excellence, serves as a theoretical, but also as a practical model. As a result, the music dramas are characterized by an alternation of positive / happy and negative / unhappy affects, which is reminiscent of the cathartic affects that are typical of tragedy: *phobos* and *eleos*. Even the typical scene, which features the king that consults with his *consigliere* or *consiglieri*, is often taken over from the tragedies of the 16th century with an ethical or political intention. The influence of the pastoral drama can be discerned in particular in the combination of positive affects (deriving from the pastoral genre) with those typical of tragedy (*phobos* and *eleos*), as well as in the *dramatis personae* that hark back to those of the bucolic tradition, and, not least, in some ideologically charged *topoi*, such as that of the Golden Age. This *topos* is received in the early music dramas via Tasso and Guarini and figures as an ideological pole, which takes on a different function depending on the model upon which it is based. Comic elements are becoming increasingly apparent, especially in the Mantuan and Roman context, where morally didactic purposes are fulfilled and the classical humanistic values of the myths conveyed in Florence are proved wrong. Each genre is the bearer of specific intentions, which often conflict with each other and thus do not allow a uniform interpretation - especially in dramas that emerge in official contexts. This is a sign of the polysemy and experimentalism of the early music dramas, in which different agents participating in the development of the musical drama engage with different genres. The literary genre thus becomes a resonance chamber for various poetological, political, and encomiastic intentions; they are, so to speak, a zone of contact between production and reception aesthetics. The music dramas are thus characterized as complex constellations, in which the characteristic mixture of literary genres causes considerable polysemy and hermeneutic complexity.

Liste der aus der Dissertation hervorgegangenen Veröffentlichungen

Origi Alessandra, *The Metamorphoses of Dafne (and Apollo): the Birth of Opera at the Crossroads of Genres*, in «Horizonte - Neue Serie» 2 (2017), URL: http://horizonte-zeitschrift.de/de/article/0217_the-metamorphoses-of-dafne-and-apollo-the-birth-of-opera-at-the-crossroads-of-genres/)

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

Plagiatserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Dissertation selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Aberkennung des akademischen Grades geahndet wird.

Ort, Datum, Unterschrift