

Florian Mehlretter

# ORPHEUS UND MEDUSA

Poetik der italienischen Oper 1600–1900



Florian Mehlretter

**Orpheus und Medusa**  
Poetik der italienischen Oper 1600–1900

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE**

Herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen  
und Thomas Klinkert

Mitbegründet von Gerhard Neumann

**Band 247**

Florian Mehlretter

# Orpheus und Medusa

Poetik der italienischen Oper 1600–1900

Auf dem Umschlag: Carlos Schwabe, Medusa, 1895. Aquarell auf Papier.  
Sammlung Hand/Nyeste, Glencoe, USA.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-020-9 (Print)

ISBN 978-3-96821-021-6 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

*Meinen den Musen des Musiktheaters stets  
geneigten akademischen Lehrern  
Gerhard Regn und Andreas Kablitz*



# Inhalt

1. Orpheus, 1600	15
1.1. Mimesis versus Rhetorik	18
1.2. Oper und antikes Theater	31
1.3. <i>Euridice</i> (Rinuccini/Peri) und die Theorie des <i>stile recitativo</i>	36
1.4. Die unmögliche Tragödie	52
1.5. Striggio/Monteverdi: <i>L'Orfeo</i>	68
1.6. Orpheus: Mimesis und Affektrhetorik	82
2. Poetik der Lizenz: Karneval und Regelbruch im 17. Jahrhundert	87
2.1. Römische Experimente	87
2.1.1. Radikalisierung des tragikomischen Modells	91
2.1.2. Giulio Rospigliosi – vom musikdramatischen Aufführungsmodus zur Gattung	95
2.2. Venedig: Karnevalisierung und Gattungsmischung	99
2.2.1. Oper als öffentliches Spektakel	99
2.2.2. Die Poetik des Staunens im venezianischen Opernlibretto	102
2.2.3. Arien und Gesangskunst	112
2.2.4. Stationen der poetologischen Entwicklung im Spiegel der Pastoraloper	118
2.2.5. Karneval und Karnevalisierung am Beispiel von <i>Xerse</i> (Minato und Cavalli)	124
2.2.6. Geschichte und Eros: <i>L'Incoronazione di Poppea</i> (Busenello und Monteverdi)	133
2.2.7. Gattungsmischung, Gattungskontakt: Steigerung und Variation	145
2.3. Phänomene des Wandels am Ende des 17. Jahrhunderts	149
3. Mimesis und Simulation: Die Oper der Philosophen	153
3.1. Gegen den gemischten Geschmack	155
3.1.1. Crescimbeni	156
3.1.2. Gravina	159

3.2. Probleme der Darstellung: Natur, Simulation, Illusion	161
3.2.1. Saint-Évremond	161
3.2.2. Crescimbeni	164
3.2.3. Muratori	166
3.2.4. Gravina	167
3.2.5. Martello	170
3.2.6. Dubos	182
3.3. Die ›drei Einheiten‹ und Händels <i>Orlando</i>	190
3.3.1. Martello	191
3.3.2. Anonym/G.F. Händel: <i>Orlando</i>	193
3.4. Szene, Orchester, Stimme: Entwicklungen jenseits des Textes im 18. Jahrhundert	200
3.5. Metastasio (Sarro, Vivaldi): Mimesis und Balance	203
3.5.1. Metastasios Poetik der Oper	205
3.5.2. <i>Didone abbandonata</i>	209
3.5.3. <i>Olimpiade</i>	217
3.6. Buffonistenstreit: Natur als Kampfbegriff (Pergolesi)	222
3.6.1. Zur impliziten Poetik des Intermezzos	223
3.6.2. Pergolesis <i>Serva padrona</i>	225
3.6.3. Positionen des Buffonistenstreits	232
3.7. Algarotti	237
3.7.1. Libretto	238
3.7.2. Musik	240
3.8. Reformen und Wandlungen des <i>Dramma per musica</i> (Traetta, Gluck, Calzabigi)	246
3.9. Innovativer Neoklassizismus: Cesarotti, Bettinelli, Alfieri	252
4. Oper als komische Reflexion: Opera buffa	263
4.1. Formen der komischen Oper; <i>Il mondo della luna</i>	263
4.2. Selbstreflexion der Opera buffa: Luxus, Theater und Müßiggang in <i>L’Arcadia in Brenta</i>	267
4.3. <i>La buona figliuola</i> – Opera buffa und Empfindsamkeit	278
4.4. Ausblick auf die Opera buffa bis Donizetti	282

## Inhalt

4.5. Selbstreflexion des Liebesdiskurses in der Opera buffa: Mozart und Da Ponte	285
5. Am Rande der Romantik, im Zentrum der Operngeschichte	305
5.1. Von der Gattungstrennung zur neuen Gattungsmischung	305
5.1.1. Da Ponte: Gattungsmischung aus zweiter Hand	306
5.1.2. Mischformen im frühen 19. Jahrhundert	309
5.2. Von der Opera seria zum Melodramma serio: Rossinis <i>Tancredi</i> und der schöne Gesang	311
5.3. Dreimal Mondschein oder Klassizismus und Romantik (Lamartine, Leopardi, Bellini/Romani)	325
5.4. Romantische Gesangskunst	341
5.5. Theoretische Positionen der italienischen Romantik (Leopardi, Manzoni, Mazzini)	346
5.6. Giuseppe Verdi und die Literatur	355
5.6.1. Die Essenz des Dramas	356
5.6.2. Verdi und das romantische Theater	364
5.6.3. Neue Impulse	375
6. Medusa, 1900	379
6.1. Lucia di Lammermoor. Donizetti und Flaubert	379
6.2. Wissenschaft, Illusion, Manipulation. Zum Verismus in der Oper	386
6.3. Giacomo Puccini: Poesie, Sentimentalität, Faszination	394
6.4. D'Annunzios Theatralik des Medusenhauptes in <i>Il fuoco</i>	405
6.5. Medusa: Von der Bannkraft des Kitsches	421
Literaturverzeichnis	423



## Vorwort

Orpheus, der die Steine mit seinem Gesang erweicht, und Medusa, deren Antlitz Menschen versteinert, haben keine gemeinsame Geschichte. Manchmal durchqueren sie ein und denselben Text in großer Nähe, etwa Ovids *Metamorphosen*, Dantes *Inferno* oder Petrarcas *Canzoniere*, aber sie begegnen einander nicht.<sup>1</sup> Immerhin suggeriert Ovid eine denkbare Spiegelbildlichkeit zwischen ihnen, wenn er in *Metamorphosen* XI, 56–60, berichtet, dass das tote Haupt des Orpheus am Meeresgestade von einer Schlange angefallen wird, die Apoll sodann zu Stein erstarren lässt. Die schlangenhaarige Gorgone, deren Anblick versteinert, spiegelt sich im Geiste aufmerksamer Lesender in der Schlange, die des Orpheus' Antlitz angreift und selbst versteinert wird.<sup>2</sup>

Aber Orpheus – der Sänger des Affekts und in der frühen Oper zugleich emblematischer Gegenstand musikdramatischer Nachahmung – und Medusa, Inbild bannender Faszination,<sup>3</sup> sind vor allem in ihrer Gegensätzlichkeit interessant, die dieses Buch ausloten möchte: Von der Ambivalenz zwischen mimetischer Darstellung und Erregung von Affekt, die die Anfänge des Musiktheaters und die frühen Orpheus-Opern in Italien auszeichnet, bis zur Ästhetik des Banns, wie sie in Theorie und Praxis der italienischen Oper um 1900 (unter anderem anhand des Bildes des Medusenhauptes) ausgearbeitet wird, soll hier vor allem eine Geschichte des je historisch Verschiedenen nachgezeichnet werden, die mit der Formel ›von einer Darstellungs- zu einer Wirkungsästhetik‹ allzu vereinfachend umschrieben wäre. Mit einer solchen Betonung des je historisch Besonderen soll nicht zuletzt ein Unterschied zu Versuchen markiert sein, Operngeschichte anhand einer transhistorisch vorausgesetzten Idee davon zu erzählen, wie (gutes) Musiktheater funktioniert.

Diese Arbeit behandelt vornehmlich historisch, aber zugleich von einem systematischen Interesse an theoretischen Fragen geleitet, die Poetik der italienischen Oper vom Text her gesehen. Sie ist keine Geschichte der Ästhetik von Opernmusik oder von Oper als Theater, aber auch keine reine Librettogeschichte. Sie fragt, wie aus der Sicht von deren literari-

---

1 Vgl. Ovid: *Metamorphosen* X und XI, 1–66; IV, 618–803 und V passim. Dante: *Inferno* IV, 140; IX, 52. Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta* 332, 51; 366, 111 und passim.

2 Dies ist die These von Lowe 2010, 186.

3 Zu dieser Interpretation Medusas vgl. Leeming 2013.

schem Anteil die Oper insgesamt – und insbesondere im Zusammenwirken von Wort und Musik – als Kunstwerk in einer bestimmten Epoche funktionieren kann oder soll.

Dabei ist zu beachten, dass weder Text und Komposition die einzigen Bestandteile einer Oper sind, noch deren Hierarchie über den darzustellenden Zeitraum hinweg stets gleichbleibt. Die vorliegende Darstellung wird hinsichtlich des erstgenannten (die Bestandteile der Gattung betreffenden) Punktes neben Libretto und Musik vor allem die Gesangskunst berücksichtigen, weniger die Schauspielkunst und die an einer Theaterproduktion beteiligten bildenden Künste. Diese sind zwar von großer Bedeutung für die Oper (und insbesondere in den ersten Jahrhunderten von deren Geschichte ist die prächtige Ausstattung oft ebenso wichtig wie die Partitur), aber die hier versuchte Betrachtung vom Text her soll – schon aus Ökonomiegründen – so eng gefasst werden, dass mit Komposition und Gesang nur diejenigen Künste miterfasst werden, welche die mediale Vermittlung des Textes als dichterisches Wort unmittelbar bestimmen.

Hinsichtlich des zweiten angesprochenen Aspekts, der Hierarchie der beteiligten Künste, kann man grob davon ausgehen, dass zunächst der Text die Grundlage des plurimedialen Ereignisses ›Oper‹ ist und wesentlich dessen Werkcharakter, soweit ein solcher überhaupt anzusetzen ist, auf sich konzentriert; die Musik gehört zu der jeweiligen Realisierung oder Produktion. Im Laufe des 18. Jahrhunderts kehrt sich das Verhältnis insoweit um, als etwa ab der Zeit Mozarts die Musik dominiert und dadurch die Oper ein musikalisches ›Werk‹ wird, für das der Text hauptsächlich die (häufig vom Komponisten ausgewählte, beeinflusste, modifizierte oder beauftragte) Blaupause bereitstellt. Dieser Zustand ist im 19. Jahrhundert weitgehend stabil.

Dementsprechend wird diese vom Text ausgehende Untersuchung für die erste Hälfte der untersuchten Periode deutlich ausführlicher ausfallen als für die zweite, stärker von der Musik bestimmte. Die Autorenangaben zu den analysierten Werken tragen dem auch insofern Rechnung, als für die Zeit von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts stets der Name des Dichters vor dem des Komponisten genannt werden wird (Striggio/Monteverdi), ab Mozart jedoch der Name des Komponisten vor dem des Dichters (Mozart/Da Ponte). Die Darstellung dieses zweiten Geschichtsabschnitts wird außerdem, da die Libretti nun nicht mehr als selbstständige Dichtungen ihren Platz in der italienischen Literaturgeschichte finden, verstärkt vergleichende Blicke auf nichtlibrettistische Literatur einbeziehen.

Für die Erfassung dieser historisch unterschiedlichen Opernpoetiken müssen einige ausgewählte Werke auch im Einzelnen analysiert und interpretiert werden. Hierfür werden teils aus heutiger Sicht kanonische, teils eher nur von ihren Zeitgenossen als wichtig erachtete oder je im Zeithorizont prägende Beispiele herangezogen. In seltenen Fällen werden, den Erkenntnissen der Musikwissenschaft folgend, auch im engeren Sinne musikalische Analysen einbezogen. Um das Buch auch außerhalb des Kreises der Romanistik lesbar zu halten, werden alle italienischen und französischen Zitate übersetzt. Die gewisse Transdisziplinarität des Unternehmens bedingt es, dass nicht selten Sachverhalte erwähnt oder erklärt werden müssen, die jeweils für eine der beteiligten Disziplinen trivial sein mögen.

Die Beschränkung auf die italienische Oper ist durch die fachliche Kompetenz des hier Schreibenden begründet, bringt aber den Vorteil mit sich, dass damit der Ursprung des Phänomens besonders scharf fokussiert werden kann. Die weitere Einschränkung auf den Zeitraum 1600 bis 1900 ergibt sich aus der gewählten Perspektive auf den Gegenstand ›italienische Oper‹: Ab 1600 sind einigermaßen ausgedehnte, vollständig gesungene Dramen mit so etwas wie einer durchgängigen Handlung nachweisbar; musikdramatische Formen vor dieser Zeit sind wichtig und interessant, aber nicht sinnvoll durch den (späteren) Begriff ›Oper‹ beschreibbar, der diese Merkmale in sich begreift. Nach 1900 bleibt zwar die italienische Oper produktiv und relevant, verliert aber weitgehend sowohl ihre spezifische Eigenart als auch ihre globale Modellhaftigkeit. Sie wird eine – wenn gleich wichtige – Stimme unter vielen innerhalb der internationalen Avantgarde. Daher bleibt die Darstellung um 1900 gewissermaßen stehen, ohne dass damit freilich suggeriert werden soll, es gebe danach keine bedeutenden italienischen Opern mehr. Das letzte Kapitel beschreibt eine poetologische Utopie aus dem Jahr 1900, die sich zugleich auf die Anfänge um 1600 bezieht.

Die historische Ausrichtung dieser Arbeit bringt es mit sich, dass darin eine Geschichte von Veränderungen aufgezeigt wird. Deren Abfolge ist jedoch weder als monokausal verkettete Fortschreitung noch als vordeterminierte Entfaltung zu denken. Eher handelt es sich um Fragen und Antworten, Vorschläge und Annahmen oder Ablehnungen, kontinuierliche oder auch abbrechende Gespräche. Manchmal treten darin neue Antworten auf fortbestehende Fragen auf, manchmal ändern sich einfach die Fragen; lange diskutierte Probleme können geradezu in Vergessenheit geraten, neue tauchen auf. Dadurch entstehen Brüche, aber auch bisweilen überraschende Kontinuitäten. Beides kann aus Raumgründen hier nur

schlaglichtartig beleuchtet werden. Lesern und Leserinnen, die an umfassenderen Überblicksdarstellungen interessiert sind, bietet die Musikwissenschaft hervorragende und groß angelegte Synthesen, auf die sich die vorliegende Arbeit teils für den musikalischen Anteil stützt. Der hier verfolgte Ansatz ist jedoch ein anderer: Die gezeigten Momentaufnahmen sollen den analytischen Blick möglichst textnah (und durch ausführliche Zitate dokumentiert) an die verschiedenen historischen Poetiken der Oper heranführen.

Dieses Buch aktualisiert und verfeinert in seinem ersten Abschnitt einige Überlegungen, die ich 1994 in meiner Dissertation *Die unmögliche Tragödie* vorgetragen habe und die inzwischen von den Erkenntnissen insbesondere der Musikwissenschaft, aber auch der Theaterwissenschaft, teils an Genauigkeit übertroffen, teils bestätigt worden sind. Hinzu kommen einige verstreute Veröffentlichungen, welche ich überarbeitet und in den Text integriert habe. Hinsichtlich der Absätze, in denen der vorliegende Text wörtlich mit diesen Publikationen übereinstimmt, bin ich den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet; etwa zwei Drittel des Textes sowie dessen Gesamtstruktur sind jedoch für dieses Buch neu erarbeitet worden.

Mein Dank gilt außerdem den wissenschaftlichen und studentischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts für Italienische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, die an der Revision mitgewirkt haben, vor allem Sascha Resch und Veronika Islinger; Elisabeth Hösl danke ich für den Satz der Notenbeispiele. Herzlichen Dank an Friederike Wursthorn und Eva Lang von Rombach Wissenschaft sowie Katrin Birzele für die exzellente Betreuung des Manuskripts! Ich danke ferner den Teilnehmerinnen und Teilnehmern zweier Seminare an der Venice International University 2018 sowie den Hörerinnen und Hörern meiner Vorlesung in München im Sommersemester 2018, die eine erste Fassung des Textes aufmerksam verfolgt haben.

## 1. Orpheus, 1600

Um 1600 treten erstmals längere Dramen mit annähernd geschlossener Handlung auf, deren Dialogtext durchgängig durch instrumental begleiteten Gesang dargeboten wird; daher spricht man im Rückblick gerne von den Anfängen der Oper um 1600. Die Experimente mit Musik und Theater um 1600 erscheinen jedoch nur im Nachhinein als die Entstehungsgeschichte der Oper. Der Begriff und seine Varianten (*favola, opera in musica, melodramma, dramma per musica* etc.; vgl. hierzu unten 2.1.2.) ist noch nicht eingeführt, und die Entwicklung der neuen Praxis der musikalisch-szenischen Darstellung (*recitar cantando*) geschieht nicht zielgerichtet; überdies läuft sie schon seit längerer Zeit in verschiedenen kleineren Formen wie dem Intermedium, die auch nach den Ereignissen, die man heute als den Beginn der Oper bezeichnen würde, eine Zeit lang weiter blühen.<sup>1</sup>

Es entsteht also nicht punktuell eine neue Gattung. Vielmehr tritt aus einer von der Pluralität der Akteure, Praxen, Poetiken, Gattungen und Experimente gezeichneten Lage nach und nach eine neue Formation hervor, die erst später die Stabilität einer Gattung (Oper) oder Gattungsgruppe mit Untergattungen (Oper aus: *Opera buffa, Opera seria*) gewinnt. Insofern ist jeder Versuch einer Geschichte der Poetik in den Anfängen der Oper in einem schwachen Sinne teleologisch, da er aus der Totalität der Ereignisse diejenigen auswählt, die zur späteren Herausbildung eben des Konzepts beigetragen haben können, dessen Geschichte hier erzählt werden soll. Sie ist jedoch nicht in jenem starken Sinne teleologisch, dass das Ergebnis etwa immer schon vorbestimmt oder angelegt gewesen wäre.

Es kommen am Ende des 16. Jahrhunderts viele – im Nachhinein betrachtet – günstige Bedingungen zusammen, die teils praktischer Natur sind, so die Professionalisierung des Theaters oder die Überführung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen dispersiven Theatralität in gezielte und fokussierte höfische, gelehrte, später auch kommerzielle Theaterinitiativen. Ein wichtiges höfisches Ereignis ist etwa die Aufführung der reich ausgestatteten gesungenen Intermedien zur Komödie *La Pellegrina* anlässlich der Hochzeit von Ferdinando de' Medici und Christine von Lothringen 1589, ein mehrteiliges Spektakel über die Macht der Musik

---

1 Vgl. hierzu besonders Leopold 2003.

und die musikalische Ordnung der Welt, inspiriert von antiken Texten, an dem – neben Komponisten wie Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio und Emilio de' Cavalieri – unter Federführung des Literaten und Musikfreunds Giovanni de' Bardi insbesondere der Dichter Ottavio Rinuccini, die Sänger-Komponisten Giulio Caccini und Jacopo Peri und die Sängerin Vittoria Archilei mitarbeiteten; die vier Letztgenannten werden herausragende Akteure der frühen Oper sein.<sup>2</sup>

Im Hause des Grafen Bardi verkehrten in den 1580er-Jahren neben diesen Künstlern auch der Lautenist, Komponist und Musiktheoretiker Vincenzo Galilei, dessen *Dialogo della musica antica et della moderna* unten näher analysiert wird. Ab etwa 1584 bildet sich ein anderer Kreis im Hause des Jacopo Corsi, wieder mit Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini. Daneben gibt es weitere Gruppierungen, vor allem die Accademia degli Alterati, wo sich auch wiederum einige der Obigen zusammenfanden. Erwähnenswert sind unter den Mitgliedern dieser Akademie Giulio del Bene, Ottavio Rinuccini, Lorenzo Giacomini, Girolamo Mei (als korrespondierendes Mitglied), Jacopo Corsi, Gabriello Chiabrera und G.B. Strozzi. Im letzten Kapitel dieses Buches wird sich zeigen, dass um 1600 das Wirken dieser Gruppierungen zur mythisch überformten Grundlage eines freilich nicht mehr praktisch umgesetzten theatralischen Erneuerungsprojekts wird.

Diese Kreise widmen sich teils musikalischer Praxis, teils diskutieren sie poetologische und allgemein ästhetische Fragen, welche sich auch in ihren praktischen Beiträgen implizit reflektiert finden: Sie sind mithin genau an Theorie interessiert.

Denn in den Jahrzehnten vor 1600 herrscht in Italien ein Klima reger literaturtheoretischer und ästhetischer Diskussion, ja, man hat das Cinquecento geradezu als das ›Zeitalter der Literaturkritik‹ bezeichnet.<sup>3</sup> Dabei vermehren sich einerseits die Modelle und Quellen, an denen man sich orientiert: Neuere literarische Traditionen wie der Petrarkismus oder der Ritterroman stehen antiken Vorbildern wie der Odendichtung oder dem Epos gegenüber; rhetorische und humanistische Traditionen werden mit wieder entdeckten antiken Poetiken etwa des Aristoteles oder des Longin abgeglichen – eine Pluralität also. Andererseits ist es ein Charakteristikum der Epoche vor 1600, dass zumindest manche Theoretiker und Praktiker, etwa Tasso, versuchen, diese Pluralität der Vorbilder und Normen zu einheitlichen, geschlossenen Theoriegebäuden und konsistenten ästhetischen

---

2 Vgl. Leopold 2006, 33.

3 So der Titel von Hathaway 1962: *The Age of Criticism*.

Praktiken zu verbinden. Dabei kommt es sowohl zu Unvereinbarkeiten des Verschiedenen als auch zu Übersystematisierungen.<sup>4</sup>

Für den hier entfalteten Zusammenhang ist von Bedeutung, dass im 16. Jahrhundert solche Diskussionen nicht nur in der Traktat-, Dialog- und Briefliteratur stattfinden, sondern auch in den künstlerischen Werken selbst, die sich etwa als Innovation setzen (Trissinos streng antikisierendes Epos *Italia liberata dai Goti* von 1547/48 wäre ein Beispiel) oder wiederum auf solche Setzungen und auf Theoriediskussionen antworten (Tassos *Gerusalemme liberata* antwortet ab 1575 sowohl auf Trissino als auch auf den Streit um Ariosts *Versroman* in der Traktatliteratur). Die genuin poetologische Dimension solcher Dichtungen (die nicht mit ihrer *poetischen* Dimension verwechselt werden darf, aber unter Umständen durch ihr Raffinement zu dieser beitragen kann) zeigt eine dialogische Interdependenz und tiefe Verwobenheit von Theorie und Praxis.

Für die Entstehung der Oper ist es wichtig, dass diese plurale Situation gerade durch ihre Verwerfungen und die dadurch provozierten Diskussionen und Entwürfe unversehens Neues hervorbringt. Ohne dass dies für die Mehrzahl der Akteure ein Ziel gewesen sein muss, entstehen aus der Vielheit der Modelle und aus den Versuchen, damit fertig zu werden, neue Gedanken und Konzepte – darunter das, was man später als ›Oper‹ identifizieren wird, aber auch wichtige ästhetische Überlegungen, die so etwas wie die Voraussetzungen der Verständlichkeit von Oper sein werden.

Gegen eine solche eher theorielastige Beschreibung der Anfänge der Oper, wie sie in den obigen Zeilen gegeben wird, wurde in den letzten Jahrzehnten ins Feld geführt, dass die Idee, Musiktheater zu betreiben, eher in theaterpraktischen Umgebungen Gestalt gewann als in theoretischen Reflexionen; dass die sich neu formierende Praxis keine Umsetzung vorgängiger Theorie war, sondern aus einer nicht auf feste Ziele verpflichteten, variationsreichen Gewohnheit der Ausrichtung musikbegleiteter Spektakel langsam hervortrat.<sup>5</sup> Aber auch am Ende des 20. Jahrhunderts gab es weiterhin Forscher, welche die Theorienähe der frühen Oper betonten.<sup>6</sup> Die folgenden Kapitel werden diesen Gegensatz insofern aufzuheben versuchen, als sie nicht nur die explizite Theoriebildung mit der Praxis in

---

4 Vgl. etwa Weinberg 1961, Hathaway 1962, Kappl 2006, Huss/Mehltretter/Regn 2012, Lohse 2015.

5 Vgl. Leopold 2003, 2.9.

6 So Di Benedetto 1988, 4.

Bezug setzen, sondern auch die implizite Poetik musiktheatralischer Praxis herausarbeiten werden.

### 1.1. Mimesis versus Rhetorik

In der Figur des Orpheus, die in zwei der frühesten überlieferten Opern im Mittelpunkt steht, begegnen einander zwei Problemkreise innerhalb dieser von Pluralität gezeichneten Theorielage: die Frage der Plausibilität musikdramatischer *Darstellung* und die Frage der *Wirkung* von Musik, mithin Mimesis und Rhetorik. Orpheus und sein Handeln werden in diesen Werken musikalisch dargestellt; zugleich ist das Handeln des thrakischen Sängers selbst musikalischer Natur und entfaltet besondere Wirkung, und zwar sowohl innerhalb der dargestellten Welt als auch auf der Ebene der künstlerischen Nachahmung derselben auf die Zuschauer. Beide Dimensionen sind Gegenstände der Reflexion um 1600, sowohl explizit theoretisch als auch implizit im künstlerischen Handeln der Beteiligten.

Auf der Seite der Mimesis geht es um die beispielsweise in der *Poetik* des Aristoteles angedeutete Möglichkeit von Musik als Darstellung überhaupt; die Frage, was genau und auf welche Weise Musik darstellen kann; und die Frage, inwiefern und unter welchen Umständen eine Darstellung von Dramenfiguren durch Gesang angemessen ist.

Auf der Seite der Rhetorik ist einerseits auf die Rhetorisierung der Künste einschließlich der Musik seit dem späten 15. Jahrhundert hinzuweisen, andererseits auf die rhetorische Indienstnahme psychologischer Wirkungen von Musik, wie sie bereits in der Antike in der *Politeia* Platons und anderswo anhand der antiken Skalenmodelle diskutiert wird. Diese beiden Aspekte der Wirkung von Musik werden überhöht in der Deutungstradition des Orpheusmythos, in der diese Figur nicht nur (wie Timotheus) als Erreger von Emotion, sondern auch als durch Wort und Musik mächtiger Zivilisator der Menschheit erscheint.<sup>7</sup> Die zivilisierende und harmonisierende Macht seiner Musik wiederum wird in frühneuzeitlichen Interpretationen mit dem harmonikalen Musikverständnis in Verbindung gebracht, welches in Fortführung pythagoreischer Ansätze und

---

7 Ein für die Renaissance wichtiger Text ist hier Polizianos *Nutricia*, Poliziano 1996, 176–181, der jedoch auf älteren Traditionen aufbaut, von Cicero, Lukrez und Horaz bis zu Boccaccios *Genealogiae Deorum gentilium*, Boccaccio 1998, besonders VIII, (xiv,) 1395–1403; (xv,) 1547.

besonders aufbauend auf Augustin und Boëthius die mittelalterliche Spekulation über den proportionalen Aufbau der Welt und den Platz des Menschen darin beherrschte.

Rhetorischer und mimetischer Ansatz konvergieren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sodann in zweierlei Weise: Zum einen wird die Erkenntnis schon der antiken Rhetoriker relevant, dass Rhetor und Schauspieler gleichermaßen Emotionen spielend vortäuschen können; zum anderen wird, wie zu zeigen sein wird, in den Jahrzehnten direkt vor Entstehung der Oper – zumindest von einer wichtigen Richtung der Theorie musikalischer Mimesis – als Gegenstand musikalischer Nachahmung just die Rede selbst definiert.

Als Ausgangspunkt einer Rekonstruktion dieser Vorgänge bietet sich ein Blick in Vincenzo Galileis 1581 veröffentlichten *Dialogo della musica antica et della moderna* an. Dieser umfangreiche Traktat versucht, die Erkenntnisse des Antikengelehrten Girolamo Mei, mit dem der Musiker Galilei in Korrespondenz stand, für die moderne Kompositionspraxis zu erschließen. Es geht dabei über weite Strecken um antike Skalenmodelle (Modi) und andere Fragen der Einteilung des Tonvorrats sowie um die Wirkungen von solchen Modi nach antiker Vorstellung. Ein besonderes Anliegen ist es für Galilei, solche Wirkungen in der Vokalmusik und mithin im Kontakt mit gesungenen Texten zu erkunden. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass eine starke affektische Wirkung von Musik in Verbindung mit affektgeladener Dichtung nur dann zustande kommt, wenn nur eine einzige Stimme den Text singt, da sonst in der Unordnung potenziell gegenläufiger musikalischer Affektmodellierungen die Wirkungen sich gegenseitig aufheben: ein Plädoyer eines (selbst in seiner Praxis auch mehrstimmig arbeitenden) Komponisten gegen die Polyphonie!

Wir werden sehen, dass sich mit dieser Argumentation eine Ablehnung bestimmter musikalischer Verfahren der Textausdeutung wie des sogenannten Madrigalismus verbindet. In diesem Kontext der Zurückweisung gängiger Verfahren der Textvertonung begegnet folgende Passage, in welcher Galilei den an musikalischer Redewiedergabe interessierten Komponisten einen Besuch der Aufführung einer Schauspielertruppe empfiehlt und also scheinbar gar nicht theoretisch, sondern praktisch argumentiert:<sup>8</sup>

Quando per lor diporto vanno alle Tragedie & Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; & in lor vece osservino di gra-

---

8 Vgl. Leopold 2003, 2.2.

tia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, come profferire quanto alla velocità & tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo, attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi [...]<sup>9</sup>

Wenn sie um ihrer Unterhaltung willen in die Tragödien und Komödien gehen, welche die Wandertruppen aufführen, mögen sie einmal das unmäßige Gelächter beiseite lassen; und stattdessen bitte beobachten, in welcher Weise, mit welcher Stimme hinsichtlich der hohen und tiefen Tonlage, mit welcher Klangfülle, mit welchen Akzenten und Gesten, wie in Bezug auf Schnelligkeit und Langsamkeit dort der eine mit dem anderen bedächtigen Edelmann spricht, und mögen ein wenig auf den Unterschied achten, der auf allen diesen Gebieten auftritt, wenn einer derselben mit einem seiner Diener oder der eine von diesen mit einem anderen Diener spricht.

In der Tat wird hier auf Praxis Bezug genommen, und zwar die der professionellen und tendenziell weniger gelehrten Schauspieler der Wandertruppen (»i Zanni«). Ohne der praktischen Dimension dieser Passage Abbruch zu tun (für die auch die Frage relevant ist, ob schauspielerische Stimmgebung in der Frühen Neuzeit näher am Gesang war als heute),<sup>10</sup> soll hier aber gerade das theoretische Potenzial dieser Stelle ausgelotet werden – zumal dieser plötzliche Praxisbezug angesichts des insgesamt sehr antikengelehrsamem Duktus von Galileis Schrift mehr den Charakter einer provokanten Geste als eines Paradigmenwechsels haben könnte.

In dem Abschnitt werden denn auch durchaus theoretisierbare Größen genannt, und zwar je nach Beobachterinteresse Aspekte entweder einer aufmerksamen theatralischen Mimesis oder einer differenzierten rhetorischen Pronuntiatio. Beide Dimensionen sind für Galilei wichtig. So finden sich nur zwei Seiten vorher spezifisch rhetorische Argumentationen in Bezug auf das Verhältnis von Text und Musik, etwa die Forderung nach einer »espressione de' concetti per imprimere gli affetti nell'uditore« [Ausdruck der Begriffe/Vorstellungen, um die Affekte dem Hörer einzuprägen] oder diejenige, die Musik solle »avere per mira solo, il commuovere se stesso in altrui« [zum Ziel nur haben, sich selbst im anderen (affektisch) zu bewegen], denn sie sei »ispressione de concetti dell'animo col mezzo delle parole«<sup>11</sup> [Ausdruck der Vorstellungen des Geistes mithilfe der Worte]. Diese Vorhaben kann man als rhetorische Strategien bezeichnen.

---

9 Galilei 1581, 89.

10 Vgl. hierzu die sehr plausiblen Ausführungen in Leopold 2017, 28.

11 Galilei 1581, 87.

Andererseits gibt jedoch der Marginaltitel der zitierten Seite über die Schauspieler einen Fingerzeig in die andere, die mimetische Richtung: »Da chi possono i moderni pratici imparare l'imitatione delle parole« [Von wem die modernen Praktiker die Nachahmung der Worte lernen können] heißt der Paragraf und folgt auf ein langes Kapitel, in welchem Galilei die seiner Ansicht nach abwegige Methode der Mimesis oder *imitazione* in der zeitgenössischen Musik kritisiert. Dieser scheinbar so praktische Abschnitt oszilliert also zwischen dem Kampfbegriff der Ästhetik par excellence im *secondo cinquecento* – der Nachahmung – und einer Orientierung an der Rhetorik.

Dies ist in der Kunsttheorie der Epoche durchaus häufig. So schlägt 1575 in Florenz Giulio del Bene in einem Vortrag »Del convivio delli Alterati« der Accademia degli Alterati eine Neuordnung der *artes* nach ihren Funktionen vor. Ihr zufolge hilft die Rhetorik, zu überzeugen und zu bewegen; die Musik hingegen verhilft uns dazu, zu lernen, geordnet und wohlzusammengesetzt in unserem Geist zu sein (»imparare ad essere ordinati, et composti bene nel animo nostro« im Sinne des harmonikalischen Verständnisses der mittelalterlichen *musica humana*), zugleich aber auch »a muovere gli affetti non meno che si faccia la retorica« [die Affekte nicht weniger zu bewegen als es die Rhetorik tut]. Musik wird also gleichermaßen harmonikal wie rhetorisch gefasst; das verbindende Element ist eine Wirkungsästhetik. Poesie hingegen macht sich zur Aufgabe »dimostrare col imitare lationi delli huomini quasi lidea delle virtu«<sup>12</sup> [durch die Nachahmung der Handlungen der Menschen quasi die Idee der Tugenden sichtbar zu machen]. Das ist ein komplexer Cocktail aus der aristotelischen Vorstellung von Mimesis als Nachahmung menschlichen Handelns, vermischt mit dem horazischen Gedanken des Nutzens, in dessen Sinne sie exemplarische Tugend vorführt und dabei die platonische Idee derselben an deren Abbildern illustriert. Auch die musikalische Kunst ist hier wie die anderen von ihrer Wirkung her gefasst.

Musik nähert sich in diesem eklektischen System der Rhetorik, aber noch nicht der ihrerseits bereits mimetisch gedachten Poesie. Diese Zuordnung der Musik zur Rhetorik entspricht zur Zeit von del Benes Vortrag der vorherrschenden Tradition. Wie andere Künste auch (etwa die Malerei in Albertis *Della pittura*) gerät die Musik ab dem 15. Jahrhundert zunächst unter die Dominanz der Rhetorik und mithin der Sprache.<sup>13</sup>

---

12 Nach Palisca 1985, 337–338.

13 Vgl. Lütteken 2011, 170.

Musik wurde der Sprache entweder strukturanalog oder funktionsanalog gedacht.

An del Benes Mischsystem kann man erkennen, dass die Dynamik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer rhetorischen zu einer mimetischen Ästhetik führt, wobei nicht nur vorherige Stadien mit aufkommenden Innovationen koexistieren, sondern auch weitere, etwa humanistische Traditionen das Gesamtbild zu einer pluralen Lage anreichern.

Diese Pluralität findet sich auch innerhalb der aristotelisch-mimetischen Richtung selbst – und in gewisser Weise bereits in der *Poetik* des Aristoteles. Schon Aristoteles skizziert in Kap. 1 (1447a) der *Poetik* so etwas wie ein System der nachahmenden Künste, die sich nach ihrem Gegenstand, ihren Mitteln und nach dem Modus der Nachahmung definieren lassen. Über den Gegenstand sagt er einmal, dass »Charaktere, Gefühle und Handlungen« (*éthe, páthe, práxeis*, Kap. 1, 1447a)<sup>14</sup>, ein anderes Mal, dass »handelnde Menschen« (*práttontas*, Kap. 2, 1448a)<sup>15</sup> nachgeahmt werden. Hinsichtlich der Mittel unterscheidet er folgendermaßen: Instrumentalmusik verwendet nur Melos und Rhythmus, Tanzkunst nur Rhythmus; Poesie verwendet grundsätzlich nur Sprache, aber Vers, Melodie und Rhythmus können (auch abschnittsweise) hinzukommen, etwa bei Dithyramben- und Nomendichtung, Tragödie und Komödie (Kap. 1, 1447b). Er scheint auch einen Begriff von bildender Kunst als Nachahmung mithilfe von Farben und Formen auf der Grundlage von Ähnlichkeit zu haben (Kap. 1, 1447a); dies wird in der späteren Rezeption stark ausgebaut werden.

Das ist noch keine aus späterer Sicht vollständige Systematik der Künste, da erstens die Architektur nicht darin vorkommt und zweitens nicht ganz klar ist, wie etwa das Bildnis eines schönen Körpers im strengen Sinne als Nachahmung, mithin als analoges Nachvollziehen eines Verhaltens oder Handelns, verstanden werden kann. Der Nachahmungsbegriff scheint zunächst die bloße Herstellung oder Nachbildung einer Sache nicht abzudecken. Allerdings finden sich bei Aristoteles mindestens zwei Ansätze für spätere diesbezügliche Erweiterungen des Systems: Erstens erlaubt er, wie erwähnt, auch die Nachahmung eines Charakters (*éthe*) und öffnet damit den Nachahmungsbegriff ein Stück weit auf einen allgemeineren *Darstellungsbegriff*, und zweitens bezeichnet er in seiner *Physik* (II,

---

14 Aristoteles 2011, 3.

15 Ebd., 4.

199a, 15–17) die Analogie zwischen der Hervorbringung von Wesen durch die Natur und der Herstellung von Dingen durch die menschliche Kunstfertigkeit (*techné*) ebenfalls als Nachahmungsverhältnis. Darin liegt noch nicht der für das 18. Jahrhundert so wichtige Gedanke einer Nachahmung der Natur als Anfertigung von *Darstellungen* derselben, aber die Möglichkeit einer solchen Entwicklung ist gegeben. Giovan Battista Gelli wird im Widmungsbrief seiner Künstlerviten in den 1550er-Jahren bereits einen Satz formulieren, der in diese Richtung geht – »altro non è arte che una immitatrice de la natura«<sup>16</sup> [Kunst ist nichts anderes als eine Nachahmerin der Natur] –, aber auch Gelli spricht in diesem Zusammenhang hauptsächlich von der Vergleichbarkeit von Natur und Kunst im Hinblick auf die Erschaffung schöner Körper, einen älteren Topos des Wettstreits zwischen den beiden aufnehmend.

Aus den Vorgaben des Aristoteles entfaltet 1560 der Theoretiker Girolamo Mei, der wichtigste Briefkorrespondent jenes Vincenzo Galilei, von dem wir ausgingen, ein vollständiges System der Künste, und zwar in einem Brief an den Aristoteleskommentator Piero Vettori. Hier wird ein weiterer Schritt in Richtung auf einen allgemeinen Darstellungsbegriff vollzogen, der die Nachahmung der Natur als Darstellung ihrer Hervorbringungen zu verstehen erlaubt. Mei unterscheidet zunächst nach der Art der Tätigkeit zwischen Künsten, die Gegenstände *herstellen* (wie die Baukunst, im Sinne der Aristotelischen *Physik*-Stelle), und solchen, die *nachahmen* (im Sinne der *Poetik* des Stagiriten). Die nachahmenden Künste scheiden sich dann nach dem Gegenstand der Nachahmung in solche, die Körper nachahmen (die bildenden Künste), mithin solche, die in gewisser Weise auch Naturgegenstände darstellen können, und solche, die menschliche Handlungen nachahmen. Letztere werden unterschieden nach ihren Mitteln: nur den Rhythmus verwendet die Tanzkunst, nur die Sprache die Prosa; Sprache, Rhythmus und Harmonie kombinieren Tragödie und Dithyrambos; Rhythmus und Harmonie verwendet die Instrumentalmusik; Rhythmus und Sprache die (nicht dramatische und nicht dithyrambische) Poesie.<sup>17</sup> Quasi als Korollar dieser Systematik ergibt sich hier bereits die These, dass die Tragödie eine grundsätzlich musiko-literarische Gattung sei (was bei Aristoteles selbst nicht steht, aber im späten 16. Jahrhundert unabhängig hiervon auch aufgrund gänzlich anderer Argumente und Quellen angenommen wurde).

16 Gelli 1896, 11.

17 Brief vom 10.1.1560, bei: Palisca 1985, 336.

Agnolo Segni entfaltet 1573 in einer Reihe von Vorträgen, die 1581 unter dem Titel *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica [...] in quattro lezioni lette da lui nell'Accademia Fiorentina* publiziert wurden, ebenfalls ein aristotelisches System aller Künste:

Ogni imitazione con qualche istrumento è necessario che si imiti, et il suo scopo consegua: come noi veggiamo che la imitazione de' pittori si fa con le figure et con colori, quella dello statuario con le statue, et quella de' ballatori col ballo, et un'altra con un altro. Dico istrumento della immitazione il soggetto et la materia nella quale s'imprime et si imita la forma dell'esempio proposto, come le figure, le statue i balli, et la voce, e'l canto de' musici, perché questi ancora sanno rappresentare col canto. Non chiamo istrumento della imitazione quello col quale l'artefice fa l'idolo, come lo scarpello e 'l pennello dello scultore et del pittore, ma lo istrumento dico della imitazione, o la materia dell'idolo.<sup>18</sup>

Jede Nachahmung muss mit einem Instrument nachahmen und ihr Ziel verfolgen, wie wir sehen, dass die Nachahmung der Maler durch Formen und Farben geschieht, diejenige des Bildhauers durch Statuen und diejenige des Tänzers durch den Tanz und eine andere mit anderem. Ich nenne Instrument der Nachahmung die Substanz und das Material, in welchem man die Form des vorgestellten Musters einprägt und nachahmt, wie die gemalten Formen, die Statuen, die Tänze und die Stimme und den Gesang der Musiker, denn auch diese können mit dem Gesang darstellen. Ich nenne nicht Instrument der Nachahmung jenes, mit dem der Handwerker das Abbild herstellt, etwa den Meißel oder den Pinsel des Bildhauers und des Malers, sondern das Instrument der Nachahmung oder die Materie des Abbilds.

Hier ist bereits klar, dass die Musiker und nicht zuletzt die Sänger ebenfalls nachahmen und dass *imitare* und *rappresentare* weitgehend gleichbedeutend gebraucht werden können: Mimesis ist hier im weitesten Sinne Darstellung. Segni unterfüttert seinen Mimesisbegriff aber mit einem noch anderen Konzept, welches am Schluss des Zitats auftaucht: dem platonischen *eidolon*, *idolo*. Platons Abwertung der Künste ist ja zum Teil dadurch motiviert, dass bereits die Dinge dieser Welt unvollständige Abbilder der Ideen sind, und eine künstlerische Abbildung dieser Abbildungen ist demnach ontologisch besonders minderwertig (*Politeia* 10. Buch, 597 D und 598 A, vgl. auch *Sophistes* 236 C). Die Nachahmung ist also bei Segni in diesem Sinne ein Abbild einer Erscheinung. Das steht vorderhand nicht unbedingt im Widerspruch zu den Angaben des Aristoteles, erlaubt es Segni jedoch, in Ausführung des platonischen Abbild-Begriffs einen

---

18 Segni 1581, 12.

wichtigen Gedanken zu entwickeln, der für jede Mimesis-Theorie relevant ist und insbesondere den Status des Kunstwerks betrifft:

Dice ancora l'idolo essere, o imagine, o fantasma cioè cosa che pare, et non è quello che pare. Adunque insieme con l'idolo habbiamo sempre a intendere un'altra cosa, alla quale egli si riferisce, cioè la cosa vera et l'essempiare, et che l'idolo a quella è simile, et parendo lei et non essendo la rapresenta a chi lo vede, ma imperfettamente nella sua diversità et simiglianza, perché dell'una et dell'altra è composto l'idolo: et non doviamo intender mai l'idolo solo, ma da lui sempre passare all'essempio della cosa verace.<sup>19</sup>

Er [Platon] sagt außerdem, dass das Abbild entweder ein Bild oder ein Phantasma sei, also eine Sache, die etwas zu sein scheint, aber nicht ist, was sie zu sein scheint. Daher müssen wir mit dem Abbild immer eine andere Sache verstehen, auf die es sich bezieht, nämlich die wahre Sache oder das Exemplar, und dass das Abbild dieser ähnlich ist und sie, da es diese zu sein scheint, aber nicht ist, dem, der es sieht, repräsentiert/darstellt, aber unvollkommen in seiner Verschiedenheit und Ähnlichkeit, denn sowohl aus der einen wie der anderen besteht das Abbild: und wir dürfen nie das Abbild allein verstehen, sondern müssen immer von ihm auf das Exemplar der wahren Sache übergehen.

Auf die Mimesis angewandt bedeutet dies: Die Nachahmung ist different vom Nachgeahmten (»non è«), sie enthält nicht nur ein Element der Ähnlichkeit (*simiglianza*), sondern auch der Verschiedenheit (*diversità*); dadurch werden auch abstrahierte oder stilisierte Nachahmungen erklärbar, denn die Darstellung ist eben nicht die Sache selbst. Dieser Aspekt wird bis weit ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder insbesondere hinsichtlich der Frage der angeblichen Unwahrscheinlichkeit der Oper diskutiert werden: Führt uns die Oper exzentrische Menschen vor, die in jeder Lebenslage singen, oder stellt sie mithilfe des Gesangs etwas hiervon Differentes, etwa Alltagsrede, dar? Der wichtige Ertrag der Verschiedenheit von Darstellung und Dargestelltem, mit dessen Hilfe diese Frage beantwortet werden kann, ergibt sich bei Segni teils aus der Kontamination unterschiedlicher Gedankengebäude.

So weit zu den Mitteln der Nachahmung. Aristoteles unterscheidet außerdem die literarischen Gattungen nach dem Modus der Nachahmung: Sprechen die Figuren (was wir heute den dramatischen Modus nennen würden) oder spricht der Dichter (narrativ, mit der besonderen Variante des Figurenrede enthaltenden Epos, das quasi eine Mischung beider Modi darstellt, *Poetik* Kap. 3, 1448a)? Darin folgt Aristoteles (im Gegensatz zu seiner allgemeinen Nachahmungslehre) dem engeren, an schauspielerischen

---

19 Ebd., 9.

schem ›Nachäffen‹ orientierten Nachahmungsbegriff seines Lehrers Platon, wie sich besonders deutlich in Aristoteles' Kapitel 24 (1460a) sehen lässt: Der Dichter ahmt nach Auskunft dieser Stelle dort am meisten nach, wo er nicht in eigener Person spricht, sondern Figurenrede wiedergibt. Hier ist der Nachahmungsbegriff besonders weit von einem allgemeinen Darstellungsbegriff entfernt und scheint so etwas wie ›Schauspielen‹ zu bedeuten. Das steht durchaus in einer Spannung zu Aristoteles' Auffassung, auch die Erzählung sei Nachahmung: Wenn Erzählung Nachahmung ist, dann ist Nachahmung auch Darstellung von Gegenständen (wie sie Aristoteles als Handlung, Erleiden oder Charakter anführt). Wenn hingegen nur Redewiedergabe Nachahmung ist, dann ist Nachahmung nur Nachahmung des Sprechens anderer, wie es eben Schauspieler tun.

Auch Platons Denken weist bereits diese Ambivalenz auf. Für die allgemeine Variante steht die Fassung der Nachahmung als Abbild ein, die bereits referiert wurde. Einige Bemerkungen zu seinem engeren Nachahmungsbegriff sind jedoch an dieser Stelle noch angebracht. Platon unterscheidet im 3. Buch der *Politeia* (392 E) im Gegensatz zu Aristoteles gerade Erzählung und Nachahmung voneinander. Dichtung führt »entweder in einfacher Erzählung aus oder in einer in Darstellung [Nachahmung] eingekleideten oder in beiden zusammen.«<sup>20</sup> Hier wird unter Nachahmung die Redewiedergabe verstanden, die als eine Art Schauspielkunst beschrieben wird. Für das Sprechen des Dichters im Sinne der einfachen Erzählung wird als Beispiel der Dithyrambus aufgeführt, für die reine Nachahmung die Dramatik, für die gemischte Form die Epik, da dort erzählende und Reden wiedergebende Abschnitte abwechselnd vorkommen.

Ähnlich teilt 1564 Antonio Sebastiano Minturno in seiner *Arte Poetica* die Dichtung in Melik (nur der Dichter spricht), Theaterdichtung (nur die Figuren sprechen) und Epik (eine Mischform aus beidem) ein, wobei in der Begriffswahl der ›Melik‹ unter der Hand neben dem Redekriterium nochmals das Mittel der Nachahmung (in diesem Falle also die Melodie) ins Spiel kommt; Minturno sieht freilich trotz dieser klaren Einteilung auch für die Melik (Lyrik) die Möglichkeit einer Nachahmung ›fremder‹ Rede (etwa von Schäfern) vor.<sup>21</sup>

Dass in den Diskussionen des ausgehenden 16. Jahrhunderts über Aristoteles ein Stück Platon in die Mimesistheorie der Künste gelangt, ist folgenreich insbesondere für die Theorie der Musik als Darstellungskunst.

20 Platon 2016, 201. Die hier zitierte Übersetzung gibt *mimesis* als ›Darstellung‹ wieder.

21 Venedig 1564. Vgl. Huss/Mehltretter/Regn 2012, 66–67.

Denn im Anschluss an das eben Referierte stellt Sokrates die Frage, was aus diesem Gattungssystem für die Wächter des Staates angemessen sei (395 C). Diese müssen ja ganz in ihrer Aufgabe und einheitlichen Identität als Wächter aufgehen. Da nun aber die schauspielernde Nachahmung des von der eigenen Bestimmung Verschiedenen und mithin auch grundsätzlich des Verschiedenartigen diese Identität aufgrund der Gewöhnung an das Andere und Mannigfaltige gefährden könnte, werde der Edle (397 A) doch eigentlich nur das Edle nachahmen wollen, nur der Schlechte werde alles Mögliche nachahmen und Vielfalt suchen. Mit dieser Argumentation wird die Nachahmung des Schlechten und mithin auch jede Vielfalt aus dem Staat ausgeschlossen.

Da nun aber bei musikalischem Vortrag Harmonie (also der Modus) und Rhythmus »der Rede folgen«<sup>22</sup> müssen (398 D), ergibt sich hieraus, dass auch nur bestimmte Modi und Rhythmen im Staat verwendet werden dürfen. »Folgen« kann zunächst im Sinne einer Art Aptumsvorstellung der Angemessenheit interpretiert werden, die mit rhetorischen Auffassungen vereinbar wäre. Aber in einem zweiten Satz formuliert Platon das Verhältnis zwischen Text und Musik nochmals anders, und zwar mimetisch: Er spricht von einer »Tonart [...] welche dessen »Töne und Silbenmaß« angemessen darstellt [nachahmt], der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewalttätigen Zuständen tapfer beweist« (399 A).<sup>23</sup> Hier geht es also nicht mehr nur um ein Zusammenstimmen der Musik mit jener dichterischen Rede, die ihrerseits die Rede des Kriegers nachahmt, sondern auch das Verhältnis zwischen Musik und Text als solches ist als ein mimetisches gedacht. Dass diese Stelle von Musikern um 1600 rezipiert wurde, sieht man übrigens daran, dass Claudio Monteverdi aus ihr die Notwendigkeit ableitet, im Repertoire seiner Möglichkeiten auch einen *stile concitato* für die Darstellung kriegerischer Rede haben zu müssen.<sup>24</sup>

Die Musik ahmt also nach Auskunft dieser Stelle nicht die Gehalte der Rede nach, sondern die Rede über diese Gehalte. Das ist nun genau das, was Galilei fordert. Die Besonderheit der oben zitierten Stelle über das Vorbild der Schauspieler liegt eben darin, dass Galilei dort als Gegenstand der Nachahmung die Rede betrachtet, denn die Musiker sollen ja die Rede der Schauspieler als Modell nehmen; er kreuzt in gewisser Weise rheto-

---

22 Platon 2016, 219.

23 Ebd., 221.

24 Vgl. Monteverdi: 8. Madrigalbuch, Vorwort, in: Monteverdi 1973, 417.

rische und mimetische Auffassung und übernimmt zugleich den engeren Nachahmungsbegriff Platons: Musik ahmt Rede nach.

Schon Mei hatte darauf bestanden, dass die Nachahmung zornig sprechender Menschen schnell, die verängstigter Menschen langsam zu geschehen habe.<sup>25</sup> Zugleich nimmt Galilei die These Girolamo Meis auf, nach der die Natur dem Menschen eine flexible Stimme mit hohen und tiefen Tönen gegeben habe, damit er seine Affekte ausdrücken könne.<sup>26</sup> Diese Argumente sind also zwar praktischer Art, stehen aber in einem heiß umkämpften Umfeld poetologischer Theorie.

Die Entscheidung für einen eng gefassten platonisierenden Begriff von Musik als Nachahmung von Rede führt bei Galilei nun dazu, dass er gerade etwas, das aus heutiger Sicht in der Musik des späten 16. Jahrhunderts besonders mimetisch ist, abwertet: den Madrigalismus, also die Figuren musikalischer Analogiebildung zur Textsemantik:

*Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei lor concetti ve ne siano alcune che dichino fuggire, o volare; le quali proferiranno con velocità tale et con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi; et intorno a quelle, che haveranno detto, sparire, venir meno, morire, o veramente spento; hanno fatto in un instante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori a riso [...] quando ne hanno trovate che dinotino diversità di colori, come brune, o bianche chiome, et simili; hanno fatto sotto ad esse, note bianche et nere, per esprimere a detto loro quel sì fatto concetto astutamente et con garbo: sottoponendo in quel mentre il senso dell'udito, a gli accidenti delle forme, et de colori i quali oggetti sono particolari della vista [...] et altra volta che un verso haverà detto così, Nell'inferno discese in grembo a Pluto, haveranno per ciò fatto discendere talmente alcuna delle parti della Cantilena, che il cantore di essa ha più tosto rappresentato all'udito in quel mentre, uno che lamentandosi voglia impaurire i fanciulli.<sup>27</sup>*

Ein anderes Mal werden sie sagen, sie ahmten die Worte nach, wenn unter ihren Begriffen einige sind, die ›fliehen‹ oder ›fliegen‹ bedeuten, die sie dann mit solcher Schnelligkeit vortragen und so geringer Grazie, dass die Vorstellung schon genügt; und im Umkreis jener Konzepte, die ›verschwinden‹, ›geringer werden‹, ›sterben‹ oder gar ›ausgelöscht‹ bedeuten, haben sie dann in einem Augenblick alle Stimmen mit solcher Gewalttätigkeit zum Schweigen gebracht, dass sie, anstatt irgendeinen dieser Affekte hervorzurufen, die Zuhörer zum Lachen gebracht haben werden [...] wenn sie Konzepte gefunden haben, die Unterschiede der Farben benennen, wie dunkle oder weiße Haare und ähnliches, haben sie darunter weiße oder schwarze Noten gesetzt, um nach ihrer Aussage jenes Kon-

25 Vgl. Russano Hanning 1980, 37.

26 Ebd.; Leopold 2006, 48.

27 Galilei 1581, 88–89.

zept scharfsinnig und mit Anmut auszudrücken: dadurch unterstellen sie aber den Gehörsinn den Zufälligkeiten der Formen und Farben, die doch Gegenstände des Gesichtssinns sind [...] und ein anderes Mal, wenn ein Vers sagt ›In die Unterwelt stieg sie hinab in den Schoß des Pluto‹, werden sie deshalb einen der Gesangsparts so tief hinabsteigen lassen, dass deren Sänger dabei dem Gehör eher jemanden dargestellt haben wird, der durch Klagen die Kinder ängstigen wollte.

Abstrakt gesagt, polemisiert Galilei gegen Analogiebildungen zwischen Textsemantik und musikalischer Struktur (und zwischen Textsemantik und Notentext im Falle der Schwarznoten), und zwar aus einer zunächst nicht eigentlich mimetischen Position: Unabhängig davon, dass diese Figuren nach Galileis Ansicht keine *imitazione* leisten, stören sie vor allem den angemessenen Verlauf und die angemessene Wirkung der Musik. Hier scheint geradezu eine rhetorische Kategorie (das *Aptum* oder *Decorum*) gegen die mimetische ins Feld geführt zu werden, obwohl doch eigentlich von der Nachahmung der Worte die Rede sein soll. Besonders interessant ist Galileis Polemik gegen den mimetischen Gebrauch von Dissonanzen:

Vengo ultimamente a trattar come ho promesso, della più importante, et principale parte che sia nella Musica, et questa è l'imitazione de concetti che si trae dalle parole; della qual cosa speditomi, verrò a discorrervi intorno l'osservazione degli antichi musici. Dicono dunque [...] i nostri pratici Contrapuntisti, di avere espressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene, et di avere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un Sonetto [...] nel quale trovando verso che dica per modo d'esempio: Aspro core et selvaggio, et cruda voglia [...] haveranno fatto tra le parti nel cantarlo, di molte settime, quarte, seconde, et seste maggiori; et cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti, un suono rozzo, aspro, et poco grato [...]<sup>28</sup>

Zuletzt komme ich, wie versprochen, darauf, den wichtigsten Teil der Musik zu behandeln, und das ist die Nachahmung der Vorstellungen, die man den Worten entnimmt; wenn ich das erledigt habe, werde ich euch über die Beachtung der Musiker der Antike sprechen. Unsere Kontrapunktiker behaupten also, die Konzepte des Geistes in angemessener Weise ausgedrückt und die Worte nachgeahmt zu haben, wenn sie etwa beim Vertonen eines Sonetts [...], in dem man einen Vers findet, der beispielsweise sagt: ›Rauhes und wildes Herz, grausamer Wille‹ [...], zwischen den Stimmen der Vertonung viele Septimen, Quarten, Sekunden und große Sexten gelegt und mit diesen Mitteln in den Ohren der Zuhörer einen rohen, herben und wenig angenehmen Klang erzeugt haben.

---

28 Ebd., 88.