

Die Metapher als Scharnierelement zwischen den semiotischen Systemen, dargestellt am Beispiel der barocken Gleichnisarie in Antonio Vivaldis frühem Operschaffen

Marco Agnetta, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

(Marco.Agnetta@uibk.ac.at)

Abstract

Die Metapher stellt in der polysemiotischen (bzw. multimodalen) Kommunikation häufig ein zentrales, die verschiedenen Ausdrucksformen verbindendes Element dar. Dies gilt nicht nur für aktuelle polysemiotische Kommunikate (wie z.B. Werbeclips), sondern auch für ältere Kommunikatsorten. In der vorliegenden Studie wird die Gleichnisarie als eine Form der Arienkomposition innerhalb der Opernpraxis des frühen 18. Jahrhunderts näher betrachtet. Hier wird die Funktion der Metapher als 'Scharnierelement' zwischen Sprache und Vertonung sehr deutlich. Ausgangspunkt der Untersuchung bildet Antonio Vivaldis erste Oper *Ottone in villa* (1713, RV 729), basierend auf einem Libretto von Domenico Lalli.

In polysemiotic (or multimodal) communication, metaphor is often a central element that connects the various forms of expression. This is true not only for current polysemiotic artifacts (such as commercials), but also for older polysemiotic genres. This study takes a closer look at the simile aria as a form of aria composition within the operatic practice of the early 18th century. Here the function of metaphor as a 'hinge element' between language and musical setting becomes very clear. The starting point of the investigation is Antonio Vivaldi's first opera *Ottone in villa* (1713, RV 729), based on a libretto by Domenico Lalli.

1. Zur Einführung

Die Metapher wird von der kognitiven Theorie als ein unabdingbares Instrument der Erkenntnis und Welterfahrung konzeptualisiert. Metaphorische Netze strukturieren demnach mehr oder weniger offensichtlich unser aller Denken, Fühlen und Handeln. In einem primär als effizient betrachteten und linear sich entfaltenden Kommunikationsinstrument wie der Sprache bringen sprachliche Bilder, insbesondere die noch nicht lexikalisierten, non-lineare und vom Rezipienten mental zu ergänzende Bildgestalten (mit Vorder- und Hintergrund, Fokus, Allusionen und Implikaturen etc.) ein und stellen sich auf diese Weise als primäre Strategie zur effektiven Kondensierung von Information dar. Diese wird in allen kommunikativen Bereichen, von der fachlichen über die alltägliche bis hin zur ästhetischen Kommunikation, fruchtbar gemacht.

Was Produzent und Rezipient bei rein sprachvermitteltem Metapherngebrauch und Metaphernverstehen automatisch vollziehen, nämlich die Ergänzung des

angesprochenen Sachverhalts zu einer ganzheitlichen bildhaften mentalen Repräsentation, zeitigt in der polysemiotischen Kommunikation, in der das Sprachbild um konkrete, 'materielle Bilder' erweitert, ergänzt, dieses durch jene bestätigt oder ihr widersprochen werden kann, zahlreiche komplexe Manifestationsformen. Metaphern sind also gerade nicht nur Teil unseres sprachlichen Verhaltens, sondern bestimmen auch die Kommunikation mittels anderer, nonverbaler Ausdruckformen. Mehr noch: In solchen polysemiotischen (oder multimodalen) Kontexten scheint die Metapher eines der herausragendsten Mittel zur Verbindung heterosemiotischer Elemente in einem Kommunikat darzustellen. Mit Verweis auf Gadamer kommt auch Schmitz (2003: 618) zum Ergebnis: „In der letzten Endes gemeinsamen, wenn auch unterschiedlich realisierten, Fähigkeit zur Metapher liegt die geistige Verbindung zwischen Sprache und Bild“. Das Sprachbild vermag z.B. in einem Werbekommunikat bzw. in einer ganzen Werbekampagne Brücken zwischen Text und Bild zu schlagen. Eine (konzeptuelle) Metapher kann den gestalterischen Fokus darstellen, auf den sämtliche Aussagen und Darstellungen eines polysemiotischen Kommunikats (bzw. eines Kommunikatteils) hin ausgerichtet sind.¹ Auch andere Ausdrucksformen wie die Musik und jede Form von Inszenierung können auf dieser Beziehung zwischen Verbalem und (implizit) Piktorialem aufbauen. Damit stellt sich nicht nur für Texte, sondern auch für semiotisch komplexere Kommunikate die Metapher als eine nicht zu unterschätzende produktive Keimzelle heraus.

Nun wird die verbindende Funktion der Metapher keineswegs nur in zeitgenössischen Kommunikationspraxen manifest, obwohl in heutiger Zeit multimodale bzw. polysemiotische Kommunikationsformen in einer veränderten Medienlandschaft natürlich ubiquitär und flächendeckend zugänglich sind. Auch in älteren polysemiotischen Kommunikatsorten wie dem Emblem, der Oper, dem Kunstlied etc. lässt sich beobachten, dass die Metapher ein primäres kohäsions- und kohärenzstiftendes Mittel zwischen den unterschiedlichen semiotischen Ausdrucksformen ist. Der vorliegende Beitrag möchte darlegen, inwiefern die Metapher als 'Scharnierelement' zwischen den Künsten bzw. – ein sehr konkretes Bild aufgreifend, das Holly (2009) mit Blick auf Text-Bild-

¹ In einem internationalen Werbespot zur Behandlung von (Männer-)Grippe-symptomen nehmen z.B. Text, Bild und Musik allesamt auf die für manche unterhaltsame, für andere durchaus diskussionswürdige Metapher MÄNNER SIND KLEINKINDER Bezug (cf. Agnetta 2021).

Kombinationen geprägt hat – als Verbindungsstück oder Schiebekörper des Text-Musik(-Szene)-„Reißverschlusses“ aufgefasst werden kann. Mit der barocken Gleichnisarie wird ein Repräsentant älterer kommunikativer Praxen aus dem ästhetischen Bereich auf die skizzierte Funktion der Metapher als Scharnierelement zwischen den involvierten semiotischen Ressourcen, nämlich Sprache, Musik und Szene, hin untersucht.

Als Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen dient *Ottone in villa* (1713, RV 729), die erste Oper von Antonio Vivaldi, der neben Georg Friedrich Händel u.a. einen der heute zweifelsohne bekanntesten Opernkomponisten der Hochzeit der Gleichnisarie darstellt. Die Textgrundlage stammt vom Librettisten Domenico Lalli. Die Wahl dieser Oper folgt keiner bestimmten Motivation, wenn nicht der, der Systematik eines größeren Forschungsvorhabens des Autors zum Stellenwert der Gleichnisarie im Schaffen Vivaldis dadurch zu dienen, dass die Opern des barocken Meisters chronologisch erschlossen werden.² Ohnehin können in einem Artikel üblichen Ausmaßes nicht alle Arien eine detaillierte Besprechung erfahren. Daher wurde im vorliegenden Beitrag folgendermaßen vorgegangen: In dem eher theoretisch aufgestellten Abschnitt 2 werden zur Veranschaulichung bestimmter Merkmale verschiedene Arien aus *Ottone in Villa* schlaglichtartig besprochen, während Abschnitt 3 detailliert auf zwei markante Beispiele eingeht.

Die Zitation der Textstellen orientiert sich an einem Originallibretto aus dem Jahr der Uraufführung der Oper.³ Solche (Lese-)Libretti konnten vom Publikum vor der Vorstellung erworben und während der Opernaufführung im beleuchteten Saal mitgelesen werden. Die mit Blick auf die heutige Opernpraxis häufig geäußerte Kritik, ein gesungener Text könne selten akustisch vernommen und in der Folge auch nicht vollständig verstanden werden, ist in dieser Hinsicht zumindest zu hinterfragen. Viel eher als dem gesanglichen Vortrag ist eine Unverständlichkeit der Arie in jener Zeit der Unaufmerksamkeit des Publikums geschuldet, wo doch die Handlung auf der Bühne nur eines unter mehreren Unterhaltungsprogrammen im Opernsaal darstellte. Die Besprechung der

² Die nachfolgend gewährten Einblicke entstammen einem größer angelegten Projekt zur Erforschung der Gleichnisarie im Gesamtwerk Antonio Vivaldis, das von der finanziellen und ideellen Unterstützung des Deutschen Studienzentrums in Venedig zehrt.

³ Cf. <http://www.urfm.braidense.it/rd/03608.pdf> (15.04.2023).

musikalischen Charakteristika der Arien in *Ottone in villa* folgt Vivaldis Originalmanuskript, das in der Nationalbibliothek in Turin (I-Tn Foà 37, fol 2-118) verwahrt wird, im Netz aber als Digitalisat zur Verfügung steht.⁴ Der jeweils interessierende Passus wird durch die Aktnummer in römischer Ziffer und Szenenangabe in arabischer Zählung eindeutig ausgewiesen (I.1 = 1. Akt, Szene 1). Etwaige textliche Abweichungen in der Partitur (im Vergleich zum Lese-libretto) werden in eckigen Klammern wiedergegeben. Eine Zusammenfassung der Opernhandlung findet man bei Strohm (2008a: 113-115).

2. Die Gleichnissarie im frühen Schaffen Antonio Vivaldis

Als Antonio Vivaldi sich als Opernkomponist hervortut, ist die Oper schon längst zu jenem „zentralen kulturellen Ereignis“ (Schneider/Wiesend 2006: IX) avanciert, als das man sie bis heute feiert. Die italienische *opera seria*, mit der die Gleichnissarie – zwar nicht ausschließlich, aber doch unzertrennlich – verbunden ist, ist nicht nur in ihrem Heimatland (mit den Musikzentren Neapel, Rom und Venedig) sehr beliebt, sondern gleichsam ein Exportschlager im gesamten Europa des 18. Jahrhunderts (cf. Bauman 1998: 52).

Als polysemiotisches Gebilde bzw. als „faszinierende[r] Bastard“ (Leopold 2006: VII) kombiniert die Oper bekanntermaßen Ausdrucksmittel, die unterschiedlichen semiotischen Systemen zugewiesen werden können. Im Falle der Oper sind das die Sprache, die Musik und alle Subsysteme, die hier, stark vereinfachend, zur Szene zusammengefasst werden, also Bühnenbild und -maschinerie, Cast, Kostüme, Requisiten, Beleuchtung usw. (cf. Fischer-Lichte 1983). In dieser (auch historisch-sozialwissenschaftlich hochinteressanten) Praxis ist nun das näher zu betrachtende Phänomen der Gleichnissarie zu verorten. Diese gilt es nachfolgend, primär aus der metaphorologischen und semiotischen Perspektive zu beleuchten.

Die Barockoper umfasst mehr oder weniger abgeschlossene Kommunikatanteile unterschiedlicher Faktur: *Sinfonie*, d.h. instrumentale Eröffnungstücke, Solonummern, Duette, Ensembles, Chöre und – v.a. in den französischen *tragédies en musique* – auch Ballette. Die Gesangsstücke kategorisiert man für gewöhnlich, indem man sie Rezitativen oder Arien zuordnet, obwohl sich

⁴ Cf. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP564229-PMLP572127-Vivaldi_-_Ottone_in_Villa,_RV_729_-Foa_37-.pdf> (15.04.2023).

zwischen diesen zwei Polen auch ein breites Spektrum an Zwischenformen herausgebildet hat: *recitativi secchi* bzw. *accompagnati*, *ariosi*, strophische sowie durchkomponierte Lieder und groß angelegte Arien. Zuweilen findet man Szenenanlagen, in denen diese Versatzstücke, deren Charakter vom Komponisten bei der Vertonung festgelegt, vom Librettisten aber bereits durch die Wahl der Versmerkmale mehr oder minder verbindlich vorgegeben wird, ineinander übergehen oder einander in rascher Abfolge ablösen. In der Barockoper dominiert zu dieser Zeit die dreiteilige Da-Capo-Arie, die, oft als Abgangsstück einer Figur konzipiert, Kulminationspunkt einer jeden Opernszene darstellt. Als Antonio Vivaldi 1713 seinen *Ottone in Villa* für das Teatro delle Garzerie in Vicenza schreibt, ist die Praxis der Da-Capo- und im Speziellen auch die Gleichnisarienkomposition bereits verbreitete Konvention. Rund ein Drittel der in der Oper enthaltenen Arien rekurriert textlich auf den Vergleich mit konkreten Naturerscheinungen, mit deren Hilfe ein Zugang zur Gefühlswelt und Handlungsmotivation der jeweiligen Figur gewährt wird (s. Tab. 1).

Arien insgesamt: 29
davon Gleichnisarien: 9

Szene	Incipit	Figur	Partikel etc.
I.1	Quanto m'alletta	Cleonilla	Nein
I.2	Sole degli occhi miei	Cleonilla	Nein
I.11	Gelosia, tu già rendi l'alma mia	Caio	Ja
II.1	Come l'onda	Ottone	Ja
II.5	Due tiranni ho nel mio cor	Tullia bzw. Ostilio	Nein
II.11	Io sembro appunto	Caio	Ja
II.12	Misero spirto mio	Tullia bzw. Ostilio	Nein
III.5	Che bel contento io sento	Tullia bzw. Ostilio	Ja
III.7	Grande è il contento	Caio/Coro	Nein

Tab. 1: Gleichnisarien in *Ottone in Villa* (Vivaldi/Lalli 1713, RV 729)

In der (partiellen) intersemiotischen Übersetzung, als die jede Vertonung betrachtet werden kann, ist ein Bezug auf konkrete (d.h. perzipierbare) Erscheinungen der Naturwelt ein willkommener Anknüpfungspunkt für die Ergänzung einer Textvorlage um musikalische, piktoriale, szenische Zeichen. Bekanntlich machen gerade Metaphern Abstraktes durch einen Verweis auf einen konkreten bzw. bereits erfahrenen Sachverhalt 'greifbar'. Wissenschaftliche Theorien, abstrakte Gedanken, die individuelle Gefühlswelt, die in verschiedenem Maße als elusive Größen gelten, können mittels bildlicher Sprache angesprochen und vermittelt werden. In der Barockoper wird diesem Potenzial der bildlichen Rede, wie im vorliegenden Beitrag deutlich werden wird, eine

zentrale Rolle zuteil. Das Gros der mir bekannten Operngeschichten kommt bei Werkanalysen allerdings nur peripher auf die Rolle der Sprachbilder für die Vertonung von Libretti zu sprechen.

Die deutsche Bezeichnung *Gleichnisarie* (engl. *simile aria*) mag aus metaphorologischer Sicht nicht ganz genau anmuten, können doch in einem solchen Gesangsstück ganz unterschiedliche Formen der bildhaften Rede charakteristisch sein: von der einzelnen Metapher bzw. dem einzelnen Vergleich, über die Metonymie und Personifizierung bis hin zu der Allegorie oder dem Gleichnis (zur konzeptuellen Unterscheidung cf. u.a. Kohl 2007: 73–105). Kohls Systematik aufgreifend, bestünde eine *metaphorische Arie* bei Vorliegen eines bestimmenden singulären Sprachbildes, eine *allegorische Arie* in der Verknüpfung mehrerer miteinander verknüpfter Metaphern. Auch Personifikationen können als Ausgangspunkt für eine bildhafte Arie fungieren. Eine *Vergleichsarie* und eine *Gleichnisarie* wären solche, die auf einer durch Vergleichspartikel oder andere sprachliche Strategien offengelegten Ähnlichkeitsbeziehung basieren. Im ersten Fall würde ein alleinstehender, im zweiten ein mehrgliedriger Vergleich bestimmend sein. Eine derart feingliedrige Unterscheidung wird in der einschlägigen, primär musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur bisher aber nicht vorgenommen. Alle genannten Formen der bildlichen Rede – Metaphern, Vergleiche, Personifikationen, Allegorien und Gleichnisse –, die zur textlich-musikalischen Charakteristik der Arie beitragen, führen zur Bezeichnung *Gleichnisarie*. Prototypische Vertreter der Gattung sind jedoch wohl jene Arien, die in ausgebauten Allegorien und Gleichnissen ein komplexeres *mapping* (Lakoff/Turner 1989: 4, 59) von Bildspender und Bildempfänger erlauben. Gewählt werden dabei meist Bilder, die sich einer gesangsvirtuosen Ausgestaltung des Stückes und in vielen Fällen auch einer spektakulären oder zumindest stimmungsvollen Bühnenausstattung förmlich aufdrängen, etwa ein gefährlicher Seesturm oder die lodernden Flammen der Hölle etc.

Die Kategorisierung einer Gleichnisarie als solche erfolgt nicht gänzlich frei von subjektiven Einschätzungen: Metaphern und Vergleiche sind in der Sprache der Oper, insbesondere in italienischen Libretti der Barockzeit, nämlich ein ubiquitäres Phänomen. In praktisch allen Rezitativen und Arien kommt bildhafte Sprache zum Einsatz und motiviert dort in punktueller Weise oder auf der

Ebene des ganzen Stückes die Vertonung.⁵ Eine effektvolle Wortwahl kann die Gestalt und Weiterentwicklung des motivischen Materials im gesamten Stück motivieren, ohne dass hiermit die Rede von einer Gleichnissarie im engeren Sinne gerechtfertigt wäre. Ein Beispiel hierfür aus Vivaldis *Ottone in Villa* stellt die Arie „Chi seguir vuol la costanza“ (I.5) des hartnäckig um die Fürstengattin Cleonilla kämpfenden Caio dar, der, mit seiner eigenen Untreue konfrontiert, die Beständigkeit als obsoletere Gewohnheit abtut und auch in Liebesdingen auf das Motto *variatio delectat* setzt⁶ – ein Charakterzug, der sich textlich u.a. in den unterschiedlich langen Strophen seiner Arie widerspiegelt:

CAIO

Chi **seguir**⁷ vuol la **costanza**,
o non cerca il suo **contento**
o tradisce il suo **piacer**.

Non è fé, ma sciocca usanza,
l'adorar solo un oggetto,
perché amar si fa tormento
se non varia il suo goder.

Die Beständigkeit („costanza“) ist das Abstraktum, das dem moralisierend verallgemeinernden „chi“ als direktes Objekt dient: Wer sie sucht, der findet weder Zufriedenheit („contento“) noch Vergnügen („piacer“). All diese Substantive, die in ihrer markierten Position am Versende bereits die Reimsilben der zweiten Strophe festlegen, sind durch die auf sie bezogenen Tätigkeitsverben („seguir“, „cerca“, „tradisce“) als (wenn auch verblasste) Personifikationen zu identifizieren. Gerade das incipitbildende „seguir“ motiviert die Vertonung des Textes als enggeführten Kanon, d.h. als geringfügig versetzte Exposition desselben bzw. ähnlichen musikalischen Materials. Dieser bricht die bei Vivaldi gewohnheitsmäßig anzutreffende oberstimmenbetonte melodische Faktur zumindest ein wenig auf. Dieses Stilmittel, das Strohm (2008a: 117) als „suggestively emblematic“ charakterisiert, ist bestimmend für die gesamte

⁵ In den handlungstreibenden Rezitativen stehen der musikalischen Ausgestaltung konventionellerweise lediglich andere, oft: reduzierte, Mittel zur Verfügung als der Arie.

⁶ Es gehört durchaus zur parodistischen Anlage der gesamten Oper, dass sich Caio wenig später, nachdem Cleonilla ihn zugunsten von Ostilio verschmäht, in seiner herzerweichenden Arie „Leggi almeno, Tiranna infedele“ (II.6) gerade auf seine tugendhafte Beständigkeit beruft („Di costanza in mè resti il gran vāto“).

⁷ Alle Fettungen in den Beispielen stammen von mir, M. A.

Arie, die sich in späteren Opern Vivaldis mehrfach entlehnt wiederfindet (cf. Strohm 2008b: 728). Die im Abstand von nur einer Viertelnote aufeinander folgenden Stimmen – im Ritornell: Violinen vs. Basso-continuo-Gruppe, danach: Gesangspart mit *colla parte* geführter Violine 1 vs. Violine 2 –, die sich im Verlauf der Arie in Motivwiederholungen im komplementären Rhythmus ergehen, bringen das amouröse Hinterherlaufen zu auditiver (und auch zu motorischer) Prägnanz. Die Vertonung ‘reanimiert’ hier die – rein textlich gesehen – tote bzw. verblasste bildhafte Rede.

Ein Indiz für das Vorliegen einer Gleichnisarie i.e.S. liefert das Vorhandensein einer Vergleichspartikel. Diese kann sich im Arientext selbst oder in den unmittelbar davor geschalteten Rezitativversen finden. Sie verbindet bekanntlich die textuellen Glieder des Bildspenders und des Bildempfängers miteinander und weist den Rezipienten gleichzeitig explizit auf die Uneigentlichkeit des metaphorischen Sprechens hin. „Signalisiert wird dadurch Ähnlichkeit und zugleich Nicht-Identität“ der miteinander verglichenen Entitäten (Kohl 2007: 74). Die Anbringung solcher Marker ist, überblickt man ein größeres Korpus an Gleichnisarien, als im Rahmen des vorliegenden Artikels betrachtet werden kann, vielerorts der Fall; sie hilft dabei, herangezogenes Bild und dramatische Situation – nicht zuletzt zugunsten der Distanz einer Figur zum eigenen Affekt (s.u.) – zu trennen. Eine solche markierte Gleichsetzung von Bildspender und Bildempfänger kann sich textlich auf ganz unterschiedliche Weise manifestieren: In der hier analysierten Oper machen von neun Gleichnisarien vier die Bildhaftigkeit des Gesungenen durch sprachliche Formulierungen transparent (cf. Tab. 1). Zuweilen setzen Gleichnisarien direkt mit der Vergleichspartikel ein: Ein Beispiel hierfür stellt die Arie „Come l’onda“ (II.1) des Fürsten Ottone dar, an der ersichtlich wird, dass im A-Teil zunächst die Charakteristika der Ausgangsdomäne (ein Meeressturm) genannt werden und im B-Teil das Innenleben der Figur auf diese Bezug nimmt.

OTTONE

Come l’onda,
con voragine orrenda e profonda,
agitata da venti e procelle,
fremendo,
stridendo,
là nel seno del mare sen va.

Così il core
assalito da fiero timore,
turbato,
agitato,
sospira,
s'aggira,
e geloso,
ritrovar più riposo non sa.

Dabei weist das einleitende „Come“ (‘so wie’) in der ersten Strophe bereits auf das Korrelat „Così“ (‘so auch’) zu Beginn der zweiten hin.⁸ Der Zuhörer wird also explizit auf die piktoriale Natur der Arie aufmerksam gemacht. Die Abfolge von intuitiv nachvollziehbarer Vertonung (Ritornell) – Gleichnis (A-Teil) – Anwendung auf die dramatische Situation (B-Teil) zeigt sehr gut die vermittelnde Rolle der bildlichen Rede zwischen Musik und Sprache auf. Aus der semiotischen Perspektive betrachtet, kann der durch eine Partikel markierte Vergleich eine wichtige Station in der Sinnerzeugung des gesamten Dramas einnehmen. Ein in Vergleichsform eingeführtes Konzept erscheint bei einer erneuten, diesmal metaphorischen (d.h. nicht auf eine Vergleichspartikel zurückgreifenden) Wiederaufnahme weniger fremd oder, anders ausgedrückt, ein metaphorischer Verweis kann eine effiziente Form der Wiederaufnahme eines bereits als Vergleich geäußerten Konzepts darstellen. Der Abschlusschor von *Ottone in villa* greift z.B. die Seemannsanalogie wieder auf, die zuvor zweimal angebracht wurde.

Auffällig ist der explizite Hinweis auf die Bildhaftigkeit des Gesungenen auch in der Arie „Io sembro appunto“ (II.11), in der Caio sich zu Beginn der ersten Strophe ganz explizit mit jenem glücklichen Vögelchen vergleicht, das einer ihm gestellten Falle entkommen sei:

⁸ Auch eine der m.E. schönsten Gleichnisarien überhaupt, das Duett „As steals the morn upon the night“ aus Georg Friedrich Händels englischsprachigen allegorischem Oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740, HWV 55: 157–167), beginnt mit der Partikel „As“, die im B-Teil mit „so“ aufgelöst wird.

CAIO

Io sembro appunto

quell'augelletto

che al fin scampò

da quella rete

che ritrovò

nascosa tra le fronde. [...]

Auch hier wird die für die Vertonung notwendige Analogie auf eine Weise eingeführt, welche die Nicht-Identität, wohl aber die Ähnlichkeit der beiden Vergleichsgrößen unterstreicht.

In den anderen beiden Gleichnisarien wird die Unterscheidbarkeit von bildlicher und wörtlicher Ebene durch das sprachliche Mittel des Komparativs manifest, der *per definitionem* auf einen offenen Vergleich abzielt. In diesen Fällen wird die eigene Gefühlslage nicht nur mit einer konkreten Situation verglichen, die dem (intradiegetischem wie empirischen) Rezipienten naheliegender erscheinen mag; sie übertrifft vielmehr das auf dem Wege des Gleichnisses geschilderte Gefühl. In „Gelosia tu già rendi l'alma mia“ (I.11) wendet sich Caio direkt an die personifizierte Eifersucht und prangert sie an, ihm Qualen zu bereiten, die jene der Hölle bei weitem übersteigen:

CAIO

Gelosia

tu già rendi l'alma mia

dell'inferno assai peggior. [...]

Diese Referenz genügt, um dem Stück das Gepräge einer Höllen- bzw. Unterweltsarie zu geben (s.u.), wie sie im Barockzeitalter sehr beliebt war. Auf ähnliche Weise zieht Tullia in der Verkleidung des Ostilio in der zweiten Strophe ihrer liedhaften Arie „Che bel contento io sento“ (III.5) den Vergleich eines in den sicheren Hafen einlaufenden Schiffes heran, um Cleonilla mit dem „Non così“ gleich zu Beginn darauf hinzuweisen, dass das (lediglich vorgespülte) Glück, sie als Geliebte gewonnen zu haben, jenes übertrifft, das Kapitän und Mannschaft eines Schiffes bei der Rückkehr ans Festland verspüren müssen.

TULLIA/OSTILIO

[...]

Non così lieta,

la navicella,

[...]

Eigentlich handelt es sich in diesem Beispiel um die Verneinung der Vergleichspartikel, die allerdings dennoch erst auf der Etablierung des Vergleichs aufbauen muss, wird dieser doch für die musikalische Umsetzung der Arie als unentbehrlich erachtet.

Bei alledem zeichnet i.d.R. zunächst der Librettist (in diesem Fall: Domenico Lalli) verantwortlich für die stilistische Gestaltung der Textgrundlage, sowohl was die Verarbeitung des Stoffes als auch die Verwendung einer für Musik und Szene möglichst anschlussfähigen Sprache anbelangt. Mit seinen textuellen Entscheidungen ist er es, der „die Realisierung aller Komponenten des Werks und seiner Aufführung vorgibt oder gar mehr oder weniger verbindlich festlegt“ (Wiesend 2006: 4). Nur in seltenen Fällen setzte sich der Komponist über den in den Versen eingeschriebenen Willen des Librettisten hinweg und komponiert für Rezitative vorgesehene Verse in arioser Form *et vice versa*.

Die textuelle Makrostruktur der Arie bleibt im Laufe des 18. Jahrhunderts relativ konstant (cf. Wiesend 2006: 4). Der durch die Reprise des A-Teils entstehenden Dreiteiligkeit einer prototypischen Da-Capo-Arie steht, rein vom Sprachmaterial her betrachtet, eine textliche Zweiteilung gegenüber. Die zweistrophige Anlage nutzt i.d.R. die Möglichkeit zur Kontrastierung von Aussagen, und beinhaltet *in nuce* den Konflikt, der zumeist mehrere Szenen oder gar die ganze Oper (bis zur Auflösung mit einem eventuellen *lieto fine*) durchzieht: Wie Bauman zum librettistischen Schaffen Pietro Metastasios schreibt,

bot die zweistrophige Arie ein perfektes Forum für die inneren psychologischen Kämpfe zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Vernunft und Begehren, die den zentralen moralischen Konflikt in nahezu all seinen Libretti bilden (Bauman 1998: 59).

Dieser Konflikt wird auch zum Ausgangspunkt einer entsprechenden Vertonung. Eine der wesentlichen Fragen bei der Analyse von Da-Capo-Arien ist demnach, wie Librettist und Komponist die Möglichkeit dieses Antagonismus inhaltlich nutzbar machen. Für unsere Fragestellung ist wichtig herauszuarbeiten, wie sich in einer Gleichnissarie dieser Kontrast in Bezug auf die Wahl und Ausgestaltung der metaphorischen Ebene verhält. Auch in dieser Hinsicht

haben Librettisten und Komponisten ganz unterschiedliche Lösungen gefunden. Manchmal bedingt der Übergang der einen in die andere Strophe auch den Wechsel von der metaphorischen bzw. uneigentlichen zu der nicht-metaphorischen, eigentlichen und konkret auf die dramatische Handlung bezogenen Rede (z.B. bei Ottobios *Tempesta*-Arie „Come l'onda“, s.u.). Oder beide Strophen führen das Bild, allerdings in unterschiedlichen Nuancierungen, aus (z.B. bei Caios Vogel-Arie „Io sembro appunto“).

Das eine Gleichnisarie bestimmende Bild kann vom Librettisten entweder punktuell und einmalig bemüht werden oder aber an verschiedensten Stellen des dramatischen Ablaufs auftauchen und auf diese Weise Isotopien aufbauen, die innerhalb der Oper gleichermaßen metaphorisch wie nichtmetaphorisch gestützt werden. Meistens handelt es sich in den letztgenannten Fällen um eine konzeptuelle Metapher, die textuell unterschiedlich bedient wird. Der Renaissance-Dichtung entnommen, avancieren die zumeist der Natur entlehnten und zur Illustration menschlicher Affekte herangezogenen Bilder nach und nach zum bekannten Fundus poetischer Produktion, und auch die seit der Madrigalkomposition zu ihrer Ausdeutung verwendeten musikalischen Mittel erlangen einen solch formelhaften Charakter, dass sich im 17. und 18. Jahrhundert regelrecht eine 'musikalische Rhetorik' bildet, die deren Einsatz regelt.

Die vielen Gleichnisarien einer typischen italienischen Barockoper rekurrieren auf verschiedene Bildspenderbereiche, auf verschiedene konzeptuelle Metaphern und verschiedene textliche Manifestationsformen. Dieser Varianzreichtum auf allen Ebenen der Metaphernbildung ermöglicht eine abwechslungsreiche und damit das Wohlwollen des Publikums weckende Vertonung. Im Spannungsfeld textueller, metaphorischer und musikalischer Konvention und Innovation werden stets eigene Lösungen gefunden: Eine kreative Metapher kann dem zum hundertsten Male beschriebenen bzw. auskomponierten Affekt eine besondere Note geben. Eine Vertonung kann einer toten, lexikalisierten Metapher zu neuer Salienz verhelfen. So manches als konventionell erachtete musikalische Mittel zur Ausdeutung eines metaphorischen Konzepts kann durch eine besonders gelungene Formulierung aufgewogen werden. Die polysemiotische Anlage ist hier als Potenzial zu werten, das durch eine Anbindung an die Konvention und durch rechten Gebrauch innovativer Mittel, die Akzeptanz bei den Opernrezipienten fördert.

Die Metaphern und Vergleiche, die den barocken Gleichnisarien ihren Namen verleihen, entstammen – wie im Übrigen auch viele den Opernhandlungen zugrundeliegende Stoffe – einer pastoralen Welt, in denen die Rhythmen und Erscheinungen der Natur den Handlungsort und den Fortgang des Plots bestimmen. Das Besingen von Naturerscheinungen geschieht aber nicht nur unter metaphorischen Vorzeichen, d.h. als Bild für die eigenen Geschicke, sondern kann durchaus auch wörtlich verstanden werden. Ein Beispiel ist Caios Arie „L’ombre, l’aure, e ancora il Rio“ (II.3), die den schon seit der Geburt der Operngattung beliebten Effekt des – aufgrund der mit ihm verbundenen Wortkappungen zuweilen parodistisch eingesetzten – Echorufes aufgreift.

Die Domänen, auf die die bildhafte Rede alludiert, können entweder komplett verschieden sein oder aber Kontingenzen aufweisen, die der Einheit eines einzelnen Opernwerkes förderlich sind. Die Prävalenz von Bildern aus dem Bereich der Naturerscheinungen, die etwa gemeinsam mit der Präferenz für pastorale Themen und entsprechende Handlungsorte auf den Ursprung der Oper aus dem Satyrspiel hinweisen (cf. Leopold 2006: 14), zeigt bereits eine erste vereinheitlichende Tendenz bei der Wahl und Ausführung der einer Arie zugrunde zu legenden Metaphern. Aber auch die Voraussicht auf die spätere Vertonung führen zum wiederholten Rekurs auf ein relativ homogenes Imaginarium, das sowohl sprachlich als auch musikalisch mannigfach ausgebeutet werden kann. Im Laufe der Operngeschichte bildet sich ein opernaffines Metaphernnetz⁹ aus; und so nimmt es nicht Wunder, dass Gleichnisarien zuweilen Formulierungen aufweisen, die gleich mehrere konzeptuelle Metaphern bedienen.

Aus musikalischer Sicht ist die Gleichnisarie, wie bereits erwähnt, i.d.R. eine groß angelegte und virtuose ABA- bzw. Da-capo-Arie, deren Entwicklung Ende des 17. Jahrhunderts unzertrennlich mit dem Namen des Komponisten Alessandro Scarlatti verbunden ist (cf. Leopold 2006: 342, 352) und die stilbildend für die Librettisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkt. Dies

⁹ Das Konzept des Metaphernnetzes ist nicht neu, sondern findet sich bereits bei Lakoff (1991: o.S.), der von einem „system of metaphor“ ausgeht, das wir tagtäglich verwenden, um uns komplexe und abstrakte Konzepte anzueignen. In Pielenz’ Untersuchung der argumentativen Kraft von Metaphern findet sich die Vorstellung von einer „überaus intrikalen Vernetzung konzeptueller Metaphern“ (1993: 85), von einem „kohärente[n] Netzwerk von Metaphern“ (ibid.: 90), „Metaphernnetz [...]“ (ibid.: 94) oder „Metaphernverbund“ (ibid.: 97) noch genauer artikuliert.

bedeutet übrigens ausdrücklich nicht, dass die nicht-metaphorischen Arien minder virtuos sind. Ottobes Siziliano-Arie „Compatisco il tuo fiero tormento“ (II.10) sowie die Arien seines treuen Dieners Decio („Che giova il trono al re“, II.2, und „L'esser amante“, III.2) brauchen den Vergleich mit ihren allegorischen Gegenständen keinesfalls zu scheuen. Durch das Wiederaufgreifen des ersten Teils wird aus dem zumeist zweistrophigen Text bei der Komposition eine dreiteilige Arie (A B A'). Orchesterritornelle, die aktiv an der motivischen Arbeit beteiligt sind, umrahmen und strukturieren die einzelnen Teile.¹⁰ Der B-Teil ist für gewöhnlich um Einiges kürzer als der A-Teil. Unterschiede zwischen den Arien ergeben sich hauptsächlich aus der Anzahl von (Teil-)Wiederholungen, dem Vorhandensein von Instrumentalzwischenspielen sowie der oben erwähnten kompositorischen Darstellung des konventionellerweise bereits textlich vorgegebenen Konflikts.

Die Da-Capo-Arie war bei den Zeitgenossen und ist bis heute im Schrifttum über die *opera seria* nicht zuletzt aus diesem Grund Gegenstand mitunter vernichtender Kritik (cf. Leopold 2006: 357; Strohm 2008a: 76). Steine des Anstoßes sind der „formale Schematismus“ (Leopold 2006: 357), ihre Redundanz und Abgeschlossenheit, ihre auffällig extrinsisch motivierte Funktion, der Effektlust des Publikums zu entsprechen¹¹ – Merkmale, die die Arie zum immergleichen Schaustück verkommen lassen und die es schwierig machen sollen, flexibel auf die dramatischen Eigenheiten einer Narration einzugehen. Wie die Entlehnungspraxis zeigt, sind manche Arien durchaus austauschbar und weisen nicht jene Zwangsläufigkeit auf, die man Kunstwerken (ab der Romantik) zuzusprechen gewohnt ist. Obwohl die hier nur exemplarisch genannten Beanstandungen sicher nicht aus der Luft gegriffen sind und traditionellerweise zur Einschätzung der *opera seria* als „eine Bündelung von Konzertarien oder eine Aneinanderreihung von Affekt-Monaden“ (Menchelli-Buttini 2006: 17) führen, so lässt sich doch gerade im Bewusstsein veränderter ästhetischer Prämissen die Opernkompositionspraxis des frühen 18. Jahrhunderts auch positiv bewerten. Trotz der ihr immer wieder attestierten Schablonenhaftigkeit

¹⁰ Cleonillas Arie „No, per te non ho più amor“ (III.3) kommt jedoch z.B. gänzlich ohne einleitendes Ritornell aus.

¹¹ Noch Richard Wagner (1852/2008: 20 und *passim*) prangerte ein Jahrhundert nach der Blütezeit der Da-Capo-Arie das Ausgerichtetsein der Oper auf die fast vulgär zur Schau gestellte „Kehlfertigkeit“ der Sänger aufs Schärfste an.

– ein Begriff, der zuweilen als schönfärberischer Ersatz für ‘Einfalt’ und ‘Einfallslosigkeit’ herhält – befähigt etwa die Da-Capo-Arie zu lohnenswerten soziologischen, philosophischen und ästhetischen Aussagen: Silke Leopold (2006: 357) weist z.B. darauf hin, dass die Arie „schier unendliche Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung“ bietet – auf einige werden wir im Folgenden etwas genauer eingehen – und alleine schon deswegen keinen Anlass zur Langeweile gibt, weil die Sänger im *Da Capo* die Handhabe zur eigenmächtigen Veränderung und virtuosen Verzierung des Notenmaterials haben. Viel mehr als das *Ob* sei das *Wie* wichtig, d.h. die Art und Weise, auf die die Gleichnissarie für sich und im Gefüge der Oper Sinn vermitteln kann.

Leopold vermutet hinter der Arienkomposition eine Form des Gefühlsausdrucks, wie sie für die höfische Kultur des ausgehenden 17. Jahrhunderts als angemessen erscheint (cf. Leopold 2006: 358, 366). Damit wären also nicht nur Stoffe und Handlungsschemata auf die Hofkultur des 17. und 18. Jahrhunderts zu beziehen (cf. Schneider/Wiesend 2006: XIII; Wiesend 2006: 2), sondern auch der strukturelle Aufbau der Oper selbst – namentlich die zu dieser Zeit gattungskonstitutive Dichotomie von Rezitativ und Arie. Die absolutistische Hofetikette verlangte die Mäßigung der Affekte, deren unkontrollierter Ausbruch für den Betroffenen den sozialen Niedergang bedeuten konnte. Unter Rückgriff auf einige im *Oráculo manual* (1647) des spanischen Jesuiten Baltasar Gracián formulierten Verhaltensnormen, argumentiert nun Leopold, die zyklische Anlage der Da-Capo-Arie bilde den Weg der Figur ab, die nach anfänglichem Ausbruch einer Leidenschaft (Ritornell) mit dem Einsetzen der Vokalpartie die Herrschaft über den Affekt erlangt (A-Teil), um in den Wiederholungen, Variationen und Kontrasten den Punkt auszuloten, bis zu welchem die Gemütsregung zugelassen und zum Ausdruck gebracht werden darf. Das (virtuos auskolorierte) Da Capo stelle den selbstbewusst eingeschlagenen Weg aus dem Affekt dar. Insofern sei die dreiteilige Arie „alles andere als undramatisch“ (Leopold 2006: 359), sondern sogar ein unentbehrlicher Teil eines gesichtswahrenden Rituals, der gerade in seiner Losgelöstheit von der rezitativisch vorangebrachten Handlung einen detaillierten Einblick in die innere Gemütsverfassung der handelnden Figur gewährt und deren Ringen um die Wiedererlangung der angemessenen Contenance abbildet. So gesehen, ist die Arie ein Musterstück der Verstellungskunst (*dissimulatio*), an deren Anfang eine Zerrüttung und an deren Ende die Repristinatio einer womöglich nur vorgespielten Gefasstheit steht (cf. Leopold 2006: 360). Mit solchen

Beobachtungen sind auch Konsequenzen auf der äußeren kommunikativen Ebene zwischen Werkurheber und Rezipienten verbunden. Nicht nur der Figur selbst, auch dem Publikum gewährt die Arie in ihrer Länge, in ihrer in der Kontrastierung von A- und B-Teil oder in der Interaktion von Sprache, Sprachbild und Musik zu suchenden Ausdifferenzierung der Affekte die Möglichkeit zur kathartischen Identifizierung mit und gleichzeitig auch der Distanznahme zu der handelnden Figur.

Bei Leopold bleibt indes unklar, ob sich die Rezitative vor und nach der Da-Capo-Arie in dieselben Logik einschreiben. Setzt man zur Charakterisierung von Arie und Rezitativ, die in starker Opposition zueinander stehen, das von Gracián geprägte Gegensatzpaar 'vernünftige Überlegung' vs. 'Aufbrausen' (nach Leopold 2006: 359) an, so mag dies durchaus ins Bild passen: Dann wäre das Rezitativ die vernünftige, höfischen Konventionen entsprechende Redeweise, während die Arie den Ausbruch der Leidenschaft als temporäre Normabweichung zulässt. Nicht zutreffend erscheint hingegen diese Charakterisierung, wenn man beide Kompositionsformen eindeutig mit einer ehrlichen und einer unaufrichtigen Redeweise gleichsetzen möchte, wenn man also die Arie mit dem Zustand eines aufrichtigen Übermannenseins durch einen Affekt in Verbindung bringt, um das Rezitativ als distanzierte und gekünstelte Ausdrucksform des höfischen Lebens zu identifizieren. Dies entspricht nicht dem Funktionsreichtum von Rezitativen, die in der Barockoper zuweilen als Vermittler der dramatisch intensivsten und aufrichtigsten aller Affektbekundungen in Erscheinung treten – zumal in den Rezitativen Gefühlsausdruck und bildhafte Rede der nachfolgenden Arie häufig vorweggenommen werden. Auch die Arie, in der zugleich etwas Ehrliches und etwas Unaufrichtiges liegen, wäre damit nur verkürzend beschrieben. Ein Beispiel hierfür liefert die unten beschriebene Arie der Cleonilla „Quanto m'alletta“ (*Ottone in villa*, I.1).

Bleibt die Frage, inwieweit der Rekurs auf ein bildreiches, 'uneigentliches' Sprechen den Blick auf die Arie als Weg vom Ausbruch einer Leidenschaft hin zu deren Mäßigung unterstützt. Die Beantwortung dieser für den vorliegenden Beitrag zentralen Frage kann wohl nur in Auseinandersetzung mit dem konkreten Beispiel geschehen, bietet doch jede Gleichnisarie bei der Festlegung und Abfolge metaphorischer und nichtmetaphorischer Elemente jeweils eigene Lösungen an. Eine erste, tentativ auf eine Verallgemeinerung zielende Aussage lässt sich jedoch treffen: Die Gleichnisarie ist gekennzeichnet durch ein ganz

besonderes Verhältnis von Abstraktheit und Konkretheit. Sicherlich muss man, ausgehend von der kognitiven Metaphertheorie, die Naturerscheinung aus ontologischer Sicht als konkreter, 'handfester' auffassen als die abstrakte Gefühlslage, die durch sie zur Anschaulichkeit gebracht wird. Auch der Musik und Inszenierung bietet sie aufgrund dieser Konkretheit dankbare Anknüpfungspunkte (s.u.). Und dennoch muss auch konstatiert werden, dass die im dramatischen Geschehen der Oper gegebene und insofern konkrete Instanz die jeweilige von ihrem Affekt getriebene Figur ist, die in Äußerungen zu ihrer Gemütslage auf prototypische, unpersönliche und in dieser Hinsicht abstraktere Situationen zu sprechen kommt (ein von Winden gebeuteltes Schiff, ein erfolgreicher Jäger etc.). Gerade aufgrund ihrer Allgemeingültigkeit (etwa: ‚wie verhält sich gemeinhin ein beliebiger Schiffer in Not?‘) sieht sich der Zuschauer in der Lage, die Logik des Bildspenders auf die konkrete dramatische Situation zu übertragen. Es ist genau diese Ambivalenz, die die Metapher zu einem hervorragenden Mittel der (sprachlichen) Vermittlung bzw. Adressierung von Erfahrungen macht. Im Grunde ist die Annäherung des Publikums an eine im Moment der Rezeption noch nicht gemachte oder ihm zumindest fernstehende Gefühlslage, die ein Agierender auf der Bühne über den Weg der Metapher zu vermitteln sucht, eine allmähliche Hinführung zur Abstraktheit. Denn durch die Gleichnisarie wird ein Raum geschaffen, in dem sowohl der Gefühlsausdruck als auch die als Vergleichsgrundlage herangezogene Naturerscheinung gleichsam fassbar werden. Leopolds Aussagen, dass im Verlaufe der Arie die sie hervorbringende Figur Maß und Distanz zum Affekt findet, bleibt hiervon unberührt.

Auch aus semiotischer Perspektive stellt sich die Gleichnisarie als bemerkenswerter Untersuchungsgegenstand dar. An ihr lassen sich in hervorragender Weise die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der zeitgenössischen musikalischen Semantik ablesen. In ihrer Form stemmt sich die Gleichnisarie geradezu gegen auch heute noch anzutreffende Aussagen von (Sprach-)Semiotikern, die Musik könne nicht als Zeichensystem gewertet werden bzw. musikalische Elemente wiesen alleine in Verbindung mit Sprach- oder Bildzeichen ihrerseits Zeichencharakter auf. Gerade die barocke Gleichnisarie greift nicht nur auf ein formelhaftes und damit semantisiertes Inventar an genuin musikalischen Zeichen zurück, sondern führt in ihrer zyklischen Anlage den Semantisierungsprozess selbst vor Augen: vom rein instrumentalen, womöglich noch nicht semantisch eindeutigen Ritornell über die Semantisierung

durch die Exposition des (metaphorischen) Textes und die Festigung der Arien-
semantik durch die vielen musikalischen und textlichen Rekurrenzen hin zum
Abschluss der Arie und dem nachhaltigen Verlust einer eventuell bei der ersten
Rezeption dominanten naiven Sichtweise auf die Musik als Vorbeirauschen
asemantischer Formen. Nach der auditiven (und visuellen) Aufnahme einer
Gleichnisarie ist die vorliegende Musik (auf der Zeichenokkurrenzebene) voll-
ständig semantisiert. Die Form einer Da-Capo-Arie kann in den meisten Fällen
für vorhersehbar und starr befunden werden – die textliche und musikalische
Gestaltung vermag ihr dennoch ein eigenes, opernspezifisches Gepräge zu
geben, das der durchschnittliche Theaterbesucher letztlich immer auf die je-
weilige Vorstellung und damit auf die ihm dargebotene Handlung bezieht. Auf
die Handlung als vereinheitlichenden und sinnstiftenden Fluchtpunkt hin sind
alle Elemente der Barockoper zu deuten und diese erhalten auf diese Weise
ihren eigenen semantischen Wert. Selbst in Pasticcio-Opern, die größtenteils
Arien aus früheren (und zum Teil fremden) Opern heranziehen, etwa in
Vivaldis *La Griselda* (1735), kann allein schon die Auswahl der Entlehnungen
anzeigen, wie sehr dem Komponisten (und anderen Akteuren) an der Kohärenz
der Opernaufführung gelegen war (cf. Agnetta 2018: 14–15). Für den semio-
tischen Status der Musik zentral ist jedoch die Frage, ob sich der semantische
Status der musikalischen Zeichen verfestigt und fortan eine stabile Kodifi-
zierung darstellt, die die Rede von einem musikalischen Zeichensystem
legitimiert. Mit Blick auf die musikalische Rhetorik des Barock scheint mir diese
Bedingung in vielen Fällen erfüllt zu sein.¹²

3. Analyse einiger Gleichnisarien in *Ottone in Villa*

Rund ein Drittel der geschlossenen Nummern von Vivaldis musiktheatra-
lischem Erstlingswerk *Ottone in villa* (1713), basierend auf dem Libretto von
Domenico Lalli, können als Gleichnisarien bezeichnet werden, denn in neun
von 29 Arien und Ensembles bildet ein textuell dominierendes Sprachbild den
unmittelbaren Ausgangspunkt für eine charakteristische Vertonung sowie die
gesangliche Interpretation und wohl auch eine entsprechende Inszenierung

¹² Damit, dass vielen musikalischen Elementen in jener Zeit Zeichenstatus zukommt, der Komponisten und gebildeten Rezipienten bekannt war, und dass diese Elemente ein strukturiertes System an Zeichen bilden, ist jedenfalls nicht auch postuliert, dass sämtliche jemals produzierten Klänge und musika-
lischen Formen zwangsläufig eine klar definierte semantische Seite hätten wie zum Beispiel Wörter.

(s. Tab. 1). Die meisten Gleichnisarien des Intrigendramas (cf. Strohm 2008a: 69) sind den Figuren Caio und Tullia bzw. Ostilio beschieden (jeweils drei), zwei singt Cleonilla gleich am Anfang der Oper, während Ottone im Moment höchster Erregung eine zum Besten gibt. Das die Oper beschließende Ensemble ist ebenfalls allegorisch bestimmt und legitimiert nicht nur die Rede von einem ‚Gleichnischor‘, sondern beendet das Werk genauso metaphorisch, wie es begonnen hat und verleiht ihm auch in dieser Hinsicht eine zyklische Struktur.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann lediglich auf einige Beispiele eingegangen werden: Gleich die erste Arie der Oper zeigt, dass die Wahl des die Gleichnisarie bestimmenden Bildes nicht allein extrinsisch motiviert ist, d.h. sie bezweckt nicht ausschließlich die effektvolle Zurschaustellung sängerischer Fähigkeiten. Die metaphorische Rede wird u.U. bereits durch die Szenenangaben und die vorausgehenden Rezitativverse vorbereitet, sodass sich später, im komprimierten Raum weniger Arienverse, zahlreiche textliche – und durch die Wahl entsprechender Bühnenausstattung und Requisiten wohl auch szenische – Rückbezüge auf bereits getätigte Aussagen wiederfinden. Ein Blick auf die erste Szene von *Ottone in Villa* mag dies zur Anschauung bringen.

Loco delizioso della Villa imperiale con ritiri di verdure e viali di cedro, con peschiere e fontane, adorne di vasi di fiori. Cleonilla sola che v`a cogliendo Fiori per adornarsene il seno.

CLEONILLA

Nacqui à gran sorte, ò Cieli, e nacqui è vero
Per aver sul mio crin d’augusti allori,
Qual di Cesare amante, il fregio illustre:
Mà ciò che mai giovò! se ho un’alma, un core
Che libertà nel suo voler sol brama.
Gemme ed oro io non vò purché, disciolta
Seguire io possa Amor che da tiranno
Fatto ha in me la sua sede, e ognor mi sforza
D’ogni vago garzon rendermi serva:
Così spesso men vò di foco, in foco
Sempre vaga d’aver novelli amanti.
Amai di Caio il volto, e ancora io l’amo;
Mà appena io vidi, ò Dio,
Del mio Ostilio gentil le biãche guance,
L’occhio, il ciglio, il bel labbro,
Che in nuovo ardor già mi distruggo e avvãpo,
Né trovo incontro à lui riparo o scampo.

Quanto m'alletta
La **fresca erbetta**,
Quanto à mè piace
Quel **vago fior**.

L'un con l'**odore**
M'inspira amore,
L'altra col **verde**
Empie di speme
L'amante cor.

Nach den rezitativischen Versen, in denen die eigentlich mit dem Kaiser Ottone vermählte Protagonistin Cleonilla unmissverständlich ihre lebhaften und in die unterschiedlichsten Richtungen strebenden außerehelichen Gelüste äußert, kann ihre erste Arie „Quanto m'alletta“ bei dem Publikum kaum jene Unschuld aufrecht erhalten, mit der ihr Text augenscheinlich daherkommt. Allein bei einer vom Rezitativ bzw. vom gesamten Kontext der Oper losgelösten Aufführung dieser Gleichnisarie, wie sie beispielsweise bei konzertanten Rezitals und auf Musik- sowie Videoplattformen im Netz heute gang und gäbe ist, kann das Lob auf die Schönheit des frischen Grases („la fresca erbetta“) und der hübschen Blume („quel vago fior“) als reizend naives, naturverbundenes Gesangsstück gelten. Als Teil der Eröffnungssequenz der hier interessierenden Oper muss die Arie hingegen auf das Vorausgegangene und Folgende bezogen und – so konventionell die galante Bildsprache damals wie heute auch anmutet – als metaphorisch kodierte Sprache rezipiert werden, zumal hier keine Vergleichspartikel das uneigentliche Sprechen 'entlarvt'.

Als Da-Capo ist „Quanto m'alletta“, wie für Gleichnisarien üblich, dreiteilig aufgebaut. Auf einen A-Teil folgt ein dieses Mal weder textlich noch musikalisch allzu kontrastierender B-Teil, nach dessen Ablauf der unveränderte (aber zumeist vom Gesangsinterpreten reich ausgezierte) A-Teil wieder aufgegriffen wird. Der Text gliedert sich in zwei ungleich lange Strophen: die erste besteht aus vier, die zweite aus fünf *quinari*. Dennoch weisen sie eine parallele und kohärenzstiftende Zweiteilung auf, die Cleonillas Verzückung angesichts zweier Schönheiten des kaiserlichen Gartens widerspiegelt: Im vierzeiligen A-Teil wird anhand jeweils zweier Verse zunächst die Wirkung des frischen Grases („Quanto m'alletta // La fresca erbetta“), dann die der hübschen Blume („Quanto a me piace // Quel vago fior“) besungen. Erwähnt werden im fünfzeiligen B-Teil sodann, in nun umgekehrter Reihenfolge, die unterschiedliche

Sinne ansprechenden Vorzüge beider Gewächse – der Duft der Blume („odore“) und das satte Grün des Grases („verde“) –, die das liebende Herz der Protagonistin in jeweils eigener Weise erfüllen („M’inspira amore“, „Empie di speme // L’amante cor“). Unterstützt wird diese Zweiteilung durch die Versstruktur: Die Anapher in der ersten („Quanto m’alletta“, „Quanto mi piace“) und der Parallelismus in der zweiten Strophe („L’uno con“, „l’altro col“) drücken das zweifache Wohlgefallen Cleonillas genauso aus wie die vornehmlich paarweise auftretenden Reime und Assonanzen (AABC DDEE’C). Dank des vorausgegangenen Rezitativs fällt die Aufschlüsselung der Metaphorik nicht allzu schwer: Das frische Gras und die schöne Blume symbolisieren die doppelte Hinwendung Cleonillas zu verschiedenen Liebhabern, nämlich zu dem nach wie vor von ihr angebeteten und ihre Zuneigung erwidern den Jüngling Caio einerseits und zum neuen Schwarm Ostilio andererseits (der sich allerdings als die als Mann verkleidete, eifersüchtige Nochgeliebte des Caio herausstellt, die mit der Konkurrentin Cleonilla ein umbarmherziges Verwechslungsspiel treibt). Somit stellt sich die Arie als eine Huldigung auf die amourösen Vorzüge gleich zweier (oder gar mehr) Liebhaber heraus, die schon im Rezitativ vorbereitet wird („d’ogni vago garzon rendermi serva“, „Sempre vaga d’aver novelli amanti“), im Gewand der Gleichnisarie mit ihren primär musikalisch motivierten zahlreichen Wiederholungen und immer neuen Versumstellungen allerdings einen ganz anderen Raum veranschlagen kann.

In diesem Kontext sei an Carl Dahlhaus’ Rede von der „diskontinuierlichen“ Zeitstruktur der Oper erinnert, nach der sich in den Rezitativen Darstellungszeit und dargestellte Zeit weitgehend decken, während in den „geschlossenen Nummern kontemplativen Charakters [...] die Zeit sich dehnt oder gar stillsteht, um einer zeitenthobenen lyrischen Emphase Platz zu machen“ (Dahlhaus 1981: 2). In „Quanto m’alletta“ folgt die mit der Ausführung des Gleichnisses einhergehende Dehnung der Darstellungszeit nicht alleine den oben genannten extrinsischen Motivationen. Das ausgedehnte Besingen der natürlichen Schönheiten ist, im wörtlichen Sinne verstanden, eine plausible Konsequenz der Verortung der Handlung in einem kaiserlichen Lustgarten (der nun mit doppeltem Recht als solcher bezeichnet werden kann). Auch die Anweisungen im Nebentext legen nahe, dass das tatsächlich stattfindende Auflesen der Blumen, mit denen sich die Protagonistin zu schmücken gedenkt, eine gewisse Zeit veranschlagt. Anders als etwa bei den unzähligen Meeres- oder Schiffersarien im Opern- und Kantatenwerk Vivaldis (cf. Agnetta 2017,

2018) und anderer Zeitgenossen, deren wörtliche Deutung wenig Bezüge zum Drama aufweist, ist dieser Repräsentant einer Gleichnisarie, die ihr Spiel gerade mit der Gleichzeitigkeit von wörtlichem und metaphorischem Verständnis der Verse treibt, somit hervorragend in die Diegese eingebettet. Die metaphorische Gleichsetzung von Naturkontemplation und Liebesschwärmerei bietet dabei nicht nur der Musik, sondern auch der Inszenierung und Aufführung der Oper einen konkreten Anknüpfungspunkt, der bei der Bühnenausstattung, Kostüm- und Requisitenauswahl schwerlich ignoriert werden kann.

Im Rezitativ einmal klar benannt, frönt die Protagonistin mit ihrer Arie *in extenso* der nach außen hin wenig honorablen Schwärmerei, die, metaphorisch verfremdet und musikalisch ausgebreitet, wortwörtlich 'durch die Blume' ausgedrückt wird. Die bildliche Rede fungiert für die Figur als Face-saving-Strategie, denn schließlich wird die Chiffrenhaftigkeit des Gesungenen arienintern nicht aufgelöst. Nicht umsonst fragt Cleonilla später bei Ottos Diener Decio nach, wie das Volk ihre lediglich geschickt vorgegaukelte eheliche Treue betrachte („Grande hò, Decio, il desio, saper quai cose // Roma di mè favella, e se contenta // È dell'amor ch'al mio Regnãte io porto“, I.8) und zeigt sich von dessen Bericht verwundert, wonach das Volk ihre Eskapaden durchaus zur Kenntnis genommen und verurteilt hat (ibd.; cf. auch „Roma ne parla“, II.1). Hier spielt mit hinein, dass sich Cleonilla ohnehin bereits im ersten Rezitativ als Opfer des launischen Liebesgotts („Amor che da **tiranno** // Fatto ha in me la sua sede, e ognor **mi sforza** // d'ogni vago garzon rendermi serva“, I.1; Hervorhebungen vom Verf.) und damit als Spielball einer ihr unwillentlich eingepflanzten Begier inszeniert. Abzulesen ist dies u.a. an den fatalistisch anmutenden Interjektionen und Himmelsanrufungen („ò Cielì“, „ò Dio“). Nicht sie – ihre personifizierte Seele („alma“) und ihr ebensolches Herz („core“), die vollkommene Freiheit im Ausleben ihrer Gelüste fordern („Che libertà nel suo voler sol brama“), sind die Aktanten in diesem tragischen Spiel. Auch in der Arie ist Cleonilla aus grammatikalischer Sicht lediglich das Objekt, auf das Blume und Gras Verzückerung ausüben („m'alletta“, „à mè piace“, „m'inspira“). Der im Nebentext geschilderte Umstand, dass die im kaiserlichen Garten aufgelesen Blumen Cleonilla der Aufhübschung ihres Dekolletees dienen („va cogliendo fiori per adornarsene il seno“), sowie der Fortgang der Handlung lassen an der Aufrichtigkeit dieser Schilderung durchaus Zweifel aufkommen.

Auch die musikalische Faktur der Arie greift dieses Spiel aus wörtlicher und metaphorischer Ebene und das damit verbundene Oszillieren zwischen vorge-spieltem Defätismus und unschuldig-naiver Naturverbundenheit auf: Für eine wörtlich gedeutete und rein auf das überschwängliche Lob von Naturschön-heiten („Quanto“) abzielende Arie erschien die einleitende trübe g-Moll-Harmonik, die Seufzermotivik – entweder in Form von abwärtsstrebenden, paarweise gebundenen Sekundsritten oder als nach einer Pause auf der betonten Zählzeit einsetzende chromatische Folge dreier absteigender Achtel-noten – sowie die Halbtonvorhalte im Instrumentalpart als unangemessen. Nachvollziehbar erscheint der Einsatz dieser musikalischen Mittel hingegen als Ausdruck einer (vorgespielt) fatalistischen Haltung, welche auch im unmittel-bar vor dem Einsatz des Instrumentalvorspiels gesungenen Rezitativvers („Né trovo incontro à lui riparo o scampo“) zum Ausdruck kommt. Nach dem Wiederaufgriff des durch die Instrumente exponierten musikalischen Materials moduliert die Gesangsstimme sowohl im A- als auch im B-Teil nur kurzzeitig zur Paralleltonart B-Dur, um im ersten ziemlich rasch zur Tonika (g-Moll) zurückzukehren und um den zweiten mit der Molldominante (d-Moll) abzu-schließen. Die gleichnislose Arie „Caro bene“ (I.3), die Cleonilla wenig später im Angesicht ihres Ehemanns Ottone singen wird, für die sie aber all ihre Überzeugungskraft mobilisiert, steht hingegen in hellem A-Dur und be-schwingter 2/4-Rhythmik.

Interpretatorisch auffangen lässt sich das komplexe Zusammenspiel aus Komplementarität und Kontradiktion zwischen Text und musikalischer Aus-setzung, wenn man ihn als Ausdruck einer gewollten Ambivalenz versteht. Diese wird sowohl auf innerdiegetischer als auch auf der äußeren Darstel-lungsebene wirksam: Auf intradiegetischer Ebene muss die womöglich be-gleitete, spätestens aber nach Abschluss der Arie von Caio eingeholte Prota-gonistin nach außen hin die Illusion ihrer Treue aufrechterhalten. Der vorder-gründig unschuldige Habitus einer Blumenarie und die oben dargestellten Hinweise darauf, dass sie letztlich nur das willfährige Opfer Amors und der ihr nachstellenden Freier sei, sind für diesen Zweck bestimmend. Gleichzeitig aber bestätigt Cleonilla dem Publikum, das die Metaphorik der ersten Gleichnisarie leicht durchschaut, ihre Lust auf abwechslungsreiche außereheliche Eskapaden. Ähnlich wie beim *Da Parte*-Sprechen ergibt sich hier demnach eine Situation der kommunikativen Mehrschichtigkeit, die eine rezipientenseitige Bewertung der

Aufrichtigkeit einer Bühnenfigur ermöglicht und, funktional gesehen, schon mit den ersten Takten zum Spannungsaufbau des Dramas beiträgt.

Anders als dies in Ansätzen in einer semiotischen Studie zur Text-Musik-Semantik von Noske (1994) beschrieben ist, wird die Charakterisierung dessen, was aufrichtig und wahr bzw. vorgespielt und falsch ist, nicht eindeutig auf die semiotischen Ausdrucksformen aufgeteilt: Nicht nur die Sprache ist das Medium, mit dem die Figur Unwahrheiten postulieren kann, und die Musik ist nicht gänzlich jenes edle extradiegetische Instrument zur Kommentierung und Entlarvung unaufrichtigen Handelns. Während Noske (1994: 45) schreibt,

I am referring to those cases in which the two media, text and music, contradict each other. Now, which is speaking the truth? Since in opera the true creator of drama is the composer, the answer is obvious. It is the music that belies the words and not vice versa,

sind in „Quanto m’alletta“ Text und Musik gleichermaßen am Aufbau des Widersinns beteiligt: Bildspender und musikalische Grundstimmung auf der einen, Bildempfänger und harmonische Modulationen nach Dur auf der anderen Seite liefern all jene Hinweise, die der Rezipient benötigt, um Intrigen und wahre Intention der Protagonistin nachzuvollziehen. Dabei stellen sich die die Arie umgebenden Rezitative als wesentliches Schlüsselement für die Interpretation des als Ausgangspunkt herangezogenen Gleichnisses heraus. Dieser Umstand (der sich bei anderen Arien und Opern sicherlich auch anders darstellen kann) unterstützt das von Leopold (2006: 357, 366) geäußerte, sich der Kritik gegenüber der Gleichnisarie widersetzende Postulat, dass diese durchaus in das dramatische Geschehen der Barockoper eingebettet und damit alles andere als ‘undramatisch’ sei. Ist bei dieser Vielfalt der Ausdrucksmomente und bei einer solchen Einbindung in das Szenengefüge der Oper die auf unzulässigen Pauschalisierungen basierende Rede von der Gleichnis- bzw. Da-Capo-Arie als einer für sich stehenden „Affekt-Monade“ (s.o., Menchelli-Buttini 2006: 17) immer noch angebracht?

Ein weiteres Beispielset betrifft drei Stücke mit dem Charakter von Seesturmarien, wie sie die Libretti von Vivaldis Opern später zahlreich durchziehen (cf. Agnetta 2017, 2018). Mit der Arie „Come l’onda“ (II.1) antwortet Ottone auf Decios gut gemeinten Rat, er solle seine Gemahlin, die anderweitig nur allzu verschwenderisch mit verführerischen Neckereien sei, genau beobachten. Die groß angelegte und vergleichsweise reich instrumentierte Arie – nur an

wenigen Stellen der Oper werden die Oboen eingesetzt – ist nicht nur einem Fürsten, sondern auch der Eröffnung des zweiten Aktes gebühlich.

OTTONE

Decio, tu mi confondi, e il mio riposo
sento in me già **turbato**,
più che l'onda di mar per vento irato.

Come l'onda,
con voragine orrenda e profonda,
agitata da venti e procelle,
fremendo,
stridendo,
là nel seno del mare sen va.

Così il core
assalito da fiero timore,
turbato,
agitato,
sospira,
s'aggira,
e geloso,
ritrovar più riposo non sa.

Der mit Vergleichspartikel *Come* eingeleitete A-Teil steht ganz im Zeichen des Bildspenders. Die Aufgewühltheit des Fürsten angesichts der ihm durch seinen Diener Decio zu Ohr gekommenen multiplen Eskapaden seiner Frau wird mit dem Wirbeln einer im Sturm bewegten Welle verglichen. Die Einführung des Bildes erfolgt allerdings nicht mit der Arie selbst, sondern wiederum durch die davor geschalteten Rezitativverse. In diesen bekundet Ottone, seine Ruhe („il mio riposo“) sei dermaßen erschüttert, dass selbst der Vergleich mit einer in wildem Sturm bewegten Welle als milde dastehen muss. Der die folgende Gleichnisarie bestimmende Vergleich wird durch lexikalische Vorwegnahmen („riposo“, „turbato“, „l'onda“, „mar“, „vento“) angekündigt. Solche – u.U. auch szenenübergreifenden – Rekurrenzen tragen wesentlich zur Kohäsion zwischen rezitativischer Rede und Arie bei und wenden sich somit, zumindest teilweise, gegen das von Kritikern als allzu starr angeprangerte Nummernmodell.

Der bildhafte Verweis der gesamten ersten Strophe auf einen tobenden Seesturm motiviert natürlich zu effektvoller musikalischer Ausgestaltung – nicht umsonst handelt es sich hierbei um eines der meistgebrauchten Bilder des zeitgenössischen Operninventars: Sich im *Presto* und 3/8-Takt fast überschlagende Dreiklangsbrechungen, zitternde Tonwiederholungen, rasch auf- und

absteigende Sechzehntel- und Zweiundreißigstellläufe, kunstvolle (im *da capo* noch einmal übertroffene) Koloraturen in der Gesangsstimme, sind beim Publikum wohl aufgenommener Ausdruck der Verunsicherung und Erschütterung der Opernfigur (s. Abb. 1).



Abb. 1: Vivaldi, *Ottone in Villa*, Arie des Ottone „Come l'onda“ (II.1), T. 1-22
Biblioteca Nazionale di Torino, Foà 37, 51v-52r

Die konzeptuelle Metapher des LEBENS ALS SEEFAHRT, die etliche Librettisten des 18. Jahrhunderts mannigfach aufgegriffen haben, liefert in ihren unterschiedlichen Manifestationsformen eine dankbare Basis für die Vertonung: ob in Form

einer reichlich virtuosen *aria di tempesta* oder als Abbild einer gemächlichen Schifffahrt auf ruhiger See. Der Wechsel dieser Subkonzepte wirkt sich positiv auf die Opernaufführung als abwechslungsreiches Spektakel aus. Wenn gleich mehrere Arien einer Oper – oder gar einer *Pasticcio*-Oper, die größtenteils aus Entlehnungen aus früheren Werken besteht – auf ein einheitliches Konzept zurückgreifen, so stärkt dies die werkinterne Kohärenz. Eine neue Facette der Seefahrtsmetapher fügt Tullias Arie „*Che bel contento io sento*“ (III.5) ein, mit der sie, weiterhin als Ostilio verkleidet, ihre vorgespülte Liebe Cleonilla gegenüber kundtut. Jene hat gerade ihr/ihm zuliebe Caio endgültig abgewiesen.

TULLIA/OSTILIO

[...]

**Non così lieta,
la navicella,
da ria procella,
scampano al fine,
per suo conforto,
giunge nel porto
senza timor.**

[...]

Der dreistrophige Text wird nicht als Da-Capo-Arie vertont, sondern als vierteilige Canzonetta: Ein kurzes Ritornell leitet die Arie ein. Es folgen die wiederholte erste Strophe sowie die anderen beiden Strophen ohne Wiederholung. Abgeschlossen wird die Arie durch ein kurzes Orchesternachspiel. Die erste und die dritte Strophe beendet Tullia mit einem unbegleiteten, echoartigen und *da parte* gesungenen Vers, in dem sie vor dem wissenden Publikum der Naivität ihres Gegenübers spottet („(Tu prendi errore)“ und „(Quanto t’inganni)“). Metaphern findet man in allen Strophen der Arie; das hier interessierende, eingehend beschriebene Gleichnis bestimmt allerdings die mittlere Strophe. Die vorgetäuschte Freude Tullias wird darin mit der eines metonymisch für den lenkenden Seefahrer einstehenden Schiffs („*navicella*“) verglichen, das nach wildem Sturm wieder in ruhige Gewässer gelangt und in den heilbringenden Hafen einläuft. Vom Tonartenplan her betrachtet, behält die Arie eine dreiteilige Anlage. Der strahlend freudige Ton der C-Dur-Tonika der ersten Strophe wird in der zweiten Strophe auf der Dominante G-Dur fortgeführt, um in der dritten Strophe wieder zur Tonika geführt zu werden. Der Freudentaumel spiegelt sich in abwärts gerichteten Dreiklangsbrechungen

wider, die durch in ihrem Notenwert halbierten tieferen Noten des Dreiklangs sprungbrettartig angesteuert werden. Die madrigalistischen Figurationen auf „procella“ (Sturm) und „senza timor“ (furchtlos) legen den Fokus auf die glückliche Überwindung einstiger Gefahr.

Die Seefahrtsanalogie wird in der Oper auch ein drittes Mal bemüht. Bemerkenswert ist hierbei ihr Einsatz im Abschlusschor, der diesen somit gewissermaßen zum ‘Gleichnischor’ macht. Dieser prägnanten Position entspricht der sentenzhafte Charakter des Stückes, der in dieser Vivaldi-Oper wohl am besten veranschaulicht, dass das Gleichnis wie im biblisch-religiösen Kontext auch hier eine moralisch-didaktische Erbauung anstreben kann.

CAIO E TUTTI
Grande è il contento,
Che prova un core,
Se dal tormento
Nasce il piacer.

**Dopo il furore
Di ria procella
Sembra più bella
La calma al nocchier.**

Caio und die anderen Beteiligten besingen das Gefallen an einer reetablierten Ordnung, nachdem widrige Umstände (vor Opernbeginn) diese ins Wanken brachten. Diese für sich schon ausreichende Sentenz bekräftigen die Figuren in der zweiten Strophe mit dem Gleichnis eines Seefahrers, der nach der Unbill eines rauen Seesturms die beruhigte See zu schätzen weiß. Konzeptuell rückt dieser Chor in die Nähe von Tullias/Ostillos letzter Arie.

Die Anlage des Stückes ist zweiteilig: Zunächst singt Caio, der als Hauptgeschädigter wohl am nachhaltigsten die Lehre aus der ganzen Intrige zieht, die erste Strophe mit der zu einer Moral verfestigten Lebensweisheit. Diese wird vom gesamten Ensemble vierstimmig ausgesetzt wiederholt. Das gleiche gilt für die zweite, metaphorische Strophe. Eine Wiederholung der ersten Strophe bleibt aus. Es liegt hier ein vergleichsweise einfacher Satz in C-Dur und beschwingtem 3/8-Takt vor, der gänzlich ohne virtuose Koloraturen und ohne zahlreiche Repetitionen auskommt und auf diese Weise die Ruhe und Gesetzmäßigkeit der Moral zum Ausdruck bringt.

4. Fazit

Obwohl sie seit ihrem Aufkommen auch immer wieder heftiger Kritik ausgesetzt ist, stellt die barocke Gleichnisarie bis heute ein Faszinosum dar und wird daher bisweilen auch losgelöst von dem ganzen Opernwerk, dem sie entstammt, konsumiert. Der sprach- und musikwissenschaftlichen sowie generell der zeichentheoretischen Forschung liefert sie einen facettenreichen Untersuchungsgegenstand. An ihrem Beispiel wird nämlich deutlich, in welchem Maße die bildhafte Rede als Verbindungs- oder Scharnierelement zwischen den Künsten fungieren kann. In dem vorliegenden Beitrag wurde dem *Wie* ebendieser Funktion der Metapher, der Allegorie, des Gleichnisses etc. in der Barockoper als polysemiotischem Kommunikat detailliert nachgegangen. In den meisten Fällen entfaltet sich zwischen der doppelt codierten – weil auf wörtlicher *und* bildlicher Ebene zu deutenden – verbalen Aussage, Musik (und Szene) ein vielschichtiges semiotisches Wechselspiel. Es ist ebendiese konstante Verwendung des Sprachbilds, die in Domenico Lallis und Antonio Vivaldis erstem gemeinsamen operndramatischen Werk *Ottone in villa* (1713, RV 729) eine produktive Klammer bildet und die dem Stück – trotz aller Kritik am Nummernmodell – auf diese Weise eine Kohärenz verleiht, deren Untersuchung lohnenswert erscheint.

5. Quellenverzeichnis

- Agnetta, Marco (2017): „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 1)“, in: *ATeM – Archiv für Textmusikforschung* 2, 1–16,
<https://www.atem-journal.com/ATeM/article/view/2017.02/2590>
(12.04.2024).
- Agnetta, Marco (2018): „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 2)“, in: *ATeM – Archiv für Textmusikforschung* 3,2, 1–19,
https://www.atem-journal.com/ATeM/article/view/2018_2.02/2552
(12.04.2024).
- Agnetta, Marco (2021): „Medium, Disposition, Semantik und Diskurs. Zur systematischen Analyse eines Werbespots als polysemiotisches Kommunikat“, in: Catani, Stephanie/Pfeiffer, Jasmin (eds.): *Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität*, Berlin/Boston: De Gruyter, 231–256.

- Bauman, Thomas (1998): „Das 18. Jahrhundert: Ernste Oper“, in: Parker, Roger (ed.): *Illustrierte Geschichte der Oper*, aus dem Englischen von Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 52–93.
- Brzoska, Matthias (2015): *Die Geschichte der Oper. Eine Einführung*, Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl (1981): „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Die Musikforschung* 34, 1, 2–11.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr.
- Gracián, Baltasar (1647): *Oráculo manual, y arte de prudencia*, Huesca: Iuan Nogues.
- Händel, Georg Friedrich [Musik]/Jennens, Charles [Libretto] (1740): *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), hrsg. v. Friedrich Chrysander, Digitalisat, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP722743-PMLP3541-00_HANDEL_-_L'ALLEGRO,_HWV._55_-_Conductor_Score.pdf (12.04.2024).
- Holly, Werner (2009): „Der Wort-Bild-Reißverschluss. Über die performative Dynamik audiovisueller Transkriptivität“, in: Linke, Angelika/Feilke, Helmuth (eds.): *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als Dynamischer Gestalt*, Tübingen: Niemeyer, 389–406.
- Kohl, Katrin (2007): *Metapher*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Lakoff, George (1991): „Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf“, in: *Viet Nam Generation Journal & Newsletter*, o.S., http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor_1.html (24.03.2023).
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989): *More than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Lalli, Domenico (1713): *Ottone in villa*. Digitalisat des Leselibrettos, Venedig: Antonio Bortoli, <http://www.urfm.braidense.it/rd/03608.pdf> (12.04.2024).
- Leopold, Silke (2006): *Die Oper im 17. Jahrhundert* (= *Geschichte der Oper*, Bd. 1), Laaber: Laaber Verlag.
- Menchelli-Buttini, Francesca (2006): „Die Opera seria Metastasio“, Übersetzung und Revision von Reinhard Strohm, in: Schneider, Herbert/Wiesend, Reinhard (eds.): *Geschichte der Oper. Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber Verlag, 9–28.
- Noske, Frits (1994): „Verbal and Musical Semantics in Opera: Denotation and Connotation“, in: Bernhart, Walter (ed.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analysen*, Tübingen: Narr, 35–50.
- Pielenz, Michael (1993): *Argumentation und Metapher*, Tübingen: Narr.

- Schmitz, Ulrich (2003): „Lesebilder im Internet. Neue Koalitionen und Metamorphosen zwischen Text und Bild“, in: *Zeitschrift für Germanistik (neue Folge)* 13/3, 605–628.
- Schneider, Herbert/Wiesend, Reinhard (2006): „Einleitung“, in: Schneider, Herbert/Wiesend, Reinhard (eds.): *Geschichte der Oper. Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber Verlag, IX–XIV.
- Strohm, Reinhard (2008a und b): *The Operas of Antonio Vivaldi*, Bd. I und II, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Vivaldi, Antonio [Musik]/Lalli, Domenico [Libretto] (1713): *Ottone in villa* (RV 729). Digitalisat der Handschrift aus der Nationalbibliothek in Turin (I-Tn Foà 37, fol 2–118,
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP564229-PMLP572127-Vivaldi_-_Ottone_in_Villa,_RV_729_-Foa_37-.pdf
(12.04.2024).
- Wagner, Richard (1852/2008): *Oper und Drama*, Stuttgart: Reclam.
- Wiesend, Reinhard (2006): „Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Hinführung“, in: Schneider, Herbert/Wiesend, Reinhard (eds.): *Geschichte der Oper. Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber Verlag, 1–8.