

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 1 (1981)

Artikel: Die Hierarchie Arkadiens : soziale Strukturen in den frühen Pastoralopern und ihre Ausdrucksformen
Autor: Leopold, Silke
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835352>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Hierarchie Arkadiens

Soziale Strukturen in den frühen Pastoralopern und ihre Ausdrucksformen *

SILKE LEOPOLD

Zu den meistbeachteten Perioden der Musikgeschichte gehören die Anfänge der Oper. Die umfangreiche theoretische Auseinandersetzung der Florentiner Camerata mit dem antiken Drama und seiner Wiederbelebung boten der Opernforschung zunächst einen fundierten Ansatz für die Suche nach den Ursprüngen jener von Anfang an problematischen Gattung. Der alles überragenden Gestalt des Musikdramatikers Monteverdi, dessen Kompositionen für die Bühne so etwas wie Marksteine der Operngeschichte in ihren ersten fünfzig Jahren darstellen, gilt mit Recht ein zweites Hauptinteresse der Forschung. Ausnahmesituationen wie die Camerata und Ausnahmebegabungen wie Monteverdi verstellen jedoch leicht den Blick für das Normale und vermitteln isoliert betrachtet ein schiefes Bild der Situation. In neuerer Zeit befasst sich die Forschung denn auch zunehmend mehr mit den Werken der Zeitgenossen – Opern, deren musikalische Qualität die Kompositionen Monteverdis selten erreicht. Operngeschichte ist indes nicht allein Musikgeschichte, namentlich in ihren ersten Jahrzehnten, da die junge Gattung weder ein festes literarisches noch dramaturgisches Schema besass. Neben der Komposition geben auch der Handlungsaufbau, die Gestaltung des Textes, die szenische Organisation eine Fülle von Aufschlüssen über den Stand der Entwicklung, aus dem auch Monteverdi seine Ideen bezog. Um die Entstehung des Intrigendramas venezianischer Prägung zu erhellen, das dramaturgisch mit der Favola pastorale nichts mehr verbindet, müssen daher jene Werke betrachtet werden, die zwischen den Anfängen in Florenz und dem Opernbetrieb in Venedig liegen – unabhängig davon, ob die Komposition sich an Eigenständigkeit und Ausdruckskraft mit Monteverdi messen kann, unabhängig auch, welcher stilistischen Sphäre sie zuzurechnen wäre.

Bedenkt man, dass die Oper in dem Bemühen um Wiederbelebung der antiken Tragödie entstanden war, so muss es wundernehmen, wie rasch dieses hehre Programm zu einem Konglomerat tragischer, lustiger, allgemeinmenschlicher, aber immer unterhaltsamer Szenen und Personen verkam. Allgemein wird diese Entwicklung der Erweiterung des Stoffkreises um Sujets zugeschrieben, in deren Handlung soziale Schichtungen ebenso wie spannende Verwicklungen leichter unterzubringen waren. Indes wird Arkadien selbst – die Heimat Dafnes und Euridices, die verklärte Welt eines goldenen Zeitalters – schon zum Schauplatz solcher Intrigen und Ränkespiele. Wenn auch die Favola pastorale ihre theoretische Rechtfertigung aus der Gleichheit aller Bewohner Arkadiens bezogen hatte, so sollte sich doch bald zeigen, dass es bei Göttern wie bei Menschen durchaus gesellschaftliche Unterschiede gab und nicht nur

* Vorliegender Beitrag basiert auf dem Manuskript eines Vortrages, den ich auf Einladung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft im November 1979 in Basel, Bern und Zürich halten konnte. Die lockere Vortragsform wurde bewusst beibehalten und nur an einigen Stellen um Quellenzitate und Anmerkungen erweitert. Cavallis *La Calisto* wird nach der Bearbeitung von Raymond Leppard zitiert, da ich in das Original keine Einsicht nehmen konnte.

gute und böse, ernste und komische Personen, sondern auch arme underdogs, die bestenfalls Mitleid erregen, meistens aber schlicht der Lächerlichkeit preisgegeben sind.

Die Wahl Arkadiens als Schauplatz für die ersten Opern fusst auf einer langen Tradition der Hirtendichtung, die bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückreicht, als Jacopo Sannazaro die poetische Landschaft Vergils für die italienische Literatur wiederentdeckte¹. Seine *Arcadia* löste eine wahre Flut von Hirten-dichtungen aus, von denen Tassos *Aminta* sicherlich die bekannteste ist. Die Dramatisierung mythologischer Stoffe hatte etwa gleichzeitig mit der *Arcadia* begonnen, als Angelo Poliziano die dramatische Form der *Sacra rappresentazione* mit dem Orpheus-Stoff verband. Erst 1554 jedoch entstand jenes Werk, dessen Handlungsverlauf, gelöst von der Dramaturgie der *Sacra rappresentazione* und dennoch unverkennbar den Possenspielen der Marktplatzschwänke verpflichtet, für alle folgenden Pastoraldramen zum Vorbild wurde: Agostino Beccaris *Il sacrificio*. Sein *Argomento* berichtet von den typischen Verwicklungen, die so mancher Nymphe späterer Dichtungen widerfahren werden:

Erasto ama Callinome ninfa, benché si vegga da lei sprezzato. Carpalio ama Melidia, et è da lei ugualmente amato, ma temeno d'un fratello di lei. Et Turico persegue nel già conquistato amore di Stellinia, laquale havendo lasciato lui, si è data a seguire Erasto novo amante. I quali diversi amori ultimamente pervengono al desiato fine con intramissione d'un Satiro che con piacevoli inganni cerca godere di queste ninfe: et con inganni parimente vien da loro schernito².

Zweierlei ist neu an diesem Drama gegenüber Sannazaros Roman: der Satyr, der mit den Nymphen so üble Scherze wie Fallenstellen betreibt und schliesslich in die Flucht geschlagen wird, und der grosse Hymnus zur Verehrung des Hirtengottes Pan, ein szenisch ungemein wirkungsvoller Auftritt eines Priesters mit einem Chor, der zudem musikalisch ausgestaltet war³:

Tu ch'ai le corna risguardanti al cielo
fisse ne l'ampia fronte, et spatiosa
con bianca barba che del petto ascosa
tien la parte maggior col lungo pelo.
Tu che in vece di vesta, o d'altro velo
porti il gran cuoio cinto
di bel color dipinto
e con macchie distinto
che stupor grande apporta, O Pan Liceo.
. . . (es folgen zwei weitere Strophen)

1 Die folgende Übersicht ist den grundlegenden Abhandlungen zu Arkadien von Karl Voss „Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung“, *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* (1906), 26–40, Bruno Snell, „Arkadien“, *Antike und Abendland* 1 (1945), 26–40 und Hellmuth Petriconi, „Das neue Arkadien“, *Antike und Abendland* 3 (1948), 187–200 verpflichtet. Die drei Vorträge wurden zuletzt veröffentlicht in: *Europäische Bukolik und Georgik*, Klaus Garber (ed.), Wege der Forschung CCCLV, Darmstadt 1976.

2 Agostino de' Beccari, *Il sacrificio*, Ferrara, Alfonso Caraffa, 1587.

3 Alfonso Della Violas Komposition für die Aufführungen dieses Stücks am 11. Februar und 4. März 1554 ist veröffentlicht von Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Mailand usw. 1904, Bd. I, 1–6 (Musik).

Während dieser Hymnus keine Nachfolger in den späteren Pastoraldramen fand, übernahm Tasso dagegen den Satyrn in seinen *Aminta*, wo dieser zu Beginn des zweiten Aktes einen langen Monolog über seine unerwiderte Liebe zur Nymphe Silvia hält, bevor er sich aufmacht, sie zu vergewaltigen. Was man bei Beccaris Satyrn schon vermuten konnte, spricht Tassos Bocksbein nun aus: dass es äussere Gründe wie Armut und Hässlichkeit sind, derentwegen er verschmäht wird:

[. . .] Non son io
da disprezzar, se ben me stesso vidi
nel liquido del mar, quando l'altr'ieri
taceano i venti ed ei giacea senz'onda.
Questa mia faccia di color sanguigno,
queste mie spalle larghe, e queste braccia
torose e nerborute, e questo petto
setoso, e queste mie velate coscie
son di virilità, di robustezza
indicio: e, se no'l credi, fanne prova.

[. . .]
Non sono io brutto, no, né tu mi sprezzi
perché si fatto io sia, ma solamente
perché povero sono; ah! che le ville
seguon l'esempio de le gran cittadi;
e veramente il secol d'oro è questo,
poiché sol vince l'oro e regna l'oro.

Abgesehen von Tassos zeitkritisch erhobenen Zeigefinger ist diese Szene doch auch bezeichnend für den Geist, der nun in Arkadien aufkommt: Der heitere Friede eines wahrhaft goldenen Zeitalters ohne Gesellschaftsordnung weicht bedrohlichen Wertmassstäben, die den Kern dramatischer Verwicklungen in sich bergen. Armut zum Beispiel oder auch die von dem Satyrn so bezeichnend heftig geleugnete Hässlichkeit sind soziale Defekte, die den Ausschluss aus der Gemeinschaft zur Folge haben.

Auch in Guarinis *Pastor fido* treibt ein Satyr sein Unwesen; hier ist er vor Beginn der Handlung von der Nymphe Corisca – der grossen Intrigantin des Stücks – verlassen worden, versucht nun vergeblich, sich an ihr zu rächen und stiftet Unfrieden mit nahezu tödlichem Ausgang für das pastorale Liebespaar. Seine Äusserungen sind durchaus von der Trauer des verschmähten Liebhabers durchzogen; trotzdem sieht Guarini ihn als komische Figur, um ihn in seinem Schema der Tragicommedia pastorale auf dem Boden der aristotelischen Poetik ansiedeln zu können. Auch Beccari und Tasso werden zu seiner Rechtfertigung bemüht:

Questa scena è tutta comica per cagione della persona introdotta, la quale per testimonio d'Aristotile et d'Orazio è piuttosto capace di ridicola che di grave rappresentazione, siccome in questa favola tragicomica potrà vedersi. Che l'uso dei Satiri nelle scene sia stato antichissimo . . . , noi n'abbiamo un manifestissimo esempio nel Ciclope d'Euripide, nel quale fece il coro di Satiri. Se dunque Euripide diede loro sì nobil parte, possono bene con gran ragione i poeti moderni rappresentarli per episodio, quando però egli vi sta non ozioso, ma qualche cosa di

necessario vi adopera. Così fece Agostino de' Beccari, così Torquato Tasso a imitazione di lui.⁴

Die Suche nach einem Modell für diesen plötzlich in Erscheinung tretenden Satyrn führt jedoch nicht zu Euripides, sondern zum Vorbild aller italienischen Hirtendichtung, zum Entdecker Arkadiens: Vergil. In der *Bucolica* erzählt Tityrus in der sechsten Ekloge die Geschichte von einem Silen, der den Hirten vom Werden des Kosmos, von Sagen und einer Dichterweihe singt – allerdings nicht freiwillig; er muss mit List und Überrumpelung dazu gebracht werden:

Voran, Musen! Chromis und Mnasyllus sahen,
zwei Buben, in einer Grotte den Silen im Schlaf liegen,
geschwollen die Adern, wie immer, vom gestrigen Bacchus.
Kränze lagen dabei, nur eben vom Kopf gefallen,
und schwer hing mit abgegriffenem Henkel der Becher.
Sie springen herzu – der Alte hatte sie beide oft mit der Aussicht auf Lieder
genarrt – und legen ihm grad aus den Kränzen Fesseln an.
Zu den beiden schüchternen gesellte sich und kam unvermerkt Aegle,
Aegle, die schönste Najade, und bemalte ihm, der nun schon sah,
mit blutroten Maulbeeren Stirn und Schläfen.⁵

Doch der Silen ist durchaus Herr der Lage und seinen Quälgeistern ebenbürtig; er lacht über den gelungenen Scherz und singt den Hirten tatsächlich etwas vor. Diese Rahmenerzählung, die sich so seltsam von dem folgenden schwermütigen Gesang abhebt, scheint mir das Vorbild für alle die Szenen zu sein, in denen das arkadische Gleichmass gestört wird. Spielerische Einlagen dieser Art, Konflikte und Verwicklungen waren für ein Theaterstück notwendiger als für einen Roman – ein reiner Wechselgesang zwischen Hirten und Nymphen hätte die Bühne nicht ausgefüllt. Andererseits war die Eintracht der Arkadier nur bisweilen und meist kurzfristig von unerwiderter Liebe getrübt, nicht aber von Intrige oder Brutalität. Wem also konnte in einer Welt der Empfindsamkeit, des Gefühls solches Verhalten übertragen werden, wenn nicht jemandem, der im Grunde nicht so ganz zur arkadischen Gemeinschaft gehörte? Hierfür boten sich die wilden, halbtierischen, ständig berauschten Dionysos-Jünger am ehesten an. So wird aus dem schlaun Silen Vergils, der mehr aus Zufall und Unachtsamkeit dem Gespött der Najade preisgegeben ist, der ungeschlachte und geile Tiermensch, der weder anziehend ist noch schlau, der im Gegenteil nur Püffe bekommt und sie doppelt austeilte. Mit solchen Satyrn ist das Prinzip Arkadiens durchbrochen: die Gleichheit aller Bewohner dieser geistigen Landschaft, in der Götter und Menschen nebeneinander lebten und miteinander kommunizierten; denn Arkadien war definiert durch das Fehlen jeglicher sozialer Unterschiede. Die Gleichheit aller Bewohner dieser imaginären Welt aber war für die Dichter des 16. Jahrhunderts ein Problem. Auch die Literaturtheorie tat sich schwer mit der sozialen Einordnung der Handlungsträger dieser neuen pastoralen Gattung. Hirten waren weder gebildete noch manierliche noch nach Rosen duftende Zeitgenossen und daher kaum zu lyrischen Ergüssen von Qualität fähig. Tatsächlich bestimmt die

4 I. Akt, 5. Szene, *Opere di Battista Guarini*, Marziano Guglielminetti (ed.), Mailand² 1971, 509.

5 Virgil, *Bucolica* / *Hirtengedichte*. Übersetzt und erläutert von Friedrich Klingner, München 1977, 105.

soziale Stellung der Hirten zunächst das Urteil über die Hirtendichtung. Gemeinsam mit der Komödie galt sie als niedrigste poetische Gattung überhaupt, weil die handelnden Personen die ungebildetsten darstellten.⁶ Zum Problem wurde dieser Umstand, als das Pastoraldrama in die höfische Unterhaltung einbezogen wurde. Beccari übergang es stillschweigend; Tasso dagegen sah sich bereits zu einer Rechtfertigung gezwungen, zumal er nicht Hirten des fernen Arkadien auftreten liess, sondern um der Aktualisierung willen Hirten aus der Gegend von Ferrara. Da deren mangelnde Bildung am Hofe von Ferrara allseits bekannt war, bedurften sie erst der Veredelung durch Amore, um glaubhaft die spröde Silvia und den schmachtenden Aminta darstellen zu können:

Queste selve oggi ragionar d'Amore
s'udranno in nuova guisa: e ben parrassi
che la mia deità sia qui presente
in se medesima, e non ne' suoi ministri.
Spirerò nobil sensi a' rozzi petti,
raddolcirò de le lor lingue il suono;
perchè, ovunque i' mi sia, io sono Amore,
ne' pastori non men che ne gli eroi,
e la disagguaglianza de' soggetti
come a me piace agguaglio;
[. . .]

Guarini schliesslich, dem wir die umfangreichste theoretische Auseinandersetzung mit dem Pastoraldrama verdanken, löste zwanzig Jahre später das Problem mit einem Handstreich:

E, per intenderle meglio, hassi a sapere, che gli antichi pastori non furono, in quel primiero secolo che i poeti chiamaron 'd'oro', con quella differenza distinti dalle persone di conto, che oggi sono i villani da' cittadini, perciocché tutti erano ben pastori.⁷

6 Gian Giorgio Trissino, „La quinta e la sesta divisione della poetica“, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, B. Weinberg (ed.), Bd. II, Bari 1970, 87 f.: „Ultimamente diremo qualche cosetta della egloga pastorale, la quale è dello istesso genere della poesia che è la comedia, cioè dei più bassi e dei peggiori. Et ancora le persone che se introducono in queste sono più umili e più basse di quelle, perciò che sì come la comedia è di cittadini mediocri, così la egloga è di contadini, cioè di Bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche et aliene dalla vita civile“. Antonio Minturno, *Arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1563, 340: „E ragionevolmente gli Sdruccioli si sono dati a' versi Pastorali, sì perché essendo lieve, et humil la materia, che in loro si tratta, voci di niuna, o di pochissima gravità loro convengono e sì perché gli antichi poeti, e spetialmente i Greci inventori di tal poema, i quali i nostri si studiano d'imitare, usarono i Dattily a quali somigliano gli Sdruccioli [. . .]. Ove adunque converrà che lo stile sia basso, useremo le voci di molte sillabe, e le sdrucciolose; o pur dove la fretta, e la velocità, et il sollecito studio dinotar si vorrà.“ Vgl. hierzu meinen Aufsatz: „Madrigali sulle egloghe sdrucchiole di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale“, *Rivista italiana di musicologia* XIV (1979), 75–127.

7 „Compendio della poesia tragicomica. Tratto dai due Verrati“, *Battista Guarini, Il pastor fido*, Gioachino Bronzolo (ed.), Bari 1914, 268.

In diesem Schema war auch der Satyr unterzubringen – nicht als Vertreter einer neuen Unterschicht natürlich, sondern als komische Figur, die die Mischung der drei aristotelischen Gattungen perfekt machte.

In den ersten Opern hatten Satyrn zunächst keinen Platz, obwohl Rinuccini und Chiabrera, die beiden beherrschenden Textdichter des ersten Jahrzehntes, ihre Themen hauptsächlich der antiken Mythologie entnahmen. Zwar war nun nicht mehr Vergil, sondern Ovid das Vorbild, doch der Ort der Handlung blieb derselbe: die pastorale Idylle Arkadiens⁸, in der Orfeo, Dafne und Narciso umgeben sind von Hirten und Nymphen, die sämtlich Vergilsche Namen tragen: Tirsi, Clori, Amarilli, Licori usw. Rinuccinis mehrfach vertonte Hauptwerke *La Dafne* und *L'Euridice* sind trotz aller Fährnisse von jener pastoralen Heiterkeit, die erstmals Sannazaro in Italien evoziert hatte. Götter und Menschen in diesen Libretti bestätigen das klassische Bild Arkadiens von der Gleichheit aller seiner Bewohner. Ein Satyr wäre dramaturgisch auch unnötig, denn im ersten Falle löst Apollo selbst, im zweiten eine Schlange die Katastrophe aus. Eine solche Dramaturgie des ausbalancierten Gefühls-gleichmasses ohne dramatische Spannungen blieb indes auf den Kreis um die Camerata beschränkt, für den die Entwicklung eines neuen Musikdramas lediglich ein humanistisches Experiment darstellte. Kaum dass sich die Oper diesem Einfluss ein wenig entzog, forderten andere Theatergattungen ihren Tribut, die gleichermassen als Paten der jungen Gattungen anzusehen waren und mit Ausnahme der Intermedien sämtlich mehr volkstümlichen Charakter haben: *Sacra rappresentazione* etwa, *Commedia dell'arte*, *Giustiniana*. Über solche auch auf Schaulust und Unterhaltung hin konzipierten Formen drang schon bald vieles in die missglückte Nachbildung der antiken Tragödie, was neben dem Hauptanliegen der Camerata – des in Musik gesetzten Wortes – für Abwechslung sorgte: textlich in Form von neuen Verstypen und geschlossenen Strophen, musikalisch in Form von periodisch und rhythmisch geschlossenen Arien, inhaltlich in Form von stärkerer Spannung, von Intrige und durch Erweiterung des Personenkreises. Auch jetzt bleibt Arkadien bevorzugter Schauplatz, denn hier konnte das Paradoxon gesungener Gespräche, die der Ästhetik der *Verosimiglianza* so gänzlich zuwiderliefen, am ehesten gelöst werden⁹. Doch mit der arkadischen Eintracht war es bald vorbei. Zwar waren die Grenzen zwischen Göttern und Menschen weiterhin vermischt, zwar konnten alle Bewohner Arkadiens weiterhin miteinander kommunizieren, doch sowohl im Himmel als auch auf der Erde machen sich plötzlich Rangabstufungen bemerkbar, die zum einen in der Handlungsweise und besonders in der Sprache der unteren Schicht deutlich werden, zum anderen auch im Verhalten der besseren Herrschaften dieser Unterschicht gegenüber. Ein frühes Beispiel ist Chiabreras Favoletta *Polifemo*

8 Vgl. hierzu den auf Snell und Petriconi fussenden Beitrag von Andreas Holschneider, „Musik in Arkadien“, *Fs. Walter Gerstenberg*, Wolfenbüttel/Zürich 1964, 59–67.

9 Giovanni Battista Doni gesteht in seiner Aufstellung „A quali specie di Azioni Drammatiche convenga più o meno la melodia“ der Pastorale als einziger Gattung zu, vollständig in Musik gesetzt zu werden: „[...] se gli potesse concedere di avere la melodia in tutte le sue parti, massime perché vi si rappresentano Deità, Ninfe e Pastori di quell'antichissimo secolo, nel quale la Musica era naturale, e la favella quasi poetica.“ „Trattato della musica scenica“, *Lyra Barberina* . . . Antonio Francesco Gori (ed.), Florenz 1763 Bd. II, 15. Einen bestechenden Beitrag zu diesem Thema liefert auch Nino Pirrotta, „Early Opera and Aria“, *Fs. Donald Grout*, New York 1968, 46–72.

geloso von 1615¹⁰, in der plötzlich wieder ein Satyr sein Unwesen treibt als Vertrauter und böser Ratgeber des Zyklopen, der sich in Liebe zu Galatea verzehrt, von ihr zurückgewiesen wird und von dem Satyrn zur Rache aufgehetzt wird. Ohne das eigentliche Galateadrama zu behandeln – das in sich schon Möglichkeiten für eine dramatische Entwicklung geboten hätte, die auf dem Unterschied zwischen Edel und Unedel basierte – zieht in Gestalt des Satyrn nun die altbekannte Brutalität der Beccarischen Figur auch in die Oper ein. Ebenso ist Polyphem nicht einfach ein ungeliebter Verehrer, sondern ein „*orrido amante*“; Arkadien ist plötzlich Schauplatz dramatischer Entwicklungen, die fern aller pastoralen, lyrisch verschleierte Liebesqualen nun zurückgewiesene Liebe nicht unter Gleichen, sondern zwischen der lichten Nymphe und dem düsteren Zyklopen zum Thema haben. Auch komisch, wie Beccaris und vor allem Guarinis Satyr neben all ihrer Schlechtigkeit waren, sind weder Polyphem noch der Satyr mehr. Polyphems Liebesflehen trägt sogar durchaus rührende Züge – erst nach der Zurückweisung nimmt seine Ausdrucksweise bedrohliche Gestalt an. Schon in dieser Reaktion wird eine soziale Abstufung deutlich – ein weniger grob veranlagter Hirte wäre hier lediglich in elegische Klagen ausgebrochen. Neben dem Satyrn erweist sich Polyphem als zweites Mitglied der arkadischen *underdogs*.

Bevor sich aber neue Personen in die Handlung mischten, die von vornherein in Ausdrucksweise und Benehmen auf Unterschicht festgelegt waren, wurde ein Gott auf den Weg nach unten geschickt und machte die Erweiterung des Personenkreises zunächst unnötig: der Fährmann Charon, der sich von einer indifferenten über eine düstere zu einer ungehobelten Figur wandelte. Wenn Orpheus in die Unterwelt hinabsteigt, lässt Rinuccini ihn ungehindert passieren, denn sein Charon tritt nur als Ratgeber Plutos auf und könnte ebensogut auch anders heißen. Es ist nur natürlich, dass dieser im Textbuch schon unbedeutende Charakter auch musikalisch keine besondere Behandlung erfährt. Peri und Caccini gestalten in ihren beiden Versionen der *Euridice* sein Rezitativ nicht anders als alle anderen. Auch die Tenorlage enthält keinen Hinweis auf ein finstere Naturell oder ein abstossendes Äusseres. Striggios Charon ist da wenige Jahre später schon ein ganz anderes Kaliber – nicht irgendein Unterweltbewohner, sondern der imponierende, düstere Fährmann, der Orpheus hindern will, die Unterwelt zu betreten, und der nur mit Mühe besänftigt werden kann. Altertümliche geschlossene Strophen (Quartinen mit dem Vers- und Reimschema ABBA), wie sie sonst in der frühen Oper nur im Prolog Verwendung finden, charakterisieren die Person des furchterregenden Wächters deutlich abgesetzt von allen anderen Szenen der Oper, in denen diese Strophenform sonst nicht vorkommt. Monteverdi erweitert diese auf literarischer Ebene bereits vollzogene Charakterzeichnung in einem Strophenrezitativ um eine weitere Komponente: Carontes Gesang ist auffällig statisch und seelenlos – unüberhörbar, fast aufdringlich die Dreiklangsmelodik mit der fallenden Quint und der absteigende Tetrachord. Dieser starre Melodieverlauf zeigt indes nicht nur die vielzitierte Unerbittlichkeit, sondern auch den Stumpfsinn dieses ungeschlachten Tölpels. Monteverdis Caronte ist die erste Figur der Pastoraloper, mit der ein Kontakt, eine Auseinandersetzung nicht möglich ist, ein Charakter, der Verachtung statt Respekt verdient. Hier bereits von einem sozialen Gefälle zu sprechen, wäre sicherlich übertrieben; die weitere

10 Abgedruckt bei Solerti, a. a. O. Bd. III, 75–87.

Entwicklung der Pastoraloper soll jedoch zeigen, dass gerade das Moment der Kontaktlosigkeit zwischen einer Person und allen anderen ein wichtiges Merkmal sozialer Rangabstufung wird. So ist auch Monteverdis Caronte kein eigentlicher Gesprächspartner, keine eigenständige Persönlichkeit, die den Gang der Handlung mitbestimmt wie Rinuccinis Figur, auf deren Rat hin Euridice freigegeben wird. Orfeos leidenschaftlicher Gesang stimmt ihn nicht um, sondern schläfert ihn nur ein; er repräsentiert seine Funktion als Türhüter und wird in ihr überwunden.

Ein völlig anderer Charon tritt uns schliesslich in Stefano Landis *La morte d'Orfeo* von 1619¹¹ entgegen, dessen Libretto wahrscheinlich von Francesco Pona stammt. Zwölf Jahre nach Monteverdi ist aus dem unheimlichen Fährmann ein polternder Türsteher geworden, der nicht nur, wie in der Literatur allenthalben betont wird, eine komische Figur ist. Seine Sprache, seine Vorstellungswelt ist ganz irdisch und lässt den Einfluss jener Theatergattungen erkennen, die weder mit humanistischem Gedankengut noch mit Arkadien zu tun hatten: der *Sacra rappresentazione* und der *Commedia dell'arte*. Die Worte, mit denen Caronte hinter Orfeo herschimpft, gehören eher auf den Marktplatz als in die heitere Welt der Nymphen oder auch in die düstere Unterwelt:

Tante volte all'inferno e torni e parti,
alma di cantar vaga,
et in cantar un'ostinata maga.
Or partiti una volta, e non tornare
né a veder, né a cantare;
ché, se tu torni, certo ti prometto,
per l'anima d'Aletto,
cacciarti in un cantone;
fatto immobile, batto col bastone.

Es ist bezeichnend, dass diese grobianische Sprache, deren soziale Ebene sehr viel niedriger ist als Striggios/Monteverdis lediglich altertümliche, unbewegliche Ausdrucksweise, einem Wesen zugeordnet wird, das gleichsam zwischen beiden Welten steht. Von diesem Niemandsland aus drang ungeschliffenes Verhalten in die Pastoraloper; bald waren die Personen nicht mehr nur gut und böse, komisch und tragisch, sondern auch kultiviert und unmanierlich. Schon vor seiner abschliessenden Schimpfkanonade zeigt Caronte seinen wenig feierlichen Charakter in der Szene, als er Orfeo einen Becher mit dem Wasser des Lethesflusses kredenzt und dazu einen Trinkspruch ausbringt, was in sich schon merkwürdig genug ist und eine eher unpassende Wirtshausatmosphäre schafft. Die Textvorlage als Strophenlied mit Refrain und die Komposition im tänzerischen Dreiertakt legen vollends die Ebene fest, in die dieses Trinklied eigentlich gehört: in eine fröhliche Runde von Zechkumpanen jedenfalls eher als an die Schwelle zur Unterwelt.

11 Ebenfalls abgedruckt bei Solerti, a. a. O. Bd. III, 293–339.

Be.va, be - va se - cu - ro l'on - da

Che da Le - te tran - qui - la i - non da.

Be.va be - va chiun - que ha se - te Il se - re - no li - quor di Le - te

Non più mor - te non più sor - te Pri - vo di do - glia pien di pia - ce - re.

Ven - ga ven - ga chi ha se - te a be - re Ven - ga ven - ga chi ha se - te a be - re

Ven - ga ven - ga chi ha se - te a be - re

- - - - - re.

43

3 Strophen
und Ritornell.

(reproduziert nach: H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1901.)

Auch in Arkadien tummeln sich in diesem Libretto eine Menge Geschöpfe zwischen den Hirten und Nymphen, die in der Frühzeit der Oper im Verborgenen geblieben waren; neben Satyrn und Mänaden treten hier erstmalig Bacco und seine Gefährtin Nisa auf. Allegorien und von der Handlung unabhängige, reizvolle pastorale Bilder erweitern die Handlung, wie der Auftritt der Satyrn am Schluss des zweiten Aktes, für die der Vergilsche Silen erneut Pate gestanden hat:

Cure moleste
per le foreste
ite tra voi,
gioirem noi
in bel convito,
in sen fiorito,
fuor delle linfe,
tra vaghe ninfe.

Quel prezioso
tutto odoroso,
tutto divino
odor del vino,
la sete rabbia
di nostra labbia
per l'avvenire
farà bandire.

Anders jedoch Bacco, der, wütend darüber, dass Orfeo ihn nicht zu seinem Geburtstagsfest eingeladen hat, durch seinen Diener Furore Rache nimmt. Wütend ist Bacco nicht nur wegen der Schmähung, die er durch Orfeo erfahren muss, sondern besonders, weil Orfeo die arkadische Hackordnung durchbrochen hat:

Schernito ed oltraggiato il padre Libero?
Dove? Da chi? Dal figlio di Calliope
vicino all'acque torbide
d'Ebro, che del suo fango or s'è fatto aureo,
un Dio da un pastorello! Oh come avvampami
lo sdegno al cor! Dove il furor aggirasi?

Interessant ist dieser Ausbruch auch wegen seiner ungewöhnlichen Versendungen, die, seit sie in der italienischen Literatur aufgetaucht sind, mit Unterschicht und unbeherrschtem Verhalten assoziiert wurden. Minturnos Vorschrift¹², den Sdruciolovers dort anzuwenden, wo der Stil niedrig ist und wo man Hast und Eile andeuten wolle, stimmt mit Baccos Ausbruch in beiden Aspekten überein. Der pastorale Bezug dieser daktylischen Endung, der sehr viel später stärker in den Vordergrund tritt, bedeutet für das 16. Jahrhundert nichts anderes als eine soziologische Voraussetzung: Hirten gehören der Unterschicht an und bekommen einen Verstypus zugewiesen, der sie schon in ihrer Sprache als Unterschicht ausweist. Der Hirte Mopso etwa in Polizianos *Fabula d'Orfeo* – unbestreitbar der Possenreisser des Stücks – tritt mit einer Ottava sdruciola auf:

El non è tanto el mormorio piacevole
delle fresche acque che d'un sasso piombano
né quando soffia un ventolino agevole
fra le cime de' pini e quelle trombano,
quanto le rime tue sollazzevole,
le rime tue che per tutto rimbombano;
s'ella l'ode, verrà come una cucciola.
Ma ecco Tirsi che del monte sdruciola.¹³

In den Ferraresischen Pastoraldramen und ihren Nachfolgern, in denen die soziale Stellung der Hirten problematisch geworden war, werden Sdrucioloverse gänzlich vermieden – auch von Guarini, dessen theoretische Rechtfertigung der Gattung Pastoraldrama ja auf der Prämisse beruhte, dass es in Arkadien keine sozialen Unterschiede gab. Jetzt in der Pastoraloper aber, in der sich die Tirsis und Cloris im Windschatten Guarinis als upper class Arkadiens etabliert haben, geht dieser Verstyp

12 Siehe Anmerkung 6.

13 „Fabula di Orfeo“, Angelo Poliziano, *Rime*, Natalino Sapegno (ed.), Rom² 1967, 112 f.

unbemerkt auf eine andere Personengruppe über: ausser Bacchus auf Pan und Polyphem, auf Satyrn, Wassergeister und Sturmgöttheiten¹⁴ – alles Gestalten, die in irgendeiner Weise missgeformt sind oder hässlich. Die Idee Arkadiens als Paradies konnte solche das Auge beleidigenden Wesen von vornherein nicht dulden, auch wenn dies weder bei Tasso noch bei Guarini und Chiabrera direkt ausgesprochen wird. Äusserliche Schönheit war schon in Arkadien eine Entschuldigung für vieles und gleichermassen eine Garantiekarte auch für Edelsinn. Im gesamten Pastoral-drama und in der gesamten frühen Oper gibt es nur eine Intrigantin unter den Hirten und Nymphen: Guarinis Corisca, die sich indes schon vor dem Einsetzen der Handlung selbst disqualifizierte, indem sie sich mit einem Satyrn einliess.

Andrea Salvadori war der erste, der diesen Kausalzusammenhang zwischen Hässlichkeit und Fehlverhalten offen aussprach. In seinem Libretto für die Florentiner Festoper *La Flora* (1628) umrahmt eine Fülle pastoraler und allegorischer Nebenhandlungen das eigentliche Geschehen: Die toskanische Nymphe Clori soll sich mit dem Frühlingswind Zeffiro verbinden. Amore aber weigert sich, seine Pfeile zu schiessen, wird von seiner Mutter und den Parzen überrumpelt und beschliesst, sich mit einer Intrige zu rächen. Dafür kommt ihm Pan gerade recht. Pan, dem in Beccaris *Il sacrificio* noch als fernem Hirtengott das Opfer von den Hirten dargebracht worden war, ist hier zu einem gebeutelten Häuflein Elend heruntergekommen. Was bei Beccari noch Gegenstand des Lobgesangs war – die äussere Erscheinung – wird diesem Pan nun zum Verhängnis. Er ist in die Nymphe Corilla verliebt und preist sich ihr mit denselben Worten an, mit denen Tassos Satyr den Zuschauern seine Vorzüge geschildert hatte:

Gradì Cintia dal cielo il mio sembiante,
e s'altra mi fuggì sul greco monte
la vidi divenir canna tremante.
Mi specchiai l'altro dì nel vicin fonte,
vidimi il petto e le robuste braccia
e gl'onor vagheggiai di questa fronte,
poi dissi: fia mai ver ch'io le dispiaccia,
s'anco parer può bello a Citerea
questo setoso tergo e queste braccia?

Corillas Antwort jedoch lässt den eifrigen Liebhaber erstarren:

Corilla, o rozzo Pan, non ti disprezza
per lo dardo d'amor di piombo o d'oro,
ma cagion ch'io ti fuggo è tua bruttezza,
non è del mar de gl'Indi a lido moro
sembiante alle mie luci il più noioso.
E vuoi ch'io per te senta al cor martoro?
Vedi che bell' avrei leggiadro sposo,
uno ch'irta ha la chioma ispido il viso,
le corna al fronte et tutto il sen peloso!

14 Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette“. Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600–1640)“, *Hamburger Jahrbuch* III (1978), 101–141.

Deforme sei quanto fu bel Narciso,
degnò sol di seguir capra montagna
e non d'arder al sol d'un bel sorriso.
S'alla valle Tegea scese Diana
non fu per amor, fu per lusingha
della tua bella e preziosa lana.

Brama piuttosto canna esser Siringa
che sopportar ch'il tuo noioso braccio
il bianchissimo collo e'l sen le cinga.

Das einzige, was Pan darauf als Antwort zustandebringt, ist der Hinweis auf seine Stellung, der jedoch ohne Wirkung bleibt, denn der Chor unterstützt die schöne Nymphe:

Pane

A me sì fatti accenti,
a me Dio de pastori
e de lanosi armenti,
a me sì fatti accenti?

Uno del coro

Taci Pane un bel sembiante
non offende in sue parole,
dica donna quanto vuole,
quest'è legge d'ogni amante.

In Pans zweitem Auftritt zeigt Amore ihm indes, was er von dieser Stellung hält. Pan hat sich mit den Satyrn verbündet und verspottet – mit eingestreuten Sdrucchiolo-versen – den wehrlos gefesselten Amore:

Pane

Lascia Amore il sonno e mirati,
arco e stral tu più non hai,
svelli il crin e fiero adirati,
non per questo il troverai,
guai a te ch'ogni mortale
vuol punirti d'ogni male.
[...]

Coro di Satiri

Su su tutti fauni e driadi,
spennacchiamo a lui quest'ali,
su silvani ed Amadriadi,
ei non ha faville e strali,
or assali, or ferisci or fa vendetta,
o arcier senza saetta,

Wütend verweist Amore Pan nun auf den unrühmlichen Platz, der ihm in der Gesellschaft der Götter angeblich zukommt:

Anco i satir villani
vil plebe degli dei
osan oggi in Amor di por le mani!

Und ein drittes Mal muss Pan sich Schmähungen wegen seines Aussehens gefallen lassen. Sein Wettgesang mit einem liebesseligen Tritonen wird von den Amoretten beendet, die ihn verprügeln und mit Spott davonjagen:

Va t'in selva,
mezza belva,
né mirar la luce più;
non è stella
che più bella
sia di donna, or che di tu.
Fa che taccia
ria linguaccia
se non ch'io ti svellerò,
e con l'ugna,
con le pugna
volto e sen ti ferirò.
[. . .]
Tò caprone,
tò fellone,
non biasmar le donne e me,
questo strale,
questo vale,
con le belve affè affè.

Nach all diesen negativen Erfahrungen ist Pan nun offen für jede Bosheit. Salvadori lässt die Intrige nicht aus heiterem Himmel beginnen, sondern bereitet sie psychologisch geschickt vor. Es sind in der frühen Pastoraloper immer die Zurückgewiesenen, die zum Motor einer Intrige werden, während der eigentliche Intrigant immer Amore selbst ist, der sich dieser Armen, in der Liebe Erfolglosen als Handlanger bedient. Deshalb zeigt Salvadori auch Verständnis für seinen Pan: Am Schluss befreit der nunmehr versöhnte Amor ihn für immer von jedweden Liebesqualen, worauf der Bocksfuss erlöst und glücklich in seine fernen Wälder davonholpert.

Giovanni Francesco Parisanis fast gleichzeitig entstandenes Libretto *Diana scherzosa* (1629) erzählt die Geschichte, mit der Salvadoris Pan sich vor Corilla gebrüstet hatte: wie er Diana zu einem Stelldichein in die Grotte gelockt hat. Wie bei Salvadori ist Pan auch hier verachtet wegen seiner Hässlichkeit, ist Amor der Drahtzieher und Pan der Geprellte. Die in Rom entstandene Oper stünde in ihrer Bedeutung völlig im Schatten von *La Flora*, hätte nicht Parisani seinen Plan fast leitmotivisch an den Sdruciolovers gebunden und damit die Charakterisierung dieser zwischen Komik und Erbarmungswürdigkeit liegenden Figur an Eindringlichkeit bei weitem noch übertroffen. Pan, der Hässliche, der Zurückgewiesene, wird so auf jeder Ebene von der lichten Welt der Nymphen getrennt und von vornherein als Aussenseiter klassifiziert. Der körperliche Defekt wird zum Motto der Charakterzeichnung und mit

dem Mittel der Sprache zum Ausdruck gebracht, wobei Parisani sich einer halsbrecherischen Variante der Sdrucioloterzine bedient, deren dreimalige Wiederholung des Daktylos innerhalb eines Verses augenblicklich den exzentrischen Bewegungsablauf des Bocksbeins assoziiert:

Ben perfida fu Cintia o Cupidine
ch'illudere e deridere di Venere
te Germine dolcissimo desidera.

Wie bei Salvadori wird Pan jedoch auch bei Parisani am Schluss als Mitglied der arkadischen Gemeinschaft akzeptiert: Als er sieht, was Amor angerichtet hat, versucht er Diana in regulären Rezipitativversen zu trösten. In dieser Szene steht er auf einer Ebene mit Diana, und auch seine Sprache nimmt die Form dieser Ebene an.

Hatte es bei Pan mehrere Jahrzehnte gedauert, bis er vom fernen Hirtengott zum „niederträchtigen Pöbel unter den Göttern“ heruntergekommen war, so gehörte Polyphem vom Anbeginn der Oper zu den Störenfrieden der pastoralen Welt. Dies hat seinen Grund sicher darin, dass Polyphem schon bei Ovid jene düstere Gestalt war, deren Zeichnung vor allem Loreto Vittori so vortrefflich gelingen sollte, während Salvadoris und Parisanis Pan ein Phantasieprodukt ist, zu dem weder Vergil noch Ovid ein Vorbild liefern. Pan und Polyphem zeigen denn auch gewisse Verwandtschaften, die nur aus der Kalamität heraus zu verstehen sind, für den Hirtengott keine literarischen Vorbilder zu haben. Schon die äussere Gestalt, die im Grunde kaum Ähnlichkeiten aufweisen dürfte, muss für beide erhalten; Salvadori legte Corilla Pan gegenüber jene Worte in den Mund, mit denen Polyphem bei Ovid Galatea zu verführen versucht:

Sicher, ich kenne mich gut: jüngst habe ich im Spiegel des klaren Wassers mein Bild gesehen; meine Schönheit gefiel mir beträchtlich! Schau, wie riesig ich bin! Selbst Jupiter droben im Himmel ist nicht grösser als ich – ihr erzählt ja, ein solcher, mir fremder Jupiter herrsche dort oben –. Es fällt mir der üppigste Haarschopf tief in das ernste Gesicht und umwallt, wie ein Hain, mir die Schultern. Dass mein Körper so dicht mit stacheligen Borsten bedeckt ist, halte das nicht für hässlich! [. . .] (Männern geziemen ein Bart und struppige Haare am Leibe.¹⁵)

Beide auch werden wegen dieser ihrer Hässlichkeit abgewiesen, beide rächen sich darauf mit einer Intrige. Polyphem geht indes einen Schritt weiter; er ist nicht nur ein Intrigant aus Rache, sondern gleichzeitig der Rächer selbst. Er ist nicht nur hässlich, sondern auch brutal und verschlagen. Trotzdem muss auch er von Amore erst bis zur Unerträglichkeit gereizt und betrogen werden, bevor er Aci erschlägt. Und nur durch diese Brutalität schliesslich verwirkt er das Mitleid, das Salvadori seinem Pan entgegenzubringen noch bereit war.

Die Wahl der Geschichte von der Erschlagung Acis als Operntheema zeigt bereits das Bedürfnis nach stärkerer Dramatik und grösserer Spannung als in den früheren Pastoraloperen. Was Chiabrera mit seinem *Polifemo geloso* vorbereitet hatte, vollendet Loreto Vittori mit seiner Oper *La Galatea* (1639). Über *La Flora*, in der Pan

15 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1977, 438.

nach dem Vorbild Polyphems gestaltet war, führt nun der Weg wieder zu dem Zyklopen zurück, dessen Persönlichkeit und dramaturgische Bedeutung bei Vittori starke Ähnlichkeit mit Salvadoris Pan hat. Auch in dieser Oper ist Amore wütend über eine Zurechtweisung seiner Mutter und zettelt eine Intrige gegen Aci und Galatea an, zu der er sich Polifemos bedient, der sich seinerseits die Nympe Clori zum Werkzeug macht. Mit einer Lügengeschichte Polifemos treibt sie einen Keil zwischen das Liebespaar. Als Galatea sich von Aci trennt, fällt dieser vor Schmerz in Ohnmacht und wird von Polifemo erschlagen. Erwartungsgemäss ist Polyphems Auftrittsrezitativ in *Sdrucioloversen* verfasst, in denen sich wiederum beide Charaktereigenschaften dieses Verstypus vereinen: der Sozialstatus und die Wut. Inhaltlich besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Polyphems Klagen und Pans Zwiegesang mit dem Tritonen.

Anders als in *La Flora* reicht nun zehn Jahre später ein Intrigant schon nicht mehr aus. Polyphem wird eine zweite Intrigantin zur Seite gestellt, die oberflächlich betrachtet Ähnlichkeit mit Guarinis Corisca hat. Auf den zweiten Blick entpuppt sich diese Clori aber auch als eine eher tragikomische Figur mit einem gewissen körperlichen Defekt: Sie ist – kaum vorstellbar – eine Nympe im vorgerückten Alter, die sich aussichtslos in einen jungen, gänzlich der Liebe abholden Hirten verliebt hat. Wie Polyphems Klage ist auch ihr Auftritt ein Strophenrezitativ über Quartinen, indes ohne die *Sdruciolöndung*; dennoch ist diese im Jahre 1639 bereits antiquierte und nicht einmal mehr im Prolog ausschliesslich verwendete Kompositionsform ein deutliches Bindeglied zwischen den beiden Intriganten, denn die übrigen Personen treten entweder mit lyrischen Arien oder mit Rezitativen auf.

Vittoris so deutlich mit *La Flora* verwandte Pastoraloper hat den Schritt zum Intrigendrama endgültig vollzogen. Ihre Entstehung fällt in die Zeit, da römische Komponisten und Librettisten die ersten Opern für Venedig schreiben, wo gerade die Dramaturgie der verwickelten Intrigen, der Herren- und Dienerszenen ihren Siegeszug antreten sollte. Arkadien als Schauplatz verliert seine Anziehungskraft oder wird doch umgedeutet zu einem beliebigen Ort der Handlung. Von der arkadischen Freiheit der Sitten, von der Gleichheit aller Sterblichen und Unsterblichen keine Spur mehr. Seit die Zyklopen und Waldgötter den arkadischen Frieden zunichte gemacht haben, seit Amore sich diese Zukurzgekommenen zum Werkzeug gemacht hat, halten auch andere Leidenschaften in Arkadien Einzug, die ein Rinuccini oder selbst ein Chiabrera niemals mit Arkadien verbunden hätten. Titel wie *La ninfa avara*¹⁶ geben bereits darüber Auskunft. Auch Monteverdis in Text und Musik verlorengegangene Oper *La finta pazza Licori* scheint in diese Richtung tendiert zu haben. Monteverdi selbst hatte bereits im Jahre 1627 die Komposition eines Pastoraldramas ursprünglicher Prägung abgelehnt, weil ihm der Text zu langweilig schien; Rinuccinis *Narciso* zog er Giulio Strozzi's *La finta pazza Licori* vor, weil sie „più nova et più varia et più dilettevole“¹⁷ war. Bei all diesen Pastoraldramen ist es jedoch letztlich egal, ob sie in Arkadien spielen oder anderswo, ob die Hauptperson Aminta heisst oder schlicht Fernando. Warum Arkadien so bald zu einem beliebigen Hintergrund verkommen konnte, erklärt sich letztlich aus den sozialen Unterschieden, die

16 Text und Musik von Benedetto Ferrari; 1641 im Teatro S. Moisè aufgeführt. Siehe Livio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Mailand 1879, 56.

17 Brief an Alessandro Striggio vom 22. Mai 1627, *Claudio Monteverdi Lettere, dediche e prefazioni*, Domenico de' Paoli (ed.), Rom 1973, 248.

mit allen Konsequenzen um die zwanziger Jahre herum dort eingedrungen waren und ihm den Nimbus einer Ausnahmewelt des Friedens genommen hatten. Schon in den vierziger Jahren des Jahrhunderts schlägt die Dramaturgie der Intrigen und Nebenhandlungen, deren Entwicklung die Pastoraloper entscheidend mitbeeinflusst hatte, auf die arkadische Umwelt selbst zurück. Luigi Rossis *L'Orfeo* (1647) ist ein beredtes Zeugnis für die völlige Ignoranz jener geistigen Landschaft, die einst als Ort des Friedens entdeckt worden war, und zeigt, wie sehr sich jene Unterschicht und ihre Verhaltensweisen in Arkadien breit gemacht haben: Da geben sich nicht nur Pan, Bacchus, Charon, Satyrn und Bacchantinnen ein Stelldichein, da zanken sich auch Venus und Juno wie Marktweiber. Bei anderen pastoralen Libretti kommen Personen hinzu, die in Arkadien eigentlich nichts zu suchen haben – Zwerge¹⁸ etwa und Hermaphroditen¹⁹ – wiederum Personen mit körperlichen Defekten. Pan bleibt auch diesem neuen Typus der Pastoraloper verbunden; zu ihm gesellen sich Priapus und Sylvanen und immer wieder junge und alte Satyrn. Viele dieser Figuren sind jetzt komisch konzipiert; die typische Dramaturgie der edlen Helden und komischen Diener beginnt sich auch in Arkadien abzuzeichnen. Später wird die Kommunikation zwischen diesen beiden Ebenen kaum noch möglich sein. Bis sich diese Dramaturgie jedoch endgültig etabliert hatte, durfte Arkadien noch einige Male den Hintergrund echter Pastoralopern bilden, deren Handlung nicht wie in Giovanni Faustinis *L'Egisto* etwa frei erfunden war, sondern Ovids Metamorphosen entstammte. Als Beispiel mag Faustinis von Francesco Cavalli komponiertes Libretto *La Calisto* (1650) dienen, in der sich der Handlungsverlauf der typischen Intrigenoper mit der Sprache und Personencharakteristik jener arkadischen Libretti Salvadoris und Parisanis verbindet. Die Callisto-Episode, dramatisch und frivol zugleich, bot dem Librettisten mit nur geringfügigen Änderungen genügend Stoff für ein ebenso spannend unterhaltsames Spiel wie die Historien. Jupiter verliebt sich in Callisto aus Dianas Gefolge und erscheint ihr in Gestalt ihrer Herrin, die Callisto etwas zu zärtlich liebt. Als Callisto Diana an ihr vermeintliches Tête-à-Tête zu erinnern versucht, verstößt diese das unglückliche Mädchen aus Wut und Scham. Doch damit nicht genug: Aus Eifersucht verwandelt Juno Callisto in eine Bärin, was Jupiter schuldbewusst abmildert, indem er die Bärin als Stern in den Himmel erhebt. Um diese in sich schon recht abwechslungsreiche Geschichte rankt Faustini eine zweite Episode: die Liebesgeschichte Endimiones und Dianas, bei der es nicht nur arge Verwicklungen mit der echten und der falschen Diana gibt, sondern auch dramatische Auseinandersetzungen mit Endimiones Nebenbuhler Pan, der mit seinem Gefolge von Satyrn und Sylvanen erneut als Störenfried in Aktion tritt, nachdem es ihm nicht gelungen ist, Diana für sich zu gewinnen. Das Bemerkenswerte dieses Librettos gegenüber den anderen Pastoralopern der Jahrhundertmitte ist wiederum die Sprache der Personengruppe um Pan, die sämtlich leitmotivisch an den Sdruciolovers gebunden sind. Ob solistisch oder im Ensemble, ob in kurzen oder in langen Versen, ob im Rezitativ oder in den Arien – Pan und seine Begleiter sprechen fast mit Penetranz Verse mit der nunmehr wohlbekanntem daktylischen Endung, die der Stempel für soziale Unterschicht ist. Besonders auffällig wird diese unterschiedliche Textbehandlung im

18 In *L'Adone* von Paolo Vendramino; 1639 im Teatro SS. Giovanni e Paolo aufgeführt, vgl. Galvani, 30.

19 In *La Delia o sia La Sera Sposa del Sole* von Giulio Strozzi; 1639 ebenda aufgeführt, vgl. Galvani, 29.

Dialog zwischen Vertretern beider Personengruppen. Das Streitgespräch etwa zwischen dem Satirino, einem Kind offenbar noch, und einer Begleiterin Dianas, der so recht nach venezianischem Geschmack als Tenorrolle konzipierten strengen Nymphe Linfea, ist zwar ausschliesslich in Rezitativversen verfasst, die aber bei dem Satirino alle mit einem Sdrucchiolo enden. Musikalisch bewirkt die daktylische Endung hier wie in allen anderen Opern zuvor einen ständig wiederkehrenden punktierten Rhythmus am Ende eines jeden Verses, der weiterhin jedoch auch konstituierendes Element für den Rest des Verses werden kann, wie zu Beginn der Szene, als der Satirino Linfea mit rekurrerendem punktierten Rhythmus anruft. Linfeas rezitativische Antwort enthält dagegen keine einzige Punktierung – mit einer Ausnahme, die indes die Absicht solchen Gegensatzes bestätigt, gilt Linfeas Schimpfwort „ruvido“ doch dem Urheber solcher daktylisch hopsenden Ausdrucksweise ²⁰:

Satirino

Nin - fa bel-la, Nin - fa bel - la, che mor-mo-ra, che mor - mo-ra di ma-ri -
 Love-ly dryad, love -ly dry - ad, I heard you sing, I heard you sing of a husband
 Schö-ne Nym-phe, Schöne Nym-phe, was hör - te ich, was hör - te ich, du er - sehnst

Linfea

misurato
pp

- to il tu ge - ni - o? se'l mio sem - bian - te ag - gra - da-ti, in grem - bo, in
 be - ing to your taste, so if you like the look of me please take me in your
 ei - nen E - he-mann? Wenn dir mein Aus - sehn wohl-ge-fällt, dann drück' mich ans

20 Die folgenden Beispiele sind Francesco Cavalli, *La Calisto*, Raymond Leppard (ed.), London, Faber Music Ltd., 1975 entnommen.

Satirino

brac - cio pi - gliami; Tut - to, tut - to mi t'of - fe-ro.
 arms and fon - dle me, for I of - fer all I have to you.
 Herz, um - ar - me mich, denn mit Leib und See - le bin ich dein.

Linfea

Sì ru - vi - do con -
 From e - ver hav - ing
 Viel lie - ber gleich be -

sf

- sor - te ch'aves - si in let - to mai, tol - ga la sor - te.
 such a prickly lov - er in my bed, For - tune pro - tect me.
 - gra - ben, als solch ein Zot - tel - tier im Bett zu ha - ben!

mp *f*

Die gewisse Gleichförmigkeit des Rhythmus, die eine solche Punktierung bewirkt, wenn sie in kurzen Abständen aufeinanderfolgt, wird nun in ariosen Formen auf die Spitze getrieben. Des Satirinos Betrachtungen über Frauenehre und Frauentreue und Pans Liebesklage, beide in Fünfsilblern mit daktylischer Endung verfasst, mögen als Beispiel für die regelmässige rhythmische Anlage mit kurzen Perioden dienen, die solche Verse ungeachtet ihres Inhaltes provozieren:

Satirino



Chi cre - de a fe - mi - na nell' ac - que se - mi -
 To call a wo - man true is sow - ing seeds of
 Wer glaubt an Frau - en - treu, hat schon in Wind ge -



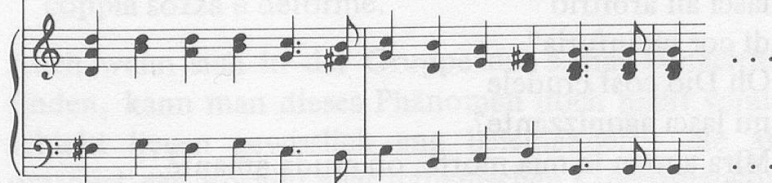
- na; e pri - ma svel - le - re po - trà man - te - ne - ra an - ti - ca ro - ve - re, che mai com - mo - ve -
 rue; as soon a ba - by's hand could bring a boat to land or fell an an - cient oak with but a sin - gle
 - sät, denn e - her reißt ein Kind den stärk - sten Ei - chen - baum mit - samt den Wur - zeln aus, als daß sich je ihr



- re, suo cor, che ge - ne - ra fe - de mu - ta - bi - le. Chi cre - de à fe - mi -
 stroke as you could move a part of wo - man's fick - le heart. To call a wo - man
 Herz, das kei - ne Treu - e kennt, von ihm er - wei - chen läßt. Wer glaubt an Frau - en -



- na mai sem - pre in - sta - bi - le, nell' ac - que se - mi - na.
 true with such a fick - le heart is sow - ing seeds of rue.
 - treu, die vol - ler Wan - kel - mut, hat schon in Wind ge - sät.



Pane

Nu - mi sel - va - ti - ci, cus - to - dii e ge - ni - i di bo - schi mu - to - li;
 Gods of the syl - van ways, guard - ians and sen - ti - nels of all the si - lent groves,
 Göt - ter der Wal - dun - gen, Hü - ter und Ge - ni - en schwei - gen - der Di - ckich - te,

sas - so - se O - re - a - di, u - mi - de Na - ia - di, roz - ze A - ma - dri - a - di,
 mountain born o - re - ads, nai - ads and wat - er nymphs, dry - ads and wood - land fauns,
 Fel - sen - o - rea - den, feuch - te Na - ja - den und ihr Dry - a - den!

In Ensembleszenen schliesslich helfen die Verscharakteristika ganz ausserordentlich, die einzelnen Personen nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch auseinanderzuhalten, wie in jenem tumultuarischen Angriff der Waldgötter auf Endymion, den Merkur und der als Diana verkleidete Jupiter beobachten:

Satirino

Se tu no'l credi, vedila
 di novo unita a l'Endimion.

Pane

Scelerato, dai vincoli
 stretto di questi muscoli
 non fuggirai l'Eumenide.

Endimione

Lasciami, chi t'offese?

Giove in Diana

Qual furia agita Pane?

Pane

Ecco il tuo vago, oh perfida
 incatenato.

Mercurio

Da questi intrichi usciamo,
 partiam, Giove, partiamo.

Endimione

Dove vai, Diva? Aita.

Pane, Sylvano, Satirino

Fermati, oh mobile,
 al par del turbine
 così tu l'anima
 lasci all'arbitrio
 di cor ch'infuria?

Endimione

Oh Dio così crudele
 mi lasci agonizzante?
 Mira almen la mia morte, oh cruda amante.

<i>Pane, Sylvano, Satirino</i>	Miserabile, dunque spero in Dio mutabile? Egli è inabile né ti sente, arcier vagabile.
<i>Endimione</i>	Oh Dei, che crudeltà.
<i>Coro</i>	Pazzi quei che in Amor credono. Son baleni che spariscono, le dolcezze in fier forniscono, suoi piaceri mai si vedono. Pazzi quei ch'in Amor credono.

Hier verbinden sich zudem noch einmal beide Charaktereigenschaften des Sdrucchio-loverses – der Sozialstatus und die Wut.

Mit *Faustinis/Cavallis* Oper erstarrt eine lange Entwicklung zum Topos. Die Hierarchie Arkadiens, dieser Landschaft des Friedens und der Gleichheit aller ihrer Bewohner, hat sich im Verlaufe eines halben Jahrhunderts Operngeschichte herausgebildet und gefestigt. Hatten Salvadori und Parisani sich noch verpflichtet gefühlt, das Verhalten ihres Pans auf der Bühne zu entwickeln und zu erklären, so ist diesem Pan seine Rolle in dem Spiel ohne Ausweg und Erklärung zugeordnet. Die Gruppen stehen sich gegenüber, ihre Sprache hat sich endgültig auseinanderentwickelt, sie haben keine Kontaktmöglichkeiten mehr. Bezeichnend auch, dass Pan bei Salvadori wie bei Parisani am Schluss erlöst wird und zu seiner eigentlichen Bestimmung zurückkehren kann. Damit wird er wieder als Mitglied der arkadischen Gemeinschaft akzeptiert, wenn auch nur aus der Ferne seiner Wälder. *Faustinis* Pan und seine Spiessgesellen werden schlicht von Diana verjagt und tauchen nicht mehr auf. Dianas hasserfüllte Worte erinnern noch einmal an die bösen Tiraden *Corillas* und *Amores* gegen Pan und seine Satyrn in *La Flora* und evozieren ein letztes Mal jene sozialen Unterschiede zwischen den Hässlichen und den Lieblichen:

Può forse Giove acconsentir
ch'un ruffiano che tu sei
poss'avvicinarsi
a sua diletta Dea,
tu sì mal nato
goffo selvatico e brutto.
Allontanati dagl'occhi miei
sparisci pedestre mortale.
Nomi vili e plebei
nelle grotte apprendeste
dalle fere compagne ad esser rei.
Partite vi dico o Dei villani,
ti segua questo dardo,
coppia sozza e deforme.

Auch wenn sich in der Gruppe der sozial Benachteiligten viele komische Figuren finden, kann man dieses Phänomen doch nicht verallgemeinern. Komik und Unterschicht liegen gewisslich eng beieinander – die aristotelische Poetik war nicht umsonst das Vorbild aller italienischen Literaturtheorie der Renaissance. Aber in der Gleichung, wie man sie in der Literatur bisweilen trifft: Arkadien = ernste und

komische Figuren, in der Monteverdis Caronte gar auf der komischen Seite sitzen muss, bleibt ein Rest. Polyphem und Bacchus beispielsweise passen überhaupt nicht in dieses Schema. Und wenn die Angehörigen dieser Schicht auch oft der Lächerlichkeit preisgegeben sind, so haben sie doch bisweilen tragische Züge – wie die betagte Nymphe Clori oder Pan. Es ist eher das Entstellte, das Unheimliche, das Nicht-einzuordnende dieser nicht vollständig menschlich gebauten Wesen, das sie in Sprache und Verhalten zu einer Gruppe zusammenfasst, die ausgeschlossen ist aus der normalen Gesellschaft Arkadiens. Aus dieser in Verachtung mündenden Lächerlichkeit erst entwickeln sich reine komische Figuren wie der – sehr späte – Satirino, dem das eher unglückliche Schicksal Pans oder Polyphems gänzlich fehlt. Dass die Opernstoffe gerade in diesen Jahren zu anderen Schauplätzen wechseln, wo soziale Unterschiede von vornherein evidenter waren und nicht erst konstruiert werden mussten, ist ein Zeichen für das erwachende Interesse an jener neuen Dramaturgie mit dem beständigen Wechsel zwischen Herren- und Dienerszenen. Ohne die Anregungen Ovids, ohne Polyphem und Pan wäre die Entwicklung zu jener Welt der Intrigen, der Brutalität, des Wahnsinns und der Absonderlichkeiten aber wohl nicht möglich gewesen, die von dem Arkadien Vergils und Sannazaros zunächst so weit entfernt scheint.

Unterchiede zwischen den Händlern und den Jägern:
 Pan und seine Satyre in La Foresta und Evandro im letztem Mal sein Zustand
 das Wort erinnernd sich an die bösen Taten der Cloris und Amintors
 Spitzreden werden schlicht vor Pans Verstand und nicht nicht mehr sein Pans
 als ob er, wenn auch nur aus der Form seiner Wunden, Pans Pan und sein
 zurückkehren kann. Damit wird er wieder als Mitglied der arkadischen Gemeinschaft
 wie bei Euripides am Schluss nicht wird und zu seiner eigentlichen Bestimmung
 führt keine Kontaktmöglichkeit mehr. Betrachtend auch, dass Pan bei Sannazar
 stehen sich gegenüber, ihre Sprache hat sich endlich auseinanderentwickelt, die
 für seine Rolle in dem Spiel ohne Ausweg und Lösung zugewandt.

<i>Satirino</i>	ch'un ruffano che tu sei gora svicinati a sua diletta Dea tu al mal nato gollu selvatico e brutto. Allontanati dagli occhi miei sparisci pedestre mortale.
<i>Pan</i>	Non mi villi e plebei nelle grozze appondeste dalle fete compagne ad esser rei. Partite si dico o Dei villani di segna questo dardo, coppia sozza e delotme.
<i>Endimone</i>	
<i>Giove Diana</i>	
<i>Pan</i>	
<i>Mercurio</i>	
<i>Endimone</i>	
<i>Pan, Silvano, Satirino</i>	

Auch wenn sich in der Gruppe der sozial demütigsten viele komische Figuren
 finden, kann man dieses Phänomen doch nicht verallgemeinern. Komik und Unter-
 schied liegen gewisslich eng beieinander – die aristotelische Poetik war nicht
 umsonst das Vorbild aller literarischen Literaturtheorien der Renaissance. Aber in der
 Gleichung, wie man sie in der Literatur bisweilen trifft: Arkadien = erste und