

Die Anfänge des Librettos als eigenständiger Textsorte gehen auf die Renaissance zurück. Seit dem Spätmittelalter wurden zwar immer wieder mythische Stoffe in bestimmten Gattungen (Motette, Madrigal, Ballade) verwendet, meist jedoch als traditionelle Anspielungen auf Bekanntes. Dies ändert sich mit der Entstehung der Gattung Oper, die Dichtung, Musik und szenische Darstellung zu einem repräsentativen Gesamtkunstwerk vereint. Sie ist mit der sog. Camerata Fiorentina verbunden: Ottavio Rinuccini und der Komponist Iacopo Peri knüpften bei der neuen Kunstform bewusst an die antike Tragödie an, die ihrer Meinung nach durchgehend gesungen wurde. Aus diesem Ansatz entwickelte sich der *stile recitativo* und die grundlegende dramaturgische Differenzierung von Arie und Rezitativ.

Bereits im Jahr 1589 wurden Intermedien aufgeführt, die den Kampf Apollos mit Python zum Gegenstand hatten. Die Wahl des Themas fiel wohl nicht zufällig auf einen mythologischen Stoff, der sich durch eine starke Affinität zur Musik auszeichnete. In der weiteren Geschichte der Gattung Oper bzw. Musiktheater wurden häufig Stoffe gewählt, deren Protagonisten mehr oder weniger unmittelbar Musikalisches verkörpern, wie der Gott selbst, Orpheus oder Daphne. Dabei wurden die mythologischen Stoffe aus verschiedenen Gründen bearbeitet: So wird in Rinuccinis *Dafne* die Verwandlung in den Lorbeerbaum nur von einem Boten berichtet, weil das Geschehen auf der Bühne schwer veranschaulicht werden konnte. Daphne steht trotz dieser szenischen Beschränkung im Zentrum der Handlung, auf das sowohl der scheiternde Apollo als auch der triumphierende Amor bezogen sind.<sup>1</sup>

Ein weiterer Grund für die Veränderung bzw. Erweiterung besteht in der Einfügung ganzer Szenen, die dem Kontrast zu den meist tragischen Handlungen dienen. Schon 1619 wurde in Stefano Landis *Morte d'Orfeo* das Geschehen durch komische Szenen bereichert.

Die Darstellung individueller Schicksale musste selbstverständlich auf kollektive Vorstellungen und soziale Normen Rücksicht nehmen. Im Kontext einer höfischen Gesellschaft verwundert es nicht, dass in *Atys* von Quinault und Lully (1676) die Entmannung durch eine angemessene dramaturgische Lösung ersetzt wurde (der Held ersticht sich und wird in eine Fichte bzw. Pinie verwandelt).

Eine wichtige Strategie in der Umgestaltung traditioneller Mythen bestand in der Anreicherung mit affektgeladener, verwirrender Liebeshematik. Häufig wurde in *Iphigénie en Tauride* eine Beziehung zu Thoas eingebaut, was erst in Glucks Version (Nicolas-François Guillard 1779) korrigiert wurde.<sup>2</sup>

Adressaten, Auftraggeber, aber auch Sängerinnen und Sänger beeinflussten die Libretti durch die Wahl anlassbezogener Stoffe, die Einfügung von Personen oder Aktualisierungen aller Art. Wie bei allen identitätstiftenden Mythen wurden auch im Fall der Oper Traditionen neu ‚erfunden‘, kulturelle Archetypen im jeweiligen sozialen Kontext inszeniert. Der ‚Sonderfall‘ der *Licenza* (mit der Huldigung an die Potentaten) stellt nur das offensichtliche Moment der kreativen Umgestaltung des Kanons dar. Subtiler gestaltet sich die Entsprechung zwischen Kontext, Text, Szene und Musik in Glucks *Tetide* (einer Serenata für die Hochzeit des späteren Kaisers Joseph II. mit Isabella von Bourbon-Parma, Erstaufführung am 10.10.1760). Der Kontrast zwischen dem Feuchten (als Symbol der Sinnenfreude, *Piacere*) und dem Trockenen (der Tugend, *Virtù*) wird in der Arie der Thetis (Nr. 9: „*Alla virtude amico*“) mit dem Gegensatz zwischen ‚perlenden‘ Koloraturen und klaren melodischen Konturen ausgedrückt. Generell bedienten sich die Habsburger häufig antiker Mythen für Zwecke der Repräsentation. Der Frage, inwieweit und aus welchen Motiven diese dabei uminterpretiert wurden, soll ein Forschungsprojekt (in Kooperation mit dem Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW) nachgehen.

---

<sup>1</sup> Diese Interpretation weicht etwas ab von jener bei Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 44.

<sup>2</sup> Silke Leopold / Robert Maschka, *Who's who in der Oper*, München 2004, S. 194f.