

La finta pazza in Paris : zum Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper

Autor(en): **Hauck, Sebastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868889>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA FINTA PAZZA IN PARIS.
ZUM VERHÄLTNIS VON COMMEDIA ALL'IMPROVVISO UND OPER

VON SEBASTIAN HAUCK

Sie haben es noch erlebt, wie die erste wälsche Operntruppe am Hof gastirte mit Strozzi's La Finta Pazza, 1645 war das. Eine Revue, ein Cabaret, ein Variété ist das gewesen, ein Circus. [...] wie kindisch war jene erste Opéra in Frankreich, una pazzia italiana, so grauste es den Graubärten, der Himmel bewahre uns vor solcher ausländischer Nouveauté bei Hofe, kindisch und uncultivirt.¹

Eine Untersuchung des historischen Phänomens Oper aus der Perspektive ihres Verhältnisses zur Commedia all'improvviso² wirft neue Fragestellungen auf, die das gemeinhin konzise Geschichtsbild hinterfragen, das Forschungen zur Oper allzu oft zugrunde lag. Unter den Prämissen eines entwicklungsgeschichtlichen Ansatzes wurden dabei neue Errungenschaften in künstlerischen Höchstleistungen und Innovationen gesehen. Besondere theaterhistorische Ereignisse wie die Aufführung von *La finta pazza* am 14. Dezember 1645 in Paris (oder die Florentiner Intermedien, die im Wechsel mit der Commedia all'improvviso *La pazzia di Isabella* der Gelosi-Truppe am 13. Mai 1589 aufgeführt wurden) zeigen überdeutlich, wie sehr im Status nascendi einer italienischen oder französischen Oper die Möglichkeit gegeben war, dem Publikum mehrere Theaterformen / Schauspielstile / Weltansichten und Weltbilder / anthropologische Konzepte etc. alternierend und als komplementär bzw. sich nicht als gegenseitig ausschliessend zu präsentieren.³ Die interessantesten Überschneidungen bieten nicht diejenigen Momente, in denen Schauspieler Opern aufführten oder versuchten, eigene Libretti zu verfassen, sondern die seltenen Augenblicke, in denen am gleichen Abend, in derselben Darbietung beide Theaterformen gleichberechtigt nebeneinander existieren konnten – wie das bei der Aufführung von *La finta pazza* wohl der Fall war.

¹ Wolfgang Schlüter, *Anmut und Gnade*, Frankfurt a. M. 2007 (= Die Andere Bibliothek 265), 27.

² Der gängige Begriff ‚Commedia dell'Arte‘ ist aus historisierender Perspektive unbrauchbar. Zum ersten Mal wurde er von Carlo Goldoni in seinem Reformstück *Il teatro comico* (1750) abwertend für die zu überwindende Theaterkunst gebraucht, der er seine Reformvorstellungen als ‚Arte della Commedia‘ entgegenstellte. Zeitgenossen der italienischen Berufsschauspieler sprachen eher von Commedia all'improvviso, Commedia degli zanni, Commedia delle maschere, Commedia italiana, Commedia a soggetto, Commedia mercenaria, Commedia d'istrioni oder Commedia a braccio. Vgl. auch Stefan Hulfeld, „Schauspieltechniken der ‚commedia all'improvviso‘“, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), 91–102.

³ Vgl. Rudolf Münz, „Il canocchiale per La finta pazza. Eine theaterhistorische Supermonade zur Bestimmung von Theatralitätsgefügen“, in: Christel Weiler und Hans-Thies Lehmann (Hgg.), *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft – Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2003 (= Theater der Zeit. Recherchen 15), 43–67.

Das Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper beschreibt Nino Pirrotta in einem eingängigen Bild: Er vergleicht die Beziehung zweier unterschiedlicher, aber keineswegs einander ausschliessender Theaterformen mit zwei Ästen eines Baumes, die nicht in entgegengesetzte Richtungen wachsen, sondern miteinander verflochten sind, sich zeitweise trennen und dann wieder annähern.⁴ Eine besonders intensive Phase solcher Annäherung beider Zweige lag in Italien etwa zwischen 1545 und 1650 vor. Auch wenn es „die Oper“ – je nachdem, welcher der verschiedensten Thesen man folgen möchte – zwischen 1545 und wahlweise 1597, 1598, 1600, 1607 oder 1637 noch überhaupt nicht gab, so lassen sich auch für diesen Zeitraum Begegnungen zwischen höfischer Festkultur und der „Theater-Tradition des souveränen Schauspielers“⁵ feststellen.

Auch die vermeintliche Geburt oder Erfindung der Oper fand in einem konkreten Kontext anderer Theaterformen statt. Vincenzo Galilei etwa nahm sich in seinem *Dialogo sopra la musica antica e moderna* (1581) bei der Frage der musikalischen Deklamation die Zanni der Commedia all'improvviso zum Vorbild.⁶ Betrachtet man darüber hinaus, wer die sängerischen Fähigkeiten besass, der Kunstform Oper Leben einzuhauchen, so stösst man u. a. auch auf professionelle Schauspieler und – vor allem – Schauspielerinnen. Beispielsweise rettete die bekannte Schauspielkompanie der Fedeli bei der Mantuaner Fürstenhochzeit im Jahr 1608 die Aufführung von Claudio Monteverdis *Arianna*, indem die *Schauspielerin* Virginia Ramponi Andreini (Florinda) für die verstorbene *Sängerin* Caterina Martinelli einsprang und überwältigendes Lob erntete.⁷

Das Bild zweier relativ homogener Äste lässt sich aber bei näherer Betrachtung nicht aufrechterhalten. Der Theaterhistoriker Roberto Tessari spricht im Zusammenhang mit der Commedia all'improvviso von ihren „tre diversi volti“ oder Erscheinungsformen.⁸ Soziale Differenzierungen unterschieden zwischen *comici virtuosi*, die, in hohem Ansehen stehend, zum Teil in die höfische Festkultur integriert waren und in höchstem Mass protegiert wurden, und den *ciarlatani*, die auf Strassen und Plätzen ihre Phantasien und Waren feilboten. Theoretische Differenzierungen nahmen auf die Produktion und Durchführung bezogen Unterscheidungen in *professionisti* (*virtuosi* und *ciarlatani*) und *dilettanti* vor. Letztere waren gelehrte Laien und Akademiemitglieder, die mit Commedie ridicolose aufgeschriebene Komödien über die Commedia all'improvviso zur Aufführung brachten.

⁴ Nino Pirrotta, „Commedia dell'arte and opera“, *The Musical Quarterly* 41 (1955), 305.

⁵ Gerda Baumbach, „Vorstellung zweier Welten und das Prinzip der Verkehrung. Die Tradition und Nestroy“, in: William Edgar Yates (Hg.), *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift „Nestroyana“*, Wien 2006 (= Quodlibet 8), 71.

⁶ Vgl. Paola Besutti, „L'identità nazionale in scena: il contributo degli attori e dei poeti alla nascita e alla prima affermazione dell'opera in musica“, in: Gino Rizzo (Hg.), *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Bd. 1, Martina Franca 2001, 168.

⁷ Vgl. Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Florenz 1999.

⁸ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. „Industria“ e „arte giocosa“ della civiltà barocca*, Florenz 1969, 41.

Definitionen von Oper wie die folgende verengen die Sicht und werden aus historischer Perspektive relativiert:

der Begriff O[per lässt sich] differenzieren in: (a) das musikdramatische Werk, das in der Regel von einem Librettisten und einem Komponisten verantwortet wird, (b) die Aufführung eines musikdramatischen Werks, (c) die Institution, die Werke in Auftrag gibt und/oder zur Aufführung bringt, (d) die Gebäude, in denen die Aufführungen stattfinden⁹.

Welche Oper ist da gemeint? Die in Florenz, Mantua, Rom, Venedig, London, Hamburg oder Paris? Clemens Risi überträgt eine auf poetisch-rhetorischen Prinzipien fussende, werkfixierte Definition des Theaterbegriffs, der seit den 1970er Jahren einer Revision unterzogen wurde,¹⁰ auf das Feld Oper und klammert somit besonders Forschungen im historisch-dynamischen Kontext aus. Gerade das *Verhältnis* von Commedia all'improvviso und Oper muss in dieser Definition unberücksichtigt bleiben, was eine Kontextualisierung im Umfeld verschiedener Theaterformen erschwert und nahezu unmöglich macht.

Dagegen böte es sich an, von einem Herausbildungsprozess der Oper zu sprechen, der selbstverständlich Kontakte zu anderen Theaterformen nicht ausschloss, da Oper gerade nicht in einen ‚luftleeren Raum‘ hineingeboren wurde. In diesem Aushandlungszeitraum bestand für die *comici virtuosi* die Frage darin, inwiefern auch sie das neue Phänomen ihrem Repertoire hinzufügen konnten, das, historisierend betrachtet, unterschiedlichste Bezeichnungen erhielt – Favola in musica, Favola pastorale, Drama musicale, Commedia per musica –, aber noch nicht Oper. Berufsschauspieler beherrschten quasi die gesamte theatrale Produktion ihrer Zeit, die von der Darbietung ihrer eigenen Improvisationskomödien über literarische Komödien, Tragödien und Pastoralen bis hin zu Intermedien (in der Bandbreite von den prunkvoll-höfischen Veranstaltungen bis zu den Unterhaltungen zwischen den Gängen eines Banketts wie akrobatischen Einlagen, Lazzi oder Burle) reichte. Am Ende dieser Periode steht als eindeutiges Ergebnis eine professionelle Spezialisierung. Im Grossherzogtum Toskana bildete den Anfangspunkt dieser Entwicklung die Eröffnung eines in Siena errichteten Theaterbaus (1647), der nach dem Vorbild des in Venedig befindlichen Teatro Novissimo nur für Opernaufführungen vorgesehen war. 1645 wurde die Oper *La finta pazza* noch im Teatro di Baldracca in Florenz gezeigt, das den professionellen *comici* vorbehalten war.¹¹

⁹ Clemens Risi, „Oper“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hgg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart etc. 2005, 229.

¹⁰ Vgl. Corinna Kirschstein, *Theater/Wissenschaft/Historiographie. Zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig 2009 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1).

¹¹ Vgl. Nicola Michelassi, „La Finta Pazza a Firenze. Commedie ‚Spagnole‘ e ‚Veneziane‘ nel Teatro di Baldracca (1641–1655)“, *Studi Secenteschi* 41 (2000), 313–353.

I.

Der Mensch will immer gern Jahr und Tag wissen, wann ein Kindlein zur Welt geboren ist, und thut wohl daran, denn es ist schön, Geburtstage zu feiern, die mit Schmauß und Spiel von jeher im besten Einverständnisse standen und noch stehen. [...] Steht das mit Menschen, sogar bis auf den recht eigentlich genauen Anfang christlicher Aera so, wie sollte es wohl mit Erfindungen des Menschen anders stehen?¹²

Gottfried Wilhelm Fink, ab 1841 als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität tätig, formuliert schon 1838 den für einen Gelehrten des 19. Jahrhunderts verständlichen Wunsch, einen Ursprung, einen Anfang oder ein Geburtsdatum für die Oper zu bestimmen. Auch wenn gerade Fink sich im Weiteren nicht auf einfache Antworten einlässt, hat doch die Suche nach den Anfängen des Phänomens Oper in der historischen Rückschau dazu geführt, allzu einfache Antworten zu formulieren. Für Oper in Florenz gilt dies in gleichem Mass wie für Oper in Paris: „Die angebliche Geburtsstunde der Oper in Frankreich im Jahre 1645 ist ein Mythos“¹³, stellt Michael Klaper fest. Andere waren sich einig, dass 1673 mit der *Tragédie en musique Cadmus et Hermione* von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault „recht eigentlich die Geburtsstunde der französischen Oper“¹⁴ schlug, während häufig mit der Setzung eines absoluten Anfangs gleichsam alle zuvor unternommenen Anläufe oder Experimente, eine französische Oper zu schaffen bzw. Oper in Paris zu etablieren, zu nichtigen Vorläufern degradiert wurden. So beispielsweise die Projekte Pierre Perrins, der sich 1659, also schon eine Dekade vor der auf sein Betreiben hin veranlassten institutionellen Gründung der Académie d'Opéra (1669), mit der *Pastorale d'Issy* an einer „première Comédie Française en Musique“ versucht hatte und dem Lully 1672 auf Betreiben Colberts das Privilège Royal abkaufte. Als Vorläufer galten ausserdem das Ballet de cour, das Comédie-ballet (oder besser: das Tragédie-ballet, wie es 1671 mit *Psyché* versucht wurde) oder die Maschinenstücke, wie sie bis 1662 am Théâtre du Marais gezeigt wurden, darunter Pierre Corneilles *Tragédie avec musique Andromède* (1650) mit den Dekorationen von Giacomo Torelli.

Ausgeblendet werden dabei auch die Annäherungen unterschiedlicher Theaterformen und -sphären, wie die der Comédie italienne und der höfischen Fest- und Spektakelkultur. Das *Ballet des muses* (1666), „un ballet plum-pudding“¹⁵, vereinte unter Mitwirkung des Königs unterschiedlichste Theaterformen: „On y met de la pastorale, de la comédie, de la *Commedia dell'Arte*, de la pantomime, de la mascarade.“¹⁶ In der neunten Entrée, die der Muse Polyhymnia

¹² Gottfried Wilhelm Fink, *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838, 15–16.

¹³ Michael Klaper, „Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu *La finta pazza* (1645)“, in: Laurine Quetin und Albert Gier (Hgg.), *Le livret en question*, Tours 2007, 91.

¹⁴ Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel 1994, 149.

¹⁵ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris 1992, 329.

¹⁶ Beaussant, *Lully* (wie Anm. 15), 329, Hervorhebungen im Original.

gewidmet war, trafen griechische Philosophen und römische Redner aufeinander. Die Philosophen wurden von den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne Montfleury, Brécourt und Raymond Poisson gespielt, die sonst in rhetorischem Stil die grossen französischen Tragödien deklamierten, die Redner dagegen von den italienischen Schauspielern, namentlich vom berühmten Arlequin Domenico Biancolelli, von Tiberio Fiorilli (Scaramouche) und Giacinto Benedicelli (Valerio), „ausquels on a laissé la liberté de composer leur rooles“.¹⁷

Spätestens seit 1643 hatte Jules Mazarin versucht, eine italienische Operntuppe nach Paris zu holen und somit nach der Commedia all'improvviso oder Comédie italienne eine weitere italienische Theaterform in Frankreich zu etablieren. Wie sehr sich Oper als Repräsentationsinstrument eignete, hatte er zwischen 1632 und 1634 in Diensten des Kardinal Antonio Barberini erfahren. Dem Neffen des als Papst Urban VIII. regierenden Maffeo Barberini diente er als eine Art Intendant der im Palazzo der Familie seit 1632 aufgeführten Opern.

In Rom waren unter dem Pontifikat Urbans VIII. Kunst und Kultur zu einer neuen Blüte gekommen. Der Papst hatte erkannt, dass es, besonders im Kontext der Gegenreformation, von grossem Nutzen sein konnte, sich bildender Kunst oder des Theaters als eines Repräsentations- und Herrschaftsinstrumentes zu bedienen. Das römische Opernmodell war Teil dieses Anspruchs, wofür Stefano Landis *Il Sant'Alessio* exemplarisch steht. Für die Wiederaufnahmen dieser Oper zeichnete in den Jahren 1633 und 1634 Jules Mazarin verantwortlich. Im Prolog wurde ein römisches Sozialprogramm entfaltet, welches das christliche Rom als eine Vollendung des antiken heidnischen begriff. Im eigentlichen Stück nach der Vita des Heiligen Alexius wurden dann christliche Werte wie ein von Verzicht geprägtes Leben, die Geringachtung des irdischen Daseins und die Hinwendung auf das himmlische gefeiert. Ein aus klerikaler Sicht als ‚Störfaktor‘ empfundenes Element war der römische Karneval, den der Klerus einerseits mit Reglementierungen, die sich gegen die rituelle Gewalt und allgemeine Ausschweifung richteten, einzuschränken suchte (man denke nur an die Maskenverbote). Andererseits unternahm der Klerus mit der eigenen theatralen Prachtentfaltung in religiösen Zeremonien oder durch Operaufführungen den Versuch, ein Gegengewicht zu etablieren.¹⁸

Als erster Minister Frankreichs strebte Mazarin danach, dieser römischen Prägung folgend aus Paris „une sorte de greffe tardive de la Rome d'Urbain VIII et des Barberini“¹⁹ zu machen. Dazu gehörte auch, zahlreiche Musiker und

¹⁷ Isaac de Benserade, *Ballet des muses. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de S. Germain en Laye le 2. Decembre 1666*, Paris 1666, 33.

¹⁸ Zum römischen Theatergefüge siehe Sebastian Hauck, „Gian Lorenzo Bernini zwischen den zwei Theatern. Eine Monade aus dem barocken Rom“, in: Gerda Baumbach (Hg.), *Auf dem Weg nach Pomperlölrel. Kritik „des“ Theaters. Aufsätze*, Leipzig 2010 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 2), 187–230. Sowie ders., „Comica del cielo und Comica virtuosa. Die Konversion der heiligen Magdalena als Legitimation von Schauspielkunst“, in: Elisabeth Oy-Marra, Ricarda Matheus und Klaus Pietschmann (Hgg.), *Barocke Bekehrungen. Konversionsszenarien im Rom der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012 (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 7), im Druck.

¹⁹ Beaussant, *Lully* (wie Anm. 15), 46.

römische Künstler, darunter Gian Lorenzo Bernini, nach Paris zu ‚importieren‘. Der Tod Urbans VIII. im Jahr 1644 und die Flucht seiner Neffen nach Paris schnitten Mazarins gute Beziehungen nach Rom zunächst ab. Diese Gelegenheit nutzten die Vertreter der Comédie italienne und ergriffen die Initiative, mit *La finta pazza* eine venezianische Oper aufzuführen – und wahrscheinlich richteten sich die Italiener mit dieser Unternehmung auch gegen Mazarins Pläne, in Paris ein Theatergefüge römischer Prägung zu etablieren.

Seit dem 13. Juni 1644 war eine italienische Truppe in Paris präsent.²⁰ Zu ihr gehörten Tiberio Fiorilli, der bekannte Scaramouche, und seine Frau Lorenza Elisabetta del Campo, die die Dienerin Marinette spielte. Hinzu kamen noch der erste Zanni Fulvio Baroncini (Brighella) und der zweite Zanni Domenico Locatelli (Trivellino) sowie die Innamorate Brigida Fedele Romagnesi (Aurelia) und Luisa Gabrielli (Lucilla).²¹ Weil Baroncini und die Romagnesi nach Italien zurückkehrten, richteten die übrigen Schauspieler eine Bittschrift an die Königin, für die beiden abgereisten Schauspieler Ersatz am Hof von Parma zu finden. Da sie ein Spektakel nach Art einer venezianischen Festa teatrale planten („une de ces pièces qui, à Venise, balançaient la vogue des opéras et en lesquelles la musique, la danse, les machineries et les décorations tenaient une place considérable“²²), forderten sie ebenfalls noch einen Ballettmeister und einen Theatralarchitekten an. Anna von Österreich schrieb am 12. März 1645 an ihren Vetter Odoardo Farnese nach Parma, der daraufhin die Schauspieler Carlo Cantù (der Zanni Buffetto), Giulia Gabrielli (detta Diana) und deren Mann Pietro Paolo Leoni sowie den Ballettmeister Giovan Battista Balbi, Tasquino genannt, und den bekannten venezianischen Theatralarchitekten Giacomo Torelli nach Paris entsandte. Beide, Balbi für die Ballett-Intermedien und Torelli für die Dekorationen, waren schon bei der Uraufführung von *La finta pazza* am Teatro Novissimo in Venedig (1641) massgeblich beteiligt gewesen.

Für sie erwies sich die Zusammenarbeit mit den Comédiens anfänglich als ausserordentlich schwierig, was offensichtlich auf einem Missverständnis beruhte. Torelli war davon ausgegangen, in Diensten der Königin zu stehen, da diese die Anfrage an Odoardo Farnese formuliert hatte. Als er in Paris erfuhr, dass er eigentlich für einfache Schauspieler zu arbeiten hatte und dazu noch (schlecht) bezahlt war, beklagte er sich am 11. Juni 1645 in einem Brief an den Sekretär des Herzogs, dies sei ihm in seinem Ansehen abträglich. Seine Befürchtungen, mit dem übel beleumundeten Berufsstand professioneller Schauspieler die eigene Reputation zu gefährden, scheinen berechtigt gewesen zu sein, denn er schreibt, Francesco Manelli habe ihn und Balbi in Venedig

²⁰ Zur Präsenz der Italiener in Paris vgl. Stefan Hulfeld, „Paris 1697/1716. Neue Szenen des alten ‚Théâtre italien‘“, in: Friedemann Kreuder, Stefan Hulfeld und Andreas Kotte (Hgg.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Mainz 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 36), 89–114.

²¹ Sergio Monaldini, „Opera vs. Commedia dell’Arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi“, in: Francesco Milesi (Hg.), *Giacomo Torelli. L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, Fano 2000, 176 bzw. 178.

²² Henri Prunières, *L’Opéra en France avant Lulli*, Paris 1913, 67.

schon öffentlich angeprangert. Der Streit wurde letzten Endes durch die Königin persönlich entschieden. Torelli fügte sich und arbeitete, finanziell nun grosszügig an den Einnahmen beteiligt, mit den Schauspielern zusammen. Die Premiere von *La Finta pazza* im Dezember 1645 wurde ein beachtlicher Erfolg, von dem nicht zuletzt Torelli und Balbi profitieren sollten.

Augenscheinlich gelang es den Italienern jedoch nicht, mit *La finta pazza* eine hybride Mischform aus so unterschiedlichen Theaterformen wie Commedia all'improvviso und Oper in Paris zu etablieren. Obwohl noch 1647 der Schauspieler Giovan Battista Andreini sein Stück *La Ferinda* (1622) als Teil einer „offensiva teatrale“ Mazarin widmete,²³ war es diesem schon im Februar 1646 gelungen, mit *Egisto* wahrscheinlich nicht Francesco Cavallis Oper, sondern die römische Oper *L'Egisto ovvero Chi soffre spero* von Giulio Rospigliosi aufzuführen und so sein ursprüngliches Vorhaben zu verwirklichen.²⁴ Am 2. März 1647 wurde dann im Palais Royal die Tragicommedia per musica *L'Orfeo* des römischen Komponisten Luigi Rossi und des römischen Librettisten Francesco Buti erstmals gezeigt.

Welcher Art das Spektakel gewesen sein könnte, das die italienischen Schauspieler mit *La finta pazza* zeigten, lässt sich im Nachhinein nur schwer bestimmen. Eine ungefähre Ahnung vermittelt eine 1645 in Paris erschienene Schrift mit dem Titel *Feste Theatrali per La finta pazza*, die neben den bekannten Stichen von Torellis Dekorationen auch eine Beschreibung der Aufführung von dem Schauspieler Giulio Cesare Bianchi/Blanqui enthält. In der französischen Übersetzung unter dem Titel *Explication des décorations du théâtre et les argumens de la pièce* heisst es: „Ayant esté particulièrement fauorisé des Seigneurs Comédiens Italiens pour ouyr, voir & essayer la *Folle Svpposée* qu'ils doiuent representer dans le Petit Bourbon, une partie en Musique & l'autre à l'ordinaire.“²⁵ Teilweise gesprochen und teilweise gesungen führten die Italiener *La finta pazza* auf. Aus dem Druck, den Blanqui mit Auszügen aus dem Libretto angereichert hatte, geht eindeutig hervor, welche Szenen gesungen und welche gesprochen wurden. Giulia Gabrielli sang die Partie der Göttin Thetis, Luisa

²³ Vgl. Silvia Carandini, „*La Ferinda* di Giovan Battista Andreini. Strategie musicali di un comico dell'Arte“, in: Alessandro Lattanzi und Paologiovanni Maione (Hgg.), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Neapel 2003, 118. Im Vorwort hatte Andreini geschrieben: „Alhor, che per mia felice fortuna in Fiorenza, & in Mantova fui spettator d'Opere recitative e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere, la Psiche, cose in vero meravigliosissime; non solo per l'eccellenza de' fortunati Cigni che le cantàrono gloriose, come per la rarità de' Musici canori e armoniose, & angeliche le resero. Ond'io invaghitomi di così maravigliosi Spettacoli, conobbi forse non sarebbe stata cosa spiacente, chi havesse composto un picciol nodo di commedietta in così fatto genere.“ Zit. nach Paola Besutti, „Da *L'Arianna* a *La Ferinda*. Giovan Battista Andreini e la ‚comedia musicale all'improvviso‘“, *Musica Disciplina* 49 (1995), 275.

²⁴ Barbara Nestola, „*L'Egisto* fantasma di Cavalli. Nuova luce sulla rappresentazione parigina dell'*Egisto ovvero Chi soffre spero* di Mazzocchi e Marazzoli (1646)“, *Recercare* 19 (2007), 125–146.

²⁵ Zit. nach Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643–1672*, Paris 1967, 197.

Gabrielli Locatelli die Flora, die Sängerin (?) Margarita Bertolotti die Aurora, während im Falle der weiteren Partien nur Spekulationen angestellt werden können. Ob den Schauspielern dabei Raum für ihre Lazzi, Burle oder die „jeux de théâtre“ (Luigi Riccoboni) eingeräumt wurde, bleibt im Verborgenen.

Ein Stück aus dem Jahr 1658 weist gleichsam indirekt darauf hin, wie eine solche Umsetzung konkret ausgesehen haben könnte. Die „Troupe Italienne“ führte *La Rosaure, impératrice de Constantinople* auf „avec des plus agréables & magnifiques vers, musique, décorations, changemens de théâtre & machines: entremêlée entre chaque acte, de ballets d'admirable invention“²⁶; ein Stück, in dem gleichberechtigt nebeneinander nahezu alle wesentlichen Elemente des Pariser Theaters agierten: die Maschinen Torellis, die Arien der Kaiserin Rosaura nach der Musik eines (unbekannten) Komponisten, die Ballette am Ende jedes Aktes, die Deklamationen literarischer Verse – sowie die Lazzi des Schauspielers Tiberio Fiorilli dit Scaramouche: Obwohl er einen Tisch mit feinsten Speisen vor sich hat, gelingt es ihm mit den verschiedensten Tricks und Kniffen nicht, auch nur einen Bissen zu verspeisen.

Scaramouche, que la faim pressoit, ne peut retenir les plaintes qu'il en fait à son maître: mais à peine lui a-t-il fait entendre les foibles accents, qu'il voit paroître une grande table qu'invisiblement est découverte, & paroît pleine de toutes sortes de mets, sans qu'il voye qui l'ait préparée, & qui y doit servir. Scaramouche, sans cérémonie, s'approche de la table, convié par son maître, & se mettant en devoir de se rassasier, desdites viandes; il en est empêché par tant d'accidens ridicules qui surviennent, & par des tromperies invisibles, ensorte qu'en lui, la colére et la faim également augmentent. La table est enlevée, Scaramouche la suit, au désespoir de n'avoir point mangé.²⁷

Ob dieser Freiraum auch dem Zanni Buffetto (Carlo Cantù) in *La Finta pazza* – vielleicht in der kommentierenden Partie des Eunuchen, quasi als „Mittler zwischen dem Sollzustand des Helden und dem Istzustand des Menschen“²⁸ – zur Verfügung stand? Waren die Improvisationen, Lazzi, das leibbetonte Spiel der Italiener Teil der Aufführung? Zumindest wurden Cantù hoch entwickelte musikalische Fähigkeiten bescheinigt, wie auch aufgrund eines Stiches von Stefano della Bella nachzuweisen ist, auf dem Cantù in seiner Maske als Buffetto ein Instrument spielend abgebildet ist.²⁹ Auf dem Boden im Vordergrund liegen mehrere Musikinstrumente, darunter eine Flöte, eine Geige und ein einem Dudelsack ähnliches Instrument, während der Hintergrund einen zweiten Buffetto zeigt, der sich in Giacomo Torellis Dekoration aus dem ersten Akt,

²⁶ Das Argumento, die Inhaltsangabe, ist abgedruckt in François und Claude Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien*, Paris 1753, 39–51.

²⁷ Parfaict, *Histoire* (wie Anm. 26), 45–46.

²⁸ Anke Charton, „Ich wollt', ich wär' ein Mädchen!' Genderverkehrung in der Oper zwischen Strukturfigur und Travestie“, in: Hilde Haider-Pregler (Hg.), *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*, Wien 2006 (= Maske und Kothurn 51,4), 392–400, hier 396.

²⁹ Pierre-Louis Duchartre, *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*, New York 1966, 163.

die den Hafen von Skyros darstellen sollte, zu bewegen scheint. Der Prospekt zeigte nicht die Insel aus der Antike, sondern Paris, genauer den Pont Neuf und die Ile de la Cité. Dort sind die Reiterstatue Heinrichs IV. zu erkennen und – ganz im Hintergrund – die Türme von Notre-Dame.

II.

Am Beispiel von *La finta pazza* lässt sich noch ein weiterer Aspekt des Verhältnisses von Commedia all'improvviso und Oper erschliessen: Bei der ersten Aufführung 1641 in Venedig ist sie zwar nicht die erste Oper, die den Wahnsinn schon im Titel führt, sie wird in dieser Hinsicht aber wegen ihres grossen Erfolges insofern modellbildend, als die Wahnsinnsszene der Deidamia zu einem konstituierenden Element der venezianischen Oper avancierte. Unmittelbar danach arbeiteten z. B. Francesco Cavalli in *La Didone* (1641) und *L'Egisto* (1643) und Benedetto Ferrari in *La ninfa avara* (1641) ähnliche Episoden ein. Woher aber der Wahnsinn kam, lässt sich leicht beantworten – aus der Commedia all'improvviso, in der Wahnsinnsszenen zum festen Repertoire gehörten, wie die folgenden Beispiele belegen: Die Schauspielerin Giulia Gabrielli, die in Paris an der Darbietung von *La finta pazza* beteiligt war, stammte aus einer Schauspieler-Familie: Francesco Gabrielli, der als Zanni Scapino Berühmtheit erlangte, hatte am 9. November 1618 sehr zum Gefallen der Zuschauer im Florentiner Teatro di Baldracca sein Bravourstück *La pazzia di Scapino* gezeigt. Vom ebenfalls bei *La finta pazza* beteiligten Carlo Cantù (Buffetto) sind solche Wahnsinnsszenen in einer Sammlung von Spieltexten mit dem Titel *Ciro Monarca dell'opere regie* überliefert. In *Li quattro pazzi* (Nr. 37) werden im Laufe eines geschickten Verwirrspiels beide Paare, die Innamorati Leonora/Aurelio und ihre Diener Olivetta/Buffetto, wahnsinnig: In ihren anschliessenden Einzelauftritten präsentieren sie ihre „Spropositi“, d.h. chaotisierende leibliche Gestikulationen und sprachlich Widersinniges:

LEONORA (fa' suoi spropositi, e via). *In questo*

AURELIO (fa' suoi propositi, e via). *In questo*

OLIVETTA (suoi spropositi, Dottore la segue). *In questo*

MAGNIFICO (sopra la pazzia di Buffetto). *In questo*

BUFFETTO (suoi spropositi e via tutti per pigliarlo).

ANGELA (lamentandosi del Prencipe). *In questo*

DOTTORE (li narra, come Leonora, Aurelio, Olivetta, Buffetto sono pazzi, la consola et entrano).

PAZZI (tutti quattro fanno il ballo, cascando in terra, e s'addormentano).³⁰

Dass sich der Librettist Giulio Strozzi – die Musik stammte von Francesco Sacrati – diese Bravourstücke der professionellen Schauspieler zum Vorbild genommen hatte, legen zwei Überlegungen nahe.

³⁰ Anton Giulio Bragaglia (Hg.), *Commedia dell'Arte. Canovacci della gloriosa Commedia dell'Arte italiana*, Turin 1943, 79.

Erstens: Folgt man den Quellen, die Lorenzo Bianconi als Vorbilder für das Libretto bestimmt, die *Fabulae* des Gaius Julius Hyginus (2. Jh. n. Chr.) sowie Publius Papinius Statius' Epos *Achilleis* (um 95 n. Chr.), so wird man feststellen, dass Wahnsinn mit keiner Silbe erwähnt wird. Die *Fabulae* beschreiben im Wesentlichen die Handlung der Oper: Achill versteckt sich auf Anraten seiner Mutter Thetis auf der Insel Skyros vor dem prophezeiten Tod im Trojanischen Krieg, als eine der Königstöchter verkleidet. Dort verliebt er sich in Deidamia, die Tochter des Königs Lykomedes, und zeugt ein Kind mit ihr. Odysseus, der auf die Insel kommt, um Achill nach Troja zu bringen, entlarvt dessen Verkleidung durch eine List und überzeugt Achill, ihm die Unterstützung seiner Krieger, der Myrmidonen, zu gewähren.³¹ Selbst Deidamias Rede an den scheidenden Achill mutet in Statius' Epos eher wie ein Lamento denn wie ein Wahnsinnsausbruch an.³²

Zweitens: In seinem Vorwort zu der bereits erwähnten Oper *L'Egisto* von Francesco Cavalli wirbt der Librettist Giovanni Faustini um das Wohlwollen des Lesers:

Se tū sei Critico, non detestare la pazzia del mio Egisto, come imitatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene, trasportata dal Comico nel Dramatico Musicale, perché le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al Genio di chi l'hà da rappresentare.³³

Ellen Rosands Anmerkung, dass Giovanni Faustino mit „Comico“ die *Commedia dell'Arte* oder all'improvviso meinte („i. e., *commedia dell'arte*“³⁴), erweist sich bei einem genaueren Vergleich der entsprechenden Wahnsinnszenen, zwischen dem „Comico“ und dem „Dramatico Musicale“, mehr als gerechtfertigt.

Als Achills Aufbruch nach Troja bevorsteht und er droht, Deidamia und ihren Sohn zu verlassen, greift sie in *La finta pazza* zu einer List: Sie gibt vor, wahnsinnig zu sein und erfährt in ihrem Wahn zahlreiche Verwandlungen. Sie spricht als Soldat (1) und Helena von Troja (2), sie ändert ihr Geschlecht, wird zu einem Mann, einer Frau, gibt sich dann verzweifelt wie eine verlassene Geliebte (3), tritt aus der Rolle und reflektiert die Umstände der Aufführung wie die Bühnendekorationen und den Gesang (4), um sich schliesslich als Jäger zu gebärden (5). Ihre Stimmungen schwanken zwischen Wut, Verzweiflung, Kampfeslust und Ironie.³⁵

³¹ Herbert Jennings Rose (Hg.), *Hygini Fabulae*, Leyden 1957, 70.

³² Vgl. Stace, *Achilléide*, hg. und übs. von Jean Méheust, Paris 1971, 48–49.

³³ Zit. nach Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991, 422 (App. 31a), Hervorhebungen S. H..

³⁴ Rosand, *Opera* (wie Anm. 33), 171.

³⁵ Dieses Verfahren fand u. a. auch in Cavallis *L'Egisto* Anwendung. Vgl. Paolo Fabbri, „On the Origins of an Operatic Topos: the Mad-Scene“, in: Iain Fenlon und Tim Carter (Hgg.), *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740*, Oxford 1995, 157–195. Noch in *La finta giardiniera* (1775) singen die wahnsinnigen Sandrina und Belfiore: „Mio Tirsi, deh senti le dolce sirene, [...] / Ascolta, mia Clori, la lira d'Orfeo“, Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera. Textbuch Italienisch/Deutsch*, Kassel 1979, 166, II.16.

- [1] Gverrieri, all'armi, all'armi;
 All'armi, dico, all'armi,
 Oue stolti fuggite? [...]
- [2] Elena bella io sono,
 Tù Paride Troiano,
 Sù rapiscimi, sù, Ladro melenso,
 Stendi, stendi la mano. [...]
- [3] Son forzata; o vicini,
 Il mio honor è perduto;
 Aiuto, amici, aiuto. [...]
- [4] Che melodie son queste?
 Ditemi? che Nouissimi Teatri,
 Che numerose scene
 S'apparecchiano in Sciro? [...]
- [5] Alla caccia, alla caccia, al monte, al bosco,
 Atheon, Atheon,
 La Lepre se ne vâ: [...] ³⁶

Den Librettisten Strozzi muss dieses Thema über beinahe fünfzehn Jahre beschäftigt haben, denn als Claudio Monteverdi, der mit ihm schon seit 1622 bekannt gewesen sein könnte, 1627 aus Mantua den Auftrag erhielt, ein Musikstück für Herzog Vincenzo zu komponieren, schlägt er dessen Majordomus u. a. *Licori finta pazza innamorata d'Aminta*, ein Libretto von Giulio Strozzi vor. Als Monteverdi dies am 7. Mai nach Mantua schreibt, fügt er dem Brief „un rottolino“, ein kleines Päckchen, mit den zu begutachtenden Libretti bei, nicht ohne sich zu einem Kommentar verpflichtet zu fühlen, in dem er darauf hinweist, Strozzi wünsche sich sehnlich, seine Worte in Monteverdis Noten gekleidet zu sehen. Auch er selbst halte *Licori* für ein vollkommen zur Vertonung geeignetes Werk. Ob Monteverdi die ganze, heute verlorene Oper nun komponierte oder nicht,³⁷ im Hinblick auf die spätere Umsetzung in Venedig bleibt doch die Ähnlichkeit der Wahnsinnsszenen bemerkenswert, die der Ansicht des Komponisten zufolge nach einer erstrangigen musikalischen Besetzung verlange.

Es ist wahr, dass die Rolle der Licori, da sie sehr vielseitig ist, von einer Frau übernommen werden müsste, die bald einen Mann und bald eine Frau mit lebhaften Gesten und verschiedenen Leidenschaften spielen kann. Deshalb muss die Darstellung solch vorgetäuschter Verrücktheit folglich allein auf die Gegenwart und nicht auf die Vergangenheit und Zukunft Rücksicht nehmen und muss sich folgerichtig auf das einzelne Wort und nicht auf den Sinn des Satzes stützen. Wenn Licori also von Krieg spricht, wird sie Krieg darstellen müssen, wenn sie von Frieden spricht, Frieden, wenn sie von Tod spricht, Tod usw.

Weil die Verwandlungen und Darstellungen in kürzester Zeit vor sich gehen, so wird also, wer diese Hauptrolle zu spielen hat, die zum Lachen und zum Mitleid bewegt, eine Frau sein müssen, die jede andere Darstellung beiseite lässt ausser der

³⁶ Giulio Strozzi u. a., *Feste theatri per la Finta pazza*, Paris 1645, 41–48.

³⁷ Vgl. Gary Tomlinson: „Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's ‚finta‘ finta pazza“, *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), 303–311.

augenblicklich wirkenden, die ihr das einzelne Wort, das sie zu sagen hat, liefern wird. Trotz dieser Schwierigkeiten glaube ich, dass Signora Margherita [Basile, S. H.] dafür am vortrefflichsten sein wird.³⁸

Im Brief vom 10. Juli 1627 heisst es:

Es wird nun an Signora Margherita liegen, bald ein tüchtiger Krieger zu werden, bald furchtsam und bald wieder keck; dabei muss sie die passenden Gebärden trefflich meistern, ohne Scheu und ohne Vorlieben, denn ich strebe beständig danach, dass hinter der Bühne kräftige Nachahmungen der Musik, der Gebärden und der Rhythmen dargestellt werden. Ich glaube, das wird Ew. Gnaden nicht missfallen, weil die Passagen im Nu zwischen lauter und lärmender Musik einerseits und zarter und lieblicher Musik andererseits abwechseln werden, damit die Rede einbringlich hervortritt.³⁹

Die rasche Aufeinanderfolge unterschiedlicher Erregungszustände und Affekte zeigt sich auch in Deidamias grosser Wahnsinnsszene. In der *Commedia all'improvviso* machten diese „Verwandlungen und Darstellungen in kürzester Zeit“ die grosse Faszination der Schauspielkunst aus. Der Wiener Impresario und Schauspieler und vielleicht letzte grosse Vertreter dieses Theaters, Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon, bezeichnete dieses schauspieltechnische Verfahren des Comödien-Stils⁴⁰ im Jahr 1763 als „moltiplicità di personaggi“⁴¹. In *Die drey und dreyssig / Schelmeren / des / BERNARDONS* [...] ⁴² beispielsweise war er in insgesamt elf Verwandlungen zu sehen, die für die Zuschauer die eigentliche Attraktion des Stücks ausmachten: u. a. als „armer Bub“, „Engländischer Laquey“, „Croatel“, „Hussar“, „Persianischer Slaven-handler“ oder „Americanische[r] Menschen-fresser“. Sein Hinweis im Vorwort auf den „Italiänische[n] Compositions-geist“ verweist auf eine reiche Tradition, die in Verbindung mit dem Wahnsinn besonders bei der *Pazzia di Isabella* hervortrat, der wahrscheinlich bekanntesten Wahnsinnsszene der *Commedia all'improvviso* und dem *cavallo di battaglia* der Schauspielerin Isabella Andreini.

Diese Aufführung fand im Jahr 1589 anlässlich der Fürstenhochzeit zwischen Christina von Lothringen und Ferdinando de' Medici statt und wurde in einem Festbericht von Giuseppe Pavoni detailliert geschildert. Isabella geriet

³⁸ Claudio Monteverdi, *Briefe. 1601–1643*, hrsg. von Denis Stevens, München 1989, 351–352.

³⁹ Monteverdi, *Briefe* (wie Anm. 38), 374.

⁴⁰ Zum Begriff des Comödien-Stils vgl. Gerda Baumbach, *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1 *Schauspielstile*, Leipzig 2012.

⁴¹ Vgl. Rudolf Münz, „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der Theatergeschichte“, in: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hgg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000, 104–116.

⁴² Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spasstheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn 2003, 205–212.

außer sich und rannte wie eine Wahnsinnige durch die Stadt, hielt mal da, mal dort, und sprach mal Spanisch, mal Griechisch, mal Italienisch und viele andere Sprachen, doch alle völlig wirr: Und unter anderem hob sie auch an, Französisch zu sprechen und gewisse Lieder sogar nach Art der Franzosen zu singen, was der Durchlauchten Braut eine so große Freude bereitete, dass man sich nichts Beachtlicheres vorstellen kann. Dann begann sie mit einer solchen Natürlichkeit und in einer solchen Wirrnis das Sprechen all ihrer Comici-Kollegen nachzuahmen, wie das des Pantalone, des Gratiano, des Zanni, des Pedrolino, des Francatruppe, des Burattino, des Capitan Cardone und der Franceschina, dass es unmöglich ist, die Großartigkeit und Virtuosität dieser Frau in Worte zu fassen.⁴³

Isabella Andreinis *pezzo forte*, der Wahnsinn, bestand in einer Imitation der Sprachen ihrer Schauspieler-Kollegen, der anderen Maschere ihrer Truppe – des Pantalone, Gratiano, Zanni, Pedrolino, Francatruppe, Burattino, Capitan Cardone und der Franceschina –, wobei unter Nachahmung der *linguaggi* nicht nur der Dialekt und die vokalen Merkmale der Maschere in Rede standen, sondern auch die *Körpersprache*, bestimmte groteske Leibesverbiegungen und -haltungen, die viel grundlegender als Sprache zu ihren Bestandteilen zählte.

Wenn sich folglich die Protagonistin Deidamia in *La finta pazza* als Krieger, als Helena von Troja, als verzweifelte und verlassene Geliebte, als Jäger gebärdet, dann handelte es sich zweifellos um die Überführung einer in der Commedia all'improvviso wohlbekannten Schauspieltechnik ins Ambiente der Oper.

Hatte Monteverdi von Margherita Basile noch „die passenden Gebärden“ für den Wahnsinn gefordert, steht in Zweifel, ob dies auch für die spätere *Finta pazza* von 1641 gilt. Möglicherweise manifestierte sich der Wahnsinn nur noch sprachlich-stimmlich auf der Ebene des Gesangs und nicht mehr leiblich-körperlich und subversiv wie in der Commedia all'improvviso. Bei der Uraufführung von 1641, als die Sängerin Anna Renzi als Deidamia zu sehen war, scheint sich dieser Aspekt in die Balletteinlagen verlagert zu haben. Sie fordert die „buffoni da corte“ zum Tanzen auf, und zwar zu einem Tanz „bizzarrissimo e da pazzi“, während es von ihr selbst nur heisst, sie *sage* Unsinniges – „parlando a sproposito“⁴⁴.

Welch grosses Potenzial einem Nebeneinander von Commedia all'improvviso und Oper auch der Pariser Darbietung von *La finta pazza* zu eigen gewesen sein könnte, zeigt ein Blick auf den unmittelbaren Kontext von Isabella Andreinis Wahnsinn, auf die berühmten Florentiner Intermedien von 1589. In diesen entfaltete sich, um im Anschluss an Alessandro Fontana und den italienischen

⁴³ Zit. nach Flaminio Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, hg. von Ferruccio Marotti, Mailand 1976, Bd. 1, LXXV. Deutsche Übersetzung in Katy Schlegel, *Comica – Donna Attrice – Innamorata. Frühe Berufsschauspielerinnen und ihre Kunst*, Leipzig 2011 (=Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 3), 215.

⁴⁴ Maiolino Bisaccioni, „Il Cannocchiale per La finta pazza“ (1641), in: Alessandra Chiarelli und Angelo Pompilio (Hgg.), „Or vaghi or fieri“. *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740)*, Bologna 2004, 291.

Theaterhistoriker Ludovico Zorzi zu argumentieren,⁴⁵ auf einer „imaginären Szene“ das Sozialprogramm der Medici – verstanden als die theatrale Evozierung eines idealen Gemeinschaftszustandes, hier des Goldenen Zeitalters, der in der Realität nicht oder noch nicht gegeben war. Die Texte der Madrigale verwiesen auf das neue Fürstenpaar Ferdinando und Christina als Garanten dieser Glückseligkeit. Gleichzeitig wurden quasi auf einer „symbolischen Szene“ im Rahmen der repräsentierten Ordnung selbst durch die Darbietung der Commedia all'improvviso gewisse Ordnungsprinzipien hinterfragt.

Die Intermedien entfalteten ein tendenziell perspektivisch-symmetrisch vereinheitlichendes, auf mathematisch-harmonischen Prinzipien beruhendes Weltbild. Ästhetisch fusste es auf einer Addition unterschiedlicher Künste wie Musik, Architektur, Malerei und Rhetorik. Dieses Weltbild wurde nun konterkariert durch die Weltsicht der professionellen Schauspieler, die in ihren spielerischen Verfahrensweisen der Harmonie der kosmischen Sphären gerade die Disharmonie leiblicher Bewegung gegenüberstellten. Wurde im fünften Intermedium der Sänger Arion (Jacopo Peri) als ein Prototyp des Renaissance-Individuums gefeiert, hinterfragte Isabella in ihrem Wahnsinn dieses Konzept höfischer Repräsentation als Illusion, indem sie sich durch die ständige Vervielfältigung oder Verwandlung als ‚Dividuum‘ auf der Basis ihrer Figur ständig aufzulösen und wieder neu zu konstituieren wusste.

In der Pariser Aufführung von *La finta pazza* kulminierten 1645 beide Aspekte des Verhältnisses von Commedia all'improvviso und Oper zu einem Zeitpunkt, als wegen der noch nicht vollzogenen Institutionalisierung (mit der Gründung der Académie Royale de la musique) die Möglichkeit zu freien Experimenten gegeben war. Sänger und Berufsschauspieler standen zur gleichen Zeit auf der Bühne. Sie zeigten mit *La finta pazza* eine Festa teatrale, die auf die Spieltraditionen der Commedia all'improvviso rekurrierte und damit aufzeigt, wie sehr Musiktheater im Laufe eines Ausbildungsprozesses in Interaktion mit zeitgenössischen Schauspiel- und Theatertraditionen stand – auch wenn keine Quellen zur Pariser Aufführung des Spektakels und zur Leistung der einzelnen Beteiligten überliefert sind.⁴⁶

⁴⁵ Alessandro Fontana, „La scena“, in: Ruggiero Romano und Corrado Vivanti (Hgg.), *Storia d'Italia*, Bd. 1 *I caratteri originali*, Turin 1972, 791–866; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin 1977; vgl. dazu Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007 (= Materialien des ITW Bern 8), 282–307.

⁴⁶ Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico, Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4), 104–119.