

Musik – Sprache – (Sprach-)Bild.

Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (1. Teil)

Marco AGNETTA (Saarbrücken)

Summary

The aim of the present study is to describe some of the possible relations between music, language, and verbal picture (or metaphor) which can be found in the *drammi per musica* of the early 18th century and especially in four allegorical arias of Vivaldi's opus *La Griselda* (1735). The paper illustrates some aspects of the cooperation between librettist (Goldoni) and composer (Vivaldi) as well as the importance of the metaphor for the interlinkage of music and language in such arias. It is divided into two parts: The first part presented in the following outlines the bipartite textual structure of the mentioned simile arias (metaphoric vs. literal stanza) which recalls the same two-piece structure of renaissance and baroque emblems. The second part will focus on the interaction of poetic language, verbal image, and Vivaldi's music in the mentioned simile arias.

Einleitung: Zum Relationsgefüge in Oper und Gleichnisarie

Die Oper ist ein *polysemiotisches Kommunikat*, denn sie vereint Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme in sich. Obwohl über eine solche Benennung sicher Diskussionsbedarf besteht und die Frage durchaus erlaubt ist, inwiefern ‚Polysemiotizität‘ als neues und bisher wenig gebräuchliches Synonym für die in den Philologien weit bekannteren Bezeichnungen wie etwa ‚Multimedialität‘ bzw. ‚Intermedialität‘, ‚Medienmix‘, ‚Multimodalität‘ und Ähnliches mehr gewinnbringend ist, erscheint sie dem Autor der vorliegenden Studie aus einer übergeordneten semiotischen Perspektive dennoch adäquat (cf. Agnetta 2018). Welchen Begriff man auch für das gemeinsame Auftreten unterschiedlicher Zeichen in einem Kommunikat bevorzugt, ein solches Werk erfordert Analyseinstrumente, die sich v.a. der zahlreichen Interrelationen zwischen den Zeichen unterschiedlichen Typs annehmen. Denn letztgenannte machen das Werk zu jenem übersummativen Ganzen, dessen „Beziehungszauber“ (Thomas Mann zit. nach Kaindl 1996, 71) den Rezipienten überhaupt erst in Staunen zu versetzen vermag. Auch im Folgenden wird es daher um die wechselseitigen Bezüge von Elementen

unterschiedlicher Zeichensysteme gehen, die vom Schöpfer(kollektiv) zu einem polysemiotischen Werk disponiert und vom Rezipienten gemeinsam erfasst und interpretiert werden.

In jeder Kommunikatsorte¹ bzw. Kunstgattung, die ein gemeinsames Vorkommen unterschiedlicher Zeichen vorsieht (z.B. bebilderte wissenschaftliche Abhandlungen, Werbeflyer und -clips, Comics, Opern, Lieder u.v.m.), können diese einmal mehr, einmal weniger ‚bezaubernden‘ Beziehungen, im Folgenden nüchtern als *synsemiotische Relationen* bezeichnet, beobachtet und individuell beschrieben werden. Exemplarisch herangezogen wird im vorliegenden Beitrag nicht eine ganze und in sich geschlossene Kommunikatsorte (die Oper), sondern die barocke Gleichnisarie als eines jener gestalterischen Versatzstücke, auf dem die italienische Barockoper zwar nicht nur, doch im Wesentlichen auch beruht. Andere Formen, die zusammen mit solchen Arien für gewöhnlich zu einer sogenannten Nummernoper aneinandergereiht werden, sind das Rezitativ, das Ensemble und oft auch eingeschobene Instrumental-, Ballett- und Chorstücke.

In der Operngeschichte findet die Gleichnisarie barocker Prägung nicht nur Befürworter. Im Gegensatz zur großen Beliebtheit, die diese beim Publikum erfährt, weil sie das effektvolle Kontrastprogramm zum die Handlung vorantreibenden, musikalisch aber weniger ansprechenden und deswegen von Anfang an als „tedioso“ (ital. für ‚langweilig‘; cf. Mazzocchi 1969, 127) stigmatisierten Rezitativ darstellt, stehen die in den Opernästhetiken des 18. und sogar 19. Jahrhunderts auch stets präsenten Vorbehalte. Immer wieder wird dieser stark konventionalisierten Form die Publikumsunterhaltung als alleiniger Zweck unterstellt, der nichts mit der ungleich edleren und intrinsischen Motivation zu tun habe, ein wahrhaftes und in jeglicher Hinsicht gut ausbalanciertes musikalisches Drama zu erschaffen. Die Stereotypie ihres Aufbaus führt in der Mitte und am Ende des 18. Jahrhunderts zur Charakterisierung der barocken Da-Capo-Arie als „langweilig, undramatisch, starr und künstlich“ (Leopold 2006, 357). In der auf die Reform des Opernwesens abzielenden Abhandlung eines Algarotti (1754) z.B., auf der auch die schöpferischen Ambitionen des Komponisten Christoph Willibald Gluck und seines Librettisten Raniero de’ Calzabigi aufbauen, stößt die Gleichnisarie auf strikte Ablehnung. Solche Autoren erachten die für die Barockarie so charakteristische Verwendung von Metaphern und Vergleichen lediglich als einen Vorwand für nie enden wollende Wiederholungen sowie für eine widernatürliche Überladung der Gesangslinie mit halsbrecherischen Koloraturen (cf. Algarotti 1791, 340ff.). Diese überhand nehmenden Auszierungen stellen für sie wenig anmutige, lächerlich wirkende und damit letztlich entbehrliche Ornamente dar, „die auf Kosten aller anderen Elemente des ‚Gesamtkunstwerkes‘ Oper“ (Lühning 1994, 816) gehen. Die musikalische Effekthascherei, zu der die Manifestation virtuoser „Kehlfertigkeit“ gehört, wird auch jener bekannte Opernrevolutionär, der mit dem schillernden Begriff des Gesamtkunstwerks in Verbindung gebracht wird, Richard Wagner, Mitte des 19. Jahrhunderts noch anprangern (cf. Wagner 1852, 19f.). Aber es ist gerade auch der konventionelle bildhafte Charakter der Textgrundlage, dessen distanzierte ‚Uneigentlichkeit‘ – wie man in der Metaphernforschung zu sagen pflegt (cf. Kohl 2007, 25ff.) – die emotionale Unmittelbarkeit und die Verständlichkeit des gesamten sprachlich-musikalisch-szenischen Gefüges gefährdet. Gluck

selbst hebt im Vorwort zu seiner zweiten Reformoper *Alceste* (1767) die Leistung seines Librettisten Calzabigi lobend hervor, der mit seinen Texten die zeittypischen „blumigen Beschreibungen und überflüssigen Vergleiche“ tunlichst vermied:

Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno di libretto, in cui il celebre Autore imaginando [*sic*] un nuovo piano per il Drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui, e alle sentenziose, e fredde moralità, il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato. (Cf. Faksimile in Gluck 2005, lvii; cf. hierzu auch Brück 1925, 442f.)

Obwohl die barocke Gleichnisarie ein weitgehend standardisiertes (wenn nicht gar stereotypes) Konglomerat aus sprachlichen, musikalischen und – wie im weiteren Verlauf ersichtlich wird – implizit auch piktorialen Zeichen darstellt, ist sie in semiotischer Hinsicht ein höchst interessantes Phänomen. Ihr kommt, aus einer aktuellen semiotischen Perspektive betrachtet, ein weit größeres Potenzial zu als die ihr von Algarotti und Wagner attestierte und für schädlich befundene Funktion, inhaltsleere Effekthascherei zu ermöglichen. Dieses Potenzial aus einem semiotischen Blickwinkel nachzuzeichnen und exemplarisch anhand von einzelnen Repräsentanten zu diskutieren, ist das Ziel der vorliegenden Studie. Als Beispiele werden im Folgenden vier Arien aus der italienischsprachigen Oper *Griselda* herangezogen. Hervorgegangen ist das 1735 im Teatro Grimani di S. Samuele zu Venedig uraufgeführte *dramma per musica* aus der Zusammenarbeit des Komponisten Antonio Vivaldi mit dem damals noch wenig bekannten Carlo Goldoni, der die Bearbeitung eines bereits 1701 von Apostolo Zeno auf der Grundlage einer Novelle aus Boccaccios *Decamerone* erstellten Librettos besorgt hat.² Die Incipits der Arien lauten: „Se ria procella“ (Gualtiero, I.3), „Vede orgogliosa l'onda“ (Ottone, I.5), „Agitata da due venti“ (Costanza, II.2) und „Dopo un'orrida procella“ (Ottone, III.6). Die nachfolgend angeführten Texte der Arien sind der Partitur entnommen (cf. Vivaldi 2015). Allen vier Arien ist eine Meeres- bzw. Seemannsmetaphorik als Sinnbild für die Gemütszustände der Charaktere gemeinsam.³

Es ist oft angemerkt worden, dass der Typus der meistens als Abgangsstück konzipierten Da-Capo-Arie, unter dem auch die vorliegenden Gleichnisarien zu subsumieren sind, aufgrund ihrer Geschlossenheit dem Aufbau eines konsistenten Dramas eher abträglich ist als diesen zu begünstigen (cf. z.B. Lühning 1994, 819) – erst recht, wenn solche Arien mit manchmal mehr, manchmal weniger gravierenden Abänderungen anderen Werken entnommen bzw. entlehnt sind (cf. Strohm 1979, 229f.). Der vorliegende Beitrag hat sich allerdings nicht zum Ziel gesetzt, der Frage nachzugehen, ob *Griselda* ein in sich konsistentes und ausgeglichenes Opernwerk ist. Strohm (2008, 585) hat mit seinem lapidaren Urteil „*Griselda* 35 does not work very well as a drama“ eine mögliche Antwort gegeben, die sich vor allem auf die Rekonstruktion des historischen Aufführungshintergrunds der Oper stützt: Der Komponist und erst recht der junge Librettist wollten sich unter Rückgriff auf bereits bestehende und erfolgreiche verbale und musikalische Versatzstücke zum ersten Mal an einem Grimani-Theater profilieren (cf. Strohm 2008, 585). Dies erklärt den Pasticcio-

Charakter dieses *dramma per musica*. Demgegenüber steht die hier nur knapp zu nennende hermeneutische Überlegung, dass der Rezipient bei einer heutigen Aufführung des Werks dennoch automatisch nach intendierten wie nichtintendierten kohärenten Sinnsträngen sucht, zu denen ihm die Struktur des gesamten polysemiotischen Komplexes eben Anlass gibt. Dies bedeutet für die Opernforschung, den Appell von Hill zu beherzigen, wonach die dramatische Integrität der *opera seria* des 18. Jahrhunderts – und exemplarisch hierfür: der *Griselda* –, so defizitär sie manchmal in musikwissenschaftlichen Studien gezeichnet wird, auch aus heutiger Sicht dennoch ernst zu nehmen ist (Hill 1978, 78).

Im Folgenden gilt es also vielmehr aufzuzeigen, welche Semioseprozesse die Gleichnisarie initiieren kann und wie diese Semioseprozesse einerseits das Verständnis dieser geschlossenen Nummer *par excellence* bedingen, andererseits aber auch Auswirkungen auf der Ebene des gesamten Werkes und sogar werkextern auf den allmählichen Aufbau bzw. die Verfestigung eines musikalischen ‚Vokabulars‘ haben, auf das Komponisten noch Jahrzehnte später immer wieder rekurren. Die zentrale Frage lautet hier also: Wie entsteht Sinn – und in der Arie, die der Musik großen Raum zugesteht, bedeutet dies auch: musikalischer Sinn – in der Wechselwirkung von Musik, Sprache und (Sprach-)Bild? Der vorliegende Beitrag tangiert damit auch Fragen der musikalischen Semantik.

Es soll im Folgenden nacheinander auf die einzelnen Komponenten der Arie eingegangen werden, d. h. zunächst auf den Text und dann auf die Musik, ohne damit suggerieren zu wollen, dass diese Teile getrennte und womöglich einander wesensfremde Entitäten sind. Manchmal ist dies die Auffassung einer Sprache und Musik auf der Systemebene kontrastierenden Semiotik. In der Polysemiotizitätsforschung dagegen geht es um die Beschreibung des faktischen gemeinsamen Auftretens von Strukturen, in diesem Fall von sprachlichen und musikalischen Zeichen, in einem Werk und den gemeinsamen Aufbau von Sinn. Eine Betrachtung der Elemente *eines* Zeichentyps sieht die Polysemiotizitätsforschung v.a. dann als problematisch an, wann immer sie nicht in einer erschöpfenden Inbezugsetzung der gesondert betrachteten Elemente zu einer Sinneinheit mündet (cf. Bucher 2011, 129ff.; Schmitz 2011, 33). Denn nach ihrer Vereinigung können weder der Text noch die Musik für sich genommen eine Interpretation erfahren, die annähernd so ergiebig ist wie jene, welche die Arie als zwar heterogene, aber überaus reizvolle Zeicheneinheit erfährt. Sprache und Musik (und Szene) bilden in der Arie und auch in der Oper eine übersummativische Einheit im Sinne der Gestalttheorie (cf. z.B. Kaindl 1995, 33 und 39ff.).

Textstruktur und inhärente Bildlichkeit

Gerade bei zu vertonenden Texten muss sich stets vergegenwärtigt werden, dass diese bereits vor der Weiterverarbeitung durch den Komponisten Eigenschaften aufweisen (müssen), die sie zur Vertonung geeignet erscheinen lassen. Der Librettist erschafft damit in dialogischer Voraussicht und oft auch in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten eine Textgrundlage, die in mehrfacher Hinsicht die Vertonung begünstigt. Das Augenmerk der

folgenden Beschreibung soll auf diese Merkmale gerichtet werden. Ein prominenter Aspekt ist bei der Gleichnissarie die konkret-bildhafte Umschreibung eines abstrakteren Auszudrückenden. Wie in der kognitiven Metaphertheorie oft hervorgehoben wird, kann durch veranschaulichende Metaphern ein abstrakter Gegenstandsbereich näher an die (Alltags-) Erfahrung des Menschen gerückt werden (cf. Jäkel 2003, 46). Dies geschieht auch in den hier ausgewählten Gleichnissarien.

Wie bereits erwähnt, vereint diese Arien eine Seemanns- und Schifffahrtsmetapher, die als Sinnbild für das ganze menschliche Leben oder eine besonders intensive, meistens durch widrige äußere Einflüsse geprägte Lebensphase gebraucht wird. Seit den prominenten Beschreibungen in *Odyssee* und *Aeneis* gilt das Meer als „Symbol der Herausforderung und Bewährung“, weil seine Fremdheit und Bedrohlichkeit Schiffsreisenden das Leben kosten kann; es steht daher sinnbildlich für einen „Raum der Bewährung gegen die Mächte des Schicksals“ (Butzer/Jacob 2012, 268). In der nachfolgend zitierten Arie Gualtieros (I.3) ist zusätzlich das u.a. durch Quintilian überlieferte Bild des Staatsschiffes mitbestimmend, dessen Steuermann bzw. Oberhaupt eine sichere Fahrt garantieren soll (cf. Quintilian, *Institutio oratoria* VIII, 44.6). Gualtiero, der in Goldonis Fassung König Thessaliens (und nicht Siziliens wie bei Zeno) ist, wird vom Volk aufgefordert, seine nicht standesgemäße Ehe mit Griselda, einer ehemaligen Schäferin, aufzulösen und diese zu verstoßen. Gegen seinen eigenen Willen, aber in Übereinstimmung mit dem des Volkes verbannt er die geliebte Griselda mit einem kruden „Ti lascio“ und *da parte* fügt er hinzu „(quasi dissì: idolo mio)“. Seine folgende Gleichnissarie ist genauso doppelbödig wie dieser letzte vorbereitende Rezitativ-Vers:

(Gualtiero, I.3) Se ria procella
 sorge dall'onde
 saggio nocchiero
 non si confonde
 ne teme audace
 l'onda del mar.

 Serve il consiglio
 di guida al forte
 e della sorte
 nemica infesta
 ogni periglio
 sa superar.

Das Gleichnis vom weisen und tollkühnen Steuermann, der weder Gewitter noch die dadurch verursachten hohen Wellen fürchtet und der in der späteren Nominalisierung „[i]l forte“ sein mehrdeutiges, aber nicht-metaphorisches Pendant findet, kann zweifach ausgelegt werden. Mit ihm manifestiert Gualtiero seine Stellung als vorausschauender Diplo-

mat: Die Schifffahrt symbolisiert zum einen seine Tätigkeit als Regent, der die *res publica* gegen widrige äußere Umstände abschirmen muss. In diesem Falle besteht die Gefahr in der nicht standesgemäßen Heirat mit Griselda, die noch mindestens fünfzehn Jahre nach der Eheschließung beim renitenten Volk hohe Wellen zu schlagen scheint. Die Arie ist zugleich aber auch ein intimer Ausdruck seiner innigen, aber zu diesem Zeitpunkt nicht (mehr) öffentlich bekundbaren Liebe zu Griselda, die durch das Volksbegehren ernsthaft gefährdet wird. Wie das *dénouement* im letzten Akt der Oper zeigt, ist Gualtiero allerdings in der Lage, beiden Bedrohungen die Stirn zu bieten und sowohl das von Ottone aufgebrachte Volk zu besänftigen als auch Griselda als seine des Königinnentitels würdige Ehefrau wieder zu sich zu nehmen. In dieser Aufschlüsselung wirkt die Arie demnach vorausdeutend auf das *lieto fine*.

Bis dahin aber bleibt Griselda offiziell die von König Gualtiero verstoßene Gemahlin – eine perfekte Gelegenheit für den ihr hartnäckig nachstellenden Hofmann Ottone, der die Schifffahrts- und Meeresmetapher wieder aufgreifend dem Objekt seiner Begierde nun eindeutige Avancen macht.

(Ottone, I.5) Vede orgogliosa l'onda
 conosce il mare infido
 e pur l'amata sponda
 saggio nocchiero ardito
 spera di ribaciar.

 Così quest'alma amante
 adonta del rigore
 non teme, non paventa
 costante nell'amore
 alfin più bella sorte
 spera di ritrovar.

Griseldas Zurückweisung („Adito non le lascia a' miei sospiri“, Rezitativ Ottone, I.5) stellen für ihn hochmütige Wellen, gar ein ganzes heimtückisches Meer dar. Von dieser fühlt er sich allerdings nicht entmutigt, sondern im Gegenteil noch herausgefordert. Hier wird in der sprachlichen und, wie noch ersichtlich wird, mehr noch in der musikalischen Ausgestaltung die positive Konnotation des neckischen Spiels der metonymisch für das Meer einstehenden Welle mit dem sie dominieren wollenden Seemann evoziert (cf. Butzer/Jacob 2012, 483). Und doch schwelt in Ottone auch der Wunsch nach dem festen Boden einer stabilen Beziehung. Indem er sich mit einem kundigen und weisen Seemann vergleicht, drückt er seine Zuversicht aus, dieses nur zeitweise aufbrausende Meer bändigen und bald in den verheißungsvollen Hafen der Ehe mit Griselda einfahren zu können.

Währenddessen plant König Gualtiero eine Scheinhochzeit mit einer neuen Auserwählten: Costanza, die er etwa fünfzehn Jahre zuvor mit Griselda gezeugt und wiederum auf-

grund eines völkischen Aufbegehrens in die Obhut seines Athenischen Freundes Corrado gegeben hatte. Dem Volk und auch Griselda ließ er mitteilen, dass er die gemeinsame Tochter hat umbringen lassen. Die Treue, die Griselda mit diesem damaligen Akt der Aufopferung an den Tag gelegt hat, besänftigte das Volk nur bis zur erneuten Geburt eines potenziellen Thronfolgers, die des Prinzen Everardos, mit der die Oper beginnt. Die geplante Hochzeit zwischen Costanza und Gualtiero soll Griselda erneut auf die Probe stellen („L'estrema prova di sua fermezza“, Rezitativ Gualtiero, III.9). Kenntnis von diesem Unterfangen haben allerdings nur Gualtiero selbst und sein Vertrauter Corrado. Alle anderen Beteiligten stellen sich den Unwägbarkeiten dieses Marionettenspiels. Costanza, die dem jüngeren Bruder Corrados, Roberto, bereits ihre Liebe versprochen hat, verleiht in der Arie „Agitata da due venti“ (II.2) ihrer tiefen Verzweiflung angesichts des königlichen Heiratswunsches Ausdruck. Auch sie rekurriert auf die Seefahrtsanalogie:

(Costanza II.2) Agitata da due venti
 freme l'onda in mar turbato
 e 'l nocchiero spaventato
 già s'aspetta a naufragar.

Dal dovere, e dall'amore
 combattuto questo core
 non resiste; par, che ceda,

e cominci a desperar.

Entweder begeht Costanza die Torheit, sich dem Heiratswillen des Königs zu widersetzen, oder sie muss ihrer ersten und wahren Liebe für immer abschwören – zwei in ihren Augen gleichermaßen nicht infrage kommende Optionen. Übersetzt wird dieses Hin- und Hergerrissensein wiederum im Sinnbild einer stürmischen See, in der zwei feindliche Winde das Meer bewegen und den Fährmann in Seenot bringen. Gleichsam als außenstehende Betrachterin vergleicht Costanza sich mit diesem in ein Unwetter geratenen Seemann, dessen Boot von den zwei Winden hin- und hergeworfen wird. Dieses Bild ist in anderen barocken Gleichnissen nicht unüblich⁴ und veranschaulicht oft die inneren Kämpfe eines Operncharakters mit den Instanzen Vernunft (*ratio*, hier: „dovere“) und Herzensangelegenheit (*cor*, hier: „amore“). Oft sind diese Winde sogar ausdrücklich benannt: Boreas, der stürmische Nordwind und Feind der Liebenden, sowie Zephiros, der frühlingsbringende und dem Liebesglück geneigte Westwind (cf. Butzer/Jacob ²2012, 485f.).

Auch Ottone und Griselda wissen nicht von der erneuten Prüfung von Griseldas Treue. Im dritten und letzten Akt verspricht Gualtiero zu diesem Zweck Ottone die Hand der verstoßenen Griselda. Dieser bricht wahrhaft in Freudentaumel aus. Wieder auf die mittlerweile auch werkintern bekannte Allegorie Bezug nehmend singt er siegessicher:

(Ottone III.6) Dopo un'orrida procella
splende chiaro il ciel sereno
che disgombra il nostro seno
dell'affanno, e del timor.

Così suole la fortuna
ristorare i danni suoi
vicendevoli con noi
alternando il suo rigor.

Als Griselda über den königlichen Entschluss unterrichtet wird, beteuert sie noch einmal ihre Treue zu Gualtiero. Sie wolle lieber sterben, als Ottone zu heiraten. Dieser Treuebeweis besänftigt das Volk, für dessen Aufbegehren alleine Ottones Machenschaften verantwortlich waren. Gualtiero löst die Geheimnisse auf, nimmt Griselda wieder zu sich und bestätigt damit das in seiner ersten Arie bereits vorausgedeutete Happy End.

Alle hier behandelten Gleichnisarien weisen einen zweiteiligen Aufbau auf, den man im Übrigen bereits aus der Madrigalkomposition des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts kennt (cf. z.B. Chemotti 2016, 72): In der Regel ist die erste Strophe allegorischen Charakters und zeichnet ein konkretes und anschauliches Bild, das in Stimmungsgehalt und Thema der wörtlichen Auflösung in der zweiten Strophe in irgendeiner Weise entspricht. Die zweite Strophe hingegen beinhaltet oft einen allgemein gehaltenen Leitspruch, eine Lebensweisheit oder Verhaltensregel, die sich in ihrem Bezug zum vorhergehenden Sprachbild mit besonderer Evidenz präsentiert. In Ottones Arie „Scocca dardi l'altero tuo ciglio“ (II.7) findet diese Regel eine werkinterne Ausnahme, folgt doch in diesem Fall die metaphorische Strophe auf die wörtliche.

Die allerdings üblichere Abfolge von konkret-allegorischer und später allgemein-abstrakter Strophe kann aus der Sicht der erkenntnisorientierten Metaphernforschung als pragmatische Erwägung gewertet werden, die das kommunikative Gelingen der Sprachhandlung im Blick hat. Insofern gilt die Heranführung des Rezipienten an einen abstrakten Sachverhalt durch den Bezug auf einen ihm wohl bekannten Lebensbereich als das epistemische Potenzial der Metapher. Dieses Sprachmittel fungiert in solchen Fällen als „*Explanans*“, das dem Erfahrungsbereich des Rezipienten entferntere zu Verstehende als „*Explanandum*“ (Jäkel 2003, 32; Hervorhebungen im Original). Folgt die Metapher diesem pragmatischen Ziel, entspricht ihr Gebrauch einer „kognitive[n] *Notwendigkeit*“ (Jäkel 2003, 32) und hat damit im Rahmen der jeweiligen Kommunikationssituation eine „*kognitive Erschließungsfunktion*“ (Jäkel 2003, 32). Der Umstand, dass der Bildspenderbereich in den meisten Fällen konkreter(er) Natur ist als der Bildempfängerbereich,⁵ wurde von der kognitiven Metapherntheorie oft hervorgehoben (z.B. Lakoff/Johnson 1980, 105; Kövecses 2010, 29). Kövecses hat dies eigens noch für die Übermittlung moralischer Richtlinien bemerkt, wie sie beispielsweise auch in Gleichnisarien formuliert werden: „Moral categories such as good

and bad, as well as honesty, courage, sincerity, honor, and their opposites, are largely understood by means of more concrete source concepts“ (Kövecses 2010, 23).

Das Vergleichsmoment zwischen metaphorischer Rede und moralischer Richtlinie schlägt sich in Gleichnisarien manchmal konkret in der Verwendung einer sprachlichen Vergleichspartikel nieder, wie ‚come‘ und ‚tale‘ am Anfang des metaphorischen Teils (wie z.B. in der Arie „Come in vano il mare irato“ in Vivaldis und Metastasio's *Catone in Utica*, 1737) oder wie ‚così‘ zu Beginn der zweiten, die Metapher auflösenden Strophe (wie in den hier näher besprochenen Arien des Ottone „Vede orgogliosa l'onda“ und „Dopo un'orrida procella“). Der Gebrauch einer Vergleichspartikel legitimiert im Grunde erst die Bezeichnung ‚Gleichnisarie‘, wird doch ein Gleichnis üblicherweise als fortgesetzter Vergleich aufgefasst, der die Analogiebeziehung zwischen den verglichenen Gegenständen sprachlich explizit macht. Bleibt eine solche Vergleichspartikel aus, wäre die Bezeichnung einer ‚allegorischen Arie‘ womöglich zutreffender. Auch im englischsprachigen Bereich erfolgt die Bezeichnung analog zur deutschen Konvention, wenn von „simile arias“ (z.B. Strohm 2008, 102), also ‚Vergleichsarien‘, die Rede ist. Die plakative Trennung von der ersten, dem Bildspenderbereich und der zweiten, dem Bildempfängerbereich zugewiesenen Strophe wird durch Mittel sprachlicher und musikalischer Natur durchbrochen. Zunächst aufgegriffen werden in diesem Teil der Untersuchung die sprachlichen Formulierungen, im zweiten Teil dieses Beitrags die musikalischen Gestaltungsmittel.

Die Arie konstruiert trotz ihres zweiteiligen Aufbaus einheitliche Isotopieebenen, welche die Interpretation und Auflösung der Metapher begünstigen. So greift in der Arie von Gualtiero (I.3) das lexikalisierte syntaktische Element „Serve [...] di guida“ in der zweiten, unmetaphorischen Strophe die Metapher des weisen und auf Orientierung angesehenen Führmanns wieder auf. Diese tote oder „gefrorene“ (Goodman 1973, 77) Metapher wird durch die vorangehende Allegorie reaktiviert, sozusagen „wiederbelebt“ (Beneke 1988, 204) und sorgt zusätzlich für Kohärenz zwischen den beiden Textstrophen. In ähnlicher Weise ließe sich, begreift man den Strophenwechsel als Achse, ein arieninternes „mapping“ (Lakoff 1987, 276) von Bildspender- und Bildempfängerbereich vornehmen, wie nachfolgend in Tabellenform veranschaulicht wird:

	Bildspenderbereich 1. Strophe	Bildempfängerbereich 2. Strophe
Gualtiero (I.3)	ria procella	sorte nemica infesta
	sorge	sa superar
	dall'onde / onda del mar	ogni periglio
	saggio	il consiglio
	nocchiero / audace	(il) forte
	non si confonde	serve [...] di guida

Ottone (I.5)	l'onda orgogliosa / il mare infido	adonta del rigore
	vede, conosce	non teme, non paventa / <i>costante</i> nell'amore
	l'amata sponda	amante / più bella sorte
	saggio nocchier	quest'alma
	ardito	amante / costante nell'amore
	spera di ribaciar	spera di ritrovar
Costanza (II.2)	Agitata	combattuto
	da due venti	dal dovere e dall'amore
	'l nocchiero	questo core
	spaventato /	non resiste
	s'aspetta a naufragar	par che ceda / e cominci a disperar
Ottone (III.6)	Dopo	<i>ristorare</i> / <i>vicendevoli</i> / <i>alternando</i>
	un'orrida procella	i danni suoi / il suo rigor
	splende chiaro	ristorare
	che disgombra il nostro seno	ristorare
	dell'affanno e del timor	i danni suoi / il suo rigor

In den meisten Fällen können Inhaltswörter der ersten Strophe direkt mit Verssegmenten aus der zweiten Strophe in Verbindung gebracht werden. Nur wenige Lexeme oder Phrasen finden in der jeweils anderen Strophe keine Entsprechung. Dies ist zum Beispiel der Fall bei „freme l'onda in mar turbato“ in Costanzas Arie (II.2). Hier lassen aber erstens die Verortung der Welle im bewegten Meer in der Kausalkette zwischen den tobenden Winden und dem Quasi-Schiffbruch sowie zweitens die zu diesem Zeitpunkt bereits gesungene Arie Gualtieros (und in Maßen auch die Ottones) keinen Zweifel daran, wie diese Meeresmetapher zu interpretieren ist. Interessant ist in diesem Kontext anzumerken, dass ein italienisches Referenzwörterbuch (Treccani) *sub voce* ‚frèmere‘ an erster Stelle die Anwendung auf menschliche Gemütszustände („Di persona, essere agitato internamente da una forte passione“, II.2) und an zweiter Stelle direkt den literarischen Gebrauch als Meeresbeschreibung („Agitarsi rumoreggiando, detto spec. del mare in tempesta“, II.2) anführt. In beiden Darstellungen fungiert das uns vom Arien-incipit bekannte Lexem ‚agitato/a‘ als Explanans. Auch in der Arie Ottones wird der metaphorische Bezug „il ciel sereno“ in der zweiten Strophe nicht unmittelbar aufgeschlüsselt, wohl aber der Gegensatz zwischen stürmischem Gewitter und heiterem Himmel in den Lexemen „ristorare“ und „alternando“ verdeutlicht. Ohnehin ist bei dieser Arie der sonst spürbar abrupte Wechsel von der allegorischen zur wörtlichen Strophe etwas abgeschwächt, ist doch das Verspaar „che disgombra il nostro seno / dell'affanno e del timor“ im Grunde nicht mehr Teil des in den vorangegangenen Ver-

sen gezeichneten Naturbilds, sondern hat gewissermaßen die Stellung einer Schnittmenge zwischen metaphorischer und wörtlicher Strophe inne. Überhaupt bilden, wie aus der Tabelle hervorgeht, diese beiden vieldeutigen und semantisch dichten Begriffe („ristorare“ und „alternando“) das Pendant für verschiedene Formulierungen in der metaphorischen ersten Strophe.

Zuweilen antwortet die Auflösung der Allegorie in der zweiten Strophe selbst mit metaphorischen Wendungen, zu beobachten z.B. wiederum in der Arie der Costanza (II.2): „Dal dover e dall’amore / *combattuto* questo core“ (eigene Hervorhebung). Diese fungieren wieder als Kohäsionsmittel zwischen den beiden Strophen, da diese neue Metapher aus dem kriegerischen Bereich so allgemein ist, dass sie sowohl das gefährliche Wechselspiel der hohen Meereswellen als auch das der widersprüchlichen Gefühle in Costanzas Brust zu versinnbildlichen in der Lage ist. Erneut werden dem Rezipienten der Nachvollzug eines Gefühlszustandes und gleichzeitig eine Grundlage der Empathie mit dem Operncharakter durch ein konkretes Sprachbild ermöglicht.

Diese plakative Zweiteiligkeit ist nicht nur in den vorliegenden barocken Gleichnisarien italienischer Prägung zu finden, sondern ist bereits rund ein Jahrhundert früher ein gestalterisches Element im nachfolgend zitierten Sonett *An die Welt* des bekannten deutschsprachigen Barockdichters Andreas Gryphius.

XLIX. An die Welt (1643)

Mein oft besturmbtes Schiff der grimmen winde spiell /
Der frechen wellen baall / das schier die flutt getrennet /
Das vber klip auf klip’ / vndt schaum / vndt sandt gerennet;
kombt vor der zeit an port / den meine Seele will.

Offt wen vns schwartze nacht im mittag vberfiell:
Hatt der geschwinde plitz die Seegel schier verbrennet!
Wie oft hab ich den Windt / vndt Nord’ vndt Sudt verkennet!
Wie schadhafft ist der Mast / Stewr-ruder / Schwerdt und Kiell.

Steig aus du müder Geist! Steig aus! wir sindt am Lande!
Was grawt dir für dem portt / itzt wirstu aller bande
Vndt angst / vndt herber pein / vndt schwerer schmerzen los.

Ade / verfluchte welt: du see voll rawer stürme:
Glück zu mein vaterlandt / das stätte ruh’ im schirme
Vndt schutz vndt friden hält / du ewiglichtes schlos. (Gryphius 1963, 61f.)

Auch hier wieder ist die in den ersten beiden Quartetten beschriebene Fahrt über die stürmische See eine Allegorie für das menschliche Leben, das zur Zeit der Abfassung des Sonetts

in den meisten Fällen größere Entbehrungen bereithielt, als dies etwa in heutigen westlichen Kulturen der Fall ist. Die Terzette hingegen lösen die Allegorie auf, interpretieren und ergänzen sie. Dies geschieht in ähnlicher Weise, aber auch ausführlicher als in der jeweils zweiten Strophe der oben angeführten Gleichnisarien. Eine erschöpfende Betrachtung dieses Sonetts kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Hier genügt zunächst die Beobachtung, dass viele der darin vorfindlichen Metaphern, die sich zur Meeres- und Schifffahrtsallegorie gruppieren, auch in verschiedenen Gleichnisarien aufgegriffen werden und dass man in diesem Fall von einer wohl geläufigen Analogie sprechen kann. Besprochen wird das Gedicht z.B. in der nun schon älteren, aber keineswegs veralteten Habilitationsschrift von Manfred Windfuhr (1966, 84ff.) zur barocken Bildlichkeit. Diesen Ausführungen verdanken die eigenen den Hinweis darauf, dass Gryphius' Sonett einen ähnlichen Aufbau aufweist wie das in der Renaissance und Barockzeit überaus beliebte Emblem (cf. Windfuhr 1966, 95). Dessen Titel, die Quartette und die Terzette entsprechen dabei den drei Teilen *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio*. Damit übersetzt Gryphius die Ästhetik einer seit dem beginnenden 16. Jahrhundert beliebten polysemiotischen Gattung – als erstes Zeugnis wird das 1531 erstmals aufgelegte *Emblematum Liber* von Andrea Alciato angesehen (cf. Moog-Grünwald 2008) – in die monosemiotische, in diesem Fall rein sprachlich vermittelte Form des Sonetts.

Der Vergleich dieser vom semiotischen Standpunkt betrachtet unterschiedlichen Gattungen (oder Kommunikatsorten) Emblem und Sonett legitimiert sich durch die Nähe von „materiellem“ und „sprachlichem Bild“, wie Stöckl (2004, vi) die Abbildung einerseits und den metaphorischen Ausdruck andererseits auch noch nennt. Nach Stöckl kann ein Rezipient bei der Verarbeitung von materiellen und sprachlichen Bildern auf konzeptuelle Strukturen zurückgreifen, „die für beide gleiche kognitive Leistungen und Funktionen bereitstellen“ (Stöckl 2004, 226). Das beschriebene Verhältnis von Bild und metaphorischem Ausdruck nennt er „funktionale Isomorphie“ (Stöckl 2004, 226). Auf diesen Umstand lässt sich die leichte und vielfältige Vereinbarkeit von Sprache und Bild in einem polysemiotischen Kommunikat (etwa einer Werbepostkarte), aber auch die gegenseitige intersemiotische Überführung eines Bildes in eine sprachliche Form und umgekehrt zurückführen (etwa ein Verkehrsschild als piktoriale Ausführung eines Sprachbefehls: „Vorfahrt gewähren!“). Die Funktionsäquivalenz von materiellem und sprachlichem Bild, die auch in vielen verschiedenen, instrumentellen wie auch ästhetischen Kommunikatsorten ausgenutzt wird, bedeutet allerdings nicht, dass etwa im Gryphiusschen Sonett metaphorische Verszeilen und ein passendes Bild einfach austauschbar sind – Windfuhr spielt dieses Szenario in knapper Weise durch (cf. 1966, 95). Doch manifestiert sich im Nachvollzug solcher semiotischer Gemeinsamkeiten, in diesem Fall zwischen Sprache und Bild, dass ästhetische Gestaltung oft dort ansetzt, wo sich semiotische Systeme einander annähern, miteinander verwandt sind, sich überschneiden und Synergien schaffen (cf. Agnetta 2018).

Meister dieser Synergien sind Künstlerpersönlichkeiten, die sich der Kreation polysemiotischer Kommunikate verpflichtet haben. Oft erfordern solche Komplexe mehrere Urheber, die in gegenseitiger Rücksichtnahme und beständigem Dialog jeweils einen Teil des

Kommunikats erstellen, der für die ‚Weiterverarbeitung‘ durch den nächsten Künstler als geeignet empfunden wird (etwa das Libretto für eine Oper). Aus der umgekehrten Perspektive kann ein weiterverarbeitender Künstler ein bereits gestaltetes Kunstwerk heranziehen, das sich für sein Anliegen besonders eignet (die Vertonung eines ursprünglich nicht unbedingt dazu konzipierten Gedichtes). Zur Erstellung eines Emblems bemerkt in diesem Sinne Moog-Grünewald (2008, 203): „Die Emblemata genannten Epigramme bergen selbst das Moment des Transmedialen in sich: Der poetische Text führt eine ‚piktorale Spur‘, und [...] es eignet vice versa der Pictura bzw. der Res picta eine ‚poetische Spur‘.“ Die „Spuren“, von denen Moog-Grünewald spricht, sind nicht nur in überlieferten Werken (d. h. in *parole*-Akten) zugegen, sondern sind bereits in den beteiligten Zeichensystemen angelegt, sind diesen inhärent. Das verbale, das piktoriale und auch das musikalische (Zeichen-)System weisen nämlich Strukturen auf, die sich anderen Zeichensystemen förmlich anbieten und damit Ansatzpunkte für ein die Elemente dieser Zeichensysteme verbindendes polysemiotisches Kommunikat darstellen. Wir bezeichnen diese Ansatzpunkte, die ein ‚Dazwischen‘, einen Raum semiotischer Interaktion eröffnen, als semiotische *Inhärenzen*. Die Bildlichkeit ist der Sprache in Gryphius’ Sonett wie auch in Goldonis Arientexten inhärent. Im letztgenannten Fall sind diese bildlichen bzw. szenischen Inhärenzen der Sprache wichtige Anschlusspunkte für die Inszenierung und Aufführung des musiktheatralen Werkes. Denn bei der Überführung eines monosemiotischen Librettos zu einem polysemiotischen Theatergeschehen inspirieren ebendiese Inhärenzen den tatsächlichen Gebrauch geeigneter piktorialer und szenischer Zeichen. Insbesondere in der Barockoper gibt der metaphorische Teil der Gleichnissarie etwa nicht nur dem Komponisten Anlass zu musikalischen Virtuositäten (siehe Teil 2), sondern er gibt auch dem Maschinisten den Impuls zum Einsatz prunk- und effektvoller Bühnenmaschinerien, welche die Thematik der Allegorie wieder aufgreifen – schön zu sehen etwa im Film *Farinelli* (1994, Regie: Gérard Corbiau), in dem der Protagonist vor einer mobilen Meeres- und Schiffskulisse das Virtuosenstück „Son qual nave ch’agitata“ aus der Oper *Artaserse* (R. Broschi/Metastasio) zum Besten gibt.

Bei der Erstellung eines Emblems ist die inhärente Bildlichkeit metaphorischer Sprachausdrücke Ansatzpunkt für deren Bebilderung. Aber auch – wie oben beschrieben wurde und wie im zweiten Teil dieses Beitrags näher ausgeführt wird – für die Vertonung bestimmter barocker Arientexte. Konzeptuell kommt damit auch die barocke Gleichnissarie dem Emblem nahe. Die *inscriptio* bzw. das *motto* entfällt bei der Arie in der gewohnten Prägnanz und wird womöglich ersetzt durch das unmittelbar vorangehende Rezitativ. Die allegorische erste Strophe und große Teile der musikalischen Komposition übernehmen die Funktion der *pictura*. Die *subscriptio* manifestiert sich dann in der zweiten Arienstrophe, welche die Auflösung der Metapher in Form einer Verhaltensregel oder Lebensweisheit herbeiführt, sowie im mit dem Strophenwechsel meistens einhergehenden musikalischen Kontrast. Allerdings wird die Arie als geschlossene Form im Unterschied zum Emblem in den größeren und kohärenten Zusammenhang der Oper eingebettet. Die meist lose und thematisch inkohärente Fügung unterschiedlicher Embleme zu einem EmblemBuch ist hiermit nur bedingt vergleichbar.

Konklusion

In Hinblick auf den kommenden zweiten Teil kann resümierend festgehalten werden: In der Gleichnisarie kommt dem Sprachbild die besondere Funktion zu, das Verbindungsglied zwischen dem abstrakten moralischen Leitspruch in der zweiten Arienstrophe und einer musikalisch ansprechenden Ausgestaltung zu sein. Mit dem beschriebenen zweiteiligen Aufbau des Arientextes begünstigt damit bereits der Librettist dessen anschauliche Vertonung. Denn für die Musik als mimetische Kunst, als die sie im Barock hauptsächlich galt, ist die Metaphorik Hauptquelle gestalterischer (und dies bedeutet v.a. lautmalerischer) Elemente. Wie nun die Musik inhaltliche Kohärenz – in der Opernforschung ist unter Rückgriff auf den von Wagner (1852) mitgeprägten Terminus gerne die Rede von der ‚dramatischen Einheit‘ – in der Arie (und darüber hinaus) stiftet, welche Rolle dabei die musikalischen Inhärenzen der dichterischen Sprache spielen und inwiefern bei der Rezeption von Gleichnisarien semiotische Lernprozesse ablaufen, ist Gegenstand des voraussichtlich in Heft 3 von *ATeM* erscheinenden zweiten Teil dieses mehrteiligen Aufsatzes.

Endnoten

- 1 Eine Polysemiotizitätsforschung, die den Textbegriff rein verbalen Zeichenkonglomeraten zuspricht, operiert auf der Werkebene mit dem Begriff „Kommunikat“ (Adamzik 2002, 174). Das Pendant zu „Textsorte“ wäre demnach die „Kommunikatsorte“ (Marten/Sperfeld 2008, 116 *et passim*).
- 2 Für detailliertere Angaben zu Libretto und Oper cf. Strohm 2008, 562-585: „Griselda (1735)“, zu Komposition und Besetzung der Protagonistin cf. Hill 1978.
- 3 Auf den thematisch ambiguen Status der Arie III.6 wird im Laufe des Artikels noch einmal zurückzukommen sein. Weitere Gleichnisarien ähnlichen Aufbaus, jedoch mit abweichender Metaphorik sind in *Griselda* „Alle minacce di fiera belva“ (Corrado, I.11), „La rondinella amante“ (Corrado, II.1) und „Scocca dardi l’altero tuo ciglio“ (Ottone, II.7). Andere Arien desselben Werks beinhalten vereinzelte Metaphern, die ebenfalls musikalisch ausgedeutet werden, sie fallen aber nicht unter den Typus der Gleichnisarie. Weiterhin ist zu bemerken, dass der Protagonistin und Namensgeberin des Werkes keine dieser Gleichnisarien beschieden ist, was sich nach dem Zeugnis von Goldoni selbst u.a. auf die limitierten gesangstechnischen Fähigkeiten der Sängerin Anna Girò (bzw. Giraud) zurückführen lässt (cf. Hill 1978, 54; Strohm 2008, 566).
- 4 Cf. Hanna Schodterer, *Pietro Antonio Metastasio's Azione teatrale La pace fra la virtù e la bellezza in Vertonungen für den Wiener Hof von Luca Antonio Predieri und Antonio Bioni (1738-1739)*, Diplomarbeit, Universität Wien 2011, 146ff. Abrufbar unter: http://othes.univie.ac.at/15226/1/2011-06-21_0405462.pdf (Zugriff 15.07.2017).
- 5 Die terminologische Unterscheidung von „Bildspender“ und „Bildempfänger“ geht auf Weinrich 1976, 284, zurück.

Bibliographie

- Adamzik, Kirsten: „Zum Problem des Textbegriffs. Rückblick auf eine Diskussion“. In: Fix, Ulla / Adamzik, Kirsten / Antos, Gerd / Klemm, Michael (Hg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang, 2002, 163-182.
- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Zu den deutschen und französischen Übertragungen von Glucks Oper Orfeo ed Euridice (1762)*. Dissertation. Universität des Saarlandes 2018.
- Algarotti, Francesco: „Saggio sopra l'opera in musica“. In: Algarotti, Francesco: *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*. Bd. 3. *Saggi sopra le belle arti*. Venedig: Carlo Palese, 1791, 309-404.
- Beneke, Jürgen: „Metaphorik in Fachtexten“. In: Arntz, Reiner (Hg.): *Textlinguistik und Fachsprache*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1988, 197-213.
- Brück, Paul: „Glucks *Orpheus und Eurydike*. Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses im Rezitativ“. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), 436-476.
- Bucher, Hans-Jürgen: „Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. Theoretische und empirische Grundlagen einer systematischen Analyse der Multimodalität“. In: Diekmannshenke, Hajo / Klemm, Michael / Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt, 2011, 123-156.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012.
- Chemotti, Antonio: „E così a poco a poco: Claudio Monteverdi legge Battista Guarini“. In: Mehlretter, Florian (Hg.): *Wie semantisch ist die Musik? Beiträge zur Semiotik, Pragmatik und Ästhetik an der Schnittstelle von Musik und Text*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2016, 70-89.
- Diekmannshenke, Hajo / Klemm, Michael / Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt, 2011.
- Gluck, Christoph Willibald: *Alceste*. Wiener Fassung von 1767. Hg. Gerhard Croll / Renate Croll. Kassel et al.: Bärenreiter, 2005.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Aus dem Englischen von Jürgen Schlaeger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Gryphius, Andreas: *Sonette. Das erste Buch (1643)*. Hg. Marian Szyrocky. Tübingen: Max Niemeyer, 1963.
- Jäkel, Olaf: *Wie Metaphern Wissen schaffen. Die kognitive Metapherntheorie und ihre Anwendung in Modell-Analysen der Diskursbereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion*. Hamburg: Kovač, 2003.
- Kaindl, Klaus: *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer Interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Kaindl, Klaus: „Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung“. In: Heiss, Christine / Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (Hg.): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, 1996, 59-72.
- Kohl, Katrin: *Metapher*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.

- Kövecses, Zoltán: *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, ²2010.
- Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George / Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago: University Press, 1980.
- Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 2006.
- Lühning, Helga: „Arie. III. 18. Jahrhundert“. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite Ausgabe. Sachteil: Bd. 1. Kassel et al.: Bärenreiter, 1994, 816-823.
- Marten, Sylke / Sperfeld, Stefan: „Kommunikationsdesign – Zur Sinnhaftigkeit der Materialität von Kommunikaten“. In: Pohl, Inge (Hg.): *Semantik und Pragmatik – Schnittstellen*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 2008, 109-141.
- Mazzocchi, Domenico: *La catena d'Adone*. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1626. Bologna: Forni Editore, 1969.
- Moog-Grünwald, Maria: „Zwischen Kontingenz und Ordo – Das Emblem der Renaissance und Barock“. In: Moog-Grünwald, Maria: *Was ist Dichtung?* Heidelberg: Winter, 2008, 197-222.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio Oratoria*. Zweisprachige Ausgabe lateinisch-deutsch. Hg. und Üs. Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ³1995.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch. Hg. Peter Wunderli. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2013.
- Schmitz, Ulrich: „Sehflächenforschung. Eine Einführung“. In: Diekmannshenke, Hajo / Klemm, Michael / Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt, 2011, 23-42.
- Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Strohm, Reinhard: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979.
- Strohm, Reinhard: „Dramma per musica. Das 18. Jahrhundert“. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite Ausgabe. Sachteil: Bd. 2. Kassel et al.: Bärenreiter, 1995, 1479-1500.
- Strohm, Reinhard: *The Operas of Antonio Vivaldi*. 2 Bde. Florenz: Olschki, 2008.
- Treccani. Vocabolario on line, <http://www.treccani.it/vocabolario/fremere/> (Zugriff 15.06.2017).
- Vivaldi, Antonio: *La Griselda, RV 718*. Hg. Marco Bizzarini / Alessandro Borin. Mailand: Ricordi, 2015.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Weinrich, Harald: „Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld“. In: Weinrich, Harald: *Sprache in Texten*. Stuttgart: Ernst Klett, 1976, 276-290.
- Windfuhr, Manfred: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1966.