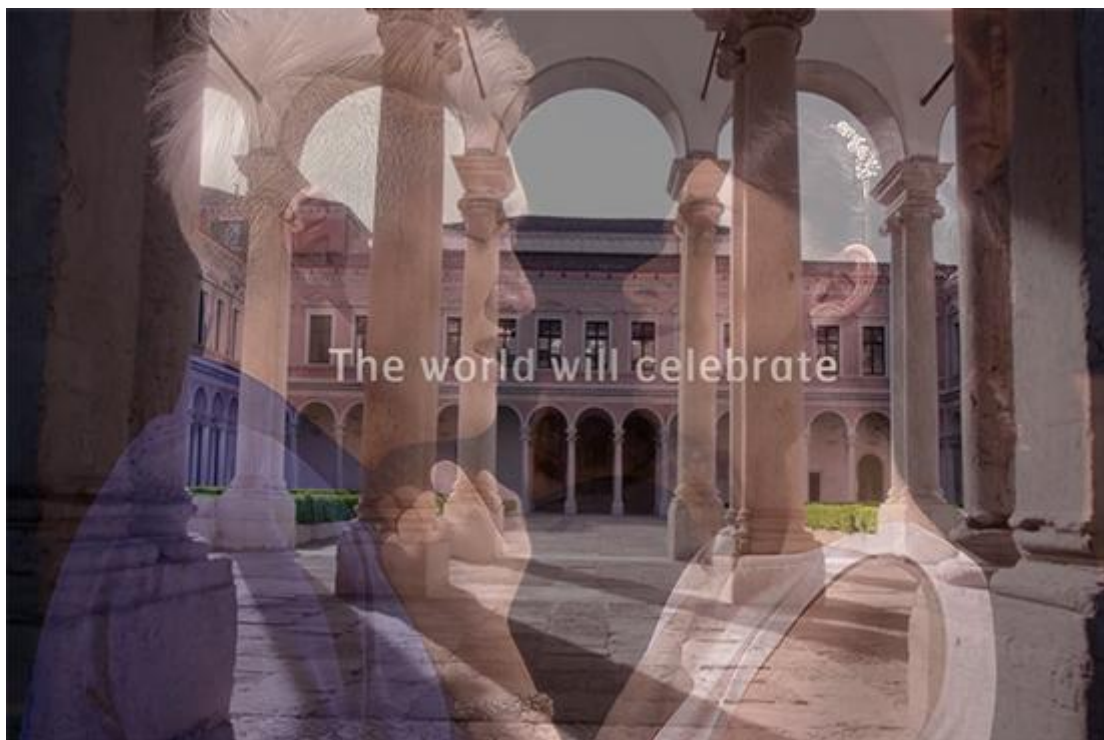


Monteverdi – Karneval – Oper

Von der Wahrheit des Karnevals

Il ritorno d'Ulisse in patria und *L'incoronazione di Poppea* von Claudio Monteverdi beim Musikfest 2017

Dank HRH The Prince of Wales, Royal Patron, Monteverdi Choir & Orchestra, wird es allen Menschen im Worldwideweb bei **YouTube** möglich sein, die Trilogie der Monteverdi Opern in exzellenter Ton- und Bildqualität zu hören und zu sehen. Ein YouTube-Video kann zwar keine Live-Performance in der Philharmonie Berlin oder anderswo ersetzen, doch es trägt jenseits der Streamingdienste und Klassik-Lable zu einer ungeheuren Verbreitung und Demokratisierung der sonst gerade im Vereinigten Königreich höchst elitären Opern- und Konzertaufführungen bei. Die auch in Berlin gefeierte Monteverdi-Trilogie wird insofern gerahmt als „wonderful ambassadors for our country“.[1] Die 450 Jahrfeier Claudio Monteverdis wird auf diese Weise nicht zuletzt zu einem Projekt Großbritanniens.



Anders als *L'Orfeo* wurden *Die Heimkehr des Odysseus* und *Die Krönung der Poppea* 1641 und 1642 während des **Karnevals** in einem der ersten Opernhäuser überhaupt dem Teatro Santi Giovanni e Paolo in Venedig in unmittelbarer Nähe zur Basilica dei Santi Giovanni e Paolo aufgeführt. Die Öffentlichkeit wird wegen der enormen Eintrittspreise eine begrenzte des europäischen Adels gewesen sein. Seit den Saturnalien der Antike diene die Zeit nach der Jahres- bzw. Wintersonnenwende als Festzeit, in der die moralischen Gesetze und die der Öffentlichkeit außer Kraft gesetzt waren. Dies galt umso mehr nach dem Kalender des Kirchenjahres vor Anbruch der Fastenzeit, so dass sich zwischen dem 26. Dezember und ungefähr Anfang März ein rechtsfreier Raum für die Künste auftrat.



Der nach den **Moralgesetzen** rechtsfreie Zeitraum wird so zum Bereich der Oper. In der Oper lässt sich nun stärker als im moralischen *L'Orfeo* singen und erzählen, was nach den Regeln der Kirche nicht gesagt werden durfte.[2] Diese Grundkonstellation des Karnevals wird man in Anschlag bringen müssen für die neuartige Kunstform der Oper, für die der Domkapellmeister und seit 1632 zum Priester geweihte Komponist Claudio Monteverdi die neuartige Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* beisteuerte. Der Kirchenmusiker und Zeremonienmeister der Basilica di St. Marco neben dem Dogenpalast ist für Kirchliches wie Weltliches zuständig. So wird das weltliche Madrigal *Tirsi e Clori* aus dem VII. Madrigal-

Buch von 1619 für die Odysseus-Oper zum polyphonen Chor *Balliamo, che l'onde* umgeschrieben.



Tirsi e Clori wurde noch als „Ballo“, Ballett oder Ballmusik, für den Hof von Mantua 1616 komponiert. Wahrscheinlich ist es ein gutes Beispiel für Monteverdis **Kompositionspraxis**. Nach Denis Midgley Arnold zeigt *Tirsi e Clori* „a complete acceptance of the simple tunefulness of the modern aria“.[3] Nicht der narrative Sprechgesang des Rezitativs wird hier komponiert, vielmehr kommt die poetisch-melodiöse Lieddichtung des Madrigals zum Zuge. Das Reimschema ABBA lässt sich nicht nur zu Melodie wenden, es stiftet durch die verknüpfende Wiederholung auch Sinn.

Balliamo, che l'onde
Al vento che spira
Le move, l'aggira,
Le singe e confonde,
...[4]



Die **Kooperation** zwischen dem Librettisten Giacomo Badoaro und dem Komponisten Claudio Monteverdi wird nicht zuletzt mit *Balliamo, che l'onde* wechselseitig. Badoaro schrieb und reimte einen neuen Text für das gut zwanzig Jahre zuvor veröffentlichte Madrigal. Der Montagecharakter der Monteverdi-Opern tritt deutlich hervor. Der Text ist nicht nur vorgängig, vielmehr wird ein neuer für die Oper geschrieben, der seinerseits wiederum allegorisch formuliert wird. Denn die Wellen tanzen hier auch als eine Allegorie auf das menschliche Leben, das nicht nur auf dem Meer durch die Winde bestimmt wird.

Tanzen wir, denn die Wellen
werden vom Wind, wenn er bläst,
durcheinander gewirbelt, überlistet,
so dass sie sich zu vermischen
gezwungen sind, wie ihr Sitz,
sobald sie den Fuß regen,
so tanzen die Säfte
wie schwatzhafte Nymphen.[5]



Die **Dichtkunst** Giacomo Badoaros vermag in *Balliamo, che l'onde* zweierlei. Erstens kontextualisiert sie das Madrigal mit der Irrfahrt des Odysseus als einer der venezianischen Lagunenrepublik naheliegende Erzählung von Mensch und Meer. Zweitens bringt sie die Leidenschaften des Menschen mit einem antiken Säftehaushalt, einer Humoralpathologie, ins Spiel. Die „Säfte (tanzen) wie schwatzhafte Nymphen“. Anders gesagt: Die Säfte – „le linfe“ – verwirren die Menschen und befehlen ihnen Handlungen jenseits der katholischen Sünden- und Morallogik. Das antike Körper- und Krankheitskonzept der „Säfte“ bzw. Gallen oder Lymphen wird wie die bukolischen Nymphen im *L'Orfeo* als Wissensmodell mit dem katholischen Wissen vom Leben des christlichen Menschen in Sünde verknüpft.



Der **Mensch**, der im Prolog allegorisch als „L’umana fragilita“, als „Menschliche Zerbrechlichkeit“ eingeführt wird, wird vom „Wind“ wie von „Säfte(n)“ regiert, bestimmt. Allegorisch streiten im Prolog „Il Tempo“, „La Fortuna“ und „Amore“ also Zeit, Glück und Liebe um den ihnen ausgelieferten Menschen.[6] Wobei der „Wind“ mit „Fortuna“ und die „Säfte“ metonymisch mit „Amore“ korrespondieren. Im Karneval darf auf der Opernbühne gleich neben der Kirche die personifizierte, sprechende Liebe mit der Geschichte von Odysseus siegen. Das *Balliamo, che l’onde* als fröhliches Chor-Madrigal enthält zugleich eine kontextualisierte Lebenslehre.

Tanzen wir, denn werden die schönen,
reizenden Blüten, vom Tau bedeckt,
von einem Lüftchen geschüttelt
mit Windstoß und Kreisel,
so scheinen auch sie einen
hübschen Tanz aufzuführen.
Tanzen wir im Reigen,
laufen wir, springen wir,
dass nicht würdiger ist,
das lehrt uns der Tanz![7]

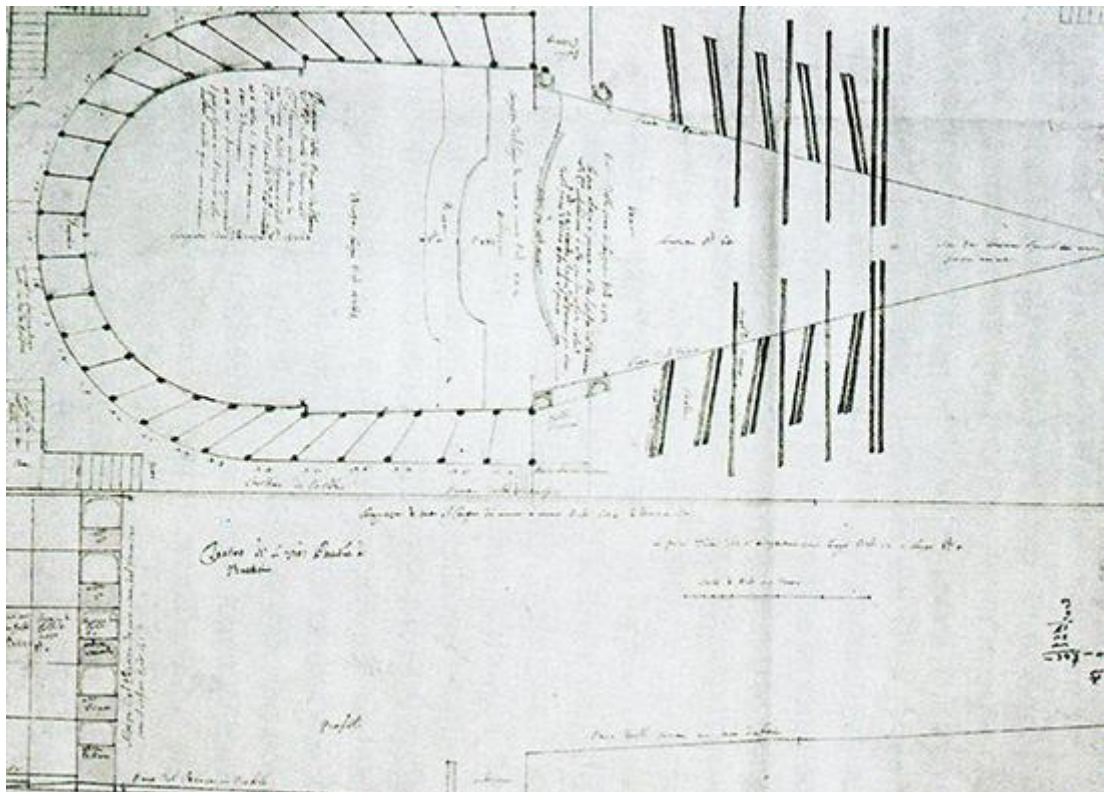


Einerseits ist vergnüglicher Karneval, andererseits schimmert nach der Pestepidemie von 1630, bei der 16.000 Menschen allein im Monat November gestorben sein sollen, nicht nur ein fröhlicher, sondern der mittelalterliche **Totentanz** im lehrreichen „Tanz“ durch. So gehört der Medico della Peste zur allgegenwertigen Maske des venezianischen Karnevals. Er ist nicht nur die Verkörperung eines Pestarztes in Schutzkleidung, sondern auch die Verkörperung des unausweichlichen Todes. Zwar wollen die abgewiesenen Galane Amphinomos (Gareth Treseder), Antinoos (Gianluca Buratta) und Peisandros (Michal

Czerniawski) die Königin Penelope (Lucile Richardot) nur „aufmuntern“, doch der allegorische Liedtext zielt zugleich auf das Publikum des Karnevals in seiner nicht ganz sittlichen Vergnügungssucht mit dem Hintersinn des memento mori. Jeder muss sterben.



Die **Welt** der Renaissance schimmert auch in *Il ritorno d'Ulisse in patria* unablässig durch.[8] Ob damit schon neue Frauenrollen erfunden werden konnten oder sollten, wie es Silke Leopold mit Penelope als „erste weibliche Hauptrolle in tieferer Lage“ vorschlägt, bleibt dahingestellt. Wir wissen es nicht. Und selbst die Arbeitsmethoden von Monteverdi und Badoaro sind nicht überliefert. Die Regelwerke und Praktiken, die die Oper zu dieser Zeit hervorbringen, werden kaum auf psychologische Kategorien zurückgegriffen haben können. Es schimmern vielmehr „Säfte“ und allegorische Mächte durch Musik und Text als ein „Psychogramm“.[9] Gleichwohl haben Elsa Rooke und Sir John Eliot Gardiner ihre Regie mit den Kostümen von Isabella Gardiner und Patricia Hofstede darauf angelegt, die Kluft zwischen der Welt um 1640 und heute zu überbrücken. Zudecken lässt sie sich nicht.



Ist es doch gerade Sir John Eliot Gardiner, der ein Pionier der **historischen Aufführungspraxis** auf historischen Instrumenten genannt werden darf. Enthusiasmus und historische wie musikalische Genauigkeit bestimmen die Monteverdi-Trilogie. Sie ist angereichert von historischem Wissen. Die Bühne des Teatro Santi Giovanni e Paolo kannte keinen Orchestergraben. Das adelige Publikum, das Orchester und die Sänger_innen bewegten sich auf einer Ebene. Sitzreihen sind auf dem Plan des Theaters keine eingezeichnet für das Parkett. Die Grenzen zwischen Publikum, Orchester und Sängerdarstellern dürften weniger deutlich als im Opernhaus der Moderne wenn auch in einer räumlichen Zentralperspektive angelegt gewesen sein. Sir John Eliot Gardiner spielt als Dirigent gleichsam in der Aufführung mit, wenn er die ratlos umherirrende Penelope mit einer Geste darauf hinweist, auf das nicht uneigennützige Lied der Freier als Lebenslehre zu hören.



Sir John Eliot Gardiner spart andererseits keinesfalls mit einer normalisierenden Geste, wenn er Monteverdi weniger in seiner Formalisierung als in der **Psychologie** anspricht. „Monteverdi durchleuchtet die menschliche Psyche ähnlich akribisch wie Shakespeare“, sagt er im Interview.[10] Das Durchleuchten der menschlichen Psyche setzt die Psychologie vorgängig zur Erzählung. Dabei wird gerade an den Widersprüchen und literarischen Modi wie der Allegorie deutlich, dass narrative Muster die Erzählungen von sich selbst und die Mythologie die Geschichte wie Libretto generieren. Sittliche Problemlösungen gehen bisweilen auf fatale Weise schief wie der Selbstmord Iros (Robert Burt). Unterschiedliche Wissensformationen treffen aufeinander, werden verknüpft und aufeinander bezogen, um bisweilen zu komischen Lösungen zu führen. Sollte sich das eine „menschliche Psyche“ nennen lassen?



Hier kann nicht jeder Aspekt der Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* ausgeleuchtet werden. Doch das Prinzip der **Montage** zur Herstellung eines narrativ-musikalischen Werkes, das wenig später wieder von den Bühnen und Spielplänen verschwand, wird besonders deutlich an einem Madrigal, das musikalisch bereits aus einer früheren Zeit stammt. In der Erzählung von Odysseus' Heimkehr kommen nicht zuletzt mit der ebenso komischen wie ungeheuerlichen „Lamento-Parodie“^[11] des Iro als Ankündigung seines Selbstmordes Themen zur Sprache und Musik, die außerhalb des Karnevals undenkbar waren. Der allein von seinem Magen und Hunger regierte Iro beklagt nicht den Tod von Penelopes Freiern durch Odysseus (Furio Zanasi) als gerechte Strafe oder um ihrer selbst willen, sondern allein weil ihm, dem Schmarotzer, seine Wirte abhanden gekommen sind.

Lieber will ich mich selber umbringen als
Zulassen, dass er über mich den Sieg davon trägt!
Sich dem Feind vorenthalten, ist ein großer Sieg.
Mein tapferes Herz,
überwinde den Schmerz! Bevor
er dem Hungerfeind unterliegt,
soll mein Körper den Hunger des Grabes stillen!^[12]



Die **Parodie** des Lamentos als Trauerpraxis wird moralisch lächerlich, weil sie die Logik des Verlustes umdreht. Musikalisch wird die Parodie durch eine extreme Abweichung von den Harmonieregeln von Claudio Monteverdi komponiert. „(S)eine Klagelaute (sind) zu lang, seine Intervalle zu groß und die Koloraturen zu kleingliedrig, der ostinate Bass zu tänzerisch, als dass daraus echtes musikalisches Pathos werden könnte“, schreibt Silke Leopold.[13] Jede Formulierung wird von Iro überspitzt, so dass sie nicht mehr ernst genommen werden kann, ja, lächerlich wird. Doch gibt es um 1640 natürlich eine ganz andere Gegenwart des Hungers als heute in Westeuropa. Die Qual des Hungers wird mit Iro ins befreiend Lächerliche gewendet. Wobei im Karneval zudem der Hunger der Fastenzeit bevorsteht. Die Selbstregulierung versagt bei Iro auf lachhaft, tragische Weise. Der Selbstmord wird ebenso lächerlich wie tragisch, weil er der größte Frevel gegen die Lehren der katholischen Lebenspraxis darstellt.



Iros **Selbstmord** wird nicht weiter kommentiert und findet im Off statt. Der Selbstmord aus Schmerzvermeidung statt aus Scham oder anderen bedenklichen Sinnstiftungen bleibt als komische Nummer fast monolithisch in der Erzählung stehen. Er kann nicht anders als komisch in die Erzählung integriert werden. Das ist narrativ wie musikalisch äußerst interessant, weil der unnennbare Selbstmord im Folgejahr mit der *L'incoronazione di Poppea*, dieser antimoralischen Oper, mit dem Selbstmord des Seneca eine andere musikalische wie narrative Auflösung findet. Das kirchenrechtliche Problem des Selbstmords kommt im rechtsfreien Zeitraum des Karneval bei Monteverdi zweimal vor, als Parodie und als himmelfahrtsähnliche Verabschiedung der Tugend, was gleichfalls parodistische Züge trägt.



L'incoronazione di Poppea als Aufstieg einer Frau zur **Macht** durch Liebespraxis lässt sich selbst heute unter den Bedingungen der political correctness nicht rechtfertigen. In dieser Oper ist alles schön, was zutiefst den Regeln öffentlichen Handelns und der Moral widerspricht. Gerade das ruchlose Paar Nero und Poppea, das seinen Lüsten und Leidenschaften lebt, wird mit fast teilnahmsloser Freundlichkeit inszeniert. Die Widersprüche zwischen Lebenspraxis und Morallehre türmen sich bis zum Schlusschor und dem – später ergänzten – berückend schönen Duett *Pur ti miro* von Nero (Kangmin Justin Kim) und Poppea (Hana Blažiková).[14] Die verkehrte Welt wird in *L'incoronazione di Poppea* sozusagen ausnahmsweise gefeiert. Wobei die Überlieferungspraxis von *Il ritorno d'Ulisse in patria* und *L'incoronazione di Poppea* gleichermaßen locker ist. *Pur ti miro* wurde später „vermutlich von Benedetto Ferrari“ hinzugefügt.[15]



Wiederum in einem Prolog wird die verkehrte oder doch zumindest fragwürdige Welt der **Liebe** von Fortuna (Hana Blažíková), Virtù (Anna Dennis) und Amore (Silvia Frigato) allegorisch eingeführt. Siegte in der Odysseus-Oper eher die Tugendhaftigkeit der Penelope und das Glück des widererwarteten heimgekehrten Odysseus, so wird mit Poppea die körperliche Liebe gekrönt. Was programmatisch und allegorisch von Amor im Prolog angekündigt wird, eine „Herrschaft“ der begehrenden Liebe wird in der Oper erfüllt.

Was glaubt ihr, Göttinnen?

Unter euch aufteilen wollt ihr

eine Herrschaft über die Welt

und dabei Amor, der euch beiden

als Gott weit überlegen ist, übergehen?

...

Erweist mir Ehre,

betet zu mir

und nennt mich euren Herrscher![16]



Amor will „Herrscher“ (sovrano) von Tugend und Glück werden. Was als Allegorie auf die **Herrschaft** gerahmt wird, wird als ein „Wettkampf“ inszeniert und erzählt. Dementgegen formuliert Silke Leopold die Poppea-Oper als bissige Kritik am „sittenlosen Treiben im kaiserlichen Rom“, das vom Librettisten Francesco Busenello „auf die venezianische Opernbühne“ gebracht wird.[17] Doch zum „Zynismus“[18] Busenellos passt kaum die Musik Monteverdis, der „menschlichen Charakteren, menschlichen Leidenschaften eine Stimme“ geben wollte, wie es Leopold formuliert. Mit der Oper *L'incoronazione di Poppea* und ihrer Überlieferung wird das Urheber- und gar Geniekonzept Monteverdi stark in Frage gestellt. Das Wissen um den Opernkomponisten Claudio Monteverdi wird zum Streitfall:

Ein simples „Scenario“, eine Handlungsübersicht, ist die einzige Quelle, die sich von der Uraufführung erhalten hat. Nahezu alles, was wir über Monteverdis letzte Oper wissen, stammt also aus der Zeit nach Monteverdis Tod. Zwei Partituren haben sich erhalten, und sie weichen so signifikant voneinander ab, dass wir nicht wissen, was von Monteverdi stammt, was spätere Bearbeitungen sind. Die Musikwissenschaft zerbricht sich bis heute den Kopf darüber, wieviel von der Musik überhaupt aus Monteverdis Feder stammt.[19]



L'incoronazione di Poppea ist gewiss die ungeheuerlichste Oper der Trilogie. Sie lässt sich schwer einordnen und wird zur **Wissensfrage** von Claudio Monteverdi. Kritik am Gegner Rom oder Allegorie? Menschliche Psyche oder Transformation von Narrativen? Rechtsfreier Zeitraum des Karnevals oder „menschlichen Charakteren, menschlichen Leidenschaften eine Stimme“ geben? Konzeption eines Menschenbildes als „L'umana fragilità“ oder die Todsünde der Hochmut, griechisch μεγαλοψυχία megalopsychia, lateinisch magnanimitas, superbia, im Namen der Liebe, wie sie mit der Krönung der Poppea aufgeführt wird. Verschiedene Wissensformationen lassen sich an die Monteverdi-Opern heranzuführen. Doch sie geben kein stimmiges Bild. Wird mit der Konzeption des Nero als „erste männliche Hauptrolle in Venedig für einen Soprankastraten“ eine besonders modisch-neue, faszinierende Männerrolle von großer Reinheit geschaffen oder „ein Unvermögender“ charakterisiert?[20] Wir wissen es nicht.



Geradewegs verstörend werden die **Paradoxien** in der Szene, in der Nero und Lucano (Zachary Wilder) über den Tod des Philosophen und Mentors Seneca sich musikalisch völlig bruchlos in eine erotische Lust steigern. Ist es eine Ode an Amor, an die Lust? Seneca (Gianluca Buratto) als Tugendphilosoph empfängt sein Todesurteil durch Pallas Athene als unausweichliches Schicksal. Ob nun die Götter, insbesondere Amor, den Tod des vielleicht ein wenig lästigen Tugendphilosophen bestimmen oder Nero ihn gewünscht und ausgesprochen hat, bleibt offen. Ist die Mythologie Ursprung oder Alibi für den Selbstmord? Dies ist unmöglich zu entscheiden. Die Montage und Kombinatorik von antiker Geschichtsschreibung und Mythologie sowie katholischer Morallehre lässt sich mit der „menschlichen Psyche“ und Psychologie nicht abgleichen. Womöglich spricht gar Amor selbst durch Nero.

Nun, da Seneca tot ist,
singen wir, Lucano, singen wir
verliebte Lieder
zum Ruhme des Antlitz',
das Amor mir eigenhändig ins Herz grub.[21]



Nero gar „ergeh()t (s)ich in Liebesekstase“, wie es Lucano formuliert. Diese durch **Amor** hervorgerufene „Liebesekstase“ ist autoerotisch und körperlich, was Kangmin Justin Kim und Zachary Wilder durchaus auf der Bühne sichtbar werden lassen. Amor bewirkt in der Szene zwischen Nero und Lucano eine erotische Vertauschung. Singen sie ein rezitatives Liebesduett? „Idalo mio,/Celebrarti io vorrei, ...“ – Nachdem bereits Poppea gekrönt worden ist, wird in der Eigenlogik der Oper das Duett *Pur ti miro* nachgeschoben. Eine Ergänzung in der Logik der Liebe. Die Sprache schwindet geradezu ins Flüsternde, Lallende nicht nur eines Herzenstausches, sondern der „Sehnsucht“ Worte wie Bilder wie sich selbst zu tauschen. Wie bereits in Melantos (Anna Dennis) *Ama dunque/So gib dich doch der Liebe hin* in *Il ritorno d'Ulisse in patria* versagen die Worte bei der Liebe und münden vielsagend in ein „si,si“ und „hm, hm“.



Die **Monteverdi-Trilogie** von Sir John Eliot Gardiner kann man mit Recht ein Jahrhundertprojekt nennen. Mit seinen Musikern, Chor und Solisten führt er die drei Opern, deren Urheberschaft durchaus brüchig ist, auf allerhöchstem Niveau mit größter Hingabe auf. Das Ensemble, das extra für das Projekt zusammengestellt worden ist, bringt ebenso originelle wie exzellente Sänger_innen und Gesangslagen in wechselnden Rollen auf die Bühne. Ein einzigartig vielfältiges Ensemble. Die tschechische Sopranistin Hana Blažíková gibt als Eurydike, Minerva/Fortuna und schließlich als Poppea/Fortuna eine zarte Renaissance-Schönheit mit berückendem Sopran auf die Bühne und wird der heimliche Star. Doch jede Rolle ist stimmlich und von der Erscheinung derart überzeugend besetzt, dass sie ganz eigenständig fasziniert. Kangmin Justin Kim ließ bereits als Echo im *L'Orfeo* aufhören. Als Nero mit blondierten Haaren und poppiger Frisur wird er gleichsam zum jugendlichen Popstar, denn das Projekt soll nicht zuletzt junge Menschen in aller Welt ansprechen.

Torsten Flüh

bis 18. September 2017

450 Claudio Monteverdi

Il ritorno d'Ulisse in patria.

Sir John Eliot Gardiner

Monteverdi Choir and Orchestras

Teatro La Fenice 2017

450 Claudio Monteverdi

L'incoronazione di Poppea.

Sir John Eliot Gardiner

Monteverdi Choir and Orchestras

Teatro La Fenice 2017

Gib die erste Bewertung ab

• Currently .0/5 Stars.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : Claudio Monteverdi . Il ritorno d'Ulisse in patria . L'incoronazione di Poppea . Sir John Eliot Gardiner . Monteverdi Choir and Orchestras . Isabella Gardiner . Patricia Hofstede . Karneval . Venedig . Oper . Wahrheit . YouTube . Musikfest Berlin 2017 . Moral . Gesetz . Madrigal . Madrigal-Buch . Giacomo Badoaro . Kompositionspraxis . Komposition . Praxis . Wissen . Kooperation . Dichtkunst . Odysseus . Säfte . Säftehaushalt . Humoralpathologie . Lymphe . Mensch . L'umana fragilità . Fortuna . Totentanz . Tanz . Lucile Richardot . Welt . Renaissance . Barock . Elsa Rooke . Psyche . historische Aufführungspraxis . England . Italien . Lebenslehre . Psychologie . Montage . Furio Zanasi . Robert Burt . Iro . Selbstmord . Parodie . Trauerpraxis . Lamento . Katholizismus .

[Selbstregulierung](#) . [Macht](#) . [Herrschaft](#) . [Morallehre](#) . [Liebespraxis](#) . [Liebe](#) . [Amor](#) . [Benedetto Ferrari](#) . [Kangmin Justin Kim](#) . [Hana Blazikova](#) . [Tugend](#) . [Francesco Busenello](#) . [Zynismus](#) . [Kritik](#) . [Rom](#) . [Wissensfrage](#) . [Paradox](#) . [Regel](#) . [450 Claudio Monteverdi](#)

[1] Siehe u. a.: Monteverdi Choir and Orchestras: Balliamo, che l'onde - Il ritorno d'Ulisse in patria. (Mehr anzeigen) [Veröffentlicht am 13.07.2017](#).

[2] Dazu Torsten Flüh: Engel hören und die Tugend im Himmel. Anton Bruckners Achte Sinfonie und Claudio Monteverdi beim Musikfest Berlin 2017. In: NIGHT OUT @ BERLIN [4. September 2017 21:12](#).

[3] Denis Midgley Arnold: Claudio Monteverdi. In: [Encyclopedia Britannica](#).

[4] Claudio Monteverdi: Il ritorno d'Ulisse in patria. (Libretto) In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft Il ritorno d'Ulisse in patria. Monteverdi Choir, English Baroque Soloists. Sir John Eliot Gardiner. Berlin: Berliner Festspiele, 2017, S. 57.

[5] Ebenda.

[6] Ebenda S. 36-37.

[7] Ebenda S. 57.

[8] Zur Welt der Renaissance siehe auch: Torsten Flüh: Bilder ohne Namen und der Name des Meisters. Zu Botticelli 2015-1445 in der Gemäldegalerie Berlin. In: NIGHT OUT @ BERLIN [3. Oktober 2015 22:08](#).

[9] Silke Leopold: Von Göttern, Herren und Dienern: Monteverdis Il ritorno d'Ulisse in patria. In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft ... [wie Anm. 4] S. 29.

[10] Monteverdis moderne Sichtweise auf fundamentale Themen menschlicher Existenz. Sir John Eliot Gardiner im Interview mit Alexandra Coghlan. In: In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft ... [wie Anm. 4] S. 16.

[11] Ebenda.

[12] Claudio Monteverdi: Il ... [wie Anm. 4] S. 68.

[13] Silke Leopold: Von ... [wie Anm. 9].

[14] Monteverdi Choir and Orchestras: Pur ti Miro - L'incoronazione di Poppea ([YouTube](#))

[15] Silke Leopold: Amor vincit omnia: Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft L'incoronazione di Poppea. Monteverdi Choir, English Baroque Soloists. Sir John Eliot Gardiner. Berlin: Berliner Festspiele, 2017, S. 29.

[16] Claudio Monteverdi: L'incoronazione di Poppea. (Libretto): In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft ... Ebenda S. 35.

[17] Silke Leopold: Amor ... [wie Anm. 15] S. 25.

[18] Ebenda S. 27.

[19] Ebenda S. 29.

[20] Ebenda S. 28.

[21] Claudio Monteverdi: L'incoronazione ... [wie Anm. 16]