

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 23 (1999)

Rubrik: [Barockoper : Bühne - Szene -Inszenierung]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.09.2025

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

ÜBER DIE INSZENIERUNG DURCH MUSIK

Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen
und Personendarstellung in der Barockoper

VON SILKE LEOPOLD

Die Opernforschung unserer Tage leidet unter anderem daran, daß sie sich in gut akademischer Manier in Teildisziplinen aufgespalten hat, die jede für sich um Erkenntnis auch noch im spitzfindigsten Detail ringen, ohne sich um die Anregungen zu kümmern, die von den anderen Teilbereichen ausgehen. Musikforscher konzentrieren sich auf die Analyse des Tonsatzes, Kunsthistoriker arbeiten die Bildquellen zur Operaufführung auf, und neuerdings zeigt sich in den Literaturwissenschaften eine Tendenz, das Opernlibretto als eine eigenständige, vormusikalische und deshalb auch ohne Blick auf die Vertonung tragfähige literarische Gattung zu begreifen.¹ Am wenigsten nehmen sich Musikforscher und Theaterwissenschaftler gegenseitig wahr: Wo über die Komposition gesprochen wird, ist der Verweis auf die Inszenierung in der Regel fern; und in den Schriften zur Operninszenierung hat man bisweilen den Eindruck, als existiere die Musik überhaupt nicht.

Daß diese Spezialisierung gerade für die Opernforschung kontraproduktiv ist, muß hier nicht eigens betont werden. Keiner der Teilbereiche, die sich zu der Gattung Oper fügen – Musik und Text, Ausstattung und Inszenierung, Gesang und Tanz –, ist ohne den anderen lebensfähig; jeder von ihnen wäre in anderen Kontexten anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Erschwert wird der Brückenschlag zwischen musikalischer Analyse und Inszenierungsforschung auch dadurch, daß letztere vor allem auf Quellen zur Theaterarchitektur, zu Bühnenbild und Maschinerie, zu den Kostümen basiert, während die Musikhistoriker sich vornehmlich mit den Äußerungen der Protagonisten beschäftigen – daß die einen also die bewegten oder unbewegten Gegenstände, die anderen die dynamische Entwicklung der Musik zum Thema haben.

Tatsächlich scheint die Musik zur Inszenierung einer Oper wenig beizutragen – oder doch? Am Beispiel der Personendarstellung in der Barockoper soll diese Frage hier diskutiert werden. Denn Personenregie war in der Oper bis in das 19. Jahrhundert hinein ein untergeordneter, ja unbekannter Faktor. Es blieb den Darstellern selbst überlassen, ihrer Rolle Statur zu geben, und die Ergebnisse waren bisweilen, glaubt man Satiren wie Benedetto Marcellos *Teatro alla moda*,² eher kümmerlich. Auch die zahlreichen Lehrbücher der Gestik – allen

¹ Albrecht Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

² Benedetto Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Venedig ca. 1720; hrsg. von Andrea d'Angeli, Mailand 1956.

voran die Schriften Franciscus Langs³ – mit ihrer Übersetzung der (inneren) Affekte in (äußere) Posen trugen zur Frage der Darstellung auf der Opernbühne zunächst wenig bei, denn kein Sänger konnte ein und dieselbe Pose so lange einnehmen, wie die Musik einer Arie es vielleicht verlangte. Es war vielmehr die Musik selbst, die die Personenregie, die Darstellung individueller Charaktere übernahm, indem sie ein jeweils anderes Bild von menschlichen Verhaltensweisen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen entwarf.

Daß die Musik zwischen Monteverdi und Bach die Affekte, die Leidenschaften der Seele abbilde, gehört seit Herrmann Kretzschmars Aufsatz „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“⁴ zu den Grundüberzeugungen der Musikwissenschaft. Tatsächlich ist der Gedanke vom „affectus exprimere“, wie er sich in den theoretischen Schriften zur Musik seit Zarlino findet, vor allem aber in Zusammenhang mit der systematischen Klassifikation der Leidenschaften, wie sie René Descartes in seiner Schrift über die *Passions de l'âme* (1649) vornahm, ein so festgefügtter Topos der Musikgeschichtsschreibung, daß das Wie der einzelnen Komposition, der individuelle Augenblick über diesen Regelsystemen allzu leicht aus dem Blickfeld gerät. Rolf Dammann, dessen Buch *Der Musikbegriff im deutschen Barock* zu den Standardwerken der Barockmusikforschung gehört, verstieg sich sogar zu der Behauptung, daß dieser individuelle Augenblick keine Rolle spiele und die musikalische Darstellung der Affekte typenhaft sei:

„Nicht ein individuell geprägtes Seelenleben kommt zum Ausdruck, kein organisches Wachstum im Innenraum der Einzelpersönlichkeit spiegelt sich im Gang der musikalischen Vorgänge. Was die in der Arie dargestellten Menschen treibt und bewegt, ist die heftige Leidenschaft, die plötzlich und unverhohlen hervorbricht. Es herrscht übergangslose Grellheit, die darauf abzielt, den Hörer aufzuregen. Das jähe Umschlagen der Affekte, dem gerade in der Oper durch einen zugrundeliegenden Intrigenplan genügend Vorschub geleistet wird, hält die Handlung in Gang.“⁵

Die traditionelle Vorstellung von der Musik als Affektträger, wie sie sich auch bei Dammann äußert, ignoriert einen zentralen Aspekt jener Erkenntnis, daß der Mensch den Leidenschaften unterworfen sei – die Konsequenzen nämlich, die daraus für den zwischenmenschlichen Umgang resultieren. Diese Konsequenzen aber waren – jenseits aller philosophischen oder theologischen Erörterungen über die Natur der menschlichen Seele – von Anbeginn an das eigentliche Thema eines musikalischen Theaters, das sich zu allen Zeiten Rollen nach dem Bilde der jeweils eigenen gesellschaftlichen Regeln schuf. Denn

³ Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus ...*, München 1727. Siehe hierzu auch Dene Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg 1987.

⁴ Hermann Kretzschmar, „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“, in: *Jahrbuch Peters* 1911, 63–77 und 1912, 65–78.

⁵ Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1984, 264 f.

das Menschenbild einer jeden Epoche setzt sich, vereinfachend gesprochen, aus einer Vorstellung davon zusammen, wie der Mensch ist, und davon, wie er sein sollte. Aus diesem Gegensatz speist sich jede Art von Erziehung, und Bücher über die rechte Art gesellschaftlichen Verhaltens gehörten, seit Baldassare Castiglione mit seinem 1528 erstmals veröffentlichten *Libro del Cortigiano*⁶ die neue literarische Gattung der Hofmanns-Traktatistik geschaffen hatte, zu den einflussreichsten und auflagenstärksten Schriften des internationalen Buchmarktes. Dem *Cortigiano*, der noch im 18. Jahrhundert mehrfach aufgelegt wurde, folgten in ganz Europa unzählige Schriften ähnlicher Faktur, in denen die Autoren hofgerechtes, später allgemein gesellschaftskonformes Verhalten beschrieben; unter ihnen ragen Giovanni Della Casas sprichwörtlich gewordener *Galateo* aus dem Jahre 1558⁷ und Stefano Guazzos *La civil conversazione* (1574) hinaus,⁸ die ihren Einfluß bis weit in das 17. Jahrhundert hinein behielten. Erst 1647 folgte dem *Galateo* ein ähnlich maßgebendes Benimmbuch, Baltasar Graciáns *Oraculo manual*,⁹ dessen Thesen in Zeiten der Aufklärung zum Inbegriff jener verabscheuungswürdigen Höflingskultur stilisiert wurden, gegen die sich der neue Geist der Empfindsamkeit so heftig wehrte. Im Gegensatz zu den philosophischen Schriften dieser Jahre, die bestenfalls in Intellektuellenkreisen gelesen und rezipiert wurden, erreichten die Verhaltenslehren weitaus breitere Schichten der europäischen Bevölkerung – den Adel ebenso wie das aufstrebende und nach einer eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Identität suchende Bürgertum. Schon 1576 etwa wurde der *Galateo* ins Englische übersetzt, 1597 ins Deutsche.

Angesichts dieser beherrschenden Stellung auf dem europäischen Buchmarkt ist es erstaunlich, daß die Musikwissenschaft diesen Verhaltenslehren bisher kaum Beachtung geschenkt hat. Dabei könnten sie eine Brücke zwischen einem sozialgeschichtlichen Ansatz, der sich in der Regel weniger auf die Machart der Werke selbst bezieht als vielmehr auf das Umfeld und die Bedingungen, unter denen sie produziert und rezipiert wurden, und einem geistesgeschichtlichen schlagen, der die musikalischen Werke im Kontext der zeitgenössischen Philosophie, Kunst- oder Literaturtheorie zu verstehen sucht. Auf dem Wege

⁶ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, hrsg. von Ettore Bonora, Mailand 1972. In deutscher Übersetzung als *Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann*, übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart, München 1986 sowie *Baldesar Castiglione, Der Hofmann*, übersetzt von Albert Wesselski, Berlin 1996.

⁷ Giovanni Della Casa, *Galateo*, in: *Giovanni Della Casa, Se si debba prendere moglie. Galateo*, hrsg. von Arnaldo di Benedetto, Turin 1991, 121–198. *Der Galateo*, übersetzt von Michael Rumpf, Heidelberg 1988.

⁸ Stefano Guazzo, *La civil conversatione ...*, Brescia 1574. Von diesem Werk existiert weder eine Neuausgabe noch eine moderne Übersetzung ins Deutsche.

⁹ Baltasar Gracián, *Oraculo manual y arte de prudencia*, Huesca 1647. Im Folgenden zitiert nach: Balthasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, in der Übersetzung von Arthur Schopenhauer hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart 1980.

der Verhaltenslehren, die die Veränderungen des Weltbildes – zumeist eine Generation später – in gesellschaftliche Regeln umsetzten, könnten Komponisten geringeren Bildungsgrades von den geistesgeschichtlichen Entwicklungen überhaupt Kenntnis erhalten haben. In einer Zeit, die die gesellschaftliche Konversation gleichrangig neben die wissenschaftliche Erörterung stellte, in der Begriffe der Literaturtheorie wie etwa *acutezza* oder *conchetto* zu Modellen gesellschaftlichen Verhaltens umgedeutet wurden,¹⁰ liegt es nahe, auch in den musikalischen Formen nach kollektiven Mustern des Verhaltens zu suchen. Daß keiner der drei Begriffe in den zeitgenössischen Überlegungen zur Musik eine mehr als marginale Rolle spielt, darf nicht verwundern; es ist das Merkmal gesellschaftlichen Verhaltens, daß es weitgehend mechanisch antrainiert und unbewußt und gedankenlos angewandt wird.

Über den Aspekt der Sozialdisziplinierung¹¹ und die Frage, welche Rolle die Musik dabei spielte, wurde freilich in der musikwissenschaftlichen Literatur zur Affektenlehre bisher wenig nachgedacht. Dabei hat gerade die Musik – insbesondere wenn sie, wie in der Oper, der Menschendarstellung diente – das ihre dazu beigetragen, Modelle nicht nur dafür zu liefern, wie die Leidenschaften hervorbrechen, sondern auch, wie sie wieder unter Kontrolle zu bringen sind. Und es ist auffällig, wie die Musik die Verhaltenslehre der jeweils aktuellen Benimmbücher reflektiert, wie sie gleichsam musikalische Problemlösungsbeispiele für das Leben selbst liefert. In dieser Funktion, als künstlerische Ausformung gesellschaftlicher Verhaltensnormen, übernimmt die Musik – im Großen der Form wie im Kleinen des jeweils individuellen Umgangs damit – die Rolle der Personenregie; sie macht deutlich, wie sich der Komponist die Aktion auf der Bühne vorstellt.

*Höfische Verhaltensnormen im Wandel (und wie die Musik darauf reagiert)*¹²

Sprezzatura

Offenkundig wird die Beziehung zwischen Verhaltenslehre und musikalischer Form besonders bei dem Begriff der *sprezzatura*, der, wenn auch mit der Verspätung von zwei Generationen, Eingang in den musikalischen Diskurs fand. In seinem *Libro del Cortigiano* hatte Baldassare Castiglione diesen Neologismus geprägt und an exponierter Stelle als ein notwendiges Verhaltensmuster des Hofmannes definiert:

¹⁰ Vgl. hierzu das Kapitel „Die *acutezza* in der Hofsprache“ in: Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 428–444.

¹¹ Grundlegend hierzu Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bern 1969.

¹² Eine frühere Fassung dieses Abschnitts wurde 1996 bei der Biennial Conference of Baroque Music in Birmingham vorgetragen. Der British Academy sei für finanzielle Unterstützung herzlich gedankt.

Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e cioè fuggir quanto si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.¹³

Mit *sprezzatura* bezeichnete Castiglione die Nonchalance, die dafür sorgt, daß alles, was der Hofmann sagt oder tut, mühelos und anmutig wirkt. Diese scheinbare Mühelosigkeit ist jedoch, wie jede Zirkusnummer am Trapez, hart erarbeitet; und wie dort muß der Hofmann des drohenden Absturzes ständig gewärtig sein. *Sprezzatura* – das hat Eduardo Saccone gezeigt¹⁴ –, funktionierte als gesellschaftliches Verhalten freilich nur vor der Folie eines allgemein akzeptierten Regelsystems, nur unter Gleichen und als Mittel zur Distanzierung gegenüber jeglicher echten Natürlichkeit und gegenüber allen, die das Spiel und die Kunst der *sprezzatura* nicht durchschauten. *Sprezzatura* war eine hochexklusive Form der Verstellungskunst – und ein Paradox: Die Kunst, natürlich zu wirken.

Bereits Castiglione hatte die vom Hofmann geforderte Verhaltensnorm der *sprezzatura* nicht nur in Zusammenhang mit Reiten und Waffentragen, mit Sprechen und Schreiben, mit Kleidung und Tischmanieren beschrieben, sondern auch auf das Tanzen und Singen, ja sogar auf die Komposition von Musik ausgedehnt und damit als erster die Beziehung zwischen den gesellschaftlichen Verhaltensidealen und den Künsten betont. Der Graf Lodovico Canossa, der das Thema der Anmut und Lässigkeit aufbringt, hatte in seinen Erörterungen selbst ein Beispiel dafür gebracht:

Qual di voi è che non rida quando il nostro messer Pierpaulo danza alla foggia sua, con que' saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi? Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione? E la grazia in molti omini e donne che sono qui presenti, di quella sprezzata desinvoltura (ché nei movimenti del corpo molti così la chiamano), con un parlar o ridere o

¹³ Bonora (wie Anm. 6) 61 f. Siehe hierzu auch das Kapitel über Die Ausstattung des Hofmannes: „grazia“ und „sprezzatura“ bei Hinz (wie Anm. 10), 110–138. „Ich habe nun des öfteren bei mir darüber nachgedacht, woher die Anmut mit Ausnahme der durch die Gestirne erhaltenen eigentlich stamme, und eine Regel gefunden, die mir allgemein gültig zu sein scheint bei allen menschlichen Taten und Reden: man muß jede Ziererei gleich einer spitzigen und gefährlichen Klippe vermeiden und, um eine neue Wendung zu gebrauchen, eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen läßt.“ (Wesselski 35).

¹⁴ Eduardo Saccone, „Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier“, in: Robert W. Hanning und David Rosand, *Castiglione. The ideal and the real in Renaissance culture*, New Haven und London 1983, 45–67.

adattarsi, mostrando non estimar e pensar più ad ogni altra cosa che a quello, per far credere quasi di non saper né poter errare?¹⁵

Und später, nach einer Erörterung der Nachteile allzu großer Lässigkeit, hatte er noch einmal zusammengefaßt:

Medesimamente nel danzare un passo solo, un sol movimento della persona grazioso e non sforzato, subito manifesta il sapere de chi danza. Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un gropetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa.¹⁶

Giuliano de' Medici dagegen, Castigliones „Signor Magnifico“ hatte die Überlegungen des Grafen zur Aufführung auf die Musik selbst übertragen und ein ausgewogenes Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen als Merkmal musikalischer *sprezzatura* bezeichnet:

Allora disse il signor Magnifico, – Questo ancor, – disse, – si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonantie perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanzia aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno suspese e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettonsi talor di quella dissonanzia della seconda o settima, come di cosa sprezzata.¹⁷

Es war Giulio Caccini, der Castigliones Bemerkung über die scheinbar unbeabsichtigt in den musikalischen Satz eingestreuten Dissonanzen („come di cosa

¹⁵ Bonora (wie Anm. 6), 62: „Wer von Euch lacht nicht, wenn er unseren Messer Pierpaolo tanzen sieht, wie er springt und die Beinchen streckt, ohne den Kopf zu bewegen, als ob er von Holz wäre, alles mit einer derartigen Aufmerksamkeit, als ob er seine Schritte zählte? Welches Auge ist so blind, daß es hier nicht die Unbeholfenheit und Ziererei erkannte, ebenso wie im Gegenteil die Anmut vieler hier gegenwärtiger Herren und Damen, die durch eine zwanglose Lässigkeit in Reden, Lachen und Gebärden die Meinung hervorrufen, als dächten sie an etwas ganz anderes, ohne sich trotzdem je irren zu können.“ (Wesselski 36).

¹⁶ Bonora (wie Anm. 6), 65: „Ebenso spricht im Tanz ein einziger Schritt, eine einzige Bewegung, die graziös und unverkrampft ausgeführt wird, vom Können des Tänzers. Ein Musiker, der beim Singen einen Schlußton mit sanftem Akzent und einer verdoppelten Verzierung ausführt und das mit solcher Leichtigkeit tut, daß es beinahe zufällig erscheint, läßt dadurch erkennen, daß er viel mehr kann als er zeigt.“

¹⁷ Bonora (wie Anm. 6), 63: „Das wird auch – fiel der Signor Magnifico ein – durch die Musik bekräftigt, wo es ein großer Fehler ist, zwei perfekte Konsonanzen aufeinander folgen zu lassen. Unser Ohr selbst verabscheut es und hört oft eher eine Sekunde und eine Septime, die an sich hart und unerträglich klingt. Und dies geht so, daß jenes Aneinanderreihen von perfekten Konsonanzen Überdruß hervorruft und eine allzu gezierte Harmonie zeigt, was man vermeidet, indem man sie, gleichsam zum Vergleich, mit imperfekten Zusammenklängen mischt, wodurch unsere Ohren gespannter bleiben und die perfekten begieriger erwarten und genießen und sich bisweilen an jener Dissonanz der Sekunde oder Septime erfreuen, als wäre sie etwas Sorglos-Nachlässiges.“

sprezzata“) und seine Gedanken über die musikalische Interpretation erneut aufgriff und das Ideal der *sprezzatura* auf seine eigenen Ideen von musikalischer Textdeklamation zu übertragen suchte. Im Vorwort der Partitur seiner Oper *L'Euridice* (1600) beschrieb er den neuen musikalischen Dialog als eine Kompositionsweise, bei der die Gesangsmelodie um eines natürlichen Sprachtonfalls willen satztechnische Fehler, d.h. vor allem verbotene Dissonanzen zum Baß in Kauf nahm, und benannte Castigliones *sprezzatura* als gesellschaftliches Modell dieser musikalischen Schreibart:

Nella qual maniera di canto ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella.¹⁸

Im Vorwort seiner *Nuove Musiche* (1602) beschrieb Caccini die satztechnischen Lizenzen, das gezielte Mißachten der Kontrapunktregeln im Verhältnis von Gesang und Instrumentalstimme noch einmal als „una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma...“¹⁹ Im Vorwort zu den *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) schließlich übertrug er die *sprezzatura* dann auch auf den Rhythmus der musikalischen Deklamation:

La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella.²⁰

Caccinis zitierte Bemerkungen sind – neben je einer weiteren im Vorwort der *Nuove musiche* von 1602 und im Vorwort von Marco da Gaglianos *Dafne* (1608) – die meines Wissens einzigen, in der das Wort *sprezzatura* in Zusammenhang mit Musik erscheint. Nachdem er die Lässigkeit zunächst nur auf die Dissonanzbehandlung im instrumentalbegleiteten Sologesang bezogen hatte,

¹⁸ Giulio Caccini, Vorwort zu *L'Euridice*, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1969), 51: „In dieser Manier des Singens habe ich eine gewisse ‚sprezzatura‘ (Art der Verzierung) gebraucht, die ich für edel halte, weil sie, wie mir scheint, dem natürlichen Sprechen am nächsten kommt.“

¹⁹ Giulio Caccini, Vorwort zu *Le Nuove Musiche*, in: Solerti (wie Anm. 14), 57.

²⁰ Giulio Caccini, *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, Florenz 1614, hrsg. von Piero Mioli (Archivium Musicum – La cantata barocca 13), Florenz 1983: „Die ‚sprezzatura‘ ist jene Verzierung, die man dem Gesang hinzufügt durch einen Lauf von mehreren Achteln und Sechzehnteln über einzelnen Tönen, wodurch man, sofern sie zur rechten Zeit angebracht wird, den Gesang angenehm gestaltet und ihm eine gewisse Kargheit und Dürre nimmt. Er wird frei und arios, so wie beim gewöhnlichen Sprechen Eloquenz und Redegewandtheit die besprochenen Dinge angenehmer und lieblicher machen.“

erweiterte er den Begriff später auf Lizenzen im Umgang mit dem Rhythmus des musikalischen Vortrages.²¹ Nino Pirrotta hat außerdem darauf hingewiesen, daß in dem Begriff der *sprezzatura* auch die Vorstellung einer im Vergleich zu den Soggetti der Vokalpolyphonie gelösteren Melodik steckt.²² Unter dem Aspekt der künstlichen Natürlichkeit könnte der dramatische Sologesang generell als eine musikalische Form der *sprezzatura* verstanden werden – als ein Versuch, das natürliche Sprechen durch das Kunstmittel der Musik in die exklusive Sphäre eines musikalischen Theaters zu übertragen, dessen Sinngehalt nur von denen erfaßt werden kann, die sich auf der Höhe der Diskussion um den antiken Theatergesang befinden. Etwas von diesem Verständnis der *sprezzatura* ist sogar noch in Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* eine Generation später zu spüren. Die musikalische Kunst des scheinbar natürlichen Sprechens beherrschen diejenigen am besten, die in der gesellschaftlichen Hierarchie am höchsten stehen: allen voran Penelope und ihr Sohn Telemach, daneben auch Ulisse und sein treuer, königlichem Geschlecht entstammender Diener Eumete.

Caccinis Bemerkung macht aber auch deutlich, daß die *sprezzatura* als höfisches Verhaltensmuster zu Beginn des 17. Jahrhundert keineswegs mehr selbstverständlich war. Denn er sah sich gezwungen, zur Erklärung das Wort „nobile“ hinzuzufügen, das bei Castiglione selbstverständliche Voraussetzung und Bedingung für dieses Verhaltensmuster gewesen war. Caccinis Verwendung des Begriffes ignorierte einen wichtigen Faktor der *sprezzatura* – die Exklusivität. Indem er die *nobile sprezzatura* durch die gedruckte Verbreitung seiner *Nuove musiche* der musikalischen Öffentlichkeit anheimgab, schuf er ein neues Paradox: Ein ursprünglich als Ausschlußkriterium der happy few gegenüber den von der Weltordnung weniger Begünstigten definiertes Verhaltensmuster wurde bei ihm zu einem musikalischen Zitat adligen Verhaltens, das nun nicht mehr Mittelpunkt, sondern selbst erklärungsbedürftige gesellschaftliche Peripherie war.

Cirimonie

Anders als die *sprezzatura* fanden die *cirimonie*, die Verhaltensmaxime einer neuen Generation in der Mitte des 16. Jahrhunderts, keinen unmittelbar begrifflichen Eingang in den musikalischen Diskurs, wohl aber in die musikalische Komposition. Giovanni Della Casa hatte sie in seinem *Galateo* erstmals ausführlich beschrieben. *Cirimonie* – das waren in Della Casas Definition formalisierte, standardisierte Höflichkeitsbezeugungen im zwischenmensch-

²¹ Weder die alte noch die neue MGG enthält einen Eintrag „sprezzatura.“ Ein solcher, verfaßt von Nigel Fortune, findet sich lediglich in *The New Grove* (1980), Bd. 18, 27 f. Siehe auch Zygmunt M. Szweykowski, „Sprezzatura i gracia: Klucz do estetyki liryki wokalnejszego baroku“, in: *Musyka* 32/1 (1987), 3–20.

²² Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Turin 1975, 288.

lichen Umgang, die den hierarchischen Abstand zwischen zwei Personen klar festschrieben, nicht aber das ritualisierte öffentliche Zeremoniell, das auch Della Casa als gegeben akzeptierte. Seine Haltung gegenüber den *cirimonie* war durchaus ambivalent: Einerseits kritisierte er sie heftig; sie seien von den Barbaren – und das hieß hier: von den Spaniern – in das zivilisierte Italien eingeschleppt worden, sie seien überflüssige Zeitverschwendung und beförderten ein gesellschaftliches Übel, die eitle Schmeichelei.²³ Andererseits aber konnten sie helfen, den gesellschaftlichen Umgang jenseits individueller Konstellationen zu organisieren und das gesellschaftliche Miteinander zu einer für alle lehr- und lernbaren Kunst zu machen, die nach festen Regeln ablief. Gegenüber der *sprezzatura*, die unkonventionelles Verhalten vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Konventionen verlangte, lag das Wesen der *cirimonie* umgekehrt darin, Konventionen etwa der Anrede streng zu beachten und gleichzeitig so zu tun, als sei dieses Verhalten spontan und unkonventionell. Ihr Merkmal waren gleichsam vorgefertigte sprachliche Formeln, die zu größeren Komplimenten zusammengesetzt wurden; diese fungierten ihrerseits nicht als offene Kommunikation mit unerwartetem Ausgang, sondern als in sich geschlossene, von dem inhaltlichen Fortgang eines Gesprächs unabhängige Darbietungen; Komplimente waren gleichsam Inseln im Strom einer dahinfließenden Konversation, Poesie inmitten der Prosa mitgeteilter Informationen, textliches Schmuckwerk, das von Wiederholungen, Assonanzen, Alliterationen und anderen Sprachspielereien lebte.²⁴ Hatte Della Casa in der Mitte des 16. Jahrhunderts diese *cirimonie* noch als künstlich und unehrlich verurteilt,²⁵ so stürzte sich die europäische Gesellschaft seit der Wende zum 17. Jahrhundert geradezu auf diese Art der formalisierten Konversation. Allenthalben erschienen Komplimentierbücher im Druck, in denen kürzere und längere vorfabrizierte Komplimente auf Abruf bereitstanden. In der Legitimation der *cirimonie* artikulierte sich eine gesellschaftliche Zeitenwende, die nicht nur die hierarchischen Unterschiede festschrieb, sondern auch einen Formelkanon herausbildete, mit dem diese Unterschiede jederzeit und in angemessener Weise zum Ausdruck gebracht werden konnten. Die Freude an sprachlicher Auszierung, an einer den Inhalt überwuchernden Form bestimmte fortan das gesellschaftliche Miteinander, und nicht mehr jenes understatement, das sich in der *sprezzatura* manifestiert hatte.

Ein erstes Indiz für die neuerliche Verbindung zwischen Verhaltensnorm und Musik stellen die Verzierungslehren des 16. Jahrhunderts dar, die etwa gleichzeitig mit Della Casas Auseinandersetzung mit den *cirimonie* den Musikmarkt zu überschwemmen begannen. Hatte Castiglione das Besondere der

²³ Di Benedetto (wie Anm. 8), 148 ff. Rumpf (wie Anm. 8), 44 ff.

²⁴ Vgl. hierzu Michael Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990.

²⁵ Della Casa, 44 ff.

musikalischen Aufführung noch in einer scheinbar unbeabsichtigten Auszierung des Notentextes gesehen, so kamen jetzt standardisierte Übungsformeln in Mode, bei denen der ausgezierte Schritt von einem zum anderen Ton gleichsam mechanisch vorbereitet und auf jeden beliebigen Tonsatz übertragen werden konnte. Ein zweites ist die Vorliebe des 17. Jahrhunderts für Ostinatokompositionen, die wie ein musikalisches Modell jener Komplimentierkunst aus kleinen, durch vielfältige Variation des immer Gleichen zu großen Gesten zusammengesetzten Formeln wirken. Und schließlich ist es auch nicht schwer, in dem Eindringen der *cirimonia* in das gesellschaftliche Miteinander – also jene erwähnten poetischen Inseln im Strom eines rezitativischen Dialogs – eine Parallele zu dem Eindringen geschlossener Formen in die Oper zu sehen. Die Arien in ihrer Verbindung von geschlossener Form und dem Schmuck der vokalen Virtuosität übernahmen die Rolle der Komplimente im gesellschaftlichen Diskurs – auch sie Inseln im Fluß der Handlung. Das wachsende Interesse an den *cirimonia* im zwischenmenschlichen Umgang bereitete zudem den Boden für jene Veränderung im Verhältnis von Rezitativ und Arie, die in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts von Giovanni Battista Doni in seinem *Trattato della musica scenica* so heftig beklagt wurde, ohne daß er den Lauf der Dinge hätte aufhalten können.²⁶ Daß die Rezitative zum bloßen Transporteur von Informationen, von Handlung verkamen, während die Arien immer größeren Raum einnahmen, daß darüber hinaus die ursprünglich verpönten, später wenigstens für Dienerrollen akzeptierten geschlossenen Formen alsbald zum Träger der großen Gefühle, zur Ausdrucksform der hochgestellten Personen wurden, ist eine Folge jener neuen Kultur der *cirimonia*, die von Spanien aus das europäische Gesellschaftsleben erobert hatten. In der Komplimentierkunst fanden die Komponisten Modelle für eine kunstvolle Redundanz auch in der Musik, für formelhaftes und dennoch variables musikalisches Material, für sequenzierende Wiederholungen, für Periodizität der Form.

Wie bei der *sprezzatura* folgte auch diesmal die musikalische Entwicklung der gesellschaftlichen mit einem gewissen zeitlichen Abstand. In den Opern Claudio Monteverdis (um bekannte Beispiele zu wählen) finden sich zahlreiche Hinweise auf das Verhaltensmuster der *cirimonia* – und der deutliche Fingerzeig darauf, daß Monteverdi ihnen ebenso skeptisch gegenüberstand wie Della Casa selbst. Deutlicher als irgend sonst zeigte Monteverdi in *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, wie wenig er dieser neuen Art des Umgangs abgewinnen konnte. In der Bogenprobe der Freier zeichnete er ein musikalisches Bild jener *cirimonia*, die er im Geiste des *Galateo* ganz offensichtlich für überflüssig und schädlich hielt. Jeder der drei Freier stellt sich als Sieger mit einem nach Art der *cirimonia* formal geschlossenen Gesang vor; nach dem Moment der Wahrheit, dem vergeblichen Versuch, Odysseus' Bogen zu spannen, ist von dem musikalischen Zierat nichts mehr übrig.

²⁶ Vgl. hierzu Susanne Schaal, *Musica scenica: Die Operntheorie Giovanni Battista Donis*, Frankfurt 1993.

Monteverdis Skepsis gegenüber den *cirimonie* hatte sich freilich bereits im *Orfeo* an einem Punkt gezeigt, an dem dies am wenigsten zu erwarten gewesen wäre: Orfeos Bittgesang vor Caronte ist ein Musterbeispiel kunstvoller musikalischer *cirimonie*, eingebunden in einen dramatischen Kontext, der die Kunstfertigkeit der Musik über die gesellschaftliche Funktion hinaus legitimiert. Aber Caronte schläft erst ein, als Orfeo in einem Akt äußerster Verzweiflung und in einem Rezitativ sein wahres Ich hinter aller Virtuosität zu erkennen gibt. Erst als Orfeo alle Kunst vergißt und sich, eine Dezime abwärts durchmessend, flehend und klagend verzehrt – „pregando e piangendo io mi consumi“ – gelingt es ihm, Caronte zu bezwingen. Es bedarf – so lautet Monteverdis Botschaft an dieser Stelle – neben der Kunst vor allem der Wahrhaftigkeit, um die volle Wirkung der Persönlichkeit entfalten zu können.

Vierzig Jahre später dokumentierte Luigi Rossi in seiner Version des Orpheus-Mythos, in welchem Maße sich die Vorstellung davon gewandelt hatte, was das Charisma eines Menschen ausmachte. Rossis Oper ist auch deshalb so aufschlußreich, weil sein kompositorisches Format hinter dem Monteverdis kaum zurücksteht, weil er außerdem Monteverdis Musik kannte und bewunderte. Möglicherweise stand Striggios Libretto als Modell hinter der parallelen Szene in Rossis Oper; denn auch hier spricht Orfeo in gereimten Endecasillabi, dem Versmaß des „Possente spirito“, das sonst in der gesamten Oper Rossis nicht vorkommt. Und doch ist das musikalische Ergebnis ein prinzipiell anderes. Orfeo, für den Rossi zwei ergreifende und außerordentlich umfangreiche Lamenti komponierte – eines nach Euridices Tod, ein weiteres am Ende der Oper, nach dem endgültigen Verlust – derselbe Orfeo, der, wenn er allein ist und gleichsam ungeschminkt seinen Gefühlen freien Lauf läßt, Musik von abgründigster Emotionalität schafft, bringt vor Pluto nur eine relativ unspezifische, nur mäßig virtuose, aber formal wohlgeordnete Arie zustande: Drei Strophen syllabischen Gesangs, nach Art der französischen Air de Cour jedesmal ein wenig anders verziert, über einem „gehenden“ Baß venezianischen Musters braucht es lediglich, um Pluto zu rühren.

Es wäre leicht, Rossi mangelndes Verständnis der dramatischen Situation oder fehlende kompositorische Meisterschaft vorzuwerfen. Allzu leicht: Denn gerade die restliche Partie des *Orfeo* straft eine solche Behauptung Lügen. Was also könnte Rossi veranlaßt haben, ausgerechnet hier, am Wendepunkt von Orfeos Schicksal, auf all das zu verzichten, was Orfeo musikalisch sonst auszeichnet? Eine mögliche Antwort auf diese Frage könnte das Verhaltensmuster der *cirimonie* geben. Dem Herrscher der Unterwelt gegenüber verhält Orfeo sich, wie es von einem Hofmann seiner Zeit erwartet wird. Statt seine Gefühle preiszugeben und die Unterwelt mit seiner Verzweiflung zu beeindrucken, tut Orfeo alles, was einem Bittsteller geziemt: er verhält sich vorsichtig und klug; er findet den Mittelweg zwischen Stolz und Unterwürfigkeit, er spricht in wohlgeordneten Sätzen, deren klare musikalische Periodenbildung und

Bsp. 1: Luigi Rossi, Arie des Orfeo „lo che lasciato fui senz' alma in vita“ aus: *L'orfeo* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi, Q.V. 58).

Orfeo

Io che lascia- to fui
senz' alma in vita non uento per ueder Reg-
gia si ombrosa ma per chiederui o Dei la
sara sposa da troppo acerbo fatto a me' rapita

235

ta da troppo acerbo fatto a me' rapita
Aria
Amor m' e' scorta e dia' a
miei Lamén- ti che desteran pietà ne' uo-
-stri co- - ri porche de suoi qui giù ben

nostr' ardori *allampans in me' solo i*
piu' coanti *allampans in me' solo i piu' co-*
anti *Deh rendetemi o*
Dei L'amato bene che poi ranc-ammorra'

236
tra pochi gior-ni ch'io qui seco per sempre
a voi ri-torna douc'al fin pu- - - reo-
gni mortal se'n viene douc'al fin pure ognimr-
cal se'n viene Deh rendete mi o Dei L'amato Bene

Variabilität des einfachen thematischen Materials von seinem Sinn für Ausgewogenheit, für formelle Konversation, für kunstvolles, aber schnörkelarmes Präsentieren künden. Wiederum gibt die Musik einen Hinweis darauf, wie die Rolle des Orpheus zu spielen sei. Es ist nicht die Seele des göttlichen Sängers, die Pluto beeindruckt, sondern die perfekten Manieren, die Gewandtheit in den *cirimonie*, ein makelloser Hofmann, der selbst im Zustand höchster Erregung das decorum zu wahren vermag – kurzum: das genaue Gegenteil von Monteverdis Orfeo.

Dissimulazione

Was Della Casa an den *cirimonie* besonders verabscheute, war die Unehrlichkeit, die hinter jedem Kompliment lauerte. Indem Rossis Orfeo sein eingeübtes Wohlverhalten zur Schau stellte, verheimlichte er ja auch seine wahre Gemütslage – in den Augen Della Casas ein unverzeihlicher Fehler. In dieser Ablehnung der Verstellung konnte er sich mit den Gelehrten seiner Zeit einig wissen. *Simulatio* und *dissimulatio*, zwei von Tacitus geprägte Begriffe, waren seit der Antike Gegenstand moralischer und politischer Erörterungen gewesen und hatten in Mittelalter und Renaissance mehrmals einen grundlegenden Bedeutungswandel erlebt, bis sie durch Machiavellis nahezu gleichzeitig mit Castigliones *Cortigiano* entstandenen *Il Principe* eindeutig negativ konnotiert waren. Um 1600 setzte dann eine apologetische Rehabilitierung ein, die 1624 in Matteo Peregrinis Schrift über den *Savio di corte*, einer in Bologna veröffentlichten Schrift, die innerhalb von zehn Jahren mehrmals wieder aufgelegt wurde, ihren ersten Höhepunkt fand.²⁷ Und Torquato Accettos kleine Schrift *Della dissimulazione onesta* aus dem Jahre 1641²⁸ dokumentiert, wenn sie auch keine vergleichbare Verbreitung wie *Il savio di corte* erlebte, doch das anhaltende Interesse an dem Problem der Verstellungskunst; sie gibt gleichsam den Stand der Diskussion um die *dissimulazione* in Italien zwei Generationen nach Della Casa wieder.

Peregrini fand einen Kompromiß, der es dem Hofmann zwar nicht erlaubte zu lügen, wohl aber, die Wahrheit zu verschweigen:

Non è il medesimo il procurare credenza al falso, e'l nascondere il vero. [...] Questa è una lode del Sauio soura lo stolto: che lo stolto parla fuori cioche frà se hà concetto: ma'l Sauio ne palesa quanto conviene.²⁹

²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel „Der ‚Weise‘ am Hof bei Matteo Peregrini“ in: Hinz (wie Anm. 10), S. 387–457.

²⁸ Torquato Accetto, *Von der ehrenwerten Verhehlung*, übers. von Marianne Schneider, Berlin 1995.

²⁹ Zitiert nach Hinz, (wie Anm. 10) 424 f.: „Es ist nicht dasselbe, dem Falschen Glauben zu schenken oder die Wahrheit zu verbergen [...]. Das erhebt den Weisen über den Dummkopf, daß der Dumme das ausspricht, was er bei sich gedacht hat, während der Weise nur das offenbart, was schicklich ist.“

Giacomo Badoaros Libretto für Claudio Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* wirkt streckenweise wie eine dramatische Einlösung dieser Maxime – im Ernstesten wie im Komischen. Kurz vor Schluß der Oper etwa tritt Odysseus' alte Amme Ericlea in einer Soloszene auf, die scheinbar wie ein retardierendes Moment zwischen dem Ratschluß der Götter über das Ende von Odysseus' Leiden und dem Happy Ending wirkt. Ericlea überlegt, ob sie Penelope verraten soll, was sie gesehen hat, und was das Publikum ohnedies schon lange weiß: Daß der alte Bettler, der die Bogenprobe bestanden hat, in Wahrheit Odysseus ist.

Ericlea, che vuoi far?
Vuoi tacer o parlar?
Se parli, tu consoli;
obbedisci, se taci.
Sei tenuta a servir,
obbligata ad amar:
vuoi tacer o parlar?
Ma ceda all'obbedienza la pietà:
non si dee sempre dir ciò che si sa.
Medicar chi languisce, oh che diletto!
Ma che ingiurie e dispetto
Scoprir l'atruì pensier!

Bella cosa talvolta è un bel tacer.
È ferità, è crudele
Il poter con parole
Consolar chi si duole e non lo far;
ma del pentirsi alfin
assai lunge è il piacer più che il parlar.
Del segreto taciuto
Tosto scoprir si può;
una sol volta detto
celarlo non potrò.
Ericlea che farai? Tacerai tu?
Insomma, un bel tacer mai scritto fu.³⁰

Bei Homer hatte die Amme Eurykleia weniger Skrupel gehabt und Penelope vor ihrem Zusammentreffen mit ihrem noch unerkannten Gemahl über dessen wahre Identität aufgeklärt. Bei Badoaro aber schwankt Ericlea zwischen Schweigen und Sprechen, und mit einer Reihe von Argumenten überzeugt sie sich schließlich selbst, daß das Sprechen möglicherweise sinnvoller sei.

Warum wirkt diese Szene im Libretto, wenn auch in Maßen, komisch, obwohl Ericleas Überlegungen doch eigentlich durchaus ernster Natur sind? Es ist vor allem die Diskrepanz zwischen der Person und der an das Publikum gerichteten Botschaft ihrer Worte, die dieser Szene ihren unernsten Beigeschmack verleihen. Als Amme gehörte Ericlea zum niedriggeborenen Personal der venezianischen Librettistik; ihre Gedanken aber sind die eines höfischen Menschen, der mit dem Verhaltenskodex seiner Zeit in Konflikt gerät. Ihr Monolog spiegelt, in der Sprache der niederen Schichten, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker werdende Forderung nach der *dissimulazione*, der Verstellungskunst

³⁰ V-8: „Ericlea, was sollst du tun? / Sollst du schweigen oder reden? / Redest du, bringst du
Trost, / doch wenn du schweigst, gehorchst du. / Ich bin verpflichtet zu dienen, / doch auch
zu lieben gehalten. / Sollst du schweigen oder reden? Doch dem Gehorsam soll das Mitleid
weichen; / man darf nicht immer sagen, was man weiß. / Schmachttende heilen – welche Freude!
/ Doch wie beleidigend, wie respektlos, / eines anderen Geheimnis zu verraten! Manchmal ist
gut zu schweigen ein gut Ding. / Ein verschwiegenes Geheimnis / kann bald enthüllt werden,
/ einmal verraten aber / kann ich's nicht mehr verbergen. / Ericlea, was wirst du tun? Wirst
du schweigen? / Eigentlich war strenges Schweigen nie vorgeschrieben.“

wider, die in ihrer harmlosesten und deshalb moralisch vertretbaren Form im Verschweigen von Wissen besteht. Schweigen – davon geht Ericlea aus – wäre das gesellschaftlich angemessenere Verhalten. Sprechen aber – das ist das Ergebnis ihrer Überlegungen – ist der Sieg der Menschlichkeit über die Sozialdisziplin.

Ericleas Überlegungen kommen nicht von ungefähr. Das gesamte Libretto des *Ritorno d'Ulisse* handelt vom Sinngehalt höfischen Verhaltens, das in dieser Geschichte aus mythischer Vorzeit gänzlich durcheinandergeraten scheint: Da benimmt sich Eumete, der Schweinehirt, so edel wie seine königlichen Vorfahren, während Iro, der Begleiter der Freier, durch sein schlechtes Benehmen sich selbst als der ungehobelte Bettler entlarvt, als der er in Ithaka bekannt ist; und die Freier, obwohl hochgeboren, machen durch ihr arrogantes und verräterisches Verhalten deutlich, daß Blutsadel nicht unbedingt mit Herzensadel einhergehen muß. Auch Monteverdi ließ in seiner Vertonung wenig Zweifel daran, worin sich wahrer und falscher Adel unterschied, was die Stimme des Herzens und was die Stimme der Verstellung war. Nirgends werden diese Unterschiede so deutlich wie in dem musikalischen Kontrast zwischen Penelope und den Freiern.

Die Verstellungskunst sollte freilich nicht bei dem von Peregrini ersonnenen Kompromiß zwischen Moral und Politik haltmachen. Es war der spanische Jesuit Baldesar Gracián, der der Diskussion um die *dissimulatione* eine neue Richtung gab, indem er gleichsam den Spieß umdrehte und aus der Defensivwaffe des Verschweigens im Überlebenskampf gegen eine feindliche Umwelt voller Heuchelei und Arglist eine offensive, wohldosierte Taktik zur Beförderung der eigenen Karriere machte. In seiner 1647 erstmals veröffentlichten Aphorismensammlung *Oraculo manual* erklärte er die *dissimulación* zu einer Art Gesellschaftsspiel, bei dem es darum ging, wer der bessere Heuchler und wer der geschicktere *desengaño*, d.h. Enthüller von Heuchelei war. „Mit offenen Karten spielen ist weder nützlich noch angenehm“³¹ – dieser im *Oraculo manual* formulierten Maxime entsprechend entwickelte Gracián eine Reihe von Spielregeln der *dissimulación*, die offenbar so sehr den Nerv seiner Zeit trafen, daß sie für mehr als zwei Generationen die höfischen Verhaltensmuster festschrieben. Der Umgang mit der Wahrheit – Ericleas Problem – gehörte an zentraler Stelle dazu: „Nichts erfordert mehr Behutsamkeit als die Wahrheit: Sie ist ein Aderlaß des Herzens. Es gehört gleichviel dazu, sie zu sagen und sie zu verschweigen zu verstehn [...] Nicht alle Wahrheiten kann man sagen, die einen nicht unser selbst wegen, die andern nicht des andern wegen.“³²

Doch der Umgang mit der Wahrheit war nicht das Hauptthema des *Handorakels*. Vielmehr ging es Gracián darum, neue Möglichkeiten der Sozialdisziplinierung zu diskutieren, die nun weniger das Gemeinwohl, sondern eher

³¹ Gracian, *Handorakel*, § 3, 5.

³² Gracian, *Handorakel*, § 181, 91.

das Fortkommen des Einzelnen betrafen. Bevor sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Gesellschaft bildete, die spontane Gefühlsäußerungen in aller Öffentlichkeit als die Essenz sozialen Verhaltens ansah, hatte die höfische Gesellschaftsstruktur die Affektkontrolle, die für den höfischen Menschen im Intrigendschmelgel eines absolutistischen Hofes das entscheidende Überlebenstraining bedeutete, zu höchster Perfektion gebracht. Norbert Elias hat dargelegt, daß nur ein permanentes Augenmerk auf das eigene Verhalten in dem labilen, den Launen des Souveräns unterworfenen Gefüge aus Gunst und Konkurrenz einen halbwegs sicheren Standort ermöglichte, daß die Durchnuancierung des eigenen Verhaltens – eine mehr oder weniger deutliche Wendung des Kopfes, ein unmerkliches Senken der Lider – diese Position ebenso bestimmen und festigen half wie die den Konkurrenten gegenüber konsequent gewährte Distanz.³³ Denn für den Menschen in der höfischen Gesellschaft gab es nichts Heikleres, als die Kontrolle über seine Affekte zu verlieren. Ein Verlust der Contenance hätte ihn aus dem feinabgestuften System der gesellschaftlichen Beziehungen geworfen, hätte seinen Konkurrenten Angriffsflächen geboten. Graciáns Ratschläge für ein kontrolliertes Verhalten finden sich z.B. in § 155 des *Handorakels*:

Wenn es möglich ist, trete vernünftige Überlegung dem gemeinen Aufbrausen in den Weg: und dem Vernünftigen wird dies nicht schwer sein. Gerät man aber in Zorn, so sei der erste Schritt, zu bemerken, daß man sich erzürnt: dadurch tritt man gleich mit Herrschaft über den Affekt auf: jetzt messe man die Notwendigkeit ab, bis zu welchem Punkt des Zorns man zu gehn hat, und dann nicht weiter: mit dieser überlegenen Schlaueit gerate man wieder aus dem Zorn. Man verstehe gut und zur rechten Zeit einzuhalten: denn das Schwierigste beim Laufen ist das Stillestehn. Ein großer Beweis von Verstand ist es, klug zu bleiben bei den Anwandlungen der Narrheit. Jede übermäßige Leidenschaft ist eine Abweichung von unsrer vernünftigen Natur. Allein bei jener meisterhaften Aufmerksamkeit wird die Vernunft nie zu Falle kommen und nicht die Schranken der großen Obhut seiner selbst überschreiten. Um eine Leidenschaft zu bemeistern, muß man stets den Zaum der Aufmerksamkeit in der Hand behalten; dann wird man der erste ‚Kluge zu Pferde sein, wo nicht gar auch noch der letzte‘.³⁴

Und in § 287 heißt es noch einmal, wie zur Bestätigung:

Nie handle man im leidenschaftlichen Zustande: sonst wird man alles verderben. Der kann nicht für sich handeln, der nicht bei sich ist: stets aber verbannt die Leidenschaft die Vernunft. In solchen Fällen lasse man für sich einen vernünftigen Vermittler eintreten, und das wird jeder sein, der ohne Leidenschaft ist. Stets sehn die Zuschauer mehr als die Spieler, weil sie leidenschaftslos sind. Sobald man merkt, daß man außer Fassung gerät, blase die Klugheit zum Rückzuge: denn kaum wird das Blut sich vollends erhitzt haben, so wird man blutig zu Werke gehn und in wenig

³³ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied 1969.

³⁴ Gracian, § 155, 78.

Augenblicken auf lange Zeit sich zur Beschämung und andern zur Verleumdung Stoff gegeben haben.³⁵

Daß ein neues Gesellschaftsbild, wie Gracián es entwarf und beförderte, nicht ohne Einfluß auf kulturelle Entwicklungen bleiben konnte, liegt auf der Hand. Die Da-capo-Form der Arie stellt, so meine ich, eine mittelbare musikalische Konsequenz aus den neuen Verhaltensmaximen dar. Erst in der Verbindung der alten Affektidee mit der *dissimulatione* entschlüsselt sich ihr musikalischer Sinn. Die Da-capo-Arie ist eine janusköpfige Form; sie handelt einerseits von den Affekten, andererseits aber von den Möglichkeiten, diese Affekte, wenn sie denn unkontrolliert hervorbrechen, wieder unter Kontrolle zu bringen. Denn nichts – darüber waren sich die Autoren des 17. Jahrhunderts einig – war so gefährlich wie eine gerade und offene Linie des eigenen Verhaltens, nichts so tödlich wie eine spontane Gefühlsregung, weil all dies dem Gegner erlaubte, gezielt zuzustechen. „Die Affekte“ – so schrieb Gracián – „sind die krankhaften Säfte der Seele, und an jedem Übermaße derselben erkrankt die Klugheit: steigt gar das Übel bis zum Munde hinaus, so läuft die Ehre Gefahr.“³⁶

Michael Robinson hat in seinem Aufsatz über „The da-capo-aria seria as a symbol of rationality“³⁷ festgestellt, daß die Da-capo-Form in einer Zeit entsteht, in der dramaturgisch in der Oper das größte denkbare Durcheinander herrscht, und die Da-capo-Form als einen Versuch betrachtet, der Vernunft in dem Chaos eine Stimme zu geben. Robinson verglich die regelmäßige Abfolge von Rezitativ und Arie mit dem geometrischen Plan italienischer Barockgärten, in dem die Da-capo-Arie ihrerseits die Funktion jener kleineren geometrischen Einheiten innerhalb des großen regelmäßigen Plans einnahmen und als zyklische Form ein Symbol von Ordnung und für die Fähigkeit des Menschen darstellte, die Natur zu verbessern. Die Da-capo-Form symbolisierte die Möglichkeit, den Menschen als vernünftiges, logisch handelndes, denkendes Wesen zu zeigen. Wie aber verträgt sich diese These mit der allgemein akzeptierten Idee, daß die Arie in der Musik der Barockzeit die Affekte darstelle?

Versteht man die Da-capo-Form dagegen eher als einen musikalischen Spiegel der *dissimulatione*, so bemerkt man die erstaunlichen Parallelen zwischen Verhaltensmaxime und musikalischer Form. Denn diese gibt in allen ihren Merkmalen jene Forderungen wieder, die Gracián und seine Zeitgenossen für ein Überleben im Intrigendschlingel der Gesellschaft, speziell der Höfe, für notwendig erachteten und die Norbert Elias als Grundregeln höfischen Verhaltens beschrieb: Distanzierung, um dem potentiellen Konkurrenten keine direkten Einblicke in die eigene Persönlichkeit zu geben; Affektkontrolle, um sich keine emotionalen Blößen zu geben; Durchnuancierung des Verhaltens,

³⁵ Gracian, § 287, 140 f.

³⁶ Gracian, § 52, S. 29.

³⁷ Michael F. Robinson, „The da capo aria seria as a symbol of rationality“, in: R. Pozzi (Hrg.), *La musica come linguaggio universale*, Florenz 1990, 51–63.

um die Hierarchien zu jedem Zeitpunkt abzustecken; und schließlich *versatilitas* – d.h. Anpassungsfähigkeit, Geschmeidigkeit im Umgang. Für diese Verhaltensnormen aber liefert die Da-capo-Arie gleichsam ein Schulbeispiel. Was sich nämlich im Verlauf der Arie abspielte, war – entgegen der gängigen Meinung über die vermeintlich starre Form – alles andere als undramatisch: Gerade die zyklische Form, gerade der feinabgestufte Nuancenreichtum des immer gleichen melodischen Materials, zu dem auch die Veränderungen und Verzierungen im Da-capo gehörten, gerade die Herauslösung der Arie aus dem Handlungszusammenhang, die der handelnden Person zu einer segensreichen Distanz verhalf, waren das Dramatische an der Musik.

Graciáns § 155 über „Die Kunst, in Zorn zu geraten“ liest sich in diesem Zusammenhang wie eine Beschreibung des Da-capo-Prinzips. Das Aufbrausen steht am Anfang – das musikalische Material, das die emotionale Grundsituation beschreibt. Es wird generell in einem Instrumentalritornell exponiert, das der dargestellten Person Gelegenheit zur Distanzierung und – nach Gracián – dazu gibt, „den eigenen Zorn zu bemerken.“ Bei dem ersten Einsatz der Singstimme tritt die Person also „gleich mit Herrschaft über den Affekt auf;“ und die weiteren Abschnitte des A-Teils sowie der Mittelteil messen die „Notwendigkeit ab, bis zu welchem Punkt des Zorns man zu gehn hat“. Das Da-capo steht für Graciáns Forderung „wieder aus dem Zorn zu geraten“. Die zehnmalige Wiederholung des Anfangsthemas in jeweils unterschiedlicher Ausprägung, wie sie für die Da-capo-Arie charakteristisch ist, kann als musikalische Chiffre für die Durchnuancierung des Verhaltens verstanden werden, für die Geschmeidigkeit, die *versatilitas*, mit der ein Höfling sich den Fallgruben seiner höfischen Umwelt stellt und gleichzeitig entzieht; sie machen eine der gefährlichsten Situationen des höfischen Lebens musikalisch sinnfällig – wie man die Beherrschung verliert und sie in einem dramatischen inneren Kampf schließlich wiedererlangt, so daß die Situation am Ende der Arie beinahe dieselbe ist wie vor Ausbruch der Affekte. Trotz der zyklischen Form stellt die Da-capo-Arie nicht einen Zustand, d.h. etwas Statisches, sondern etwas Dynamisches, einen Prozeß dar, dessen Endergebnis ein schwer erkämpfter Sieg ist. „Das Schwierigste beim Laufen ist das Stillestehen“ – dies könnte fast das Motto für die Da-capo-Form sein.

In den Opern Georg Friedrich Händels finden sich unzählige Beispiele derartiger musikalischer Affektkontrolle, und zumeist dient ihm ein Tanzrhythmus als Chiffre für den Kampf um die Beherrschung. Als ein Muster derartiger höfischer Selbstkontrolle darf wohl Carilda gelten, die kretische Prinzessin, die in Händels Oper *Arianna in Creta* (1734) heimlich denselben Theseus liebt, dem Ariadne sein Herz geschenkt hat. Carilda ist eine der sieben Jungfrauen, die Athen dem kretischen König Minos nach einem alten Vertrag als Fraß für den Minotaurus zur Verfügung stellen muß. Teseo hat die athenischen Geiseln nach Kreta begleitet und versucht, die verzweifelte Carilda zu trösten, bevor sie von den Kretern ins Labyrinth geführt werden soll. In einer Situation höchster Seelenpein, den Tod vor Augen, gelingt es Carilda in bewundernswerter

Weise, ihre Contenance zu bewahren und ihre beiden Gesprächspartner Arianna und Teseo über ihre wahren Gefühle restlos im Unklaren zu lassen.

Dille che nel mio seno
serbo quest' alma forte
e da sì fiera morte
dille ch'ho libertà, non ho catene.

Io lieta moro o almeno
vile non morirò,
dille che a morir vo
e non chiedo pietà delle mie pene.³⁸

Daß Händel diese tragischen Worte des Abschieds im Rhythmus des Menuetts mit einigen zierlichen Trillern im Orchesterritornell, eleganten kleinen Koloraturen in der Singstimme und in einer so harmlosen Tonart wie a-moll vertont, wird erst verständlich, wenn man bedenkt, daß Carilda hier alle ihre Kraft zusammennimmt, um das Liebespaar eben gerade nicht merken zu lassen, wie ihr ums Herz ist. Der Menuettrhythmus leistete dabei besondere Dienste. Zum einen war der Tanz generell das traditionelle Metier der Sozialdisziplinierung und ein Modell für Affektkontrolle. Zum anderen aber kam dem Menuettrhythmus eine besondere Bedeutung zu. Denn dieser Tanz, in den Carilda ihre Gefühle zwingt, galt als die „regulirteste“ Art des Tanzens, als der höfische Gesellschaftstanz schlechthin, seit Ludwig XIV. ihn an seinem Hof eingeführt hatte. Noch in der Tanzszene in Mozarts *Don Giovanni* diente das Menuett als Tanz des adligen Paares, und Giuseppe Verdi verwendete es in *Un Ballo in Maschera* aus der historischen Distanz heraus ein letztes Mal als Klangkulisse eines Hofballs, vor dessen Hintergrund sich die Eifersuchtstragödie anbahnt. Wenn Carilda es fertigbrachte, in einer ausweglosen Situation sich derart „moderat und regulirt“ zu betragen, so offenbarte sie damit ihre wahre Seelenstärke – und, was in diesem Zusammenhang vielleicht noch wichtiger ist – ihre gute Erziehung. In der Musik, d.h. im Grundrhythmus der Arie, ist ein Hinweis auf die Personenregie verborgen – auf einen inneren Kampf der Protagonistin, den diese gegen sich selbst gewinnt.

Auch in Händels *Scipione* von 1726 findet sich ein vergleichbares Beispiel. Scipione, der römische Eroberer Hispaniens, liebt Berenice, die schöne Gefangene, und macht ihr vergeblich den Hof. Als er ihr, immerhin erst in der Mitte des II. Aktes, seine Liebe gesteht, weist sie ihn mit der Bemerkung zurück, sie liebe einen anderen. Außer sich vor Schmerz vergißt Scipione seine guten Manieren, erkennbar daran, daß er Berenice ins Wort fällt, und seine rezitativischen Worte künden von äußerster Bestürzung: „Spietato mio destin, misero core / scoppierai di tormento e di furore.“ Dieser Zweizeiler scheint aus nichts anderem zu bestehen als aus lauter Schlüsselwörtern der Seelenqual, und man würde an dieser Stelle eine „aria di agitazione“ mit wilden Koloraturen oder einen extrem langsamen, stockenden Ausbruch des Schmerzes erwarten.

³⁸ Sage ihr, daß ich in meiner Brust / diese starke Seele bewahre und / sage ihr, daß ich die Freiheit dieses stolzen Todes habe; ich trage keine Ketten.
Ich sterbe heiter, / zumindest werde ich nicht feige sterben. / Sage ihr, daß ich bereit bin zu sterben / und kein Mitleid für mein Leiden erbitte.

Statt dessen ruft sich Scipione mit einer Arie gleichsam selbst zur Ordnung, die beherrscher kaum sein könnte. „Pensa o bella“ ist nicht etwa ein Affektausbruch, sondern ein Musterbeispiel der *dissimulazione*. Hinter dem Menuettrhythmus und einer schulmäßig durchgehaltenen Viertaktperiodik verbirgt Scipione seine wahren Gefühle, denen er sozusagen unbemerkt und beiseite in seinem Rezitativ Ausdruck gegeben hatte, und zeigt sich vor Berenice als vollendeter Hofmann. Die nichtssagende Glattheit gibt ihm die Contenance zurück, die er zuvor zu seinem eigenen Schaden verloren hatte.

Zwischen Affektdarstellung und Charakterzeichnung

Äußere und innere Bewegung

Die besondere Eignung des Tanzes für die künstlerische Ausformung der Affektkontrolle kam nicht von ungefähr. Daß zwischen innerer und äußerer Bewegung ein Zusammenhang bestand, gehörte zu den Grundüberzeugungen nicht nur der Philosophie und der Medizin, sondern auch der allgemeinen Verhaltenslehre, seit René Descartes die Zirbeldrüse als Sitz der Seele und jene „esprits animaux“ in den Hirnkammern ausgemacht hatte, die, angeregt durch äußere Eindrücke, auf dem Weg durch die Nervenbahnen erst die Seele und von dort ausgehend dann über den Blutkreislauf die Muskeln in Wallung brachten.³⁹ Außerhalb der akademischen Diskussionen um die cartesianische Lehre waren es vor allem die Tanzmeister, denen dieser Zusammenhang wohl unmittelbar einleuchtete, half er doch, das von der Kirche immer beargwöhnte Tanzen als natürliche, gleichsam von der Zirbeldrüse gesteuerte Lebensäußerung zu rechtfertigen. In seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* aus dem Jahre 1707 bezog sich der Tanzlehrer der Leipziger Universität Johann Pasch explizit auf Descartes, als er das Tanzen als einen körperlichen Ausdruck seelischer Befindlichkeiten definierte:

§ 4. Diese in dem Gradu vor anderen Thieren vernünftige Seele nun [...] hat nunmehr als eine lebende und bewegliche Sache ihre unterschiedliche passiones und affectus, darunter dasjenige / so wir Traurigkeit und Freude nennen / nicht die geringsten sind. ... (Hiervon ist zu besehen Cartes. de passiones, sive affect. animae, it. les Caracteres des passiones de Mons. de la Chambre.) Gleichwie nun die Traurigkeit alles zusammen schliesset / und also die Operationes derer spirituum animalium hemmet / also extendiret die Freude alles / und instigiret die spiritus animales zu einer hefftigern Bewegung. Diese Bewegung nun/ nachdem sie eine complexion antrifft / wird proportionabiliter so hefftig / daß sie auch den äusserlichen Leib in eine stärckere Bewegung bringet / und ihn zu einem schnellern Lauffen / Hüpfen und Springen zwinget / als sonst die höchste Nothdurfft erfordert / wie ein solches an Menschen und Thieren klärlich zu sehen ist / und allen Nationen gemein (ohne Obrigkeitlichen Zwang) obschon einer weniger oder mehr als der andere / und ist

³⁹ Siehe hierzu die Einleitung des Herausgebers zu René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. und übersetzt von Klaus Hammacher, Hamburg 1984, besonders XXXI–XXXIX.

dieses also ein effectus naturae. § 5. Hieraus nun entstehet der Grund und Ursprung des Tantzens / dann wäre diese Krafft nicht in den Cörpern / und dieser affect nicht in dem Leben oder Seelen / so würde gewißlich alles Tantzen in der gantzen Welt nachbleiben. Und also hoffe ich / daß / wo jemand mit Weisheit oder nur Vernunft begabet ist / so wird er gestehen müssen / daß der Ursprung zum Tantzen natürlich ist / und per consequens die bessere Regulierung dieses Triebes der Natur nicht kan unnatürlich sein.⁴⁰

Neben dieser grundsätzlichen Rechtfertigung des Tanzens auf der Basis der zeitgenössischen Philosophie machte Pasch sodann auf die besondere Eignung des Tanzens für die Sozialdisziplinierung aufmerksam:

So ist dieses der Trieb der Natur mit seinen daraus unformlichen motionibus und gestibus des Leibes / welche durch gute Disciplinirung sollen reguliret und vernünftig exequieret werden.⁴¹

Und schließlich betonte er die Rolle des Tanzes für das Einüben von Verhaltensnormen:

Auch ist nicht zu tadeln, / wenn die Schritte und Gestus in Mensur, Tempo und pondere regel-recht gemacht werden. Eine sehr schöne Decoration aber ist es / wenn diese Dinge durch Schärffe und Sänfftigung dermassen moderiret / und gleichsam abgewürtzet sind / daß sie zierlich und angenehm in die Augen fallen / und zeigen allemal einen moderaten und regulirten Menschen an / indem nicht zu vermuthen ist / daß ein Mensch / welcher auch in seinen geringsten motionibus regulair ist / in importanten Dingen nachlässiger seyn sollte.⁴²

Wenn aber das Tanzen Ausdruck innerer Bewegungen war, wenn die verschiedenen Tanzrhythmen in der Lage waren, Trauer oder Freude zu symbolisieren, dann konnten diese Tanzrhythmen auch in der Vokalmusik die Rolle von Affekt-Chiffren annehmen und der Beschreibung seelischer Zustände dienen. Johann Matthesons 1739, gleichsam im Nachhinein formulierte musikalische Affektenlehre⁴³ stellte nichts anderes dar als den Versuch, den unterschiedlichen Tanzrhythmen unterschiedliche emotionale Bedeutung zuzuschreiben. Und lange vor Matthesons Versuch einer rhythmischen Systematik der Affekte hatte Händel den Tanzrhythmen als Affektträger in seiner Vokalmusik wachsende Bedeutung beigemessen.⁴⁴ Klagende Sarabanden wie in „Lascia ch'io pianga“ –

⁴⁰ Johann Pasch, *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst ...*, Frankfurt 1707 (Fotomechanischer Nachdruck hrsg. von Kurt Petermann, Documenta Choreologica XVI, München 1978) 8 ff.

⁴¹ Pasch, 19.

⁴² Pasch, 21.

⁴³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Teil II, Kapitel 13, § 81–127 Siehe hierzu auch George J. Buelow, „Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre“, in: *New Mattheson Studies*, hsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, 403 ff.

⁴⁴ Siehe hierzu Karina Telle, *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels* (Beiträge zur Musikforschung 3), München 1977.

jenem Tanz, der von der Hamburger *Almira* (1705) über das römische Oratorium *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) in seine erste Londoner Oper *Rinaldo* (1711) wanderte – oder Bourrées wie „Ho un non so che nel cor“, die im Munde der Maria Magdalena aus dem Auferstehungsoratorium *La resurrezione* (1708) ebenso glücklich klang wie im Munde der verderbten Kaiserin Agrippina in Händels gleichnamiger Oper (1709) – sie alle dienten als rhythmisches Mittel zum Zweck der Affektdarstellung.

Wie Händel über die typisierenden Tanzrhythmen hinaus den individuellen Augenblick eines Menschen in Musik fassen konnte, der seinen Leidenschaften unterworfen ist, sie aber in einem mutigen inneren Kampf unter Kontrolle zu bringen vermag, sei an dem Beispiel der berühmten Arie „Piangerò la sorte mia“ der Cleopatra aus *Giulio Cesare* gezeigt. In dieser Arie, die Winton Dean mit vollem Recht einen „stroke of genius“⁴⁵ nannte, gelang Händel ein Meisterwerk der Verbindung aller jener scheinbar gegensätzlichen Forderungen zu einer schlüssigen Menschendarstellung – der Technik der eher statischen Affekt-Chiffren mit der einfühlsamen Darstellung einer individuellen psychologischen Entwicklung, und jene Mischung aus Kontrollverlust und Haltung, in der das adlige Opernpublikum sich selbst wiederfinden konnte. „Piangerò la sorte mia“ ist ein einziger innerer Kampf um Selbstbeherrschung; alle Affekt-Chiffren, die Händel hier verarbeitet, dienen der Darstellung dieses Ringens um Würde und Identität in einer Situation, in der beides gleichgültig geworden scheint. Das beginnt bei der Tonart E-Dur, die Händel in dieser Oper generell der Person der Cleopatra zuweist. Traditionell würde eine solche Verzweiflungsarie in einer Molltonart, bevorzugt in c-moll stehen; daß Cleopatra in „ihrer“ Tonart singt, ist ein erster Hinweis auf ihre Contenance. Andere musikalische Merkmale verraten dagegen gleich von Anfang an ihren Schmerz: Mit ihrem „Piangerò“, dem zentralen Wort dieses A-Teils schneidet Cleopatra dem erwarteten Ritornell, das ihr eine Distanzierung ermöglichen würde, gleichsam das Wort ab; der Sarabandenrhythmus verrät ebenso wie das absteigende Tetrachord im Baß – der altehrwürdige Lamentobaß, auf dem der gesamte A-Teil basiert –, wie es um Cleopatras Gemütsverfassung bestellt ist. Über diesen typisierenden Affekt-Chiffren aber, die die Grundstimmung der Situation beschreiben, wächst ihre private Seelenpein zusehends; von der harmlosen Terz zu Beginn weiten sich die Intervalle der melodischen Floskel über die Quint und die Oktave schließlich gar zu einer unkontrollierten None in T. 13, bis sich Cleopatra in der anschließenden Kadenz wieder fängt. Doch ist diese Beruhigung nur von kurzer Dauer; dem Aufbäumen folgt ein Moment hoffnungsloser Schwäche, die sich in den in die Lamentoquart im Baß eingeschobenen chromatischen Töne (T. 15–24) und den ebenfalls chromatisch absinkenden Tonschritten der Melodie (T. 17–19) artikuliert. Danach zieht Cleopatra sich gleichsam am eigenen Schopf aus ihrem Elend: Nachdem sich ihr Selbstmitleid noch einmal in melodischen Sequenzen mit fallender Tendenz geäußert hat, erreicht sie bei den eher kämpferischen

⁴⁵ Winton Dean und John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford 1987, 492.

Worten „finchè vita in petto avrò („so lange ich Leben in der Brust habe“) – den Worten, bei denen sie zu Beginn der Arie nur eine unordentliche None zustandebrachte – nicht nur den höchsten Ton der Arie, sondern es gelingt ihr auch endlich die Kadenz in der Grundtonart, die sie wie zur Beruhigung noch ein paarmal, nun auch ein Schlußritornell zulassend, wiederholt.

Bsp. 2: A-Teil (nach: Georg F. Händel, *Giulio Cesare*, Klavierauszug, Kassel etc. 1962, 207 ff. [Hallische Händelausgabe II]).

Cleopatra

Pian - ge - rò, pian - ge - rò la - sor - te mi - a,

Fl. trav.,
Vl. I, II

Continuo
(Cemb., Vc.,
Violone)

7

si cru - de - le - e tan - to ri - a, fin - chè vi -

14

ta in pet - to a - vrò; pian - ge - rò - pian - ge - rò la

21

sor - te mi - a, si cru - de - le e tan - to ri - a, pian - ge -

27

rò la sor - te mi - a, si cru - de - le e tan - to ri - a, fin - chè

34

vi - ta in pet - to a - vrò, fin - chè vi - ta, fin - chè vi -

41

ta in pet - to a - vrò.

1. 2.

Fine

Dem musikalischen Psychogramm des A-Teils folgt ein unvorhergesehener Wutausbruch, der an emotionaler Feinzeichnung dem A-Teil kaum nachsteht. Denn die Erregung bricht sich schrittweise ihre Bahn, und diese Entwicklung wirkt wie ein musikalisches Exempel jenes Regelkreises, den die cartesianischen „Lebensgeister“ in Gang setzen. Die zunächst noch relativ gefaßte Vorstellung davon, wie sich Cleopatra als Geist an ihrem tyrannischen Bruder rächen wird, weckt die Lebensgeister, die zunächst, wie die plötzlich einsetzenden Sechzehntelbrechungen in den Violoncelli verraten, Cleopatras Blut in Wallung bringen, bis sie selbst mit gleicher Erregung – und ebensolchen Sechzehntelkoloraturen – darauf reagiert. Daß aber dieser Ausbruch auch ein Zeichen von Schwäche ist, macht Händel wiederum mit der Tonart deutlich; zwar wahrt das parallele cis-moll die Regeln der Da-capo-Komposition, doch wird an diesem Tonartenplan noch einmal deutlich, was schon die Haupttonart E-Dur signalisiert hatte – daß Cleopatras Kraft in ihrer Fähigkeit zur Selbstkontrolle auch noch in ausweglosen Situationen liegt. Und zur Darstellung

dieser Seelenstärke erhält auch das Da-capo seine dramatische Funktion. Hätte Händel, wie es durch die Tradition gerechtfertigt gewesen wäre, die Folge der Tongeschlechter umgekehrt, hätte er also den klagenden A-Teil in Moll und den kämpferischen Mittelteil in Dur vertont – er hätte sich eines subtilen Mittels der Charakterzeichnung begeben.

Bsp. 3: B-Teil T. 1–8.

48 **Allegro**

Mà poi mor - ta d'o - gn'in tor - no il ti - ra - no

51

e not - te e gior - no fat - ta spet - tro

53

a - gi - te - rò,

55

Öffentliches und privates Handeln

Der Zusammenhang zwischen Verhaltensnorm, Komposition und Personendarstellung in der Oper ist auch in einem weiteren Punkt von Bedeutung, der eng mit der Affektkontrolle zusammenhängt – dem Unterschied zwischen öffentlichem und privatem Handeln. Cleopatra etwa verhält sich in Händels *Giulio Cesare*, je nachdem, ob sie allein auf der Bühne steht oder sich in Gesellschaft anderer befindet, verschieden. Die Contenance verliert sie jedenfalls nur, wenn sie allein ist und niemand Zeuge dieses gesellschaftlichen Fehlverhaltens werden kann – im Mittelteil von „Piangerò la sorte mia“ und in ihrer einzigen Moll-Arie „Se pietà di me non senti“. Diesen Unterschied zwischen „öffentlichem“ und „privatem“ Menschen haben sensible Opernkomponisten zu allen Zeiten sehr genau beachtet, und gerade in einer Situation, in der die Diskrepanz zwischen der Natur des Menschen und seiner gesellschaftlichen Rolle so groß war wie in der höfischen Gesellschaft, barg eine feine musikalische Unterscheidung des privaten und des offiziellen Verhaltens ein großes darstellerisches Potential in sich, das darüber hinaus sogar einen eigenen, dem zugrundeliegenden Libretto widersprechenden Kommentar abzugeben in der Lage war und damit auch die szenische Präsentation einer Figur beeinflusste. Monteverdis Orfeo ist in seiner großen, auf keinerlei musikalisches decorum Rücksicht nehmenden Klageszene im V. Akt allein mit sich und dem körperlosen Echo; Rossis Orfeo lässt seinen unkontrollierten Emotionen nur dann freien Lauf, wenn er sich allein wähnt, und auch Lullys Cybèle schlägt einen völlig anderen Ton an, je nachdem, ob sie als Göttin oder als Liebende auftritt.

Ein besonders deutliches Beispiel für eine derartige Personenregie durch die Musik, für die Unterschiede zwischen öffentlichem und privatem Verhalten, stellt die Zauberin Alcina aus Händels gleichnamiger Oper (1735) dar. Entgegen den Intentionen des Librettos entwirft Händel hier ein Charakterbild, das alle böartigen Handlungsdetails der Hexe – und auch die szenisch wie musikalisch opulente Ausgestaltung der Zauberinsel – vergessen lässt und lediglich von dem Schicksal einer alternden Frau kündigt, die, nachdem sie ihr Leben lang mit den Männern nur spielte, nun zum ersten Mal wirklich liebt, die mit allen Mitteln um diese Liebe kämpft und doch weiß, daß sie ihren jüngeren Geliebten trotz aller kosmetischen und sonstigen Zauberkünste nicht halten kann. Darüber hinaus macht Händel in der musikalischen Darstellung der Alcina einen deutlichen Unterschied zwischen der Herrscherin über die Insel und der verzweifelten Frau.

Das Verhängnis kommt auf leisen Sohlen. Zu Beginn der Oper ist sich Alcina ihrer Macht noch völlig sicher. An der Seite ihres Geliebten, inmitten all ihrer Pracht empfängt sie die beiden Fremden Melisso und Bradamante und läßt sie in ihrer ersten Arie „Dì cor mio quanto t'amai“ wissen, daß Ruggiero der Mann ihres Herzens ist. Die Dur-Tonart, das gemäßigte Tempo und eine ausgeglichene, aber dennoch elegant bewegte Melodie zeugen von der Selbstverständlichkeit ihres Glücks. Doch schon in ihrer nächsten Arie scheint

sich das Blatt zu wenden. Ruggiero glaubt einer Einflüsterung, daß Alcina ein Auge auf den jungen Fremden geworfen habe und wirft ihr Untreue vor. Eine andere Zauberin als Alcina könnte Ruggiero für seine Ungerechtigkeit bestrafen; Alcina aber erschrickt vor dem Streit; ihre nächste Arie „*Sì son quella*“ ist eine Mischung aus trotzigem Sarkasmus und unterwürfigem Flehen. Der rhythmische Gestus changiert zwischen „stolzem“ Menuett und „klagender“ Sarabande; die Molltonart und der stockende, fast schluchzende Beginn verraten jedoch ihre wahren Gefühle: Das ist die Musik einer unglücklichen Frau, die ihre Contenance zu wahren versucht, nicht die einer Königin, die ihre Macht ausspielen könnte.

Obwohl Händel für Alcinas Arien die Schere der Tonarten nicht weiter als bis zu drei Vorzeichen öffnete, trug er doch gerade durch die Verteilung der Tonarten, die den Gepflogenheiten der Opera seria gemäß jeweils nur einmal verwendet wurden, zur Charakterzeichnung bei. Die Dur-Tonarten gehören der Herrscherin, die Molltonarten der privaten Frau, und auch die Taktarten unterstützen diese Unterscheidung: Immer wenn Alcina als Herrscherin auftritt, singt sie im geraden Takt, in den Arien, die ihre Gefühle zum Thema haben, im ungeraden bzw. im Zwölfachteltakt.

„Di, cor mio quanto t’amai“	B	C	Andante larghetto
„Sì, son quella“	a	3/4	—
„Ah mio cor! Schernito sei“	c	3/4	Andante larghetto
„Ombre pallide“	e	C	Andante
„Ma quando tornerai“	F	C	Allegro
„Mi restano le lagrime“	fis	12/8	Larghetto

Nach dem vergleichsweise noch harmlosen a-moll von „*Sì, son quella*“ als Reaktion auf ein Scheinproblem folgt die Erkenntnis, daß Ruggiero sich tatsächlich von ihr abgewandt hat – und ihr erster Verzweiflungsausbruch: „*Ah mio cor! Schernito sei*“ in c-moll, der klassischen Trauertonart. Über einem Teppich aus Dreiklangsbrechungen im Baß und zerrissenen Streicherakkorden darüber schreit Alcina gleichsam ihr Unglück heraus, in kurzen Melodiebruchstücken, die nur durch den neuerlichen Anklang an den Sarabandenrhythmus zusammengehalten werden. Noch aber gibt Alcina sich nicht geschlagen; im Mittelteil der Arie ruft sie sich mit den Worten „*Ma che fa gemendo Alcina?*“ gleichsam selbst zur Ordnung; Tempo und Taktart wechseln, und die Tonart B-Dur des Mittelteils paßt zwar überhaupt nicht zum c-moll des A-Teils, dafür aber greift sie die Tonart von Alcinas erster Arie wieder auf und macht auf diese Weise deutlich, daß Alcina sich an ihre „offizielle“ Seite erinnert – umsonst: Selten hat die Da-capo-Form so vernichtende Auswirkungen gezeigt wie bei der Rückkehr des unbegleiteten Aufschreis „*Ah mio cor*“

„*Ombre pallide*“, nach Ruggieros Abschiedsarie in E-Dur nun darauf Bezug nehmend im geraden Takt und in e-moll, widerspricht der Sicht einer „offiziellen“ und einer „privaten“ Ebene keineswegs – es bestätigt sie eher: Alcina

tritt hier als Herrscherin über die Zaubergeister auf, die ihr aber aus „privaten“ Gründen die Gefolgschaft verweigern. Ein letztes Mal rafft Alcina sich zu herrscherlicher Attitüde auf, als sie unvermutet auf Ruggiero trifft und ihn beschwört, bei ihr zu bleiben. Als er sich weigert, droht sie ihm mit höhnischer Arroganz Rache an; das F-Dur im geraden Takt sowie ein sorglos-virtuoser melodischer Gestus lassen Ruggiero spüren, daß sie sich ihm überlegen glaubt. Doch wie es in ihrem Innern aussieht, verrät der Mittelteil: die unvermittelte Wendung nach As-Dur und schließlich zur Mollvariante der Haupttonart gehört zwar zu den möglichen Tonartenkombinationen der Da-capo-Form, ist jedoch ein drastisches Mittel, den plötzlichen Stimmungsumschwung, unterstützt von dem Taktwechsel zum ungeraden Takt und vom schnellen zum langsamen Tempo, deutlich zu machen. Doch die Herrscherin gestattet sich diese privaten Gefühle nicht lange; einmal mehr dient die Da-capo-Form zur Darstellung einer dramatischen Situation.

Die endgültige Demontage der Herrscherin aber findet in Alcinas letzter Arie statt, nachdem sie die Schlacht gegen Ruggieros Getreue verloren hat. Im Rhythmus des Siciliano und in der Tonart fis-moll, beides Händelsche Affekt-Chiffren für hoffnungslose Schwermut jenseits aller Auflehnung gegen das Schicksal, läßt Alcina ihren Tränen der Verzweiflung freien Lauf. In „Mi restano le lagrime“ macht Händel ein letztes Mal deutlich, daß Alcina, die zu sehr liebte, nicht Verachtung, sondern unser Mitleid verdient.

An der Schwelle zu einem neuen Menschenbild

Cleopatras Art, mit ihren Leidenschaften umzugehen, sie in einem disziplinarischen Kraftakt unter Kontrolle zu bringen, war ebenso von Verhaltensnormen geprägt, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten, wie Alcinas Bemühungen, ihre Verzweiflung mit dem Mantel höfischen Verhaltens zuzudecken. Beide repräsentieren damit auch jenen Typus des Menschen, der, als Opfer von außen auf ihn einwirkender Kräfte, zum Spielball unterschiedlichster Leidenschaften wird, der zum Reagieren, nicht aber zum Agieren berufen ist. Die Oper hatte dieses Menschenbild auf ihre Weise fruchtbar gemacht, indem sie das Geworfensein des Menschen durch eine große Vielfalt musikalischer Tonfälle dargestellt und damit nicht zuletzt den Sängern eine Möglichkeit geschaffen hatte, die ganze Bandbreite ihres Könnens innerhalb einer einzigen Rolle vorzuführen. Neue Ideen von der Natur der menschlichen Wahrnehmung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts finden auch in der Oper ihren Niederschlag, und Cleopatra ist eine jener Rollen, in denen sich dieser Wandel manifestiert.

Cleopatras Seelenstärke, ihr klarer Charakter, der zwar weiter mit den Leidenschaften zu kämpfen hat, ihnen aber nicht mehr gleichsam schutzlos ausgeliefert ist, nimmt, auf künstlerischer Ebene, eine Veränderung des Menschenbildes mit epochalen Konsequenzen vorweg, die erst einige Jahre später wissenschaftlich

beschrieben werden sollte. Gegenüber der früheren Überzeugung, Leib und Seele seien durch die „esprits animaux“ in einem Regelkreis verbunden, setzte sich nun die Überzeugung durch, daß Seele und Leib voneinander unabhängig waren, und daß die Seele nicht von außen, sondern aus sich selbst heraus gesteuert wurde. In seiner *Psychologia Nova* (1732) hatte der Leipziger Gelehrte Christian Wolff diese neue Lehre von der Seele erstmals beschrieben:

§765. Da nun die Seele ihre eigene Krafft hat, wodurch sie sich die Welt vorstellt (§. 753): hingegen auch alle natürliche Veränderungen des Leibes in seinem Wesen und seiner Natur gegründet sind (§. 630.); so siehet man leicht, daß die Seele das ihre für sich thut, und der Körper gleichfals seine Veränderungen für sich hat, ohne daß entweder die Seele in den Leib, und der Leib in die Seele würcket, oder auch GOtt durch seine unmittelbare Würckung solches verrichtet, nur stimmen die Empfindungen und Begierden der Seele mit den Veränderungen und Bewegungen des Leibes überein.⁴⁶

§784. Wir treffen in der Seele weiter nichts an als eine Krafft sich die Welt vorzustellen (§. 753.754.), und diese ist dasjenige, was in ihr fort dauert, und sie zu einem für sich bestehenden Wesen machet (§ 743.). Alle Veränderungen demnach, die man in ihr wahrnimmet, sind nichts denn verschiedene Einschränkungen derselben Krafft wodurch sie determiniret wird, da sie für und an sich selbst auf die gantze Welt nach allem ihrem Raume und ihrer Zeit gehet.⁴⁷

Wenn die Seele aber eine eigene Kraft besaß, sich die Welt vorzustellen und nicht wie ein Schiffelein im Sturm der Leidenschaften hin und her geworfen wurde, so mußte sich daraus auch ein neues Menschenbild formen, das seinerseits auch für die Personengestaltung in der Oper nicht ohne Folgen bleiben konnte. An die Stelle eines Mosaiks aus unterschiedlichen Affekt-Bausteinen trat nun der musikalische Entwurf eines Menschen mit eindeutiger charakterlicher Disposition, dessen seelische Regungen „Einschränkungen derselben Krafft“ darstellten. Diese Entwicklung eines neuen musikalischen Menschenbildes vollzog sich allmählich; als die Opernreformer um Algarotti und Gluck es nach der Jahrhundertmitte einforderten, hatte Händel, wie Cleopatras Beispiel zeigt, bereits lange zuvor neue Möglichkeiten einer musikalischen Darstellung von Menschen erprobt, deren Handlungen von ihrem Wesen und nicht von den Affekten gesteuert wurden.

Von der Erkenntnis, daß sich ein charakterlicher Kern durch die Wahl der Tonarten darstellen ließ, hat Händel in seinen Opern verschiedentlich, nirgends aber so konsequent wie im Falle Cleopatras Gebrauch gemacht. Ohne das Gebot der Tonartenvielfalt für eine Hauptrolle zu mißachten, verlieh Händel ihr in *Giulio Cesare* nicht nur einen eigenen, unverwechselbaren „Ton“, sondern machte darüber hinaus auch deutlich, daß Cleopatra eine höchst

⁴⁶ Zitiert nach folgender Ausgabe: Christian Wolff, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, Magdeburg 1751, reprographischer Nachdruck hrsg. von Charles A. Corr, Hildesheim u.a. 1983, 478 f.

⁴⁷ Wolff wie Anm. 44, 488f.

außergewöhnliche Persönlichkeit besaß. Denn normalerweise gruppierte ein Komponist die Reihe der Arien einer Rolle um einfache Tonarten mit wenigen Vorzeichen und behielt sich die entfernteren Tonarten für Situationen gesteigerter Spannung vor; traditionell dienten dabei B-Tonarten wie c-Moll oder gar f-moll für Szenen der Trauer, der Klage, der Beschwörung Verstorbener. Cleopatras Grundtonart aber ist E-Dur; drei ihrer acht Arien, darunter – gleichsam als Stützpfiler ihres Charakters – die erste und die letzte, sind in dieser mit ihren vier Kreuzen durchaus „exzentrischen“ Tonart komponiert:

„Non disperar chi sa“	E	C	Allegro ma non troppo
„Tutto può donna vezzosa“	A	3/8	Allegro
„Tu la mia stella sei“	B	6/8	Allegro ma non troppo
„V'adoro pupille“	F	3/4	Largo
„Venere bella“	A	3/8	Allegro
„Se pietà in me non senti“	fis	C	Largo
„Piangerò la sorte mia“	E	3/8	— (langsam)
„Da tempeste il legno infranto“	E	C	Allegro

Drei weitere Arien sind tonartlich auf dieses E-Dur bezogen: zwei Arien stehen in A-Dur, eine in fis-moll; daß Cleopatra sich durch eiserne Charakterstärke auszeichnet, macht Händel auch dadurch deutlich, daß sie trotz ihrer Verzweiflung nur eine einzige Arie in einer Molltonart singt. Die beiden B-Tonarten F-Dur und B-Dur, die zu diesem Charakterbild nicht passen wollen, erweisen sich bei einem Blick auf die Arien Giulio Cesares als eine Hommage an den Geliebten. Auch wenn Caesar sich in der Wahl seiner Tonarten als bei weitem nicht so geradlinig präsentiert und sich sein charakterlicher Kern eher in den Tempi und den Taktarten manifestiert, haben die B-Tonarten doch ein leichtes Übergewicht.

„Presti homai l'Egizia terra“	D	C	Allegro
„Empio, dirò, tu sei“	c	C	Allegro
„Non è sì vago e bello“	E	C	Allegro
„Va tacito e nascosto“	F	C	Andante
„Se in fiorito ameno prato“	G	C	Allegro
„Al lampo dell'armi“	B	C	Allegro
„Aure deh per pietà“	F	3/8	Andante

Cleopatras Arien in B-Dur und F-Dur richten sich an Caesar und ihre zu diesem Zeitpunkt durchaus noch nicht von Liebe, sondern von Berechnung geprägte Absicht, ihn für ihre Machtpolitik einzuspannen. Bei beiden Arien ist Cleopatra gewissermaßen nicht ganz „bei sich“. Dafür aber bringt Caesar nur Cleopatras Tonart E-Dur heraus, als er ihr zum ersten Mal begegnet und sich in sie verliebt. Und für ihr Duett am Ende der Oper treffen sie sich am Ende der Oper gleichsam auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner – in G-Dur.

Schluß

Bedenkt man, daß zu allen Zeiten die Musik der Oper – die Arien ebenso wie der Tanz – nicht so sehr Ausdruck einer ungebändigten emotionalen Natur des Menschen war, als daß sie vor allem die Form darstellte, in die diese Natur gezwängt werden mußte, so wird deutlich, welche Bedeutung die sich wandelnden Verhaltensnormen – von der *sprezzatura*, d.h. der nonchalanten Lässigkeit, über die *cirimonie*, d.h. das Ideal eines zeremoniellen Verhaltens mit gleichsam vorfabrizierten, abrufbaren Floskeln der verbalen und nonverbalen Kommunikation, zum Gebot der *dissimulazione*, d.h. der Verstellungskunst – für das Verständnis der Rollencharaktere in einer Oper besitzen. In einer Zeit, die Personenregie in der Oper nicht kennt, liefert allein die Musik Hinweise darauf, wie eine Rolle darstellerisch zu gestalten sei. Denn nur in der Musik lassen sich jene Entwicklungsprozesse erkennen, die eine Person im Laufe der Handlung durchläuft. Die Inszenierungshandbücher – ohnedies mit wenigen Ausnahmen eher ein Genre des späteren 18. Jahrhunderts – taugen für das Verständnis der Personenregie in der Oper nur bedingt, denn sie beschreiben vornehmlich Affekt-Posen, die sich, in der Tradition der weltlichen oder geistlichen Rhetorik, von Begriff zu Begriff ändern; deshalb können sie für die Opernarie nur wenig Bedeutung haben, verläuft diese doch in anderen Zeiträumen als eine Rede. Auch wenn der sogenannte barocke Einheitsaffekt eine (wohl leider unausrottbare) Fiktion darstellt, so dürfte doch die Zeit, die ein Sänger in einer Pose zu verharren und dabei noch zu singen hatte, auch einem noch so blutleeren Opersänger inadäquat vorgekommen sein. Sicher – die Verhaltenslehren geben keine konkreten Anweisungen, wie etwa der Kopf zu drehen oder die Füße zu stellen seien. Aber sie bieten die Möglichkeit, sich in Mentalität, Motivation und Gebaren einer Rolle hineinzudenken – dasselbe mithin, was der Komponist bei ihrer Erschaffung unternahm. Erst die Kenntnis dieser jeweils geltenden Verhaltensnormen in Verbindung mit einer genauen Lektüre des jeweils individuellen musikalischen Prozesses innerhalb einer Arie, nicht aber der Verweis auf ihre stereotype Grundform, gibt den Blick auf den Nuancenreichtum im Verhalten frei, den auch die szenische Darstellung wohl kaum ignorieren konnte.

DAS FEST ALS THEATRALE FIKTION VON WIRKLICHKEIT
Über die Bühnenästhetik der Münchner *Applausus festivi* von 1662

VON JÜRGEN SCHLÄDER

Die *Applausus festivi*, mit denen 1662 der kurfürstliche Hof in München die Taufe des Erbprinzen Max Emanuel feierte, setzten europäische Maßstäbe für die aristokratische Festkultur des 17. Jahrhunderts. Mit drei theatralen Darbietungen innerhalb von acht Tagen zählte das Fest zu den prächtigsten und umfangreichsten seiner Zeit. Erstmals in der europäischen Theatergeschichte wurden sämtliche tradierten Gattungen und theatralen Stile wie Oper, Ballett, Turnier und Feuerwerk in einen geschlossenen künstlerischen Zusammenhang integriert und darüber hinaus an den drei seinerzeit verfügbaren Spielstätten im Hoftheater, im Turnierhaus und im Freien unter Einbeziehung einer offenen Wasserfläche dargeboten.

Die künstlerische Konzeption dieses dreitägigen theatralen Spektakels beeinflusste gewiß die ebenfalls dreitägige Festfolge in Ludwigs XIV. *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* von 1664 in Versailles¹ und fand möglicherweise noch ihren Nachklang im geplanten, aber nur rudimentär realisierten Fest zur Geburt des habsburgischen Thronfolgers Ferdinand Wenzel 1667/68 in Wien.² Die dynastischen Verbindungen der Wittelsbacher zu Paris und Wien legen die Annahme einer raschen und gründlichen Information über das Münchner Fest in den beiden höfischen Metropolen nahe.

Im Unterschied zur Versailler und Wiener Festfolge offenbaren die drei Münchner Aufführungen jedoch eine singuläre stilistische Geschlossenheit, weil die Handlungs-dramaturgie und vor allem die Szenographie aller drei Festdramen unverkennbar an der Ästhetik der zeitgenössischen Oper orientiert

¹ Cf. Hermann Bauer, *Barock. Kunst der Epoche*, Berlin 1992, 120–125, und Margarete Baur-Heinhold, *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1966, 10f. und 16; bei Bauer (145) und Baur-Heinhold (274) weitere Hinweise auf zeitgenössische und wissenschaftliche Literatur.

² Cf. die ursprünglich geplante Funktion von Antonio Cestis Oper *Il pomo d'oro* bei Wolfgang Osthoff, Artikel „Il pomo d'oro“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 1, München und Zürich 1986, 530. – Cf. zur trilogischen Festfolge in München, Versailles und Wien auch: Eberhard Straub, *Repräsentatio Maiestatis oder Churbayrische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, 234.

waren.³ Nicht die spezifischen Veranstaltungsorte des Turnierhauses und der offenen Wasserfläche der Isar bestimmten die Ästhetik der theatralen Darbietungen im Turnierdrama und Feuerwerksdrama, sondern der Guckkasten und die Tiefenperspektive der Opernbühne, deren Eigentümlichkeiten den beiden opernfernen Spielstätten in auffälliger Weise anverwandelt wurden.

Der italienische Graf Pietro Paolo Bissari, schon im Jahr zuvor als Librettist an den Münchner Hof engagiert, verknüpfte die drei Dramen inhaltlich und dramaturgisch zu einer Handlungsfolge, in der sich Tugend und Heldenmut des neugeborenen Kurprinzen Max Emanuel ebenso sinnbildlich offenbaren sollten wie die politische Macht und Bedeutung des Hauses Wittelsbach. Bissari wählte als Symbolfigur zu Ehren des kleinen Kurprinzen den antiken Helden Theseus, dessen Tapferkeit und Galanterie außer Zweifel standen,⁴ und stellte ihm in der mythologischen Inkarnation des Bösen und der unwürdigen Rache, eben in der Zauberin Medea eine bedrohliche, letztlich aber unterlegene Erzfeindin entgegen.⁵

³ Unter ausschließlich stofflich-inhaltlichen Aspekten mag man die Handlungen der drei musikalischen Dramen als überfüllt, kurios und bizarr empfinden und zu einem wenig vorteilhaften Geschmacksurteil gelangen (cf. Eberhard Straub, op. cit., 234). Die Handlung des ersten Dramas *Fedra incoronata*, der Oper im engeren Sinne, folgt jedoch unverkennbar dem um 1650 längst im venezianischen Operntypus etablierten dramaturgischen Muster des Abenteuerromans und repräsentiert gerade in der Fülle seiner fantastischen Episoden den Stil der Zeit. Analoges gilt für das Turnierdrama und vor allem für die Reihung mythologischer Episoden des Feuerwerksdramas. Erst in der Akzentuierung einer einheitlichen Bühnenästhetik für Oper, Turnierdrama und Feuerwerksdrama offenbaren sich die theaterhistorisch geradezu avantgardistischen Züge dieser Festtrilogie.

⁴ Theseus gilt als zweitgrößter Held der Antike. Den größten Helden Herkules resp. Herakles konnte Bissari kaum als Symbolfigur für Max Emanuel reklamieren, weil Herkules zum einen als europäisch verbreitete dynastische Metapher (schon seit der Zeit des habsburgischen Kaisers Maximilian I.) bekannt war und zum andern in der Gestalt des Hercules Germanicus vom bayerischen Kurfürsten Maximilian I., dem Großvater des neugeborenen Kurprinzen, zur Formulierung seines Anspruchs auf die deutsche Königs- und die habsburgische Kaiserwürde benutzt worden war. Die Herkules-Teppiche im Herkules-Saal der Münchner Residenz zeugen noch von dieser politisch-symbolischen Machtdemonstration. Eingedenk dieses prominenten antiken Sinnbildes wurde die Herkules-Metapher später in der Regierungszeit Max Emanuels temporär wieder vom Haus Wittelsbach als Herrschaftselement im politischen Diskurs eingesetzt. – Für den Entwurf eines Galanthomme als Ideal einer absolutistischen Herrscherfigur, wie sie Bissari vorschwebte, eignete sich Theseus ohnehin wegen seiner zahlreichen Liebesabenteuer besser als die eher eindimensionale, auf pure Stärke und unüberwindliche Tapferkeit festgeschriebene Herkules-Gestalt.

⁵ Die Figurenkonstellation der drei Dramen entspricht der mythologischen Überlieferung (cf. die ausführliche Erzählung und Erläuterung der Quellen in: Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld, Reinbek bei Hamburg (11. Auflage) 1997, 293–336), wurde jedoch in einzelnen Passagen von Bissari aus propagandistischen Gründen in ihren Kausalbezügen verändert. – Die einschlägigen Handbücher und Enzyklopädien zur umfassenden mythologischen Information, etwa die prominenten Werke von Piero Valeriano, Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti, Vincenzo Cartari und Cesare Ripa aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (cf. Roy Strong, *Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrumente der Macht*, Freiburg und Würzburg 1991, 44 und 47) standen in München nicht nur sämtlich im Original, sondern teilweise auch in zeitgenössischen französischen und italienischen Übersetzungen zur Verfügung.

Die Oper *Fedra incoronata* handelt nur vordergründig von Phädras gesellschaftlichem und machtpolitischem Aufstieg zur Gemahlin des Theseus und somit zur Königin von Athen. In Wahrheit exemplifiziert die Folge galanter und heroischer Episoden am Beispiel des Helden Theseus den in allen Lebenslagen als gesellschaftlich-aristokratisches Ideal sich bewährenden Galanthomme. Der Abenteuerkette integriert ist der scheinbare Konflikt um die von Theseus entführte Amazonenkönigin Antiope, deren tiefe Zuneigung Theseus durch seine Vermählung mit Phädra schmählich mißachtet haben soll. Antiopes moralische und gesellschaftliche Rechtfertigung – so der Handlungsentwurf von Bissari – unternimmt der Athener Soloon, dessen Liebe zu Antiope zwar unerwidert bleibt, der jedoch als ritterlicher Streiter für ihre Ehre vom chancenlosen Nebenbuhler zum Herausforderer des Theseus avanciert.⁶

Die in krasser Verkehrung der mythologischen Überlieferung betriebene Ehrenrettung der Antiope⁷ diente Bissari lediglich als Vorwand für eine repräsentative Demonstration antiker Tugenden im Turnierdrama *Antiopa giustificata*. Dessen dramaturgische Begründung innerhalb der Trilogie liefert freilich neben der lockeren Verknüpfung mit der Oper ein neuer Prolog, der Medeas Rache an Theseus thematisiert: Die Heimkehr der Halbwaisen zu Theseus' Vater Aegeus beraubte einst Medea und ihren mit Aegeus gezeugten Sohn Medon aller Herrschaftsansprüche auf den Thron Athens. Diese offene Rechnung mit Theseus will Medea nun begleichen, indem sie die vorgebliche Ehrverletzung des Helden an Antiope zum Vorwand ihrer Rache nimmt. Das von Bissari ersonnene Panorama der mythologischen Welt und ihrer tugendhaften Repräsentanten schied freilich nicht in Sieger und Besiegte, sondern stellte prominente Interessenvertreter in farbenprächtigen und fantastischen Bildern gegeneinander. Eine Handlungsstruktur mit probater Intrige und plastisch herausgearbeiteter Konfliktspannung ist nicht erkennbar. Antiopes Ehre wurde streng genommen nicht wiederhergestellt. Medeas Rache blieb folglich unerfüllt und wurde erst im dritten Drama veranschaulicht.

Im Feuerwerksdrama *Medea vendicativa* häufte Bissari Schreckensbilder der Raserei, in denen sich Medeas Rache zur Revolte gegen die Ordnung der Welt steigert und verknüpft wird mit dem Orpheus- und dem Phaeton-Mythos, mit dem Kampf der Titanen gegen die Götter und mit dem Kampf um die Festung Kolchis, der in einer mörderischen Seeschlacht ausgetragen wird. Die Folge vernichtender Intrigen und universaler Katastrophen gipfelt in der totalen Zerstörung der dargestellten Welt, aus deren Trümmern die zur Apotheose erklärte Erscheinung eines starken, all diese Fährnisse überwindenden Heroen aufblüht: nun nicht mehr die symbolische Gestalt des Helden Theseus, sondern der unmittelbar affirmierte Kurprinz Max Emanuel. Am Ausmaß der darge-

⁶ Zur mythologischen Rolle des Soloon cf. Robert von Ranke-Graves, op. cit., 320. Die hier gemeinte Figur ist nicht identisch mit dem athenischen König Solon.

⁷ Cf. zu Antiopes mythologischer Biographie: ebenda., 320–322.

stellten Katastrophen mißt sich die überragende Bedeutung des Überwinders dieser Schrecknisse, des jüngsten politischen Helden im Hause Wittelsbach.

Die Integration der drei Theateraufführungen in das zwölftägige Festprogramm⁸ spiegelt die zeitgenössische Ästhetik des Wechselspiels zwischen der Inszenierung höfischen Lebens und der Inszenierung von Theater, wobei die Akzentuierung einheitsstiftender ästhetischer Merkmale an unterschiedlichen Programmpunkten ansetzte. Einerseits gab man dem Begrüßungsfeuerwerk, mit dem man die Ankunft des Salzburger Fürstbischofs Max Gandolph am Abend des 20. September 1662 illuminierte, den Rahmen einer Bühnenarchitektur, deren perspektivische Anordnung, einer Kulissenbühne ähnlich, auf eine Apsis zulief, in der Christus auf einer Wolke thronte.⁹ Die Einkleidung des Feuerwerks in die gewohnte emblematische Aussage eines zeitgenössischen Theaterbildes war somit unverkennbar. Andererseits integrierte Bissari die dramaturgische Verknüpfung von Oper und Turnierdrama in die Lebenswirklichkeit der Festgesellschaft bei Hofe. An der Mittagstafel des 26. September erschienen die Abgesandten von Soloon und Theseus, um in poetisch gedrechselten Erklärungen jene kämpferische Auseinandersetzung zu begründen, mit der die aus der Opernhandlung noch bestehende Konfliktspannung im anschließenden Turnierdrama gelöst würde. Die Parteien lieferten sich schon an der Mittagstafel zum Ergötzen der Festgesellschaft ein erstes anmutiges Scharmützel, und die Grenze zwischen höfischem Leben und stilisierter Theateraufführung wurde ein weiteres Mal bis zur Unkenntlichkeit verwischt, wenn am Nachmittag die Mitglieder des Hofes selber Hauptrollen in den Aufzügen des Turnierdramas übernahmen: Kurfürst Ferdinand Maria die Rolle des Herausforderers Soloon, sein Bruder Max Philipp diejenige des Theseus, der Librettist Bissari den Perseus und bayerische Adelige die übrigen Rollen.¹⁰ Der emblematische Charakter der theatralen Aufzüge im Turnierdrama wurde mithin unmittelbar in die Realität des Münchner Hofes zurückgebunden. Mehr noch: Bissaris poetischer Entwurf für die gesamte Trilogie beschwor eine geradezu fantastische Genealogie des Hauses Wittelsbach, die mit Blick auf die aktuelle politische Situation des Jahres 1662 im Schlußbild des Feuerwerksdramas ihre folgerichtige Krönung fand. In seiner generellen Vorrede zu den drei Dramen¹¹ führte Bissari die

⁸ Am 20.9.1662 zog Fürstbischof Max Gandolph, der die Taufe vornahm, in München feierlich ein. Am 21.9. wurde die Stadt zur Feier der Taufe illuminiert. Für den 22. und 23.9. waren Jagdvergnügen angesetzt. Am 24.9. gab der Hof vor der Residenz ein allgemeines Volksfest mit freien Speisen und Getränken, während für die Festgesellschaft im Theater am Salvatorplatz die Oper *Fedra incoronata* gegeben wurde. Das Turnierdrama *Antiopa giustificata* fand am 26.9. im Turnierhaus nächst der Residenz statt und bot angesichts der opulenten Zuschauerränge auch der Bevölkerung Gelegenheit zur Teilnahme. Am 1.10. gab man unterhalb der Stadtmühle, vermutlich erneut unter Teilnahme der Münchner Bevölkerung, zum Abschluß der Festveranstaltungen das Feuerwerksdrama *Medea vendicativa*.

⁹ Cf. die Festbeschreibung bei Eberhard Straub, op. cit., 218.

¹⁰ Cf. ebenda, 225–230.

¹¹ Cf. die Druckausgabe des Opernlibrettos von 1662, StB. 4° Bav. 2165, II,7: Vorrede „L’Auttoire“, folio A2–A3.

Genealogie der bayerischen Kurfürsten auf die Trojaner zurück, um mit dem Alter des Herrschergeschlechts seine zweifelsfreie Dignität zu erweisen, und visualisierte im Schlußbild der Seeschlacht die unverbrüchliche politische Koalition zwischen dem österreichischen Kaiser und dem bayerischen Kurfürsten,¹² die das Haus Wittelsbach nicht nur dem Kaiserhaus gleichstellte und somit seine unverhohlenen Regierungsansprüche formulierte, sondern Bayern auch als militärischen Retter des Reiches im soeben wieder ausgebrochenen Verteidigungskrieg gegen die Türken propagierte. Die suggestive Emblematisierung des Schlußbildes offerierte dem Betrachter das Feuerwerksdrama *Medea vendicativa* umstandslos als Sinnbild für das Scheitern der osmanischen Bedrohung als Reich des Bösen an bayerischer Stärke und am glanzvollen Heldentum des neuen Hoffnungsträgers Max Emanuel.

Ebenso unverkennbar wie die politisch-propagandistische Absicht ist im Schlußbild Bissaris Bemühen um ästhetische Geschlossenheit der theatralen Trilogie, denn er fügte das abschließende Feuerwerk nicht als eigenständige Spektakelinszenierung den dramatischen Darbietungen an, sondern deklarierte es ausdrücklich als Finale eines traditionellen musikalischen Dramas, dessen Libretto die Verknüpfung von Secco-Rezitativen, Arien und Chören zu einer musikalischen Handlung analog einem zeitgenössischen *Dramma per musica* aufweist.¹³ Die zeitgenössische Opern-Ästhetik bestimmte folgerichtig auch die künstlerische Struktur des Turnierdramas, das mit einem gesungenen Prolog der *Medea* eröffnet wurde und dessen Aufzüge mit deklamierten und gesungenen Textpassagen untermischt waren.¹⁴ Am *Dramma per musica* als prominentester Bühnengattung der Zeit orientierte sich die dramaturgische Gliederung der Dramen-Trilogie und an den optischen Gepflogenheiten der Opernbühne das szenische Avancement der drei Aufführungen.

Die Bühnentechnik des Salvatortheaters, in dem man die Oper *Fedra incoronata* gab, repräsentierte den zeitgenössischen Standard der venezianischen Opernästhetik. Nach zweimaligem Umbau des Bühnenraums in den Jahren 1654 und 1657 verfügte das Haus über die modernste Errungenschaft der Verwandlungstechnik in Form einer Kulissenbühne, deren Dekorationsgestelle

¹² Der Höhepunkt des Feuerwerks zeigte den (habsburgischen) Reichsadler, gestützt von zwei (bayerischen) Löwen. Aus dem Reichsapfel fuhr eine Victoria hervor, die mit Flammen den Feind bekämpfte, damit aus den Trümmern der Feste Kolchis Max Emanuels Name in feuriger Schrift als Emblem des tapfersten Helden und unmißverständliche politische Botschaft aufsteigen konnte.

¹³ Die Komposition des Münchner Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll zu allen drei Dramen ist allem Anschein nach nicht überliefert.

¹⁴ Cf. Eberhard Straub, op. cit., 226–230, der zu Recht ein Duett und mehrere Chorstücke in seiner Turnierbeschreibung nennt. Der Verlust von Kerlls Partitur ist mit Blick auf die dramaturgische Funktion der Musik im Turnier- und Feuerwerksdrama besonders bedauerlich, da auch die Komposition möglicherweise die avancierte Ästhetik der Dramen-Trilogie belegt hätte.

auf Wagen in der Unterbühne standen und durch Seilwerk gleichzeitig bewegt werden konnten.¹⁵ Diese von dem Italiener Giacomo Torelli zuerst am Teatro Novissimo in Venedig 1641 erprobte technische Konzeption gestattete einen raschen und beliebig oft wiederholbaren Szenenwechsel, der die dramaturgische Gliederung einer Opernhandlung nachhaltig beeinflusste. Einer episodischen Erzählweise in Form locker gefügter Bilderfolgen lieferte diese avancierte Bühnentechnik unverkennbaren Vorschub.

Schon am 13. Februar 1651 hatte man zur Vermählung des damaligen Kurprinzen Ferdinand Maria mit Adelaide von Savoyen im St. Georgssaal der Münchner Residenz erstmals ein musikalisches Drama aufgeführt. Auf der technisch noch rückständigen Saal-Bühne waren während der fünfstündigen Aufführung lediglich vier Verwandlungen vorgesehen,¹⁶ während Bissari elf Jahre später für die moderne Technik im Salvatortheater ein *Dramma per musica* mit zwölf Bildern entwarf, die durch geschickte Kulissenarrangements bzw. offene Verwandlungen insgesamt 14 verschiedene Schauplätze boten.¹⁷ Die in diesem künstlerischen Konzept erkennbare Dramaturgie des Abenteuerromans, die in der zeitgenössischen venezianischen Oper eine Vielzahl an Episoden und Szenenkomplexen als ästhetischen Maßstab einer interessanten Opernhandlung begründete, setzte zur optimalen Wirkung die Möglichkeit rascher Verwandlungen und aufwendiger Bühnentechnik notgedrungen voraus. Bissaris Entscheidung, am Beispiel der galanten und heroischen Abenteuer des Helden Theseus das facettenreiche Porträt eines idealen Galanthomme auf der Opernbühne zu präsentieren, mochte immerhin die gesteigerte Schaulust des höfischen Münchner Publikums bedienen. Sie bedurfte aber in erster Linie einer reibungslos funktionierenden modernen Bühnentechnik, wie sie im

¹⁵ Cf. die Beschreibung der konstruktiven Verbesserungen bei Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651-1778. Ein Beitrag zur Münchner Theatergeschichte*, Diss. München 1955, 7-25.

¹⁶ Cf. ebenda, 7f.

¹⁷ Die Druckausgabe des Librettos (cf. Anm. 11) enthält zwölf Szenenstiche der Brüder Melchior und Matthäus Küssel. Im 4. Bild wird aus der Heldenbiographie des Theseus die Ariadne-Episode erzählt, die mit dem Liebesbund von Ariadne und Bacchus schließt. Der entsprechende Stich zeigt in der linken Kulissenreihe sechs aufragende Felsen, die augenscheinlich als Dekoration für die Szene I, 5 (Szenenanweisung: Scoglio) diente, und in der rechten Kulissenreihe fünf Zelte und einen abschließenden aufragenden Felsen, vor denen die Szenen I, 6-7 (Szenenanweisung: Padiglione d'Arianna nel franco) spielten. Im 11. Bild wird in zwei Szenen die Moral des Theseus verhandelt. Zunächst fordert Diana von Äskulap die Wiedererweckung ihres Jüngers Hippolytos (Szene III, 5 mit der Szenenanweisung: Palaggi nel cielo), dessen mythologisch belegter Todessturz als Strafe für die vermeintliche Unzucht mit Phädra im vorausgehenden Bild gezeigt worden war. Dann führt Ariadne mit Zeus, Hymen und der allegorischen Figur des Betrugs einen Disput über das Betragen des Theseus (Szene III, 6 mit der Szenenanweisung: Trono di Giove apertosi). Eine zentralperspektivische luftige Säulen- und Bogenarchitektur bildet die Grundlage der Szenerie, die durch drei in Höhe und Bühnentiefe gestaffelte Flugwerke ergänzt wurde. Das am höchsten postierte Flugwerk stellte den Thron des Jupiter vor, der sich mit Beginn der 6. Szene öffnete.

Salvatortheater zur Verfügung stand. Der künstlerische Entwurf einer Opernhandlung orientierte sich Mitte des 17. Jahrhunderts weniger am Geschmack des Publikums oder an abstrakten ästhetischen Kategorien als vielmehr an den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten, was durch Bissaris zusätzliche Entscheidung bestätigt wird, in den zwölf Bildern der Oper *Fedra incoronata* alle in München damals bekannten und seit 1651 benutzten Szenenmotive zu verwenden.¹⁸ Bei der Vielzahl an Verwandlungen wurden mehrere Dekorationssteile in derselben Aufführung unterschiedlich kombiniert und neue mit bereits vorhandenen Dekorationen älterer Opern gemischt.¹⁹

Bissari konnte sich schon im Jahr zuvor mit den technischen Möglichkeiten der Münchner Opernbühne vertraut machen, als er gemeinsam mit Hofkapellmeister Kerll die Oper *L'Erinto* herausbrachte, in der szenischen Realisation unterstützt von Ballettmeister Vincenzo Castiglione, der bei den *Applausus festivi* von 1662 für die aufwendigen Choreographien in den Opernballetten und vor allem im Turnierdrama verantwortlich war. Schon in einigen Bühnenbildern von *Erinto* zeigten Castiglione und Bissari eine venezianische Spezialität des szenischen Arrangements, die in *Fedra incoronata* unter Mitwirkung des neu verpflichteten, aus der venezianischen Schule stammenden Bühnenbildners Francesco Santurini mit besonderem Effekt wiederholt wurde: die Abriegelung der Bühne nach dem sechsten Kulissenpaar durch eine Vertiefung im Bühnenboden, in der entweder Schlußprospekte oder Fahrzeuge und andere größere Dekorationsteile aufgestellt und bewegt werden konnten.²⁰ Diese Einrichtung bot mehrere Vorzüge: zum einen die offensichtlich willkommene Abwechslung der für gewöhnlich ungebrochenen Tiefenachse in der Bühnendekoration durch die Betonung der Querachse; zum andern die intensivere Raumerschließung durch Auftritts- und Bewegungsmöglichkeiten im Bühnenmittel- und -hintergrund; zum dritten die Formulierung neuer Bildmotive, die sich durch die Errichtung eines Teilprospekts im Graben eröffnete.

Sicherlich drei, möglicherweise sechs der zwölf Bühnenbilder in *Fedra incoronata* boten diese neue Raumgliederung. Im 6. und 10. Bild verknüpfte Bissari die bühnentechnische Variante mit einer Häufung von dramatischen Episoden, deren Präsentation in einer traditionellen tiefenperspektivischen

¹⁸ Cf. Eckehart Nölle, „Die Wittelsbacher und das Theater“, in: Hans E. Valentin u.a., *Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten*, München 1980, 189–321, hier: 224. Die bereits gebräuchlichen Dekorationen: Wolkendekoration, Fels-, Wald- und Straßenkulisse, Hafenkulisse, Höllengewölbe, tiefgestaffelter Innenraum mit Deckensoffitten und praktikable Rundarchitektur.

¹⁹ Gertraud Löwenfelder erläutert dieses Verfahren im Salvatortheater an Dekorationen der Opern *Oronte* vom Februar 1657 und *L'Erinto* vom November 1661 (cf. op. cit., 31–33).

²⁰ Gertraud Löwenfelder sieht in dieser Vertiefung eine Parallele zu dem schon vom Ulmer Theaterarchitekten Joseph Furttendach Ende der 1620er Jahre beschriebenen „hinteren Graben“ (cf. op. cit., 32). Ein Bühnenbild mit Querabriegelung nach dem sechsten Kulissenpaar in Form einer praktikablen plastischen Dekoration anstelle des Schlußprospekts aus der Oper *L'Erinto* bei Eckehart Nölle, op. cit., 219.

Dekoration ihre räumlich-illusionistische Wirkung eingebüßt hätte und auf verbal-musikalische Vermittlungen, sei es im Rezitativ, sei es in geschlossenen Musikformen, beschränkt geblieben wäre. Die avancierte Bühnentechnik aber erlaubte eine attraktive Verknüpfung von musikdramatischer Darstellung und ausgefeilter, an den Kategorien der *verosimiglianza* orientierter Pantomimen.²¹



Abb. 1: Die Stiche der Brüder Küssell zeigen die verschiedenen dramatischen Episoden einer Szenenfolge stets komprimiert in einem Bild; hier im 10. Bild den Dialog zwischen Neptun und Nereus im Bühnenmittel- und -hintergrund, die Ankunft des Hippolytos in der Quadriga (die auf dem Stich freilich nur als Zweispänner dargestellt ist) und die sanfte Landung des fluchtüchtigen Dädalus im Gegensatz zu seinem kopfüber abstürzenden Sohn Ikarus. Der Quergraben verlief am Übergang zwischen Strand und Meer, so daß Neptuns Karosse im Bühnenmittelgrund ebenso bewegt werden konnte wie der Zweispänner des Hippolytos im Bühnenvordergrund.

²¹ Leider vermittelt Bissaris Libretto trotz der detaillierten Aufführungsvorschriften keine Vorstellungen darüber, ob und in welcher Weise die Pantomimen durch Kerlls Instrumentalmusik illustrierend begleitet waren.

Das 10. Bild illustriert die Handlung der ersten vier Szenen im 3. Akt. Neptun und Nereus diskutieren den bevorstehenden Tod des Hippolytos, der für seine vermeintliche Unzucht mit Phädra vom Schicksal in Gestalt der Meerestgötter bestraft werden soll (Szenen III, 1–2). Neptun und Nereus traten in ihrem angestammten Element auf, Neptun einen standesgemäßen Zweispänner lenkend, Nereus frei im Meer schwimmend.

Der Aktbeginn war einschließlich der Arie des Neptun illusionsfördernd in den Mittelgrund der Bühne verlegt, wo der Graben nach der sechsten Kulisse problemlos den Auftritt des Nereus wie auch des gespannfahrenden Neptun in einiger Entfernung vom Bildvordergrund erlaubte.²² Die räumliche Disposition des Schauplatzes (Szenenanweisung: *Foresta alla Marina*) erschien realistisch, zumal in der folgenden zentralen Szene dieses Bildes Hippolytos in seiner Quadriga aus dem Wald heraus an den Strand fuhr und somit den Bühnenvordergrund besetzte. Er beklagte sein Schicksal, nahm Abschied von seiner Heimat, näherte sich mit dem Gespann der Klippe und stürzte durch das Scheuen der Pferde ins Meer (Szene III, 3).²³ Durch die großflächige Bewegung der Quadriga vom Bühnenvordergrund zum Mittelgrund entstand eine illusionsfördernde räumliche Spannung der Aktion, die in der folgenden Szene ein weiteres Mal aufgebaut wurde. Dädalus senkte sich, getragen von großen Flügeln an den Armen, auf die Erde nieder, erhob Klage über den ungezügelten Eigensinn der Jugend und mußte mit Erschütterung den Absturz seines Sohnes Ikarus ins Meer erleben (Szene III, 4); auch in dieser Szene die räumliche Spannung zwischen dem im Vordergrund klagenden Dädalus und dem im Mittelgrund abstürzenden Ikarus.

Das Arrangement der verschiedenen szenischen Ereignisse und die Staffe- lung der Aktionen in die Tiefe der Bühne suggerierten eine Realitätsnähe der theatralen Darstellung, die die musikalisch formulierten Reflexionen des Hippolytos und des Dädalus umstandslos mit einer plastischen Bildlichkeit koordinierte, auf die sich die Reflexionen unmittelbar bezogen. Zugleich wurden die nur scheinbar willkürlich gereihten mythologischen Episoden vom unglücklichen Todessturz des unschuldigen Hippolytos und der gerechten Strafe für den hybriden Ikarus auch durch die räumliche Parallelität der Aktionen symbolisch aufeinander bezogen: Thematisiert wird in der Szenenfolge der unverhoffte und unverdiente Schicksalsschlag. Der vehementen Klage des unglücklichen Sohnes Hippolytos, dem das Schicksal in Gestalt seines Vaters Theseus ungerecht mitspielt, entspricht in Verkehrung der Verhältnisse die nicht minder harsche Klage des unglücklichen Vaters Dädalus, dem der Eigensinn des Sohnes Ikarus unsägliche Schmerzen bereitet. Beide Klagen werden jedoch

²² Da die Bühne des Salvatoretheaters nur eine Gesamttiefe von zehn Metern hatte, konnten sich die Sänger auch bei einem Auftritt etwa im letzten Drittel der Spielfläche noch mühelos musikalisch verständlich machen.

²³ Tatsächlich schreibt die Szenenanweisung nach der Arie des Hippolytos diese räumlich und darstellerisch schwierige Aktion detailliert vor.

im Vorhinein relativiert durch die Prophezeiung des Neptun, der Himmel habe stets ein tröstliches Einsehen mit den Fehlern der Menschen. Die göttliche Verkündigung wird in der Dramenhandlung um Theseus und Phädra auch sogleich eingelöst: Im 11. Bild erwirkt Diana die Wiedererweckung ihres Jüngers Hippolytos,²⁴ im 12. Bild gewinnt Theseus die Gewißheit, daß er von Phädra und Hippolytos keineswegs hintergangen wurde.²⁵ Die emblematische Struktur des 10. Bildes eröffnete eine einfallsreiche und plausible Fortspinnung der dramatischen Erzählung und begründete zugleich im 3. Opernakt einen Spannungsbogen von tiefer, grundsätzlicher Weltklage (in den Szenen 1–4) zu tröstlichem und erlösendem Glück (im Finale).

In ähnlicher Weise stützte das szenische Arrangement die Symbolik der Handlung im Schlußbild des 1. Aktes. Dieses 6. Bild (Szenen I, 12–16) bot eine in der Horizontalen geteilte Dekoration. Das Bühnenbild war durch einen halbhohen Prospekt in der Vertiefung nach der sechsten Kulisse abgeriegelt. Die untere Hälfte zeigte das Reich Neptuns, dessen Thron sich im Schlußprospekt öffnete. Fische, Meeresungeheuer und Nixen bevölkerten eine fantastische Unterwasserlandschaft. Oberhalb des vorgezogenen Prospekts erschienen die komischen Dienerfiguren Alico und Ferebea rudern in einem Kahn, der auf einem fahrbaren Gestell im Graben nach der sechsten Kulisse, also hinter dem Prospekt bewegt werden konnte. Das szenische Arrangement suggerierte eine realistische Kahnfahrt auf dem Meer und visualisierte somit die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Existenzen: unter Wasser und über Wasser.

Thematisiert wurde in der Opposition der beiden Welten der Kontrast zwischen tugendhaften Helden und ängstlichen Durchschnittsmenschen. Theseus pries sein Heldentum (Szene I, 12) und stellte es augenblicklich unter Beweis, indem er auf Wunsch seines Vaters Neptun²⁶ in einer gewaltigen Schlacht ein Meerungeheuer tötete und aus dessen Bauch in Gestalt eines Ringes den von König Minos geforderten Beweis erbrachte, daß er der Sohn des Meergottes sei (Szenen I, 13–14). Für diese Tat wurde er von den Nereiden gekrönt, was den Helden veranlaßte, sogleich neue Abenteuer zu suchen, etwa Proserpinas

²⁴ Im ersten Aufzug des Turnierdramas *Antiopa giustificata* tritt Hippolytos mit Diana für die Partei der Medea wieder auf.

²⁵ Daß Bissari die Geschichte von Dädalus und Ikarus, die im 10. Bild die Konfliktsymbolik intensiviert, zu Recht den Abenteuern des Theseus integrierte, mochte den mythologisch Bewanderten schon im 17. Jahrhundert zur Delektation gereichen: Von Dädalus erfuhr Ariadne den Kunstgriff mit dem Faden, den sie Theseus verriet, damit er nach erfolgreichem Kampf gegen den Minotaurus aus dem Labyrinth herausfand. Der zur Strafe in seinem eigenen Labyrinth gefangen gesetzte Dädalus konnte sich gemeinsam mit Ikarus durch die Erfindung der Flugkonstruktion befreien und verlor, so die poetische Fiktion des Librettisten, seinen Sohn durch den verhängnisvollen Absturz just in jenem Augenblick, in dem er selber sicher in der Heimat gelandet war.

²⁶ Der Theseus-Mythos sieht für den Helden zwei Väter vor, die seine Mutter Aithra in derselben Nacht besessen haben: Aegeus und Neptun.

Befreiung aus der Hölle (Szene I, 15), was im übrigen in den ersten sieben Szenen des folgenden 2. Aktes dramatisch elaboriert wurde. Die Selbstverständlichkeit heroischen Lebens wird in der Finalszene des 1. Aktes freilich scharf konterkariert im Duett Alico/Ferebea und in der abschließenden Ansprache des Dieners Alico an die Fische, seiner zu schonen und seinen mageren Körper nicht aufzufressen (Szene I, 16). Die Groteskkomik des begleitenden Balletts sämtlicher Meerungeheuer brach das Heldentum des Theseus am Beispiel des verzagenden Dieners ins lächerliche Gegenteil und ließ den heroischen Charakter des Helden durch den Kontrast um so heller erstrahlen. Die originelle Anschaulichkeit der Theaterszenerie verlieh der ideellen Thematik dieses Bildes erst plastische Konturen und die offensichtlich von Bissari und Santurini beabsichtigte Wahrhaftigkeit der dramatischen Darstellung.

Dieses erweiterte Raumkonzept und die Intensivierung der szenischen Aktion in einem illusionistischen Theaterambiente sind zumindest auch für das 12. Bild anzunehmen, in dem ein Pavillon in Höhe der sechsten Kulisse halb oder ganz praktikabel ausgebaut war und bespielt werden konnte. Vermutlich wurde der Quergraben aber auch im 4. Bild (Ariadne-Bacchus-Episode) zur realitätsnahen Präsentation des Schiffes, auf dem Theseus die Insel Naxos verließ, und im 9. Bild (Kampf des Peritoos und des Theseus mit den Kentauren) zum realistischen Auftritt der Sirenen aus dem Meer heraus genutzt. Auf Küssells Stich kaum gesichert zu entscheiden ist die mögliche Praktikabilität der Himmelstreppe im 2. Bild des Prologs, die freilich nach dem optischen Eindruck am Ende der fünften Kulissengasse stand und deshalb ebenfalls im Quergraben des Bühnenmittelgrunds plaziert gewesen sein könnte. Mit der gebotenen Zurückhaltung sei die These formuliert, die Hälfte der Bilddekorationen in der Oper *Fedra incoronata* hätten dem modernen Raumkonzept entsprochen, was sich als unverkennbare Akzentuierung der Tiefendimension in der theatralen Darstellung erweist und somit einen gesteigerten Illusionismus als ästhetische Kategorie der Operaufführung belegt.

Diese avancierte Bühnenästhetik übertrugen Bissari und Santurini auch auf das Turnier- und das Feuerwerksdrama, wenngleich sie an den veränderten Spielstätten im Turnierhaus und auf der Isar auf einige technische Feinessen der Opernbühne wie Flugwerke und Querachse verzichten mußten. Gleichwohl offenbart schon die Strukturierung des Turnierdramas eine im Vergleich zu früheren sogenannten Kopfrennen²⁷ unverkennbare Akzentuierung des Dramatischen wie des Theatralen. Bissari nutzte die sich im Rahmen des Turniers

²⁷ Kopfrennen waren Reiterspiele, bei denen man mit Lanze, Säbel oder Pistole gegen einen Türkenkopf zu kämpfen hatte, also eine spielerische Form der bewaffneten Auseinandersetzung ohne eigentlichen Kampf Mann gegen Mann, die ihren Symbolwert aus dem traditionellen Feindbild des Orientalen bezog. Zum Vergleich mit zeitgenössischen Turnieren in München: cf. die Turnierbeschreibung von 1658 bei Eberhard Straub, op. cit., 211–216.

eröffnende Gelegenheit, den Zuschauern in großen Schaubildern die gesamte seinerzeit bekannte Welt vor Augen zu führen: die für real genommene antike Welt der Heroen und Götter, in der die Konfliktspeignung ausgetragen wurde, aber auch die exotisch-fantastische Welt, die den Illusionismus der Antike akzidentell bereicherte. Mit der Integration von deklamierten und gesungenen Texten sowie repräsentativer Instrumentalmusik in die Schaubilder knüpfte Bissari unverhohlen an die Turnierästhetik seiner Zeit an.

Im Unterschied zu früheren Aufzügen übertrug er freilich die traditionelle Konfliktdramaturgie einer zeitgenössischen Dramenhandlung auf das Turnierdrama *Antiopa giustificata*. Nach dem Prolog, in dem Medea die Rache gegen Theseus als entscheidende Handlungsmotivation formulierte, und dem Auftritt der beiden Kontrahenten Soloon und Theseus zogen die Streiter der beiden Parteien in jeweils drei großen Figurengruppen wechselweise in die Turnierbahn ein: Diana mit Hippolytos, dann Perseus sowie Castor und Pollux für Soloon; Eurifilus, dann Herkules und schließlich Jason für Theseus, wobei die Parteinahme für Soloon in Wahrheit mit einer aus der Mythologie korrekt hergeleiteten Feindschaft der Figuren zu Theseus begründet wurde. Die Parteien formierten sich mithin zu einer wohldurchdachten Figurenkonstellation, deren Aufbau durch die wechselnden Auftritte dialogische Strukturen offenbarte - freilich weniger elaboriert in den eingestreuten Textpassagen als vielmehr in der dominierenden Anschaulichkeit der Auftritte.

Diesem dramatischen Plan gab Santurini eine analoge theatrale Struktur, indem er im neuerbauten Turnierhaus am Hofgarten²⁸ zwei gegenüberliegende Bühnen errichtete, die zwar größere Abmessungen aufwiesen als die Bühne im Salvatortheater, aber wie die Opernbühne mit Kulissen ausgestattet waren. Soloons Partei zog über die eine Bühne in das Turnierhaus ein, die Partei des Theseus über die andere, so daß die angedeutete dialogische Struktur der Turnierhandlung in die räumliche Disposition der theatralen Darbietung übernommen wurde. Küssells Stiche der Bühnendekorationen belegen im übrigen die unverkennbare Form der Opernbühne, denn die eigens eingebauten Prosenien passen sich der Deckenform des Turnierhauses an.

²⁸ Gertraud Löwenfelder weist durch Erläuterung der Baugeschichte und einfallsreiche Analyse der von Küssell angefertigten Kupferstiche das Turnierhaus als Spielstätte nach (cf. op. cit., 37-40). Die bisweilen vertretene Ansicht, das Turnier habe in einem überdachten Hof der Residenz stattgefunden, ist irrig. Eine Innenansicht des Turnierhauses bei Eckehart Nölle, op. cit., 225.

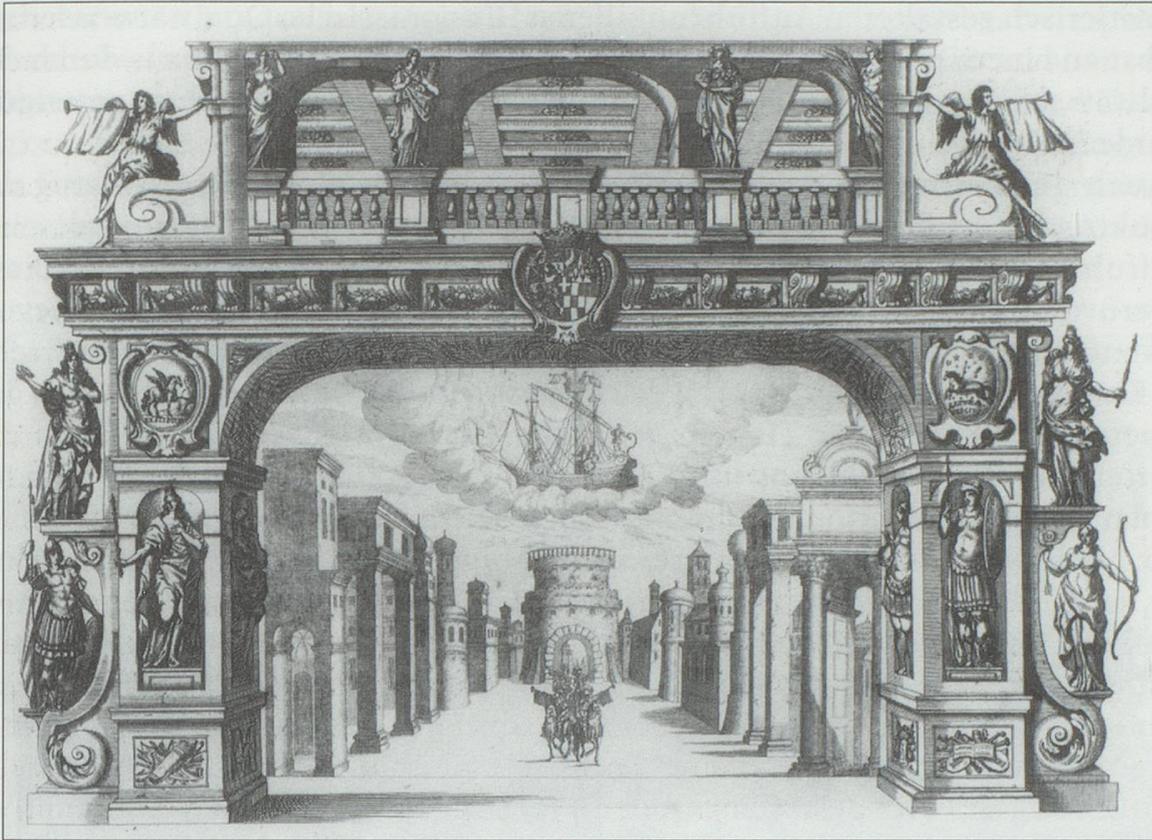


Abb. 2: Das letzte Bühnenbild des Turnierdramas zeigt den Auftritt des Jason in der massiven Festungsanlage von Jolkos. Der Turm in der Bildmitte stellt einen jener praktikablen Aufbauten anstelle des gemalten Prospekts dar, durch den die Figurengruppe um Jason in die Dekoration einziehen konnte. Mit Hilfe eines Flugwerks senkte sich schließlich auch Jasons Schiff Argo vom Bühnenhimmel herab. Die Architektur über dem Proszenium stellt die Anpassung an die Dachkonstruktion des Turnierhauses dar. Das bayerische Wappen weist diese Bühne als die „männliche“ aus, während die gegenüberliegende „weibliche“ Bühne mit dem Wappen von Savoyen dekoriert war.

Die fünf Kulissen boten zahlreiche Auftrittsmöglichkeiten von der Seite, so daß Nebenfiguren und kleinere Figurengruppen dem Einzug der jeweiligen Parteien rasch zugeordnet werden konnten. Bedeutsamer für den visuellen Eindruck aber war die rückwärtige Bühnenbegrenzung, die nicht den traditionellen gemalten Prospekt vorsah, sondern eine freie Öffnung für die Einfahrt großer Wagen oder plastische Mittelstücke, durch deren Öffnungen die Figurengruppen einziehen konnten. Die eindrucksvolle räumliche Dimension der Aufzüge vermittelte durch die tiefgestaffelte und in voller Länge „bespielte“ Kulissenbühne den Effekt einer Theateraufführung, deren Bewegung in rhythmisch gegliederten Einheiten, möglicherweise unterstützt von illustrierender Instrumentalmusik, unablässig aus der Tiefe des Raumes auf den Betrachter zulief. Das Turnierdrama überhöhte die Realität eines prächtigen Festzugs, dessen schaustellerische Eigentümlichkeiten dem zeitgenössischen Betrachter aus zahlreichen Anlässen geläufig waren, bei dieser speziellen Inszenierung in die Fiktion einer

künstlerisch gestalteten Aufführung, deren illusionistische Qualität wiederum selbst an einem eher theaterfernen Schauplatz wie dem Turnierhaus durch die realitätsabbildende Raumdramaturgie der modernen Opernbühne gesteigert wurde.²⁹

Auch die Dramaturgie des Feuerwerksdramas *Medea vendicativa* trug die Strukturmerkmale eines zeitgenössischen Drammas per musica, und seine Aufführung war, wie beim Turnierdrama, an der avancierten Ästhetik einer Opernvorstellung orientiert. Bissari gliederte die sechs zum Teil phantasievoll erweiterten und auf Medea gemünzten mythologischen Episoden (Medeas Rache an Kreusa, der gescheiterte Gang des Orpheus in die Unterwelt, der Sturz des Phaeton, der Kampf der Titanen gegen die Götter, Medeas Kampf gegen die Götter und die Seeschlacht um Kolchis) in drei Akte zu je zwei Bildern, in denen sich die Gradation des dramatischen Themas unverhohlen zu erkennen gab: Medeas von Rache bestimmte, also maßlose Handlungsweise (im 1. Akt), ihr verderblicher Einfluß auf andere und deren Untergang (im 2. Akt) sowie schließlich ihr eigener Untergang, überhöht durch die Katastrophe der gesamten Welt (im 3. Akt). Jedes der sechs Bilder mündete in eine Feuersbrunst, die als szenische Konstante auch das Feuerwerk am Ende des letzten Bildes dramaturgisch konsequent in den Gang der Handlung integrierte. Die thematische Einführung in Form des Prologs, der dramatische Dialog im Secco-Rezitativ³⁰ und die Häufung von Arien und Chören entsprachen den musikalischen Strukturen der zeitgenössischen Oper.

Santurini befolgte mit seinem technischen Arrangement die unmißverständliche Regieanweisung im Libretto vor Beginn des 1. Aktes: Als Szenen gebe es die Schauplätze eines ungedeckten Theaters („Teatro scoperto“). Er errichtete auf Flößen eine Bühne, die in ihren Ausmaßen die Opernbühne des Salvatortheaters zwar verdoppelte, aber deren ästhetische Signifikanz exakt kopierte.³¹ Die sieben Szenarien des Feuerwerksdramas unterschieden sich nicht von den

²⁹ Daß der Einbau der gegenüberliegenden Bühnen im Turnierhaus und somit die Idee der künstlerischen Fiktionalisierung von Festzügen einer bewußten ästhetischen Entscheidung nur für diese Gelegenheit entsprang und nicht etwa eine dauerhafte Einrichtung begründete, beweist der Abriß der Bühnenbauten unmittelbar nach Schluß des Festes. Die Bühnen wurden in dieser Form auch nicht wieder im Turnierhaus errichtet.

³⁰ Die Versformen lassen nur den Schluß zu, daß Kerll die Dialoge als Rezitative vertonte.

³¹ Die Maße der Einrichtungen sind im Argomento des Librettos verzeichnet: eine Bühne von 62 Fuß Breite und 68 Fuß Tiefe bei einer für sämtliche Aufbauten beanspruchten Wasserfläche von 46 Fuß Breite und 88 Fuß Tiefe. (Die von Gertraud Löwenfelder angegebenen Maße (cf. op. cit., 40f.) und die aus ihnen abgeleitete Vermutung, Santurini habe einen relativ schmalen Isar-Arm mit einer festen Bühne überbaut, sind zu korrigieren.) Auch die Infrastruktur der Aufführung imitierte die Verhältnisse des Opernhauses. Auf dem befestigten Ufer wurden mehrere Zuschauertribünen errichtet, deren größte einen Mittelbalkon für das Kurfürstenpaar trug und in zwei Etagen mit dorischen und korinthischen Säulen geschmückt war. Der Balkon bot 40 Personen oder einigen mehr Platz und konnte zur Verbesserung der akustischen Bedingungen ausgefahren, d.h. näher an die Floßbühne herangefahren werden, während der Feuerwerkszenen zum Schutz der Zuschauer aber rasch wieder zurückgezogen wurden.

Dekorationen im geschlossenen Haus, die schon im Salvatortheater erprobte räumliche Inszenierung durch Erweiterung der Darstellungsfläche bis in den Bühnenmittelgrund bereitete auf der ungedeckten Floßbühne keine Schwierigkeiten. Das wichtigste optische Attribut einer fiktionalen Aufführung, das mit Figuren geschmückte Proszenium der Opernbühne, deutete Santurini durch zwei fest installierte Mauerteile an, die dem Betrachter die gewohnte Ansicht der Guckkastenbühne bescherten.

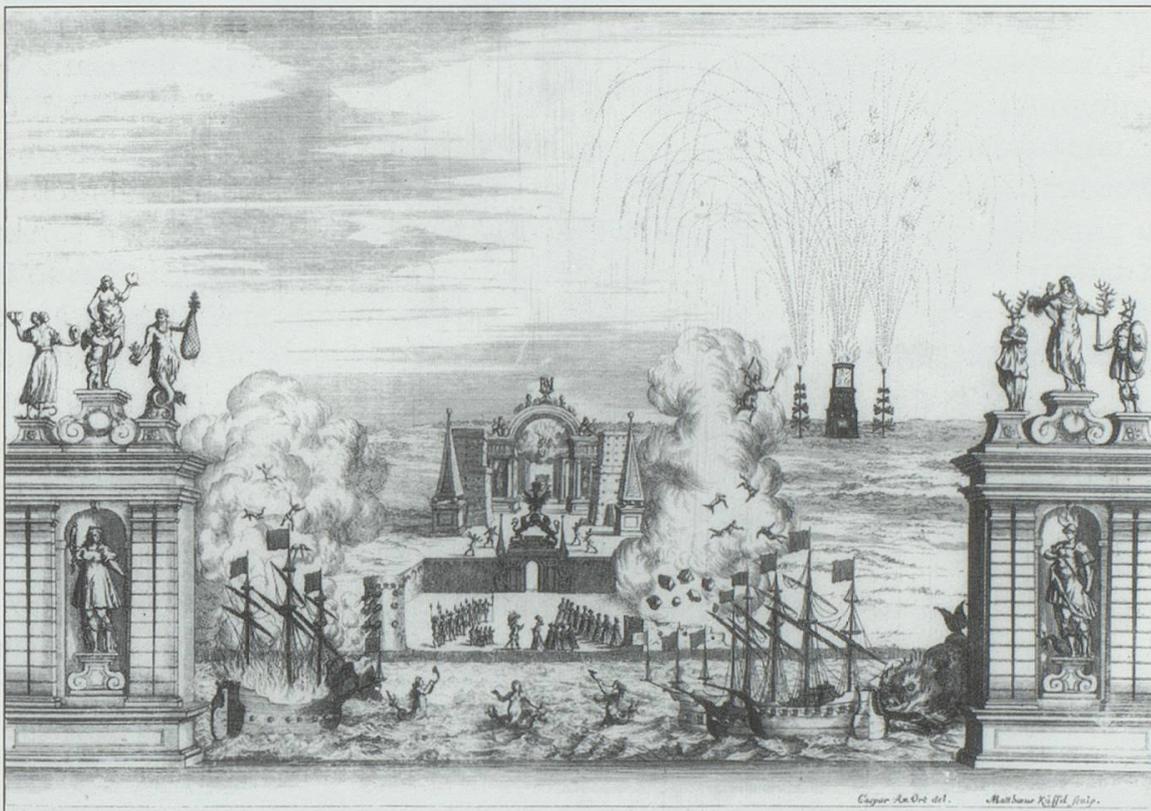


Abb. 3: Hinter den am Ufer errichteten Mauerteilen des Proszeniums wird die dreifache Gliederung der Floßbühnen sichtbar: vorn die Isar, auf der die Seeschlacht dargestellt wurde, dahinter die eigentliche Bühne mit der Festung Kolchis, die im Verlauf der Schlacht zerstört wird, und anschließend der bereits vorbereitete Triumphbogen für das Schlußbild, das dann an die Stelle der eigentlichen Bühnendekoration nach vorn gezogen wurde.

Die moderne Raumkonzeption der Bühnendarstellung, die für das Salvatortheater offenbar seit mehreren Jahren den ästhetischen Standard bedeutete, und die absichtsvolle Verknüpfung von fiktionaler Theateraufführung mit lebensechten Schaustellungen, wie sie im Turnierdrama schon exemplarisch vorgeführt wurde, erreichten im Feuerwerksdrama ihren künstlerischen Höhepunkt in der Finalszene des 3. Aktes. Die aus mehreren Flößen zusammengesetzte Bühne wurde vom Ufer zurückgezogen, um in dem nun freigewordenen Wasserstreifen die Seeschlacht in perfektem Illusionismus darstellen zu können (vgl. Abb. 3). Die vordere Bühnenhälfte zeigte die baulichen Anlagen der Festung

Kolchis, die während der Schlacht vollständig zerstört wurden. In der hinteren Bühnenhälfte war bereits der Triumphbogen mit dekorativen Aufbauten für die Apotheose des Schlußbildes errichtet, das nach Zerstörung der Festung Kolchis nach vorn gezogen wurde, an die Stelle des ursprünglichen Bühnenbildes trat und zum Abschluß eine traditionelle, den aristokratischen Adressaten des Bildes glorifizierende tiefenperspektivische Dekoration wie auf einer Opernbühne präsentierte.

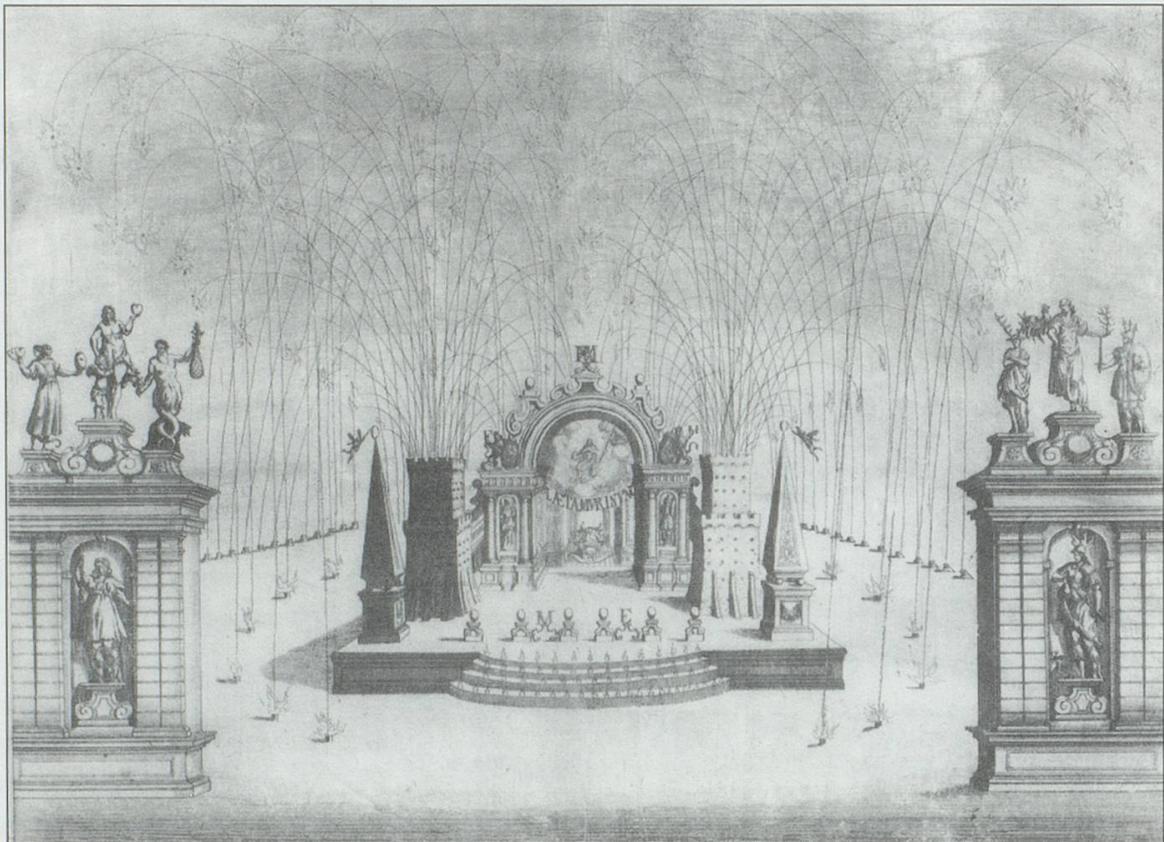


Abb. 4 zeigt diesen Triumphbogen, dessen Attika die Aufschrift „Laetamur in uno“ trug. Im Vordergrund sind zwischen den sechs Schmuckaufsätzen die Initialen M und E des getauften Erbprinzen erkennbar.

Die Geschlossenheit der ästhetischen Konzeption aller Festaufführungen von der ersten Szene des Drammas per musica *Fedra incoronata* im Opernhaus am Salvatorplatz über die bühnengerechten Aufzüge des Turnierdramas *Antiopa giustificata* bis zum Finale des Feuerswerksdramas *Medea vendicativa* ist unverkennbar und findet in der Theater- und Festgeschichte des 17. Jahrhunderts keine Parallele.

Im Unterschied zu den Münchner *Applausus festivi* offenbart das künstlerische Konzept des dreitägigen Versaillers Festes *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* von 1664 eine entschieden lockerere Fügung der theatralen Attraktionen und eine durchaus mehrschichtige Ästhetik. Zwar formulierte Ludwig XIV. mit der literarisch berühmten Alcina-Episode aus Ariosts *Orlando furioso*

ein Generalthema für das gesamte Fest und personalisierte die theatralen Darbietungen durch die Übernahme der Hauptrolle als Roger, doch war die Gesamtdisposition des Festes keineswegs auf Guckkasten-Aufführungen in Form und Stil der zeitgenössischen Oper abgestellt. Ludwig und sein Spiritus rector Graf Saint Aignan thematisierten vielmehr durch die Dramaturgie der drei Tage eine Wunder über Wunder häufende Darstellung imaginären Lebens in der Natur. In den Park von Versailles waren unter Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten und der stilisierten Parkanlagen die Schauplätze des Festes aufgebaut: u.a. der Tanzplatz für eine Quadrille und ein allegorisches Spiel, eine Festtafel zur Beköstigung der königlichen Familie und des höchsten Adels, eine Schauspiel-Bühne für die Uraufführung von Molières Ballettkomödie *La Princesse d'Elide* und schließlich ein mit künstlicher Insel ausgestatteter See, in dem fantastische Abenteuer und schließlich der Untergang der Zauberwelt gezeigt wurden.³² Gemäß dem übergreifenden Thema der Verwandlung und Verzauberung, das die Alcina-Episode repräsentierte, wurde die Wirklichkeit des zeremoniellen Hoflebens für die Dauer des Festes in eine andere Welt transformiert, die als neue Wirklichkeit bis zu ihrer Zerstörung fungierte.

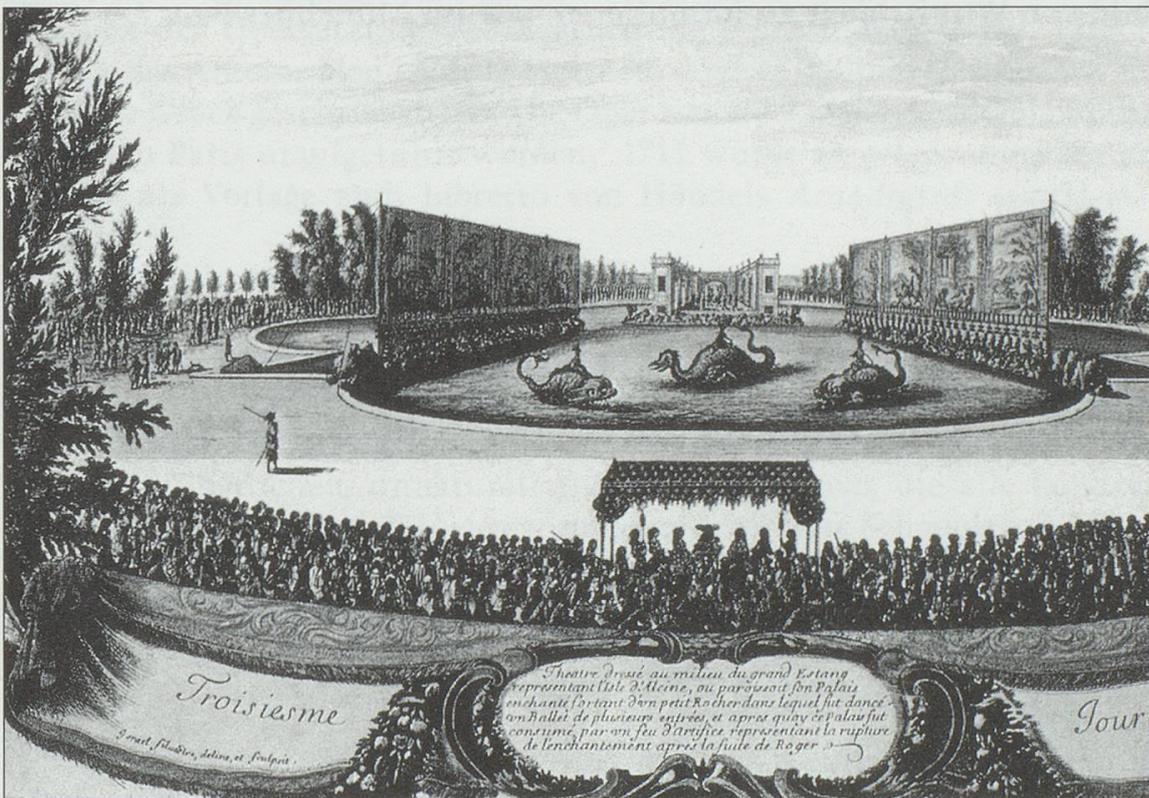


Abb. 5: Im Unterschied zum Schlußbild des Münchner Feuerwerksdramas ist das Schlußbild des Versailler Festes *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* der stilisierten Natur des Parks angepaßt. Die signifikante Architektur und Perspektive einer Theaterbühne ist in diesem Konzept absichtsvoll vermieden.

³² Das entsprechende Bild bei Hermann Bauer, op. cit., 125.

Gerade der letzte Schauplatz offenbart jedoch die im Vergleich zum Münchner Fest veränderte ästhetische Perspektive: Das theatrale Finale des französischen Festes wurde als fantastische Welt in der Realität der Naturlandschaft inszeniert, um die Welt als vielfältigen, wundervollen Kosmos zu erweisen, in dem sich die adeligen Heroen, allen voran König Ludwig XIV., als (Be-)Herrscher der mannigfaltigen Erscheinungen bewährten, bis die Metamorphose des Lebens mit einem Donnerschlag wieder aufgehoben und in die wirkliche Realität zurückgeführt wurde. Der König hatte zwar seine magische Kraft bewiesen, der Hofgesellschaft neue, ästhetisch überformte Existenzen zu schaffen,³³ aber ihr besonderer Zauber wirkte nur, wenn er am Ende gelöst und als Verzauberung entlarvt wurde. Die Rückkehr in das realistische Hofzeremoniell war notwendiger Bestandteil der Festästhetik. Das Münchner Fest unterwarf hingegen sogar noch natürliche Schaustellungen wie Prunkumzüge und Seeschlachten der fiktionalen Ästhetik einer Theateraufführung, deren emblematische Struktur auch über das Fest und sein Ende hinaus die theatrale Fiktion als denkbare Realität symbolisch formulierte. Die Lebenswirklichkeit vorübergehend in einen theatralen Zauber zu transformieren, wie im Versailler Fest, ist eben nicht dasselbe wie die fiktive Transformation von Realität als symbolisch überhöhtes Abbild von Wirklichkeit zu formulieren, wie im Münchner Fest.

³³ Cf. zu diesem Gedanken Hermann Bauer, ebenda.

DER BEWEGTE RAUM: SZENARIEN EINER ZAUBEROPER
 Pietro Torris *Amadis di Grecia* (1724) auf der Münchner Hofbühne

VON BARBARA ZUBER

Vorbemerkung

Pietro Torris *Amadis di Grecia* ist eine Festoper, in der die ebenso raffinierten wie abgefeimten Künste der Zauberin Melissa auf der Bühne der Münchner Hofoper für Sensationen sorgten, wobei in erster Linie die Tugend des Helden Amadis auf die Probe gestellt werden sollte. 1724 wurde das italienische Libretto von Antonio Perozzo di Perozzi geschrieben und im neuesten italienischen Musikstil des *Dramma per musica* vertont. Ausgestattet und – ganz nach dem Gusto einer barocken Maschinenoper – inszeniert wurde die Oper von den Brüdern Giuseppe und Domenico Valeriani.¹ Dieser Münchner *Amadis*, uraufgeführt zur Entbindung der Kurprinzessin Maria Amalia, die man im Oktober 1724 feierte, war insofern eine Besonderheit im Repertoire der Hofoper, als er sich der Übersetzung und Bearbeitung eines französischen Librettos verdankt, das Antoine Houdar de la Motte für André Cardinal Destouches' Oper *Amadis de Grèce* geschrieben hat. Die Oper war 1699 in der Académie Royal de Musique zu Paris uraufgeführt worden;² 1711 wurde sie wiederaufgenommen und auch als Vorlage zum Libretto von Händels *Amadigi di Gaula* (1715) verwendet.³

Zwei theatrale Antriebe sind für die Szenarien von Torris Oper wie für die barocke Zauberoper überhaupt wesentlich: zum einen das Bestreben, irrationale Kräfte in einer speziellen Bühnensprache erscheinen zu lassen; zum zweiten der Drang nach Verschleierung oder Negation dramatisch kontinuierlicher und damit rationaler Handlung. Im Zentrum steht das „Wunderbare“ in einer durch und durch künstlichen, unnaturalistischen Perspektive, die alle konkreten Phänomene transzendiert. Dabei gewinnt der inszenierte Schauplatzwechsel in dieser wie in anderen Zauberoperen jener Zeit eine ganz eigene innere Plausibilität, die im folgenden am Beispiel des Münchner *Amadis* ergründet werden soll.

¹ Aus Platzgründen mußte der Teil zur künstlerischen Biographie der Valeriani für diese Veröffentlichung leider gestrichen werden. Er erscheint im Laufe des Jahres 2001 unter dem Titel „The ablest Scene painters: Die Bühnenbildner Giuseppe und Domenico Valeriani am Münchner Salvatortheater“ in der Zeitschrift *Musik in Bayern* 60 (2001); im Druck.

² Gedruckte Partitur, Paris: Ballard (*RISM A/I/2*, D 1818).

³ Christina Schulze, *Varianten der Operndramaturgie im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel des Amadis-Stoffes*, Diplomarbeit Universität München 1999 (maschr.).

Allerdings ist die Quellenlage zur Inszenierungsgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts in München alles andere als günstig. Wer sich bisher diesem Thema widmen wollte, mußte sich mit einem einzigen erhaltenen Dekorationsentwurf von Nikolaus Gottfried Stuber, mit einer Kerkerszene, begnügen.⁴ Erst jüngste Recherchen, die anlässlich einer Wiederaufführung von Pietro Torris Oper *Amadis di Grecia* Anfang 1998 unternommen wurden,⁵ erbrachten einige Ergebnisse hinsichtlich der beiden Bühnenbildner, der Brüder Giuseppe und Domenico Valeriani. Diese sind jene bisher anonymen „Theateristen auß Italien“, die man laut kurfürstlichem Dekret vom 23.3.1724 zur „enderung des hiesigen Theatri“ – des Salvatortheaters – aus Venedig hatte kommen lassen.⁶ Man weiß zwar nicht mit Sicherheit, wer die Brüder Valeriani 1724 nach München vermittelte. Doch vermutlich geschah dies auf Initiative des Altkastraten Antonio Bernacchi, seit 1720 Mitglied der Münchner Hofoper, vielleicht auch der Sängerin Faustina Bordoni, die in der Uraufführung des Münchner *Amadis* die Melissa sang.⁷ Beide traten damals häufig am Teatro S. Giovanni Grisostomo auf, an jenem Theater, an welchem die Brüder Valeriani seit 1722/1723 arbeiteten.⁸

Schließlich konnte in jüngster Zeit der Mangel an Münchner Bildquellen nach der Durchsicht von zwei entlegenen russischen Veröffentlichungen zu

⁴ München, Staatliche Graphische Sammlung, Halm Maffei IV, 49 + 50, signiert mit „Nicolo Stuber 1747“; vgl. dazu Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651–1778*, Diss. phil. masch. München 1955, 83; künftig zit. als: Löwenfelder (1955).

⁵ Es handelt sich um ein Projekt der Bayerischen Theaterakademie und der Münchner Hochschule für Musik und Theater, an welchem auch drei Studenten des Studiengangs Musiktheaterdramaturgie am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität München (im Verbund mit der Bayerischen Theaterakademie) mitarbeiteten.

⁶ „Ihre Ch. Durchl. in Bayern haben zu enderung des hiesigen Theatri zwey Theateristen auß italien enhero komen lassen, denen di foiture mit 40 Dugaten, dan zu Beyschaffung der farben und andern nothwendigkeiten 600 fl. gegen Schein des Laurents [des Maschinenmeisters und Theaterinspektors Pierre Laurent] aus dem Comedihaus sogleich bezallt werden müssen“ (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 p). Vgl. ebenso die Anweisung vom 26.5.1724: „fl. 766 für die 2 aus Italien herberufenen theatristen zu enderung des theatri“ (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA. HR 456/12); Löwenfelder (1955, s. Anm. 4 oben) konnte die beiden „Theateristen“ noch nicht identifizieren (56). – Im übrigen kann die Formulierung „enderung des hiesigen Theatri“ nicht nur Umbau, sondern ganz einfach Wechsel der Dekoration während der Aufführung bedeuten, also damit auch die Anfertigung der Bühnendekorationen. Dies ergibt sich aus dem Kontext eines Münchner Szenariums zu einer nicht aufgeführten Herkules Oper aus dem Jahre 1651, überliefert in einer Abschrift von Johann von Delling und auszugsweise abgedruckt bei Löwenfelder (ebda.), 9 f.

⁷ Die Bordoni debütierte 1723 in München und sang mit Bernacchi in Pietro Torris Zeno-Oper *Griselda*, bevor sie 1724 erneut in München eintraf, um neben Bernacchi (als Amadis) in Torris *Amadis di Grecia* aufzutreten. Zur weiteren Besetzung des *Amadis di Grecia* vgl. das Verzeichnis der „Attori“ im Libretto, München: Johann Lukas Straub, 1724.

⁸ S. Anm. 9 unten.

Giuseppe Valerianis Tätigkeit (1742–1762) am St. Petersburger Hof der Zarin Elisabeth ein wenig ausgeglichen werden.⁹ Auch wenn bisher keine Autopsie der Entwürfe in St. Petersburg vorgenommen werden konnte, so darf vermutet werden, daß zumindest zwei, vielleicht sogar drei Dekorationsentwürfe der Valeriani, die sich heute in der Eremitage und in der Bibliothek des Instituts für Transportwesen zu St. Petersburg befinden, für den Münchner *Amadis* angefertigt wurden. Zwei dieser Entwürfe zeigen Gartendekorationen zum ersten (9.–13. Szene) und dritten Akt (1.–12. Szene) von Torris *Amadis di Grecia*.¹⁰ Sie sind in Winkelperspektive gestaltet, ein eindeutiger Beweis dafür, daß die „Scena per angolo“ nicht erst, wie man bisher vermutete, mit Giovanni Paolo Gasparis Dekorationen für das Cuivilliés-Theater (seit 1753),¹¹ sondern weitaus früher auf der Bühne des Salvatortheaters eingeführt wurde. Das dritte Bild präsentiert in Zentralperspektive (mit leicht verschobener Achse) einen prächtigen Palastsaal.¹² Während einige von Giuseppe Valerianis Dekorationszeichnungen, die dieser für St. Petersburg anfertigte, mit einer Draperie umrahmt sind, ist dieses dritte Bild der einzige bisher bekannte Valeriani-Entwurf mit einem Proszeniumsbogen, der übrigens eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Proszenium des Salvatortheaters – aus der Zeit nach dem Umbau von 1685/86¹³ – wie auch des Teatro S. Angelo in Venedig – aufzeigt.¹⁴ Sollte dieser Entwurf tatsächlich

⁹ Genaueres über die Valeriani und die Quellenlage des Bühnenbildmaterials zur Münchner Uraufführung des *Amadis di Grecia* ist zu finden bei Barbara Zuber, „The ablest Scene painters: Die Bühnenbildner Giuseppe und Domenico Valeriani am Münchner Salvatortheater“, in: *Musik in Bayern* 60 (2001); vgl. Anm. 1.

¹⁰ St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv.-Nr. 6280 u. 6278. Vgl. dazu die Abb. 21 u. 28 bei M. S. Konopleva, *Teatral'nyi zivopisec Dzuzeppa Valeriani. Materialy k biografii i istorii tvorcestva*, Leningrad 1948, dazu auch 13. u. 17; künftig zit. als: Konopleva (1948). – Auf den ersten beiden Entwürfen wird ein- und derselbe Palast von verschiedenen Seiten und in verschiedener Umgebung eines Parks gezeigt, wobei das erste Blatt neben dem Palast sowie im Vordergrund, d.h. auf den Seitenkulissen, Laubgänge präsentiert. Zu beiden Seiten stehen vor den „pergolati“ musizierende Satyre auf Sockeln (s. Abb. 1). Das zweite Blatt zeigt neben dem Palast eine Freitreppe, die zu einer erhöhten Terrasse mit einer Balustrade und Blumenkübeln hinaufführt. Vor den beiden Wasserkaskaden befinden sich Bassins (s. Abb. 2).

¹¹ Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 70.

¹² St. Petersburg, Bibliothek des Instituts für Transportwesens; vgl. dazu die Abb. 33 im Anhang bei Konopleva (1948; s. Anm. 10 oben) u. 50, Anm. 50.

¹³ Der Innenumbau des Opernhauses, in hochbarocker Weise mit einer Prachtmittelloge und einem erweiterten Proszenium gestaltet, erfolgte durch den venezianischen Architekten Gasparo Mauro. Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 54 ff.

¹⁴ Vgl. dazu das Proszenium im Libretto der Oper *La gloria trionfante d'Amore* von Falier (1712), abgebildet bei Franco Mancini, Maria Teresa Muraro u. Elena Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Bd. 2., Venedig 1996, 17. Siehe außerdem das Proszenium und die Dekorationsentwürfe zu Agostino Steffanis Oper *Servio Tullio*, die Michael Wenig nach Entwürfen der Brüder Gasparo und Domenico Mauro auf Stichen im italienischen Libretto festgehalten hat. (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Bav. 2165, VI, 2); Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 54 ff.

für München entstanden sein (wenn, dann vermutlich für die *Scena ultima* von *Torris Oper*), dann müßte das Proszenium der Salvatorbühne nach 1685/86 noch einmal umgestaltet worden sein.¹⁵

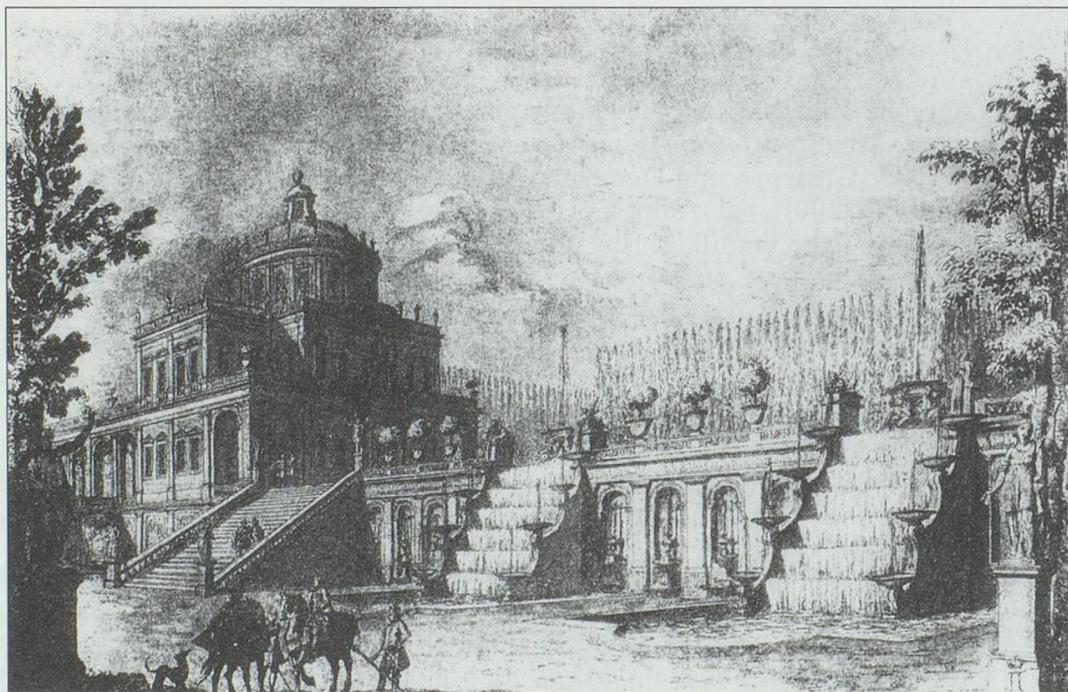
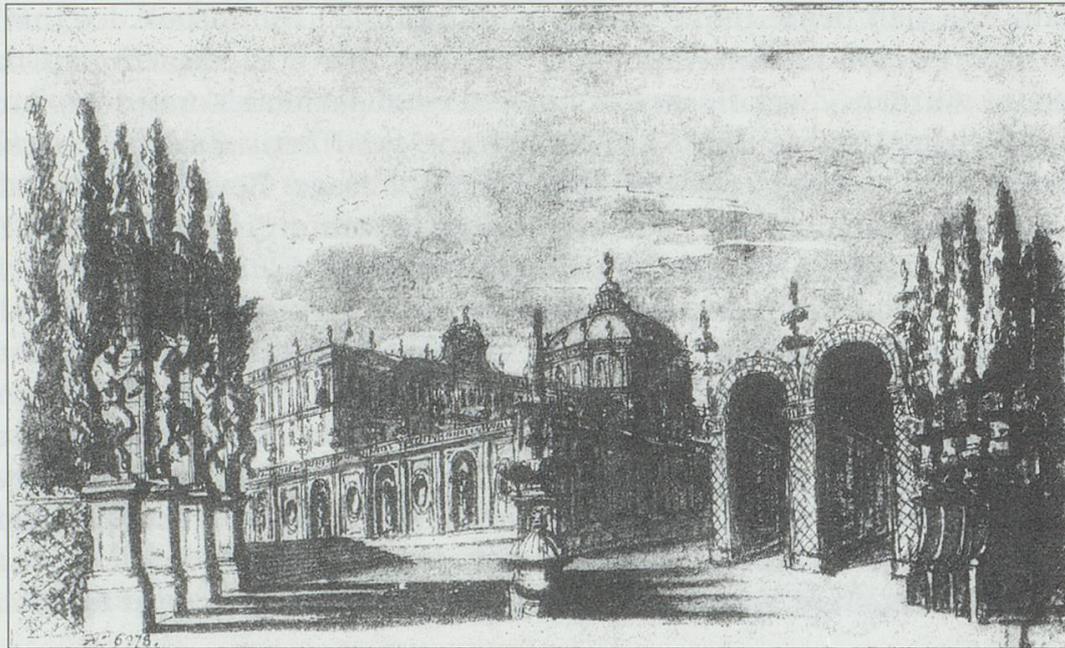


Abb. 1 und Abb. 2: Zwei vermutlich von den Brüdern Valeriani angefertigte Entwürfe zum ersten (9.–13. Szene) und dritten Akt (1.–12. Szene) von *Torris Amadis di Grecia*.

¹⁵ Löwenfelder (ebda., 56) vermutet, daß dies 1724 geschehen sei, glaubt aber, daß man nur das Logenhaus bis zum Proszenium erweitert habe.

Neue Wege, alte Bahnen: Münchner Opernverhältnisse

Die Frage, inwieweit Beziehungen zwischen Operndramaturgie, Stoffbehandlung und Szenographie tatsächlich eruiert werden können, ist mit äußerster Vorsicht zu behandeln, will man Bildmaterial und Nebentext, speziell die Beschreibung des Bühnenbildes und der Maschinenflüge sowie die Wahl aus den typischen Szenarien und Schauplätzen jener Zeit untersuchen. „Die Bewegung, die Abwechslung,“ heißt es in einer neueren Studie über den Bühnenbildner und Architekten Alessandro Galli-Bibiena, „die Überraschung, das bildhafte Anschauen der barocken Opernbühne verlangt ... weit mehr als schöne Bilder. Aus der Flüchtigkeit der Entwürfe kann das Bedürfnis nach der Einsicht in das ‚Gesamtkunstwerk‘ Theater nur partiell gestillt werden.“¹⁶ Freilich wird es auch künftig notwendig sein, den stilistischen und formalen Elementen von Dekorationsentwürfen besondere kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit zu schenken, zumal wir immer noch mit einer großen Zahl von Entwürfen aus dem frühen und mittleren 18. Jahrhundert konfrontiert sind, die weder einem Bühnenbildner noch bestimmten Opern oder gar Inszenierungen eindeutig zugeschrieben werden können. Doch wird dabei bisweilen die Tatsache übersehen, daß erst die Beziehungen zwischen Dramaturgie, Aufführung und Ausstattung – nicht zu vergessen ist auch der Stand der Bühnentechnik und Kulissensysteme – den Stil einer (musik-)theatralen Inszenierungspraxis ausmachen. Bezieht man den Entwurf und die Anfertigung eines Bühnenbildes auf den gesamten Produktionsprozeß Musiktheater, dann wird klar, daß sich das Dekorationswesen nie in einem bildästhetischen Vakuum befunden hat, sondern daß es auch durch die Vernetzung mit theaterpraktischen, produktionsästhetischen und dramaturgischen Konditionen bestimmt ist. Daher soll jetzt ein Blick auf den allgemeinen Zustand der Münchner Hofoper zu jener Zeit geworfen werden.

In der Zeit, als Pietro Torris 1724 entstandene Oper *Amadis di Grecia* uraufgeführt wurde, hatte sich in der Münchner Hofoper eine Neuorientierung vollzogen. Nach dem Frieden von Rastatt im Jahre 1714, der das französische Exil von Kurfürst Max Emanuel beendete, war man darum bemüht, das Repertoire zu modernisieren und die Libretti dem neuesten, an italienischen Opernhäusern üblichen Standard anzugleichen. Schon vor dem Regierungswechsel im Jahr 1726, als Karl Albrecht die Regierungsgeschäfte übernahm, ist das Bestreben zu erkennen, den Musiktheaterbetrieb umzuorganisieren. Neben der musikalischen Einstudierung und Aufführung, die schon immer in professionellen Händen gelegen hatte, wurden nun wichtige Bereiche, speziell die Bühnen-

¹⁶ Alexandra Glanz, *Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748), Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung*, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991, 78 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 69).

bzw. Maschinentechnik sowie die Verwaltung der Theater- und Hofmusikets, allein verantwortlichen Personen und Hofbeamten übertragen. So wurde 1722 durch den Grafen von Lodron als „TheatralDirektor“¹⁷ zum ersten Mal ein Maschinenmeister und Theaterinspekteur, also ein Bühnentechniker und Inspizient, eingestellt. Es war der ehemalige Schauspieler Pierre Laurent, dessen Posten bis 1749 auf Mitglieder seiner Familie überging.¹⁸ Außerdem wurde im September 1724 verfügt, neben dem Salvatortheater einen „Dekorationsstadl“¹⁹ einzurichten, in dem alle Bühnenausstattungen bis zu ihrer Wiederverwendung deponiert werden konnten.²⁰ Gleichzeitig war mit dem dauerhaften Engagement von Nikolaus Gottfried Stuber, der von 1722 bis 1747 in der Regel jährlich eine bis zwei, ein Mal auch vier Opern ausstattete, jedoch erst mit Wirkung vom 1. Juli 1738 ein festes Jahresgehalt von 600 fl. bezog, eine finanziell befriedigende Lösung gefunden worden,²¹ bevor 1749 der italienische Theaterarchitekt und Szenograph Giovanni Paolo Gaspari an die Hofoper engagiert wurde.

All diese Bemühungen, den Produktionsprozeß Musiktheater effizienter zu organisieren, führten schließlich 1728 unter der Regierung von Karl Albrecht zu der Absicht, die Hofoper von einem reinen Subventionsunternehmen auf einen kommerziellen Betrieb nach italienischem Muster umzustellen; es galt vor allem, eine finanzielle Dauerkrise – bei einer staatlichen Schuldenlast von

¹⁷ Vgl. dazu Franz Michael Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München, nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865, 111, künftig zit. als: Rudhart (1865). Vor Lodron waren als Intendanten tätig: 1689–91 der Tänzer Sigmund de Cabo Marquis de S. Maurice, engagiert als „Intendant des spectacles“ und nach dem Exil Hofrat Ascanio von Triva.

¹⁸ Vgl. dazu das Dekret vom 15.2.1722, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 p.; Löwenfelder (1955; s. Anm. 4) oben, 74.

¹⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA. HR 456/12, vom 10.9.1724: „fl. 100. zu uerförttigung des Stadl beim Opera hauß.“ Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß die Valeriani, jene „zwey Theatristen,“ wie Löwenfelder noch vermutete (1955; s. Anm. 1, 56), als Architekten das Salvatortheater umgebaut und den Dekorationsstadl errichtet haben.

²⁰ Daß man daran dachte, Dekorationen als Standkulissen zu benutzen oder auch umzuarbeiten, ist einem Inventar der Bühnendekorationen zu entnehmen, das sich in den Hofakten aus dem Jahr 1746 befindet, aber wahrscheinlich älteren Datums ist, da es bereits in dem Bewilligungsdekret für Stubers Gehalt erwähnt wird (s. Anm. 20 unten). In diesem Inventar sind Dekorationen verzeichnet, die bereits in den 20er und 30er Jahren angefertigt wurden, so z. B. die Dekoration Nr. 10: „aquadatty 8 latten [= laterali, also Kulissen] sambt den schluss“ [= Hintergrundprospekt], wahrscheinlich für Torris Metastasio-Oper *Catone in Utica* (3. Akt, 5. Szene; UA 1737) oder für seine Oper *L'Epaminonda* (1. Akt, 6. Szene; UA 1727). Das Inventar befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, GHA. 1712/P 6a; abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 80–81.

²¹ Vgl. das Bewilligungsdekret vom 9.6.1739 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA.HR 473/894), das Stuber zu folgenden Leistungen verpflichtete, nämlich „alle Jahr ein ganz Neue Decoration zu mallen und aufs Theatrum zuställen, auch die vorhandtene und nachkommene Decoration, gemesse aufgerichte Inventarjum, in brauchbaren stand zu erhalten, nitweniger bey allen operen, das Scenarium einrichten und Esequiern hellfen.“ Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 78 u. Anhang, 8 f u. 10.

26, 8 Millionen Gulden im Jahr 1727 – ein wenig zu mildern. Man dachte daran, für die Dauer von fünf Jahren einen Impresario einzustellen, der bereit wäre, das gesamte finanzielle Risiko zu übernehmen. Hätte der angeheuerte Impresario, ein Michele Sörgo²² aus Italien, nicht plötzlich Hals über Kopf die Stadt verlassen und aus welchen Gründen auch immer das Weite gesucht, dann wäre dem Münchner Hof mit der Vermietung des Salvatortheaters für jährlich 40.000 fl. kein schlechtes Geschäft gelungen.²³

Konnte sich in München die italienische Librettoreform erst nach dem Exil des Hofes durchsetzen,²⁴ so veränderte sich der Inszenierungsstil der barocken Maschinenoper nur zögerlich und eher schrittweise, obwohl Pietro Torri seit 1719 auch Libretti von Apostolo Zeno vertonte,²⁵ Textbücher, die weitaus weniger Verwandlungen und so gut wie keine Maschinenflüge verlangten. Gleichzeitig öffnete sich Torri, der in seinen früheren Bühnenwerken einen durchaus eigenständigen französischen Stil in der Nachfolge Jean Baptiste Lullys bevorzugt hatte, seit 1719 den neuen musikalischen Einflüssen der neapolitanischen Oper. Allerdings fiel es ihm etwas schwer, alle Errungenschaften des französischen Operntypus' aufzugeben. In seinen Festopern der Nach-Exilzeit bevorzugte er, wenn auch in reduzierter Form, noch Prologe (wie in *Adelaide*, 1722) oder prologartige Anfangsszenen mit Chören und Ballett. Überhaupt neigte er dazu, Aktschlüsse in der Art eines Divertissements zu gestalten,

²² Vgl. dazu das Aktenstück des Vertrags, ausgefertigt in italienischer und deutscher Sprache, zit. bei Rudhart (1865; s. Anm. 17 oben), 116 ff.

²³ Der Vertrag, den die kurfürstliche Hofkammer mit dem Italiener Michele Sörgo abzuschließen gedachte, sah im übrigen vor, daß dieser pro Jahr für die Aufführung von zwei Opern inklusive Besetzung sorgen und dabei die Gagen für gastierende Musiker und Sänger wie auch alle laufenden Kosten des Theaterbetriebs bestreiten sollte. Als Gegenleistung erlaubte ihm der Hof den privaten Verkauf aller Eintrittskarten sowie denjenigen von Früchten im Theater (gegen Entrichtung der Zollgebühren). Für dieses Privileg mußte sich Sörgo verpflichten, aus seinen Einnahmen jährlich insgesamt 40.000 rheinische Gulden als Theatermiete an das Hofzahlamt abzuführen, zahlbar in vierteljährlichen Raten, mit welchen man die Kosten der gesamten Hofmusik wie auch der „französischen Jägerei“ decken wollte. Vgl. Rudhart (1965; s. Anm. 16 oben), 117.

²⁴ Karl Albrecht, ein begeisterter Anhänger der italienischen Oper, leitete – wie Graf Maximilian von Preysing in seinem Tagebuch berichtete – 1719 und 1720 die Proben zu den Torri-Opern *Merope*, *Eumene* und *Lucio Vero*. Schon vor dem Regierungswechsel spielte er eine wesentliche Rolle in der Entwicklung eines neuen italienischen Opernrepertoires. Man darf also vermuten, daß die Wahl der Zeno-Libretti von ihm angeregt wurde. – Das Preysing-Tagebuch befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek (Sign.: cgm 5456). Zu Karl Albrecht vgl. Robert Münster, „Karl Albrecht und die Musik“, in: *Karl VII. Der zweite Wittelsbacher auf dem Kaiserthron*, mit Beiträgen von Peter C. Hartmann u.a., München 1982, 44 ff.

²⁵ Zeno-Libretti dominierten nur vorübergehend den Spielplan. Nach einer Reihe von Opern, deren Libretti u.a. Domenico Lalli schrieb, tauchten seit 1735 die ersten Metastasio-Opern auf, so etwa 1736 Pietro Torris *Catone in Utica* und Giovanni Pelis *La clemenza di Tito*. Bis zum Jahr 1742, als man wieder einmal die Münchner Oper wegen eines Krieges, diesmal für fünf Jahre, schließen mußte, folgten noch sieben weitere Metastasio-Opern.

so z. B. in *L'Epaminonda* (1727) und noch ausgeprägter in der Oper *Amadis di Grecia*, die mit einer prologartigen Szene beginnt und nicht nur am Ende des 2. und 3. Aktes, sondern auch in den ersten beiden Akten mit Chor- und Ballettszenen aufwartet.

Noch 1727 überraschte Torris *L'Epaminonda* das Festpublikum, das im Theater die Geburt des kurfürstlichen Thronfolgers feierte, mit einer spektakulären Maschinenaktion zu Beginn der Oper. Vom Priesterchor begleitet, schwebte während des Aufmarschs eines Soldatenballetts auf dem Platz vor Thebens „Tempio della Libertà“ ein „Genio della Bavaria“ auf einer Wolke samt Palast – dem Wohnsitz der Isar – auf die Bühne, um „l'Augusta AMALIA, / Del Bavaro Monarca inclita Sposa“ zu preisen.²⁶ Dann tauchte aus der Versenkung die allegorische Figur „Amor de Vassali“ auf, um erst im Solo, dann im Duett mit dem bayerischen Genius die „gran Madre“ zu feiern.²⁷ Die Melange war perfekt: Ein Prolog zur Ehre Bayerns nach französischem Rezept, untermischt mit italienischer Musik, ausgestattet von Vater und Sohn Stuber, die das Bühnenbild – gemäß den damals angesagten Sparmaßnahmen – nicht nur mit neuen, sondern auch mit alten, ausgebesserten Dekorationen gestalteten.²⁸

Solche aufwendigen Aktionen waren auch insofern ungewöhnlich, als die Münchner Bühnenräumlichen Verhältnisse, unter denen 1724 die Brüder Valeriani im Salvatortheater zu arbeiten hatten, recht bescheiden waren, weitaus bescheidener als etwa jene am Teatro S. Giovanni Grisostomo in Venedig, an welchem die Valeriani damals engagiert waren. Doch kannten die Valeriani auch einfachere Bedingungen, war doch die Bühne des Teatro S. Angelo, das sie 1723 endgültig verließen, mit ihren Gleitschienen für fünf Kulissenwagen durchaus mit der Münchner Bühne zu vergleichen. Auch die Maße stimmen ungefähr überein, soweit ich diese mittels der Aufzeichnungen von Nicodemus Tessin,²⁹ eines Grundrisses des Teatro S. Angelo aus der Mitte des 18. Jahrhunderts³⁰ und einer Auswertung der Literatur zur Baugeschichte des Sal-

²⁶ Librettodruck, München: Giovanni Giacomo Stötter, 1727, 13.

²⁷ Ebd., 15.

²⁸ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR 473/894; abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), Anhang, 8.

²⁹ Tessin d. J. war ein schwedischer Architekt, der 1687/88 auf einer Italienreise die venezianischen Theater besucht und deren Bau und Bühnentechnik in seinen deutschsprachigen Tagebüchern ausführlich beschrieben hatte. Auszüge seiner Tagebücher wurden zum ersten Mal veröffentlicht von Osvald Sirén, *Nicodemus Tessin d. J.: studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914; Auszüge auch bei Per Bjurström, „Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Heft 21, Berlin 1966, 17 ff., über das Teatro S. Angelo, 25 f.

³⁰ Vgl. dazu Franco Mancini, Maria Teresa Muraro u. Elena Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Bd. 2., Venedig 1996, 44; dort eine Abbildung des Grundrisses und Angabe der Maße aus dem Jahr 1765, angefertigt von Francesco Bognolo.

vatortheaters annäherungsweise ermitteln konnte:³¹ Wie die Bühne des S. Angelo hatte jene des Salvatortheaters ein etwa 15 m breites Proszenium und eine Tiefe von ca. 10 Metern, wobei man in München seit dem 17. Jahrhundert bis zum Hintergrundprospekt acht,³² im Teatro S. Angelo fünf Kulissenpaare stellen konnte. Trotz der geringen Bühnentiefe waren die Münchner durchaus in der Lage, aufwendige Verwandlungen und Maschinenaktionen durchzuführen, wie schon die Szenenanweisungen im Libretto und in den Quellenmaterialien zur Aufführung von Agostino Steffanis *Niobe, regina di Thebe* (1688) beweisen.³³

Nach den Forschungen von Gertraud Löwenfelder war die Bühne des Salvatortheaters mit einer Versenkungsmöglichkeit auf der Vorderbühne und einem horizontal verlaufenden „hinteren Graben“ für Schiffe, Meeresungeheuer und dergleichen ausgestattet, wie ihn Joseph Furttentbach konzipiert hatte.³⁴ Auch gab es eine Obermaschinerie für die Macchina, die im hinteren oder mittleren Bühnengrund meist in Gestalt von umwölkten Gloriolen eingesetzt wurde. Womöglich existierte noch ein zweiter, kleinerer Flugapparat, den man wie in der Aufführung von Torris *Amadis di Grecia* aus der zweiten Kulissengasse herausfahren konnte.

Von Zauberhand bewegt: Bühnentechnik und Bilddramaturgie in „Amadis di Grecia“

Hat auf der barocken Kulissen- und Verwandlungsbühne alles neu Erscheinende immer schon den Charakter eines magisch Evozierten, so steigert sich dieses Prinzip innerhalb der Zauberoper. Von der Wucht plötzlich auftauchender

³¹ Um 1780 betrug nach Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) die Bühnenmaße im Salvatortheater 9,57 Meter in der Breite der Bühnenöffnung und 10,15 Meter in der Bühnentiefe (19).

³² Dies ergibt sich aus einer Auflistung der Dekorationen (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR 92/58), angefertigt von dem Hofmaler Johann Anton Gumpp für Giuseppe Antonio Bernabeis Oper *L'Ermione*, die im Juli 1680 anlässlich des Regierungsantritts von Kurfürst Max Emanuel aufgeführt wurde. Die Aufstellung ist abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) 30; vgl. dazu auch den Anhang, 5. – Löwenfelder vermutet anhand der Dekorationsentwürfe zu Steffanis *Servio Tullio* (1686), daß die Brüder Mauro die ganze Bühne umgebaut und die acht engstehenden Kulissengassen aus der Zeit Francesco Santurinis durch fünf breitere ersetzt hätten (58). Dies heißt jedoch nicht, daß man künftig auf die Installation von acht Kulissenpaaren verzichtet habe. So verzeichnet das alte Dekorationen-Inventar (unter den Hofakten aus dem Jahr 1746) unter Nr. 16 folgende Dekorationsteile: „das rotte anfftheater mit 16 latteral [= laterali, also Kulissen] ohne schlus [= Hintergrundprospekt].“ Vgl. dazu Bayerisches Hauptstaatsarchiv, GHA. 1712/P 6a; Abdruck des Inventars bei Löwenfelder (1955, s. Anm. 4 oben), 80–81.

³³ Dies ist wohl die aufwendigste barocke Maschinenoper, die in München in Szene gesetzt wurde. Vgl. die Szenenanweisungen im deutschsprachigen Libretto (Bayerische Staatsbibliothek, StB.4 Bav. 2165, VI,14).

³⁴ Dieser existierte nach Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) seit 1661 (32). Zum sogenannten „hinteren Graben“ (3,60 m breit), an welchem sich die Hinterbühne anschloß, vgl. auch Furttentbachs Schrift *Architectura recreationes*, Augsburg 1640, 59 f.

Schreckens- oder lockender, verführerischer Scheinbilder ergriffen, sind die handelnden Figuren bald Opfer solcher Verwandlungen, die ihrerseits von technischem Räderwerk, Seilzügen und den Gesetzen der Mechanik abhängen. Doch der begrenzte Bühnenraum ist und bleibt Illusion, eine Welt des Scheins, die nicht mit dem Sein, dem Wirklichen identisch ist. Und die perfektste Illusion, die das *Dramma per musica* einem höfischen Publikum zu bieten hat, strahlt von Bildern aus, mit denen die Ausübung fürstlicher Macht und Repräsentation verschönert und idealisiert werden soll.

So beginnt die Oper *Amadis di Grecia*, die nach des Amadis siegreichem Feldzug gegen Asprando, König von Theben, anhebt, mit einer prologartigen ersten Szene, ausgestattet mit dem typischen Bild eines „*loco magnifico*,“ der zentralperspektivisch gestaltet ist.³⁵ Die Kulissen der Kolonnaden, Statuen und Lorbeerbäume sowie der Hintergrundprospekt, der ein Amphitheater und eine von Säulen flankierte Pyramide darstellt – ein Verweis auf Theben, den Schauplatz der Handlung – präsentieren ein antikisierendes Bild, den geeigneten Ort für Herrscherlob und die Idealisierung des Helden Amadis. Dieses Bühnenbild erhält ein Pendant in der „*scena ultima*“ der Oper, mit welcher die Stilisierung des Amadis zur heroischen Gestalt ihren Höhepunkt erreicht. Gleichsam als Belohnung für seinen tugendhaften Widerstand gegen die Verführungs- und Marterkünste der Zauberin verwandelt ihr Gegenspieler Ismedoro die Zauberhöhle nach Melissas Selbstmord – und zwar auf offener Bühne – in einen prächtig erleuchteten Saal.³⁶ Und mit dem „*orrido loco per gl'incanti*,“³⁷ der den Tiefpunkt von Amadis' Geschick in den Fängen Melissas anzeigt (III, 14), verschwinden auch mit einem Schlag all die unlösbaren Verkettungen von Intrigen und Raserei, die Melissa Amadis und Nicea, dem unglückseligen Arsace und ihrem Ex-Verlobten Asprando zumutete.

Der Befreiungsakt vollzieht sich im fliegenden Bildwechsel, durch das Wunder der Kulissenbühne und ihrer Technik, wie überhaupt alle Magie sich durch Maschinenkünste und plötzliche Verwandlungsakte darstellt. Zauberei, auf dem Theater der reformierten Zeno- und Metastasio-Oper moralisch verworfen, bleibt eine sehr reizvolle, verlockende Sache. Sie wird jedoch noch nicht romantisch verklärt, sondern erst einmal mechanisiert, damit die Täuschung

³⁵ „*Loco Magnifico eretto alla Gloria d'Amadis di Grecia, Dalle parti un lungo Viale di lauri, si vede una colonnata ornata di statue di marmo bianco sopra piedistalli avanti le dette Colonne, e negl'Intervalli vi sono le statue d'oro poste sopra piedistalli. Nel mezzo vi è un Anfiteatro parimente abbellito di statue, sopra il quale si inalza una Piramide dentro quattro Colonne.*“ Vgl. die „*Mutationi di Scene*“ im Libretto (1724; s. Anm. 7 oben), fol. 5 r.

³⁶ „*L'orrido Loco si cangia in una sala Magnifica illuminata; Dalle parti vi sarà un sedile elevate con due sedie, Il tutto viene concertato dall'arte d'Ismedoro, il quale viene accompagnato da molti Popoli, i quali vengono sotto forme diverse Guerrieri, Con Bandiere, Corone, Tròfei, & altro; Tutti Popoli dove Amadis hà sostenuto la gloria di essi! Precederà una grata sinfonia.*“ Ebd., 60.

³⁷ Ebd., 54.

gelingen, während die Illusion in den Rang eines jederzeit auf Technik zurückzuführenden „Wunderbaren“ erhoben wird. So sieht sich Amadis, der sich des Nachts aus Melissas Schloß und durch den Park davonschleichen will, um die verschwundene Geliebte Nicea zu suchen, plötzlich einem magisch erleuchteten Labyrinth von „pergolati“ konfrontiert, einem verführerischen Zaubergarten mit undurchschaubaren Laubengängen, Blumen, Brunnen und musizierenden Satyren (I, 12).³⁸ Mit vielstimmigem Gesang, tanzenden Amoretten, Nymphen und Naturgöttern und mit dem Liebesrausch der Kreatur lockt Melissa, die den nächtlichen Palastgarten – einen klassischen „locus amoenus“ – versperrt und in einen verschwiegenen Lustort verwandelt.

Noch deutlicher sind die Überraschungen der Bildfolgen, die durch den zweiten Akt führen. Wenn dort zu Beginn Omiro, der Hauptmann von Melissas Leibwache, Nicea vor Amadis verstecken soll, dann führt ihn der Weg in eine felsige Einöde mit einer Höhle (II, 1): „Rocca alpestre che forma una grotta.“ Diese ortlose, verlassene Gegend, in der nichts wächst, kein Baum und kein Strauch, ist keine Naturszenerie. Ihre Ortlosigkeit signalisiert eine Ausgrenzung aus dem Bezirk prächtiger absolutistischer Nobilität und gesicherter Herrschaft, wie sie noch die Bilder des ersten Aktes zeigten. Im Zauberkreis der Steinlandschaft, die als Typus schon in den italienischen Intermedien des 16. und in den Opern des 17. Jahrhunderts auftaucht, herrscht das nicht Geheure. Schritt für Schritt, in der vierten, danach in der achten Szene, schält sich mit den Dekorationswechseln auf offener Bühne eine Enthüllungsszenerie heraus, zu deuten als ein Zeichen des Vordringens zu einem Kern, zur geliebten, gefangenen Nicea. Zunächst öffnet sich bei Ismedoros Auftritt der Hintergrund der Höhle. Man sieht einen brennenden Balkon, der den Zugang zu Niceas Gefängnis verhindert (4. Szene).³⁹ „Hier sieht man einer tyrannischen Liebe, gewissermaßen einer grausamen Unterwelt höllisches Feuer aufleuchten,“⁴⁰ sagt Melissas Gegenspieler. Doch gelingt der Entzauberungsakt erst nach einer heroischen Anstrengung und Auseinandersetzung zwischen Amadis und dem Konkurrenten Arsace, der Nicea ebenfalls begehrt. Erst wenn Amadis, ungerührt von Arsaces Attacken, durch die Flammen schreitet, bricht er den Bann, den Melissa auf Nicea legte. Und so fällt in der achten Szene eine weitere

³⁸ „La Notte si disippa, ed il Teatro si Cangia in una specie di Labirinto illuminato per una Magica chiarezza. Per tutte le parti si vedono Prospettive aperte, che formano i Pergolati ornati di Fontane, e di fiori vivi. Ogni Pergolato esce da un Vaso d'oro, posto sopra un piedistallo di Marmo. A la Testa d'ogn' Angolo di dette Prospettive, vi sarà un Termine d'oro, donde la parte superiore mostra un Satiro vivo, sonando ciascheduno di essi differenti istrumenti, e con il loro armonioso attirano da tutte le parti Truppe d'Amori, di Dei, di Ninfe de Giardini, e de Boschi, ballando, e sonando tentano di sedurre il Core d'Amadis.“ Siehe Abb. 1: Palastgarten mit Laubengängen und musizierenden Satyren.

³⁹ „All'arrivo d'Ismedoro il Fondo della Grotta s'apre, è si vede un Poggiolo tutto ardente, che diffende L'entrata alle stanze di Nicea, sopra il detto Poggiolo v'è un Arco con una Inscrizione.“ Ebd., 20.

⁴⁰ „Qui d'un amor tiranno / Quasi d'Averno fiero / Si vede ascintillar il foco altero.“ Ebd.

Hülle. Während eines heftigen Gewitters, untermalt von Donnergetöse und tremolierender Streichermusik, werden Höhle und Balkon zerstört. Dahinter erscheint Nicea auf einem Thron, umgeben von Rittern und Prinzessinnen verschiedener Nationen, die alle von Melissa verzaubert worden sind.⁴¹ Felsenlandschaft und Feuer weichen einem königlichen Schauplatz. Amadis hat Nicea gefunden.

Mit diesen Verwandlungen, deren Wirkung durch Maschinenflüge noch gesteigert wird, ja, mit allen Einzelheiten der Bildfolgen hat die Phantasie des Zuschauers eine weite Strecke in die Tiefe des Bühnenraums zurückzulegen. Wenn sich die Bilder nach und nach entblättern, schwindet nicht nur ein Raum, an dessen Stelle ein anderer tritt – als ob sich ein Anschauungsobjekt mit einem zweiten verschmelze. Mit der sukzessiven Enthüllung des Verborgenen gerät auch der Felsenraum, Ausdruck des Leblosen, überraschend in Bewegung. Er wechselt in die Sphäre des Bedrohlichen, des Unheimlichen und auch des kurzen Glücks. Stets von neuem muß die Wahrnehmung die unvermuteten Bildwechsel in einem Raumganzen organisieren, bis plötzlich Melissa mit ihrem Drachenwagen herniederfährt, ihre Dämonen Nicea ergreifen und sie durch die Lüfte entführen.⁴² Konsequent mündet die Steigerung von Bild zu Bild in einer furiosen Arie der vor Zorn und Eifersucht rasenden Zauberin.⁴³ So enthüllt die Szenerie, die sich nach und nach aus der toten Felsenlandschaft herauschält, auch den Kern von Melissas wahrem Wesen.

Im Gegensatz dazu ist die Bildfolge in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes (ab II, 10) nach dem Prinzip der kontrastierenden Steigerung gestaltet. Der Zuschauer sieht Amadis plötzlich auf wundersame Weise in ein einsames Tal mit Bäumen und Bächen versetzt.⁴⁴ In Bezug auf die Handlung scheint dieser Schauplatz völlig willkürlich gewählt, zumal sich dort nicht nur Melissa, sondern auch ihr Hauptmann Omiro sowie der verlassene Verlobte, der von Amadis besiegte Asprando einfinden (II, 11–13). Doch ist die Frage, von welchen Motiven Omiro und Asprando in diese einsame Gegend getrieben werden, ziemlich irrelevant, geht es in dieser Etappe doch vorwiegend darum, die Einsamkeit des Schauplatzes zu nutzen, um eine immer bedrohlicher werdende Situation herbeizuführen. Denn verrucht ist auch dies liebliche Tal. Die einsame arkadische Landschaft – technisch einfach auf kurzer Bühne zu gestalten

⁴¹ „La Grotta ed il Poggiolo ardente si distrugge allo strepito de Tuoni, e lascia vedere Nicea, la quale Comparisce sotto un regio Trono, in mezzo de Cavalieri, e Principesse di diverse Nationi che erano state incantate nel Medemo Palazzo, e la Scena rappresenta un Regio Anfiteatro.“ Ebd., 24 f.

⁴² 2. Akt, Ende der 8. u. Beginn der 9. Szene: „La Sinfonia si cangia in strepito e viene Melissa in un Carro per aria, guida da due Draghi.“ Ebd., 26 f. – Siehe auch die Szenenanweisung in II, 9: „Fuggendo viene presa [Nicea] da demoni e portata per l'aria, e il seguito parte.“ (27).

⁴³ Arie der Melissa (1. Strophe): „Barbaro v' a provar / La rabbia, ed il furore / Dell'infernale orrore. / L'ardente gelosia / Ti squarci il duro cor.“ Ebd.

⁴⁴ „Valle divisa da Alberi, e ruscelli.“ Ebd., 28.

– illustriert Amadis' Verzweiflung über den erneuten Verlust der Geliebten, ehe Intrige und Zwietracht sowie heftiger Streit zwischen Amadis und Asprando in die idealische Landschaft eindringen, bis schließlich schlimme Phantasmagorien, alptraumhafte Visionen eines Treuebruchs Amadis heimsuchen. Von unsichtbaren Geisterhänden – Melissas Zauberkraft – bewegt, fährt aus der Unterbühne des Münchner Salvatortheaters ein Brunnen herauf. Es ist der Brunnen der wahren Liebe, auf dessen Säule Amor sich niederläßt (II, 14).⁴⁵ Der Wasserspiegel, in den Amadis blickt, um etwas über die verschwundene Geliebte zu erfahren, sagt jedoch nicht die Wahrheit, sondern gaukelt ein schockierendes Trugbild vor, in welchem Amadis Nicea und zu ihren Füßen seinen Freund Arsace zu erkennen glaubt.

Völlig verzweifelt glaubt Amadis, die Schmach nicht überstehen zu können. Melissa hingegen wähnt sich am Ziel ihrer Wünsche und spielt die liebevolle Samariterin. Als sie von Amadis zurückgewiesen wird, ruft sie außer sich vor Wut die Furien herbei. Hereinfliegende Höllengeister zerstören zur Musik eines „Volo di Demoni“ den Brunnen, Amor flattert erschrocken davon, die Bühne verwandelt sich mitten in der 15. Szene des zweiten Aktes in ein Inferno.⁴⁶ Hier also ist es nicht mehr die leblose Felsenlandschaft, die sich in ständiger Metamorphose befindet, sondern die lebendige Natur, die sich unvermutet in einen Schauplatz der Eifersucht und des Verlustschmerzes, schließlich in das Bild einer gesteigerten infernalischen Raserei inmitten eines Reigens von Furien, Höllengeistern und Flammen verwandelt. Und so führt dieser Teil, der mit einem Naturbild in idyllischer, dann zerstörter Landschaft begann, gegen Ende des zweiten Aktes zum ersten großen Höhepunkt der Oper.

Ob der gesamte zweite Akt eine Struktur, also Zusammenhalt und Einheit bildet, bleibt umstritten, solange man ihn nur nach Kriterien dramatischer Handlungsführung beurteilt. Doch ist das szenische Bauegefüge alles andere als ein Sammelsurium von spektakulären Kulissen- und Maschinenaktionen. Sehr deutlich ist die Absicht, Raumverhältnisse zunächst in der Horizontalen, dann vorwiegend in der Vertikalen zu dynamisieren. Zunächst wird die Szenerie der Steinwüste Hülle um Hülle entblättert. Dann folgen mit Drachenwagen und herbeifliegenden Dämonen Maschinenaktionen in raumgreifender vertikaler Bewegung, bis Melissa ihre Unterweltgeister zur höllischen Versammlung und Bestrafungsaktion herbeiruft. Nach dem Prinzip der Steigerung werden nun die Vertikale in aufsteigender Richtung (aus der Unterbühne) sowie die Horizontale (aus der Tiefe des Raumes) gleichzeitig in Besitz genommen, und zwar von Ungeheuern mit brennenden Fackeln, feuerspeienden Chimären,

⁴⁵ „Comparisce la Fontana della verità d'Amore. In mezzo di essa v'è una Colonna, e nella la cima di detta discende l'Amore.“ Ebd., 34.

⁴⁶ „I Demoni volando rovinano la Fontana. L'Amore spaventato vola per l'aria, ed il Teatro si cangia in un Inferno. E nel fondo v'è un'orrida Caverna che dalle sue fessure vomita fiamme.“ Ebd., 39.

welche die Bühne von unten, aus dem Hintergrund und von der Seite anspielen.⁴⁷ Charakteristisch sind in dieser Szene auch bestimmte Farbwerte, die leuchtenden unvermischten Farben der Flammen, die aus der Höhle schlagen, sowie des feurigen Regens und rötlichen Fackelscheins, in welchem die Furien singen, tanzen und Amadis drohen.⁴⁸

Insgesamt sollen die fliegenden Bildwechsel die Kulissenbühne entgrenzen, d. h. die Begrenzung der Räume aufheben, bis die Identität der Dinge völlig ins Ungesicherte gerät – und dies wäre auch die Funktion solcher Metamorphosen innerhalb einer Zauberoper. Die Bewegung der Dekorationen und Maschinenflüge, die Bühnendekoration als ein bewegter Gegenstand ist wohl das wichtigste Kriterium der zauberischen wie überhaupt der barocken Verwandlungsbühne, die mit kunstfertiger Schnelligkeit suggerieren will, daß der Schein der Dinge trüge. Immer wieder verlieren die Dinge, ja sogar handelnde Figuren wie Arsace, den Melissa in einen falschen Amadis verwandelt (III, 6), ihre festumrissene Gestalt. Sinnliche Gewißheit wird unvermutet von optischen Veränderungen betroffen, wenn sich im zweiten Akt (8. Szene) aus einem handlungsfernen Grund der umhüllende rauhe Felsen beiseite schiebt und wie aus einem verhüllten Schoß das feurig leuchtende Objekt eines brennenden Balkons erscheint.

Solche Überraschungsattacken, die Dunkel-Hell-Kontraste, die Düsternis gebirgiger Gesteinsmassen sowie im dritten Akt die schauerliche Trübung des dämmerigen Lichts in Melissas letzter verzweifelter Beschwörungsszene, wenn in ihrer Zauberhöhle Nebel aus der Erde aufsteigen und Arsaces Geist ankündigen (III, 16),⁴⁹ all das ist durch die Lust am Schauen geprägt. Das suggestive barocke Kulissenspiel mit der Verwandlung auf offener Bühne, die raffinierte Enthüllung des Verborgenen und Schrecklichen ist eine Komposition für die Sinne, auch da noch, wo sich das Spiel von der Lust am Sinnlichen abzukehren sucht und an die Unbeständigkeit des Glücks, an das Trägerische allen Scheins erinnert.

Versuchen wir also zum Schluß, die raffiniert inszenierte Enthüllung neuer Hüllen dramaturgisch noch mehr zu durchschauen: Drei Versuche, kombiniert mit Verführung, Täuschungen durch Trugbilder, mit Intrige, Drohungen und purer Gewalt, startet die Zauberin Melissa, um Amadis in ihr dunkles Zauberreich zu ziehen, bevor sie sich entschließt, ihn zu vernichten – und jedesmal enden ihre Attacken in einer für sie frustrierenden, ausweglosen Situation, symbolisiert durch den geschlossenen Raum. Schon am Schluß des ersten Aktes

⁴⁷ Ebda.: „Si vede discendere dal fondo della caverna otto Maghe, e vengono verso Melissa.“ – „Escono di sotto terra alcune Furie, e Mostri, e cade una Pioggia di foco.“ Und nach dem „Primo Ballo“: „Escono di sotto terra vicino a la Caverna dodeci Demoni con torcie accese in mano, per augmentare il supplicio d'Amadis.“ Ebd., 40.

⁴⁸ Ebda., 2. Chor der Furien: „Se non cedi a tanti mali / Più fatali / Sorgeranno altri spaventi.“

⁴⁹ „La Scena s'oscura, e si vede uscire di sotto terra un denzo vapore, che precede l'ombra d'Arsace.“ Ebd., 58.

steuert der Bildwechsel zunächst einen Außenraum an (den Palastgarten), der in Gestalt undurchschaubarer Laubengänge plötzlich versperrt wird. Das Labyrinth als Zeichen der Ausweglosigkeit signalisiert Verstrickung und künftige Verwirrung der Handlungsfäden. Der Knoten ist geschürzt, die Exposition abgeschlossen. Noch deutlicher wird der Kurs vorerst auswegloser Verstrickung im zweiten Akt. Zwei Mal erfolgt der Umschwung der Dekoration vom Außen- in den Innenraum – und endet schließlich in der Hölle. Auch im dritten Akt ist der Ortswechsel nach dem Prinzip „Außen – Innen“ organisiert: Vor Melissas düsterer Zauberhöhle erscheint der königliche Garten, in welchem Nicea von Arsace (in der Gestalt eines falschen Amadis) verführt und vom echten Amadis überrascht wird.

Mit einer solchen inszenierten Bildfolge erfährt das typische heroische Modell der Zeit, das in der Rolle des Amadis durchgespielt wird, eine zusätzliche Steigerung und Konzentrierung. Amadis widersetzt sich vehement diesem Sog von außen nach innen, stigmatisiert als das Dämonische, das zugleich ein Weibliches bedeutet. Er sucht vielmehr das Weite, die freie Natur, strebt weg aus Melissas geschlossenem Reich. Die trügerischen Erscheinungen, die sich ihm bis zum Schluß in den Weg stellen, all die verlockenden Schemen und Schreckensbilder, haben nur Larvencharakter; sie lösen sich sofort auf, wenn ihre Macht gebrochen ist. In diesem Sinne verweisen die Szenarien von Torris Zauberoper exemplarisch auf ein weitaus tieferes bilddramaturgisches Verständnis und auf die grundlegende barocke theatrale Erfahrung des bewegten Raums.

... der ...

DAS DRESDNER PLANETENBALLETT 1678/79: ASPEKTE EINER INSZENIERUNG

VON HANS-GEORG HOFMANN

Prolog

Was ist jener Reigen der Gestirne und jene regelmäßige Verflechtung der Planeten mit den Fixsternen und die gemeinschaftliche Mensur und schöne Harmonie ihrer Bewegungen anders als Proben jenes uranfänglichen Tanzes? (Lucian)¹

Als der griechische Dichter Lucian (120–180) in seinem *Dialog über die Tanzkunst* auf die Analogie zwischen Ordnung der Naturwelt und dem mythologischen Ursprung der Künste aufmerksam machte, hatte die Vorstellung, daß bestimmte Zahlenverhältnisse in Musik und Tanz ihre Entsprechungen im Makrokosmos und in der Seele des Menschen finden, bereits eine Tradition, die bis zu Pythagoras und seinen Schülern zurückreichte. Sah Christoph Martin Wielands *Musarion* (1768) die choreographische Nachahmung der Planetenbahnen bei den Griechen mit Gesten und Gebärden im bacchantischen Fest verankert,² so hatte sich die Beziehung zwischen Körper und Bewegung in den Planetenballetten des 17. Jahrhunderts grundlegend geändert. Sie gehorchte nun den standardisierten Normen des höfischen Zeremoniells.³ Die Ordnung des Kosmos galt als Axiom zur Beherrschung der inneren Natur des Menschen im Kampf gegen das Chaos sozialer Realitäten.⁴ Tanzmeister übernahmen

¹ Zit. nach den Anmerkungen zum Stichwort „Planetentanz“ von Christoph Martin Wieland, *Musarion oder die Philosophie der Grazien. Ein Gedicht in drey Büchern. Zweytes Buch / 3. Gedicht*, Leipzig [Weidmanns Erben und Reich] 1768, Nachdruck mit Erläuterungen und Nachwort hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart, 1996, 48 (Reclams Universal-Bibliothek 95).

² Christoph Martin Wieland (1768), 48f.: „Durch jeden Widerspruch und jedes Glas vermehrt, / Hat von sechs Flaschen schon die dritte ausgeleert; / Als der Planetentanz, womit der Geisterseher / Die Dame zum Beschluß ersetzt, / Ihn vollends ganz in Flammen setzt.“ Das Zedlersche Universallexicon berichtet in seinem Artikel „Tantzen“: „Überhaupt hatten die Alten bey der Mahlzeit ihre Tänzterinnen, welche sich auf allerhand Art herumschwenkten, und also denen Gästen eine Lust machten. Wenn aber diese wollüstige Leute waren, so hatten sie auch die Tänzterinnen darnach, welche um den Unterleib nackend giengen und allerhand hässliche Posituren machten.“ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständige // UNIVERSAL // LEXICON // Aller Wissenschaften und Künste, Ein und Vierzigster Band*, Suin-Tarn, Leipzig und Halle 1744, Sp. 1743.

³ Exemplarisch seien an dieser Stelle neben dem zu betrachtenden *Dresdner Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung der sieben Planeten*, das *Ballet de la nuit* (Versailles, 1653) und das *Ballet der Gestirne* (Braunschweig, 1663 bzw. Heidelberg, 1679) genannt.

⁴ Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbeck bei Hamburg 1988, 17–22 und ders., *Naturbeherrschung am Menschen. Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*, Frankfurt 1974, 2. Bd., 1974.

geometrische Figuren und Regeln aus der astronomischen Wissenschaft für ihre Choreographie höfischer Tänze.⁵ Die hierarchisch strukturierte Gesellschaftspyramide des absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert spiegelt die Verwirklichung des kosmischen Ideals ebenso eindrücklich wider wie die symmetrische Anordnung der Tänzer und Kulissen auf der Bühne eines barocken Hoftheaters.

Nach den kompositionsgeschichtlichen Konsequenzen und ihren Auswirkungen auf musikalische Gattungen und Formen des 17. Jahrhunderts ist bisher nur selten gefragt worden.⁶ Eine vergleichende Untersuchung für die europäische Hofkultur erweist sich allerdings als Problem. Denn auf der Suche nach musikalischen Quellen zur höfischen Tanz- und Bühnenmusik des 17. Jahrhunderts tappt man vor allem im deutschen Sprachraum weitgehend im Dunkeln.⁷

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Überlieferung des *Ballet[s] von Zusammenkunft und Wirckung derer VII. Planeten* (Dresden, 1678/79), das im Rahmen der Karnevalsfeierlichkeiten 1678 und der Feiern zum Frieden von Nymwegen 1679 mehrmals aufgeführt wurde, ein Sonderfall. Neben Textbüchern, Kupferstichen und Tuschzeichnungen der Bühnenbilder hat sich auch die Musik als Stimmensatz und Partitur erhalten.⁸ Die dramaturgische Einteilung der sieben Akte bzw. sieben Planeten jeweils in Sinfonia, Rezitativ und Ritornell-Arie folgt einerseits den Konventionen des italienischem *Dramma per musica*. Andererseits schließen die Akte wie das französische *Ballet de cour* mit *Entreen* und *Suiten* ab, in denen sich die entsprechenden Planeten tanzend mit ihren determinierten Allegorien präsentieren. Die sieben Akte werden umrahmt

⁵ Noch der Leipziger Tanzmeister Johann Pasch weist explizit auf diese Beziehung in seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* (1707) hin: „Die Mensur ist die Distantz von einem Fusse / Hand oder andern Gliede ... diese Distantzen sind *nach den Regeln der Geometrie in genere wohl observiret*“ (Hervorhebung H.G.H.). Vgl. *Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Frankfurt [Michaelis und Adolph] 1707. Repr. hrsg. von Kurt Petermann, Leipzig 1981, 83.

⁶ Stefan Kunze stellte die bisher kaum eingelöste Aufgabe, den repräsentativen Charakter der Musik des 16. und 17. Jahrhundert zu untersuchen. Stefan Kunze, „Höfische Musik im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von August Buck, G. Kauffmann, B. L. Spahr und C. Wiedemann, 3 Bde. Hamburg 1981, 79. Vgl. außerdem die Dissertation von Albrecht Stoll, *Figur und Affekt: Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu*, Tutzing 1983.

⁷ Gertraut Haberkamp, „Werke mit Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts. Der aktuelle Quellenstand“, in: *In Teutschland noch gantz ohnbekannt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, hrsg.v. Markus Engelhardt, Frankfurt/M. 1996, 1–28.

⁸ Partitur und Stimmen befinden sich in der Musikabteilung der Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Textbuch und Kupferstiche zu den Szenenbildern von Johann Oswald Harms sind als Einzeldruck (Dresden 1678) sowie in der Festbeschreibung von Gabriel Tzschimmer, *Die durchlachtigste Zusammenkunfft oder historische Erzählung was der durchl. Fürst und Herr Johann George der Ander ... in allerhand Aufzügen, ritterlichen Exercitien, Schauspielen ... aufführen und vorstellen lassen*, Nürnberg: [Hoffmann] 1680 enthalten.

von einem „Prolog“ und dem „Haupt=Ballet“ (*Grand Ballet*), das die sieben Planeten schließlich zusammenführt. Eine „Beschluss=Ode“ auf den „grünen Rauten=Stamm“ Kursachsen wurde dem Publikum am Ende wahrscheinlich sprechend vorgetragen.

Hier sollen, wenn auch auf induktivem Weg, die äußeren Rahmenbedingungen dieser Inszenierung in ihrer Abhängigkeit zum Publikum näher betrachtet werden. Ein weiterer Schwerpunkt dieser Untersuchung besteht darin, der Frage nach dem Verhältnis zwischen musikalischen Strukturen und Repräsentation höfischer wie astraler Ordnungsvorstellungen nachzugehen.

1.

*Saturn der Oberste und Höchste der Planeten/
den man wegen seiner Höhe selten siehet...*

Dahero ihn auch die Astronomi für melancholischer Art achten ...

*regiere nur über reiche, geitzige / sorgfältige / neidische / listige und verschmitzte
Leute / insbesondere aber über Bley /Ertz.⁹*



Abb. 1: Planetenballett, 1. Akt Saturn: „Das Theatrum präsentiret Felß = und Berg =Werck/ worinnen 6. Berghäuer stehen und arbeiten. Saturnus kömmt auff seiner Maschine“, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

⁹ Vgl. Tzschimmer (1680), 185, siehe Anm. 8.

immer wieder geäußerte Vorwurf der Prunksucht und Verschwendung das Bild seines Wirkens. Unter der Herrschaft Johann Georgs II. wurde beispielsweise – nach den reichen Silberfunden des Jahres 1662 im Erzgebirge – der Abbau von Bodenschätzen intensiviert. Er sollte dem sächsischen Kurfürstentum einen gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung bringen.¹² Der Kupferstich zum ersten Akt des Saturn im Planetenballett präsentiert ein „Fels = und Berg=Werck/worinnen 6. Berghäuer stehen und arbeiten“.

Saturn, der Schutzpatron der Bergleute, singt „auff seiner Machine“ vorneweg: „daß mein Bergwerck allzeit frey / in dem Schutze theurer Sachsen / könne mehr und mehr auffwachsen.“ Singstimme und Generalbaß bekräftigen den „Schutz theurer Sachsen“ durch ihre unisono-Satzstruktur als eine musikalisch repräsentative Figur, die auch in ihrer bildhaften Darstellung von Harmonie und Eintracht innerhalb des Notentexts mehrfach auftaucht.

Aria

Saturn

Basso continuo

Neid und Zeit muß un-ter-lie-gen, und die-fal-sche.

Zau-be-rei durch das ar-me Volk sich-schmie-gen, daß mein

Berg-werk all-zeit frei. In dem Schut-ze teu-rer-Sach-sen kön-nen

mehr und mehr auf-wach-sen, kön-nen mehr auf-wach-sen. —

Bsp 1: Die Aria des Saturn.

¹² Vgl. Helmut Bräuer, „Zur wirtschaftlichen Entwicklung Sachsens nach dem Dreißigjährigen Krieg“, in: Dresdener Hefte, 11. Jahrgang, Heft 33, 1/93, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein, 1993, 23.

Im Aufzug zu den „Bergwerks-Inventionen“, der zu Beginn des Ringelrennens stattfand (neben der Aufführung des Planetenballetts ein weiterer Programmpunkt des Hoffestes 1678), kam Johann Georg II. in einer Bergmannsgarnitur aus sächsischem Silber und Edelsteinen angeritten. Der Kurfürst hatte sie bereits drei Jahre zuvor eigens für diesen Anlaß in Auftrag gegeben.¹³

Johann Georg II. hatte eine besondere Vorliebe für die schönen Künste im Allgemeinen und für italienische Musik und Kastraten im Besonderen. Damit unterschied er sich nicht von seinen Kollegen an anderen Höfen wie Wien oder München. Aber, wie die ältere national gefärbte Schützbiografie zu Unrecht beklagt, war die sächsische Hofkapelle, die Urzelle lutherischer Kantoreitradition und der deutschen protestantischen Kirchenmusik, durch den Geschmack des Kurfürsten „gefährdet“.¹⁴ Bereits als Kurprinz erhielt Johann Georg II. 1641 das Privileg einer eigenen Hofkapelle, und er zahlte seinen Agenten in Venedig für die Vermittlung von italienischen Sängern und Instrumentalisten hohe Honorare.

Nach Johann Georgs Regierungsübernahme im Jahre 1656 gelangte die Leitung der repräsentativen Dresdner Hofmusik in die Hände der italienischen Kapellmeister. Wie augenscheinlich in der deutschen Musikgeschichtsschreibung verschwiegen, legten sie nicht nur die Wurzeln für die frühdeutsche Oper. Sie hatten auch einen starken Einfluß auf die Kompositionspraxis der protestantischen Kirchenmusik.¹⁵ So wundert es nicht, daß für die Autorschaft der Sinfonien, Arien und Rezitative zum *Dresdner Planetenballett* bisher kaum ein italienischer Hofmusiker in Betracht gezogen wurde. Die Tänze dagegen gehörten zum Aufgabenbereich der französischen Tanzmeister und wurden von den Kapellmeistern für die Dresdner Hofkapelle arrangiert. Die Spekulationen um Heinrich Schütz als Verfasser des

¹³ Sie befindet sich heute im Grünen Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Vgl. Joachim Menzhausen, „Kulturelle Entwicklungen unter Kurfürst Johann Georg II“, in: *Dresdener Hefte*, 11. Jahrgang, Heft 33, 1/93, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein, 1993, 35–36.

¹⁴ Die Wurzeln reichen zurück bis zur Leichenpredigt des kurfürstlichen Oberhofpredigers Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit ... bei Ansehnlicher ... Leichbestattung Des ... Henrich Schützens, Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters: Welcher im 88. Jahre seines Alters ... 1672. ... zu Dreßden ... eingeschlaffen*, Dreßden: [Löffler], 1672 [erschien 1673]. 1954 spricht Hans-Joachim Moser noch von einem „gemeindeutschen Ärgernis“, wenn er von den Neigungen des Kurfürsten und den Konsequenzen für die Dresdner Hofkapelle spricht. Vgl. Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, 2 1954, 171. Einen Überblick gibt Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, 202f. und 226–228.

¹⁵ Wolfram Steude hat am Beispiel der beiden italienischen Kapellmeister am Dresdner Hof, Vincenzo Albrici und Marco Antonio Peranda, erstmalig auf die „italienischen Anstöße“ bei der Herausbildung des deutschsprachigen Concerto-Aria Kantatentypus hingewiesen. Vgl. Wolfram Steude, „Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate“, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter: Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums*, Amsterdam 1994, 49–51. Vgl. dazu auch Mary E. Frandsen, „Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria Kantate in Dresden“, in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996) 130–137.

Dresdner Planetenballetts widerlegte Gerhard Bittrich in seiner Dissertation.¹⁶ Seine These, daß Christoph Bernhard das Werk komponiert habe, ist allerdings sehr zweifelhaft, denn von Bernhard ist kein einziges weiteres musiktheatralisches Werk für den Dresdner Hof bekannt.

Eine der einflußreichsten Persönlichkeiten am Dresdner Hof war der Kastrat Giovanni Andrea Bontempi – genannt Angelini –, der Inbegriff eines „padrone del mondo“. Als Sänger, Komponist italienisch- und deutschsprachiger Bühnenmusik sowie als Architekt und Maschinenmeister am Hoftheater war er auch für die Inszenierung der Hoffeste zuständig.¹⁷ So ist Bontempi auch als Verfasser der Sinfonien, Arien und Rezitative des *Dresdner Planetenballetts* zu vermuten. Ein stilkritischer Vergleich des *Planetenballetts* mit der 1672 uraufgeführten und 1678 wieder aufgenommenen Oper *Daphne*¹⁸ zeigt, insbesondere in der Behandlung des Rezitativs, auffällige kompositionstechnische Verwandtschaftsverhältnisse, auf die bereits Richard Engländer hingewiesen hat.¹⁹

Zwei weitere Kastraten beförderte Johann Georg II. zu seinen engsten Vertrauten, zu „Geheimen Kammerherrn, so den Schlüssel haben“:²⁰ Zum einen Bartolomeo Sorlisi, dessen Hochzeit mit der sechzehnjährigen Dresdner Jungfrau Dorothea Lichtwer bis in das 18. Jahrhundert hinein für Aufsehen sorgte, weil aus theologischer Sicht die Grundvoraussetzungen einer Ehe zur fruchtbaren Fortpflanzung der Menschheit bei einem Kastraten a priori nicht gegeben waren;²¹ zum anderen Domenico Melani, als gefeierter Sopranist Nachfolger

¹⁶ Gerhard Bittrich, *Ein deutsches Opernballett des siebzehnten Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Frühgeschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1931 (=Leipzig, Univ., Diss. 1929), 14–18 und 162–180.

¹⁷ Daß Bontempi neben einer Anleitung zum Komponieren mittels Zahlenkombinationen für Laien [*Nova quatuor vocibus componendi methodus*. Dresden 1660, Facs. hrsg. von Wolfgang Witzemann, Lucca 1993 (=Musurgiana 19)] und einer Musikgeschichte [*Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica e della Practica antica della musica harmonica*, Perugia, 1695], außerdem eine vom Kurfürsten selbst in Auftrag gegebene *Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen* (Dresden 1666 und die italienische Übersetzung Perugia 1697) verfaßte, unterstreicht seine genialischen Fähigkeiten.

¹⁸ Die Musik stammt von Bontempi und Marco Giuseppe Peranda (1625–1675). Peranda scheidet ebenso wie Schütz als Komponist des *Dresdner Planetenballetts* aus, da auch er 1678 nicht mehr lebte.

¹⁹ Das betrifft primär die Behandlung des deutschsprachigen Rezitativs (vgl. etwa das Rezitativ des Saturnaktes und das Rezitativ des Jägers I–7 in der *Daphne* von 1672) aber auch die Verwandtschaft der Sinfonien. Vgl. Richard Engländer, „Zur Frage der ‚Dafne‘ (1671) von G.A. Bontempi und M.G. Peranda“, in: *Acta musicologica* 13 (1941) 73–77.

²⁰ Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen: die Welt der Kastraten; eine andere Operngeschichte*, München 1995, 189.

²¹ Auch die großzügige Stiftung Sorlisis für einen Kirchturm der lutherischen Kirche zu Johnsdorf konnte ihn nicht rehabilitieren. Er starb sechs Jahre nach seiner Hochzeit, gerade vierzig Jahre alt. Vgl. Ortkemper (1995), 192–196, vgl. Anm. 19. Die kirchenrechtliche Auseinandersetzung innerhalb den protestantischen Universitäten ist abgedruckt bei Hieronymus Delphinus, *Eunuchi conjugium die Capaunen-Heyrath, hoc est scripta et judicia varia de conjugio inter eunuchum et virginem juvenulam anno 1666 contracto...*, Halae: Oelschlägel 1685. Noch 1757 fand diese theologische Disputation eine Wiederauflage.

Bontempis als „Inspector des Comödienhauses“. Melani ist auch nachweisbar als Organisator der theatralischen Inszenierungen des Dresdner Planetenfestes von 1678.

2.

*Ich bin der Jupiter ein Erd= und Himmels=Herr.*²²

Das inszenierte Spiel von der Zusammenkunft der sieben Planeten gehörte zu den Spezialitäten der Dresdner Hoffeste. Seine Wurzeln reichen zurück bis zu den Maskeraden und Ritterspielen des Chiromanen und Schutzpatrons der Lutheraner, August von Sachsen (1526–1586).²³ Die gigantischen Planetenfeste Augusts des Starken (1719), die sich in ihren zahlreichen – auch musikdramatischen – Formen einen Tag bzw. eine Nacht hindurch jeweils einem der sieben Planeten widmeten, markieren eindrücklich den Höhepunkt dieser Tradition.²⁴ Auch Johann Georg II. begleiteten die Planetenfeste vom Anfang bis zum Ende seines Lebens.²⁵

Die Aufführung des Planetenballetts war eingebettet in ein vierwöchiges Hoffest, in die sogenannten „Durchlauchtigste Zusammenkunft“ von 1678. Hinter diesem Festzeremoniell stand nicht nur die freundliche Einladung an die zahlreichen Mitglieder der kursächsischen Familie, sondern auch die Pflicht, an den zahlreichen Repräsentationsformen zu Ehren des 65jährigen Kurfürsten teilzunehmen.

²² Planetenballett (1678), 2. Akt, Rezitativ.

²³ Kurfürst August von Sachsen hatte eine Vorliebe für astrologische und alchemistische Spekulationen. In seinen von ihm selbst als „Punktierbücher“ bezeichneten Schriften suchte er im Sinne prophetischer Zeichendeutung Antworten auf private und politische Fragen. Vgl. den Beitrag von Jutta Bäumel, *Planetendarstellung bei den Hoffesten in Dresden*, Programmheft zur Aufführung des Planetenballetts, Premiere am 19.3.1999 im Anhaltischen Landestheater Dessau, hrsg.vom Anhaltisches Theater Dessau, [ohne Seitenangabe].

²⁴ Dank der überlieferten prachtvollen Bilderrollen des sächsischen Oberhofmarschallamtes läßt sich noch heute die Tradition der Dresdner Festumzüge nach dem Vorbild der italienischen Trionfi der Renaissance bis in das Jahr 1574 anschaulich zurückverfolgen. Vgl. Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 6.) und Wolfram Steude, „Der musikalische Anteil an den kursächsischen Aufzugsinventionen: Zum Verhältnis von Realität und Darstellung“, in: *Rudolf Eller zum Achtzigsten: Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Rudolf Eller am 9. Mai 1994*, Rostock: Universität Rostock 1994, 21–32.

²⁵ Anlässlich seines Tauffestes (1613) fand zu Ehren des Erstgeborenen auf dem Dresdner Schloßhof ein imposanter Planetenaufzug statt. Das heute wieder im Dresdner Schloß zu besichtigende Gemälde von Daniel Bretschneider d.Ä. (um 1550–?) vergegenwärtigte dem sächsischen Kurfürsten den Festtag seiner Taufe. An der Spitze des Aufzuges stand der Triumphwagen der Zeit gefolgt von den Planetengottheiten Luna, Merkur, Venus, Sol, Mars, Jupiter und Saturn. Die Rangordnung der Planeten entsprach dem auf Ptolomäus zurückgehenden geozentrischen Weltbild.

Johann Georgs drei jüngeren Brüder, die die Herzogtümer Sachsen-Halle-Weißenfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz regierten, hatten schon längere Zeit deutliche Unabhängigkeits-Bestrebungen signalisiert – Grund genug für den Kurfürsten, seinen Machtanspruch und den seines Sohnes – des späteren „sächsischen Mars“²⁶ Johann Georg III. – politisch und theatralisch zugleich – im Rahmen eines Hoffestes zu manifestieren. Die Verknüpfung der bereits Monate vorher vom Hofmarschallamt festgelegten Normen des Festzeremoniells mit dem ästhetischen Spiel der Planeten ermöglichte es dem Kurfürsten, seine Propaganda des „Erdengottes“ in sublimierter Form auf eine mythologisch-astrale Ebene der „Himmels=Herren“ zu projizieren.²⁷ Dahinter stand die Absicht einer klaren hierarchischen Abgrenzung, die gegenüber den jüngeren Brüdern neben der politischen auch die wirtschaftliche Stärke des sächsischen „Rautenstammes“ unterstreichen sollte.

Das Fest begann mit einem Triumphaufzug, der von zwölf Trompetern, einem Heerpauker und der personifizierten Allegorie auf die Zeit eröffnet wurde. Der Kurfürst saß im Kostüm des ersten Weltmonarchen, des babylonischen Königs Nimrod, auf einem prachtvollen sechsspännigen Wagen an der Spitze des Zuges. Moritz von Sachsen-Zeitz, sein jüngster Bruder, folgte ihm auf dem Triumphwagen der Luna. Im Planetenballett erscheint der babylonische König erneut im zweiten Akt, der dem Jupiter gewidmet ist. Zunächst singt Jupiter auf einem Adler sitzend, in einer Arie von seiner Eigenschaft als „Himmelsherr“, der den „Erdengöttern“ den Lorbeerkranz aufsetzt. Im Anschluß an das Entrée der „Mohrenkönigin“ eröffnet Nimrod das Entrée der vier Monarchen, gefolgt von Cyrus, Alexander Magnus und Julius Cäsar.

²⁶ Wolfram Steude, „Die Dresdner Hoftagebücher des 17. Jahrhunderts als musikhistorische Quelle“, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung: Protokollband Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage*, 7. Oktober 1993, 4. Oktober 1994 / [Hrsg.: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Red.: Ingeborg Stein], Bad Köstritz, 1995, 7.

²⁷ Laufende Meter Aktenbände des sächsischen Oberhofmarschallamtes (heute Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden) zeigen eindrücklich, wie detailliert die einzelnen Spielarten dokumentiert wurden. Jedes einzelne Kostüm mit Zubehör, Musikinstrument oder Turnierrequisite wurde schriftlich genauestens festgehalten und befindet sich teilweise heute noch in den Magazinen der Dresdner Rüstkammer. Jedoch schweigen die Hofakten über die Einzelheiten der dargebotenen Bühnenstücke. So wird erkennbar, daß die sich immer stärker etablierenden Bühnenspielformen eine unterschiedliche Behandlung der Archivierung erfuhren. Während bei den Aufzügen und Ritterspielen buchstäblich die Namen der adligen Darsteller von Interesse waren und ausführlich notiert wurden, findet sich für die Bühnenstücke noch selten ein Nachweis zu den darstellenden Schauspielern, Sängern und Musikern (ausgenommen die Hofballette unter Beteiligung der kursächsischen Familie). Zwar beschreibt die 1680 vom Dresdner Bürgermeister Gabriel Tzschimmer in Nürnberg herausgegebene kostspielige Festdokumentation von der *Durchlauchtigste(n) Zusammenkunft* (vgl. Anm. 8 und 9) die einzelnen Bühnenstücke, gibt Textbücher sowie Cartelle wieder und bildet dazu 30 Kupferstiche ab. Über die Autoren und Akteure der Bühnenstücke erfährt man aber auch bei Tzschimmer kaum etwas.

Das Titelblatt der Partitur-Abschrift des *Dresdner Planetenballetts*, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, zeigt die aufwendig verzierten Initialen Johann Georgs II. Sie stehen auf einer Konsole, als ob sie gleichzeitig auch den Verfasser der Musik ankündigen wollten. Jeder Planet trägt in den Rezitativen und Arien ein vertontes Casualgedicht auf das Wettiner Geschlecht vor. So ordnen sich auch die „Himmels=Herren“ der Hierarchie am Hofe unter – Elogen durften nur von Niederrangigeren ausgesprochen werden.

Johann Georg II. war nicht nur Auftraggeber höfischer Festmusiken, sondern er hat selbst für die Dresdner Hoffeste komponiert. Seine Vertonung des 117. Psalms „Laudate dominum“ mit Trompeten und Pauken erklang während des Gottesdienstes zur Eröffnung der *Durchlauchtigsten Zusammenkunft* am 2. Februar 1678:²⁸ „Ein Furst lest fur im die knie beugen, credentzen, drumb, das Got inen in das amt gesetzt hab, und Got hat die ehrerbietung gebotten und wen du ehrest, die hoher sind denn du, so ehrestu Got selbst in denselbigen personen“, heißt es in Luthers Auslegung des 117. Psalms.²⁹ Das bedeutete im Hinblick auf die protestantischen Hofstaaten die Absolution der Fürstenherrschaft von seiten der lutherischen Kirche. In seiner Dedikation an Herzog Johann Friedrich von Sachsen umschrieb Luther mit der Bezeichnung „Erdengötter“, wie Jörg Jochen Berns nachgewiesen hat, das Verhältnis von Konfession und Hofkultur.³⁰ Luthers Definition der „Erdengötter“ setzte die protestantischen Fürsten symbolisch mit den antiken heidnischen Gottheiten auf eine Stufe. Damit war der gesellschaftspolitische Rahmen für die mythologische Allegorisierung der neuzeitlichen Herrscher auch durch die freien Künste gegeben. Ob Saturn, der Schutzpatron der Bergleute oder Jupiter, der „Erd=und Himmelsherr – beide werden für die anwesende Festgesellschaft gleichgeschaltet mit der Repräsentanz des sächsischen Kurfürsten.

So zeigt sich, daß Kurfürst und sächsischer Hofstaat zwar im Eröffnungsgottesdienst des Planetenfestes ein sakrales Zeremoniell zelebrierten. Jedoch war die repräsentative Ausrichtung bis hin zur Liturgiekomposition des Kurfürsten hauptsächlich auf den irdischen Souverän bezogen.

²⁸ Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* [Mit Nachwort, Berichtigungen, Register und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang Reich], Fotomechan. Nachdr. der zweibd. Orig.-Ausg. Dresden: Kuntze, 1861 - 1862, in einem Bd., Leipzig: Peters, 1979, Bd. I, 6f.. Andere Aufführungen erlebte die kurfürstliche Vertonung des 117. Psalm anlässlich der Hoffeste 1672 und 1679.

²⁹ Zit. nach Jörg Jochen Berns, „Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik“ in: Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn, „Zeremoniell und Ästhetik“, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, 171.

³⁰ *Erdengötter: Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen; ein Katalog / von Eva Bender ...*, hrsg. von Jörg Jochen Berns, Marburg 1997, XII (Vorwort).

3.

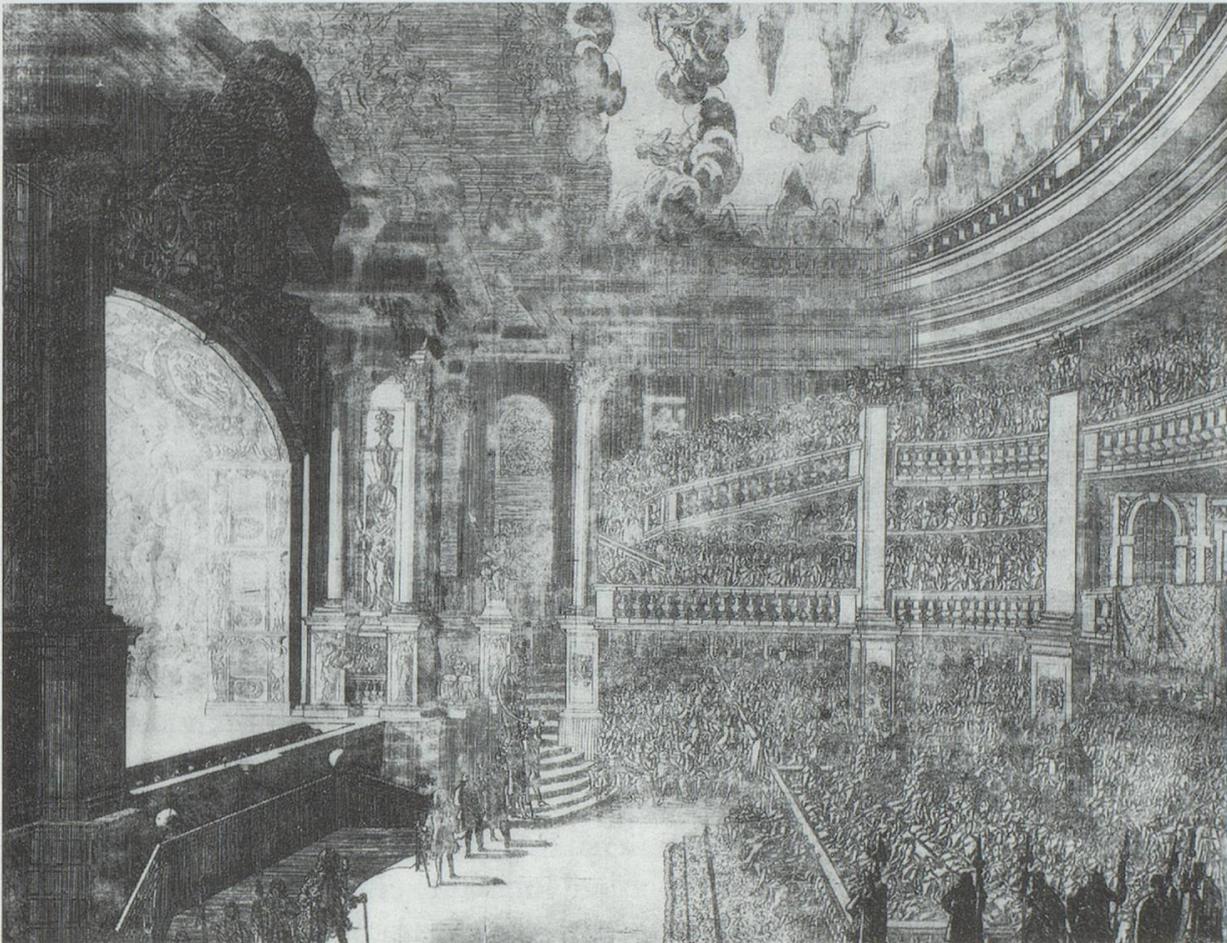
*Mars [...] ist seiner Art nach Cholerisch [...]**Sein Einfluß ist widerwärtig [...]**Was unter ihm gebohren wird / ist meistentheils jaehzornig / frech / kühne und streitbar.**Ihme sind alle die Jenigen / welche mit Krieg / Kriegerischen Gedancken [...] unterworfen.³¹*

Abb. 3: Ansicht des Zuschauerraumes des Dresdner Komödienhauses bei der Aufführung des Planetenballetts, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

Nach dem Tafelzeremoniell, zu dem das „türckische Päcklein mit den kleinen Schallmeyen“ aufwartete, gespielt von Militärmusikern der „Kroatengarde“, zog der Hofstaat am Sonntag, dem 3. Februar 1678 um die frühe Abendstunde in das Komödienhaus. Die erste, 1667 errichtete feststehende Bühneneinrichtung Kursachsens war vom Schloß aus direkt über eine Galerie zu erreichen. Man gelangte in den Innenraum des Komödienhauses über die Mittelloge des 1. Ranges. Von dort aus führten jeweils rechts und links zwei Wendeltreppen in das Parkett

³¹ Vgl. Tzschimmer (1680) 185f., siehe Anm. 8.

und auf den zweiten Rang. Die Mittelloge blieb frei, denn die kurfürstliche Familie saß auf einer Tribüne vor der ersten Bankreihe im Parkett. Glaubt man den Angaben des Zeitzeugen Anton Weck, so sollen 2000 Zuschauer dem *Planetenballett* beigewohnt haben. Freilich dürfte diese Zahl übertrieben sein, denn der Zuschauerraum betrug insgesamt nur 332 m². Schaut man sich aber die dicht gedrängte Hofgesellschaft an, so wird die wirkliche Zahl mindestens bei 1000 Zuschauern gelegen haben.

So stellt sich die Frage, ob außer dem Hofstaat nicht auch ein öffentliches Publikum geladen war. Vermutlich saß der Hofstaat im Parkett, die Männer getrennt von den Frauen. Zwischen Tribüne und Bühne stand respekteinflößend die bewaffnete kursächsische Leibgarde. Ihr Blick war direkt auf das Publikum gerichtet und kontrollierte die Reaktionen der Festgesellschaft. Aber nicht nur vor, sondern auch auf der Bühne wurde militärische Macht demonstriert. Der 3. Akt beginnt mit einer Militärmusik. Auf einer dreiteiligen Riesenmaschine schwebt Mars in der Mitte über die Bühne, die sich in eine Festungsanlage verwandelt hat. Zu seiner Seite stehen jeweils sechs kursächsische Trompeter und ein Pauker.

Es ist auffällig, daß die Sinfonia zum Mars-Akt weder in der Partitur noch in den Stimmen notiert ist, und das mag folgenden Grund haben: Als eigene Zunft – und von der Hofkapelle getrennt – bewahrten die kursächsischen Hoftrompeter ihre Noten gesondert auf. Deren Verbleib ist aber heute nicht mehr zurückzuverfolgen.³² Man kann darüber spekulieren, ob eine der damals in den Opernhäusern beliebten Battaglien oder zu diesem Anlaß vielleicht eines der kursächsischen Militärsignale erklang. Lediglich die beiden Überleitungen von den nachfolgenden Ariosi zu den Rezitativen des Mars deuten darauf hin, daß an diesen Stellen eines der kursächsischen Signale zu hören war. In der Partitur ist nur der Generalbass notiert, der sich taktweise von der Tonika zur Dominante und wieder zurück bewegt.

In den anschließenden Entrées tanzten nacheinander zwei Fechtmeister und drei Soldaten mit drei Amazonen, und abschließend folgte ein Fußturnier, daß von 26 Kriegerern vor der Festungsanlage ausgetragen wurde. Im Mars-Akt wird deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen Tanzkunst und militärischen Körperübungen waren. Die Beherrschung der Fechtkunst gehörte ebenso zu den ritterlichen Tugenden wie die Schrittfolge der Entrées oder die Exerzierordnung für die Austragung eines Fußturniers.³³ Die musikalische Besetzung und die metrische Strukturierung des musikalischen Textes hatten sich diesen Regeln unterzuordnen.

³² Vgl. Ortrun Landmann, *Capella Sagittariana: Musik aus dem alten Sachsen*, Begleittext zur CD *Capella Sagittariana, Musik im Wasserpalais*, Sächsische Tonträger Lorenz & Demmler KG, Dresden 1995, 9.

³³ Noch das vom Königl. Groß-Britannischem Stallmeister der G.A. Universität Göttingen Valentin Trichter zusammengestellte *Curiöses Reit= Jagd= Fecht= Tantz= oder Ritter= Exercitien= Lexicon [...] ingleichen die niedrigen Cammer= und hohen Theatralischen Tüntze, und die mit der Tantz= Kunst unzertrennlich verbundene musicalische Wissenschaft*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1742 nennt diesen Zusammenhang explizit im Titel. Jedoch findet hier, wie das Vorwort unterstreicht, die Musik eine besondere Bewertung, die im Unterschied zu den „Ritterlichen Exercita“, die der „Ausbesserung des Leibes“ dienen, „die Seele des Tantzes ist“.

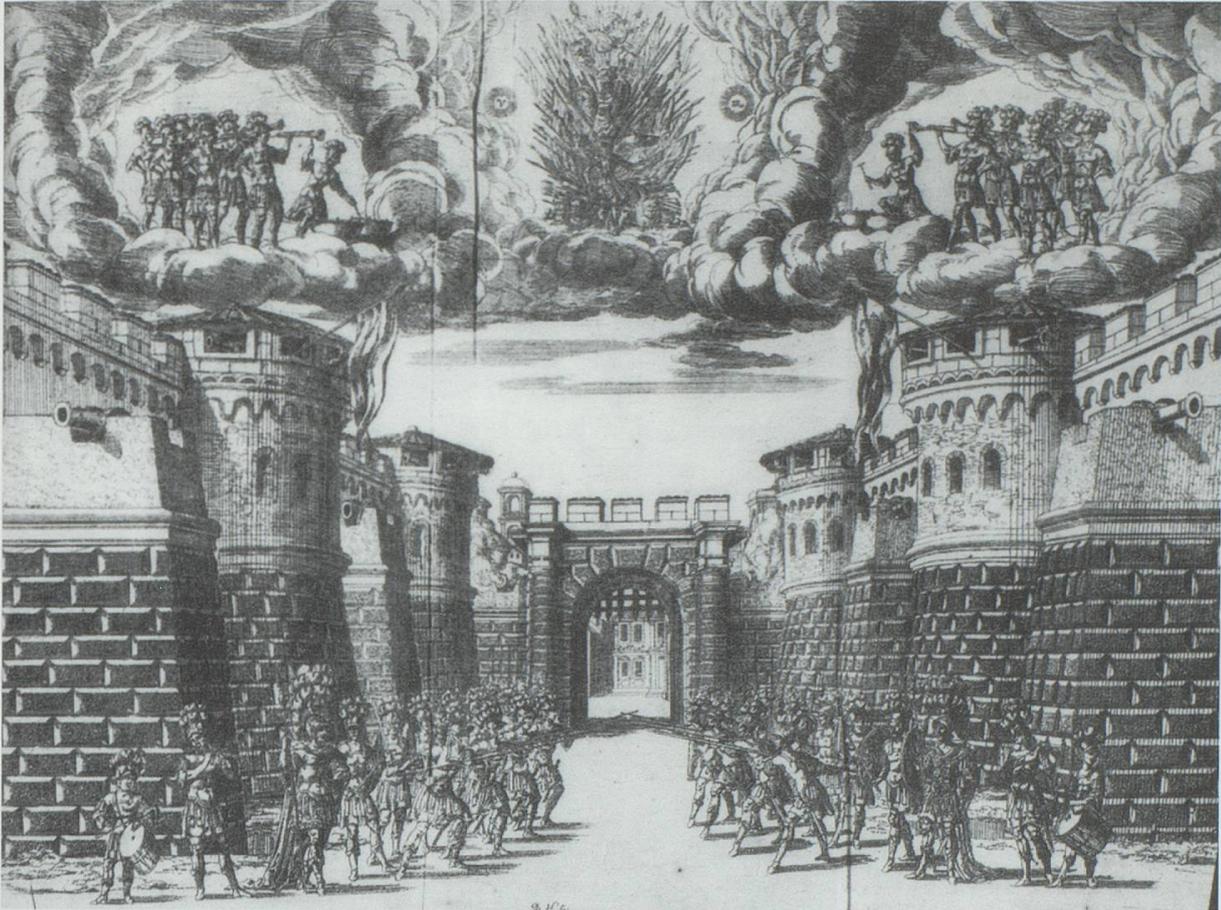


Abb. 4: Planetenballett, 3. Akt Mars: „Mars kömmt gewaffnet auff seiner Machine, mit Trommeten und Paucken“, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

4.

Sol auf ihrer Machine:

*Ich bin das Auge dieser Welt /
es müssen meine Straalen
deßen runten Erdkreis mahlen/
daß sich besaame Wald und Feld [...]*³⁴

Der Prozeß von der wandernden Bühne hin zur Zentralperspektive mit Kulissen und aufwendigen Maschinerien beeinflusste nicht nur das Gattungsverhältnis von Musik und Drama, sondern veränderte auch die Wahrnehmungsformen des Publikums.³⁵ Der gebündelte Blick des Hofstaats auf das Proszenium der festlich illuminierten Kulissenbühne führte an der erhöht sitzenden kurfürstlichen Familie kaum vorbei. Ein genauer Blick auf das Proszenium zeigt, daß die Aufstellung der Hofmusiker der Ordnung des Zeremoniells gehorchte. Pauker

³⁴ Planetenballett (1678), 4. Akt, Rezitativ.

³⁵ Vgl. dazu Mathias Spohr, „Die Faszination der ‚objektiven‘ Norm. Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu ‚technischen Medien werden‘“, in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“ 1830–1960*, Zürich 1999, 16 f.

und Trompeter sind auf den beiden seitlichen Logen des Proszeniums sichtbar postiert. Die Hofkapelle spielte im Bühnengraben unmittelbar vor der Bühnenrampe.

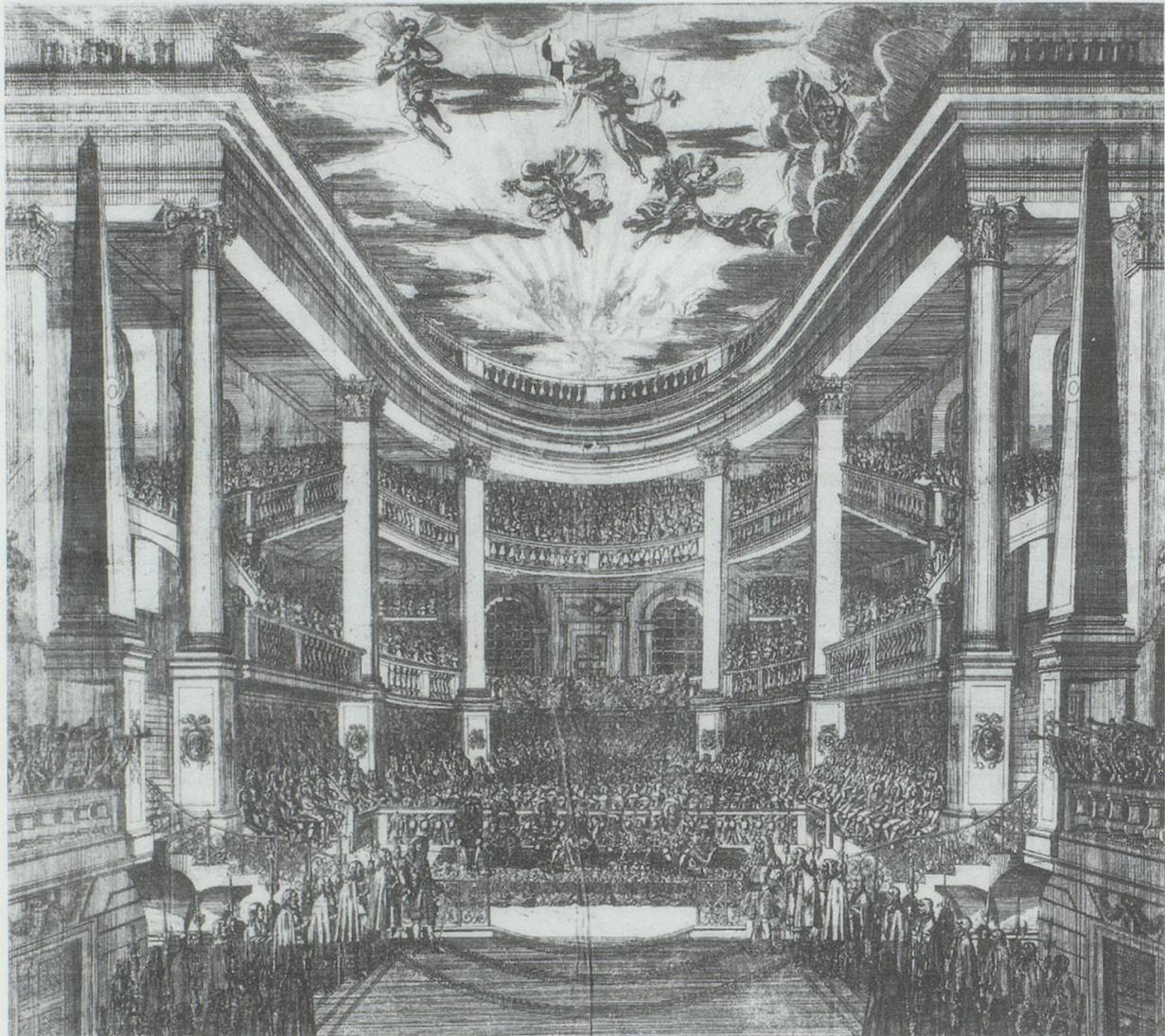


Abb. 5: Ansicht des Zuschauerraumes vom Dresdner Komödienhaus bei der Aufführung des „Opera-Ballet von dem Judicio Paridis, und der Helena Raub“, Textbuch nebst 10 Kupferstichen, Dresden 1679, ULB Halle.

Das hierarchische Ordnungsprinzip, das sich gleichermaßen in der Aufgabenverteilung,³⁶ in der Besoldung und in der Art der Anrede widerspiegelt,³⁷ wird

³⁶ Die Zunft der Hoftrompeter hatte in Kriegszeiten die Aufgabe, dem Gegner Botschaften zu übermitteln.

³⁷ So gibt der Hochfürstl. Sächsische Hofadvokat Johann Christoph Nehring aus Gotha 1706 entsprechende Anweisungen für die standesgemäße Anrede: „CLX. An einen Trompeter. Germ. Dem Ehren=Besten (Hervorhebung H.G.H.) und Kunst=erfahrenen Herrn N.N. wohlbestellten Hof= und Feld= Trompeter“ und CLXXV. Einem Musicanten Dem Edlen und Kunst=erfahrenen Herrn N.N. wohlbestellten Musico zu N.“; vgl.: Johann Christoph Nehring, *Historisch-politisch-juristisches Lexicon*, Gotha: Mervius: 1706, 1207 und 1213.

auch im Bühnenbereich nicht durchbrochen. Nachdem die Hoftrompeter ein kursächsisches Signal abgeblasen hatten, öffnete sich der kostbar bemalte Vorhang, der den auf Wolken sitzenden Merkur abbildete: „Das Theatrum praesentiret anfänglich lauter ruinen / darbey sich der Venustempel zeigt“, heißt es im Textbuch. Die Bühne hatte eine Länge von 10 Metern und war 25 Meter tief.³⁸ Neun Kulissenpaare verteilten sich über die dreigeteilte Bühne. Das Bühnenbild wurde jeweils am Ende des Prologs, der sieben Akte und der Schlußszene verändert.³⁹

Die Entwürfe und Abbildungen der Bühnenbilder sind zum einen als Tuschzeichnungen von Johann Oswald Harms, zum anderen in zwei Kupferstichserien von 1678 und 1680 erhalten. Hellmuth Christian Wolff hat darauf hingewiesen, daß Kupferstiche und Tuschzeichnungen voneinander abweichen.⁴⁰ Die Tuschzeichnungen werden vermutlich die Entwürfe für die Bühnenbilder gewesen sein. Die Kupferstiche, auf deren oberer Bildmitte die einzelnen Planetengötter – eingerahmt von zwei Tierkreis-Zeichen – auf ihren Triumphwagen dargestellt sind, verlassen allerdings den Boden realer Bühnenbild-Darstellung. Dennoch darf man die technischen Möglichkeiten der Bühnenmaschinerie nicht unterschätzen, konnten die singenden Götter doch mit bis zu drei Maschinenkonstruktionen vom Olymp auf die Bühnenbretter bewegt werden.

Die Hofkapelle spielte zu Beginn des Prologs eine fünfstimmige Sinfonia.⁴¹ Die ersten Takte präsentieren nicht nur akustisch, sondern auch als bildhafte Figur die Harmonie des Kosmos. Ober- und Unterstimmen verlaufen in Gegenbewegung jeweils in Terzabständen aufeinander zu. (Vgl. Abb. 6)

Die Mittelstimme bleibt nahezu konstant auf der tonalen Achse *a*. Die „Zusammenkunfft der Planeten“ wird durch den „angenehmen Zusammenklang allerhand Instrumente“ musikalisch beantwortet. „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so [leuchtet] die Musik unter den freien Künsten“, schreibt Heinrich Schütz in das Stammbuch von Andreas Möring.⁴² Vielleicht

³⁸ Zum Vergleich: Die Bühne in der Salle de Machines der Tuilerien in Paris war 44 m tief, aber die Länge der Dresdner Bühne übertraf die Länge des Zuschauerraums. Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV: *Musik der Neuzeit*, Lieferung 1: Oper, Leipzig 1961f., 56.

³⁹ Der technischen und künstlerischen Bühnenausstattung dieser Inszenierung widmet sich die kunsthistorische Betrachtung von Uta Deppe, „Das Dresdner Planetenballett“, in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hrsg. von Eleonore Sent (= Bd.1 der Reihe „Weißenfelser Kulturtraditionen“), Rudolstadt 1996.

⁴⁰ Vgl. Wolff (1961f.) 58, siehe Anm. 37.

⁴¹ Erhalten haben sich neben der fünfstimmigen Partitur die Instrumentalstimmen von Violine 1 und 2, Viola 1 und 2, Violone und Cembalo. Auffällig sind die fehlende Holzbläser, die wenn sie überhaupt mitgespielt haben, *colla parte* mit den Streichern musizierten. (Zum Vergleich: ein Verzeichnis der Hofkapelle aus dem Jahre 1680 führt als Instrumentalisten sieben Violinisten, vier Trompeter, einen Fagottist, drei Posaunisten, vier Schallmeißeifer und zwei Organisten an.)

⁴² Vgl. Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten: Zu Heinrich Schütz' Eintragung in das Stammbuch des Andreas Möring“, in: *Schütz-Jahrbuch*. 6 (1985) 93–101.

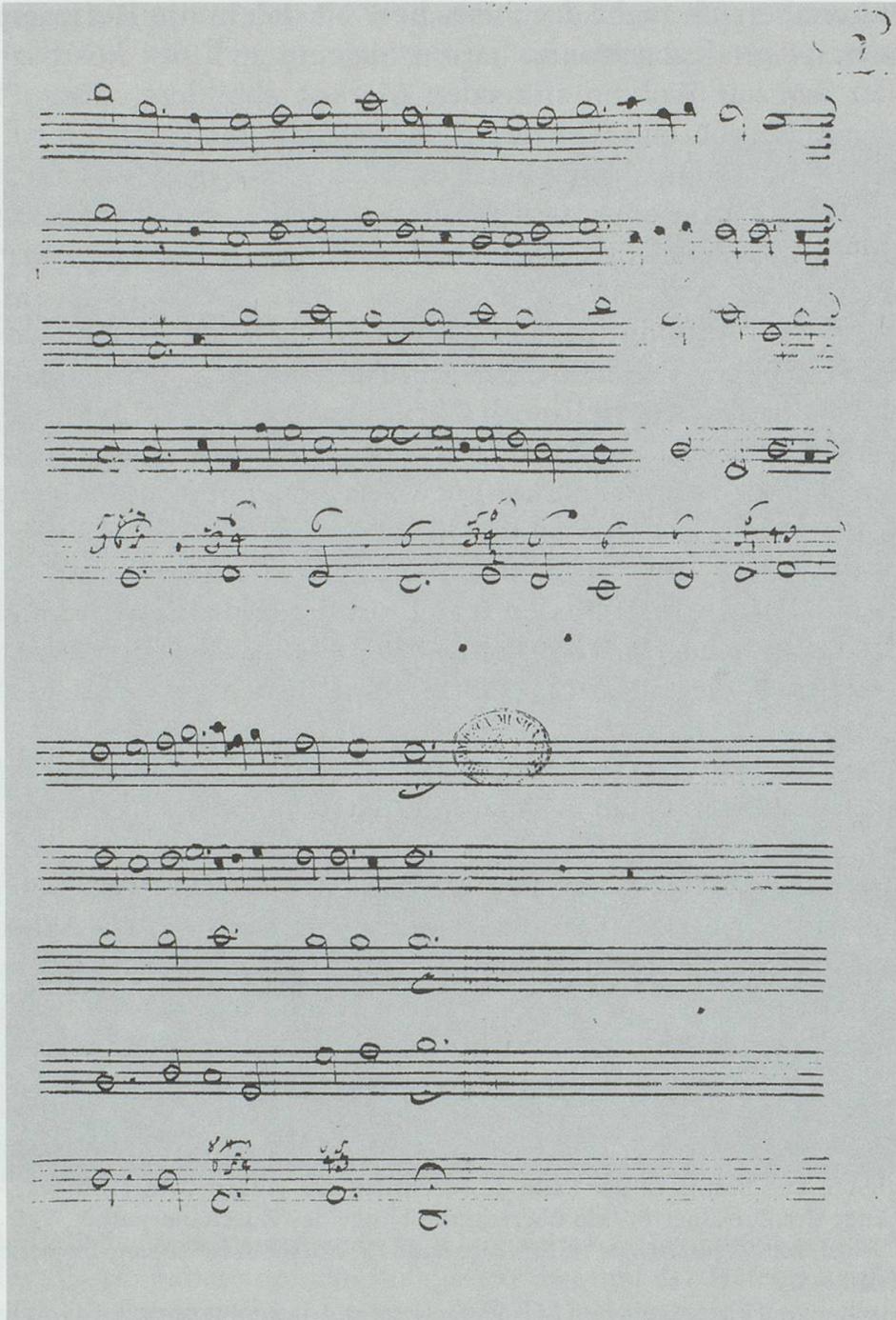


Abb. 6: Prolog: Sinfonia, Partitur-Abschrift des Dresdner Planetenballetts, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

ist es ein Zufall, daß diese allegorische Gleichsetzung von Musik und Sonne neben der vertikalen Ebene im Notentext der Einleitungs-Sinfonia auch die horizontale Gesamtanordnung der Sinfonien betrifft. Denn die Sinfonia zum Sol-Akt ist im Vergleich zu den anderen Instrumentaleinleitungen auf Grund unaufgelöster Vorhaltsakkorde und funktionsharmonischer Weitläufigkeiten am expressivsten gestaltet.

5.
Verliebete Seelen!
Was wollt ihr euch quälen!
*Die Venus ist hier*⁴³

Bsp. 2:

Denn ih - re Wir - kung strah - let wei - ter, als ih - rer Flam - men

Glut sich — nährt. Wo ich nicht bin, gehn sie zu schei - ter.

Der — Sach - sen Stamm der durch mich steht, der wird von

ih - nen Glück er - lan - gen, da - durch die Rau - te,

da - durch die Rau - te recht kann pran - - - - - gen,

recht kann pran - gen. Da - durch die Rau - te, da - durch die Rau - te recht

⁴³ Planetenballett (1678), 5. Akt, Rezitativ.

In der Ritornell-Arie „Denn ihre Wirkung strahlet weiter“ besingt Cupido in einer Eloge auf den „Sachsen-Stamm“ seinen Einfluß als Gott der Liebe. „Wo ich nicht bin, gehn sie zuscheiter“ heißt es da, was nicht zuletzt an die Adresse der Brüder Johann Georgs II. gerichtet ist. Die ausgeschriebenen Koloraturen, die ihrer musikalischen Figur nach als Anabasis jeweils auf dem Vokal „a“ aufsteigen, illustrieren die Kraft königlicher Attribute wie „strahlet“, „Flammen“ und „prangen“ auch im Notentext. Abweichend und ungewöhnlich ist, daß der Artikel „der“ zur *Coloratura* erhoben wird.⁴⁴ Sie hat die Aufgabe, den folgenden „Sachsen = Stamm“ stärker hervorzuheben, was zwar allen Regeln des Komponierens im 17. Jahrhundert widerspricht, aber die angestrebte repräsentative Wirkung erzielt. Daß die Verantwortung hierfür auch auf der Seite der Textdichter liegt, begründet der Leipziger Tanzmeister Samuel Rudolph Behr in seinem *Maître de dance, wohlgegründete Tantz-Kunst* (Leipzig 1709) so: „Dem Poeten hingegen fällt das Recitativ leicht, weil er seine völlige Freiheit hat. Hergegen ist der Poet in denen Arien mehr gebunden / und der Componist erleichtert sich alsdenn gleichsam durch ein lieblich Zwischen= Spiel von der ausgestandenen Arbeit.“⁴⁵

Die *Aria* der Venus „Ihr Kinder der Liebe“ ist die einzige Ritornell-Arie, bei der der Gesamtklang einer fünfstimmigen Instrumentalbegleitung ausgenutzt wird. Die Mittelstimmen der Violen dienen mit ihren langen Notenwerten als harmonische Füllstimmen, während die beiden Violinstimmen die melodische Führung in den Instrumentalritornellen übernehmen.⁴⁶

Das Formmodell des Prologs in der Zusammenstellung „Sinfonia, Rezitativ und Arie“ wird in den nachfolgenden Akten übernommen. Jeweils drei getanzte Entrées erweitern die Akte mit einer Folge höfischer Tänze. Im Unterschied zu den Sinfonien sind Entrées und Suite vierstimmig gesetzt und bestehen aus genuinen Gebrauchstänzen. Einem geradtaktigen Vortanz folgt ein ungerader Nachtanz. Über die Choreographie der Tänze gibt es keine erhaltenen Quellen.

6.

*Mercurius ... ist ein Herr über alles hurtige/
und sinnreiche Künstler / freye Wissenschaften /
Handlungen und Erfinder aller neuen Dinge /*⁴⁷

Die Affinität zwischen Astronomie und Musik – beide gehörten zum Kanon der sieben freien Künste – bestimmte das spekulative Denken bis über das 17. Jahrhundert hinaus. Neben der Sphärenmusik, der *musica mundana* und ihrem

⁴⁴ Vgl. Bittrich (1931), 109, siehe Anm. 15.

⁴⁵ Samuel Rudolph Behr, *Maître de dance, wohlgegründete Tantz-Kunst*, 3. Auflage, Leipzig: Heinichen 1709, 55f.

⁴⁶ Der bereits genannte Tanzmeister Behr fordert für die Aufführungspraxis der vokalen Teile des Singballetts „eine starcke Menge von Instrumenten / sowol in denen Ober= als auch Mittelstimmen“; vgl. Behr (1709), 54.f.

⁴⁷ Vgl. Tzschimmer (1680), 187 (vgl. Anm.8).

irdischen Abbild, der *musica instrumentalis*, war es vor allem die *musica humana*, die Wirkung der Musik auf Körper und Seele des Menschen, die den Musikbegriff prägten.

Johannes Kepler entdeckte auf seiner empirischen Suche nach den mathematisch exakten Strukturen himmlischer Musik die Planetenbahnen. Sein Aufruf, sechsstimmige Motetten (den Mond deutete er als einstimmigen Begleiter der Erde) nach seiner Theorie der Sphärenmusik zu komponieren, fand trotz des verlockenden Preises – „Klio stellt ihm ein Blumengewinde in Aussicht und Urania verheißt ihm Venus als Braut“ – kaum Anklang.⁴⁸ Ein Zusammenhang zwischen astrologisch-astronomischem und musiktheoretischem Denken und seinen kompositionsgeschichtlichen Folgen ist kaum nachweisbar. Dagegen tauchen Analogien zwischen Musik und Gestirnen zum Beispiel in den Horoskopen und in Esoterik- und Planetenbüchern verhältnismäßig häufig auf. So erzählt Israel Hiebner, sächsischer Astrologe, Heilpraktiker, Organist und Verfasser eines *Harmonischen Trichters* zum Spiel auf „englischen Violen“ in seiner Lebensbeschreibung 1650:

„[...] im sechsten Jahr meines Alters [...] kam die rückgängige Venus zum Körper Mercurij / brachte mir eine grosse Lust im Seitenspiel / hatte gute Gesundheit und allerhand fröliche Kurtzweil mit anderen Kindern [...] im dreyzehenden Jahr meines Alters seynd drey schädliche Directiones eingefallen / nemblich der Mond zum Körper Martis / und Mars zum Monden / auch Saturnus [...] Damals fiel ich nicht allein ins Wasser / daß es über mich zusammen geschlagen / sondern bin auch unversehener weiß rücklich in einen tieffen Keller gefallen; meine Schwester schüttet mir einen Hafen voll sied heiß Wassers über das Haupt und rechte Achseln [...] im 22. Jahre meines Alters kam der Herr des Lebens und der Ehren in das neunnde Haus der freyen Künste [...] und [ich] wurde in Pirna Organist und Stadtschreiber.“⁴⁹

Die ideale Konstellation der Planeten fand ihr irdisches Ebenbild in der Vorstellung vom glücklichen und gesunden Leben des Menschen und in der Musiktheorie vom perfekten Zusammenklang geordneter Töne.

Der Wunsch nach einer Verbindung zwischen der natürlichen Ordnung des Kosmos und dem Ideal einer himmlischen Musik fand eher in rationalen Musikbegriffen wie dem der „Harmonia“ oder „Sinfonia“ seinen Niederschlag als im musikalischen Text selbst. Immerhin erläuterte Georg Philipp Harsdörffer im fünften Buch der *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nürnberg 1645) die Konzeption seines Balletts *Die Tugendsterne*. Ausgangspunkt war für ihn

⁴⁸ Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, hrsg. im Auftr. der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Walther von Dyck, Bd. 6, *Harmonice mundi*, hrsg. von Max Caspar, München 1940, 310.

⁴⁹ Israel Hiebner: *Practica Reformata. Oder Rechtfundirter Astrologischer Tractat. Das ist: Newgegründete Verkündigung aller und jeden Zufälle/ so wol an Gewitter als andern / Hiebner von Schneeberg*, Franckfurt am Main: Anthon Humm, 1648, 13–15. Den Verweis als Autor des „Harmonischen Trichters“ zum Spiel auf „englischen Violen“ habe ich dem Anhang der *Practica Reformata* mit dem abgedruckten Schriftenverzeichnis von Hiebner entnehmen können.

das *Dodekachordon* (Basel 1547) von Heinrich Glarean. Den sieben Planeten wurden – vom Ton „a“ ausgehend – die sieben Kirchentonarten zugeordnet. Die Musik von Sigmund Th. Staden übernimmt Harsdörffers Tonartenzuordnung. Jedoch blieb Stadens Komposition singulär. Im Kommentar zu diesem Ballett ordnet Harsdörffer außerdem jedem der Planeten sowohl eine Farbe wie auch spezifische menschliche Eigenschaften, Tugenden und charakterisierende Musikinstrumente zu.⁵⁰ (siehe Tabelle 1, Seite 96/97)

Ogleich Harsdörffers *Frawen-Zimmer Gesprächs-Spiele* an den deutschen Höfen stark rezipiert wurden, lassen sich im Dresdner *Planetenballett* kaum Abhängigkeiten nachweisen. Die Anordnung des Werkes folgt nicht den Kirchentonarten, sondern der auf Ptolomäus zurückgehenden Vorstellung vom geozentrischen Weltbild. Eine Gemeinsamkeit besteht allerdings darin, daß in beiden Balletten die Sonne – Sol – eine zentrale Stellung einnimmt. Sie ist nicht nur als vierter und damit zentraler der insgesamt sieben Akte plaziert; auch ihre Sinfonia ist im Dresdner *Planetenballett*, wie bereits bemerkt, musikalisch durch eine besonders expressive harmonische Färbungen gekennzeichnet. Schaut man sich die Besetzung der Sänger an, so stellt man eine symmetrische Anordnung der Stimmen fest. In der Mitte steht auch hier Sol, ausschließlich gesungen von einem Altus. Saturn und Mars sind mit Baßstimmen, Jupiter und Merkur mit Tenören besetzt, während Venus und Luna von den hohen Kapellknaben-Stimmen gesungen wurden (siehe Tabelle 2, Seite 98/99).

Die 7 Planeten in ihrer Ordnung		
1	Saturnus. Bass	H. Bioner
2	Jupiter. Tenor	H. Bioner
3	Mars. Bass	H. Bioner
4	Sol. Alt	Wolfftag
5	Venus. Cantg.	Jäger
6	Mercurius. Tenor	H. Bioner
7	Luna. Cantg.	Capell Knabe

Cupido. Capell Knabe.

Abb. 7: Handschriftliche Eintragung der Rollenbesetzung in der Partitur-Abschrift des *Dresdner Planetenballetts*, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

⁵⁰ Georg Philipp Harsdörffer, *Frawen-Zimmer Gesprächs-Spiel*, 8 Bücher, Nürnberg 1641–49, 5. Buch, 285–307, 500 (Anhang).

Die Harmonie des Kosmos wird durch die Besetzung in ihrer vertikalen Anordnung symbolisiert – vom tiefsten, am weitesten entfernten Planeten Saturn bis zum erdnahen Planeten Luna. Ein ähnliches Kompositionsprinzip läßt sich in der Anlage der Sinfonien erkennen. Während sich die Saturn-Sinfonia in langsam fließender Diktion kaum fortbewegt, flimmert die erdnahe Luna-Sinfonia konzertierend in Sechzehntelbewegungen.

The image displays a page of handwritten musical notation from the Dresden Planet Ballett (1678/79). The score is organized into three main sections. The first section at the top consists of five staves of music, each containing a melodic line with various note values and rests. The second section is a blank system with five empty staves. The third section at the bottom consists of four staves of music, also featuring melodic lines with note values and rests. The notation is characteristic of 17th-century manuscript notation, with clear note heads and stems, and some use of ligatures. The overall layout is clean and well-organized, reflecting the historical context of the work.

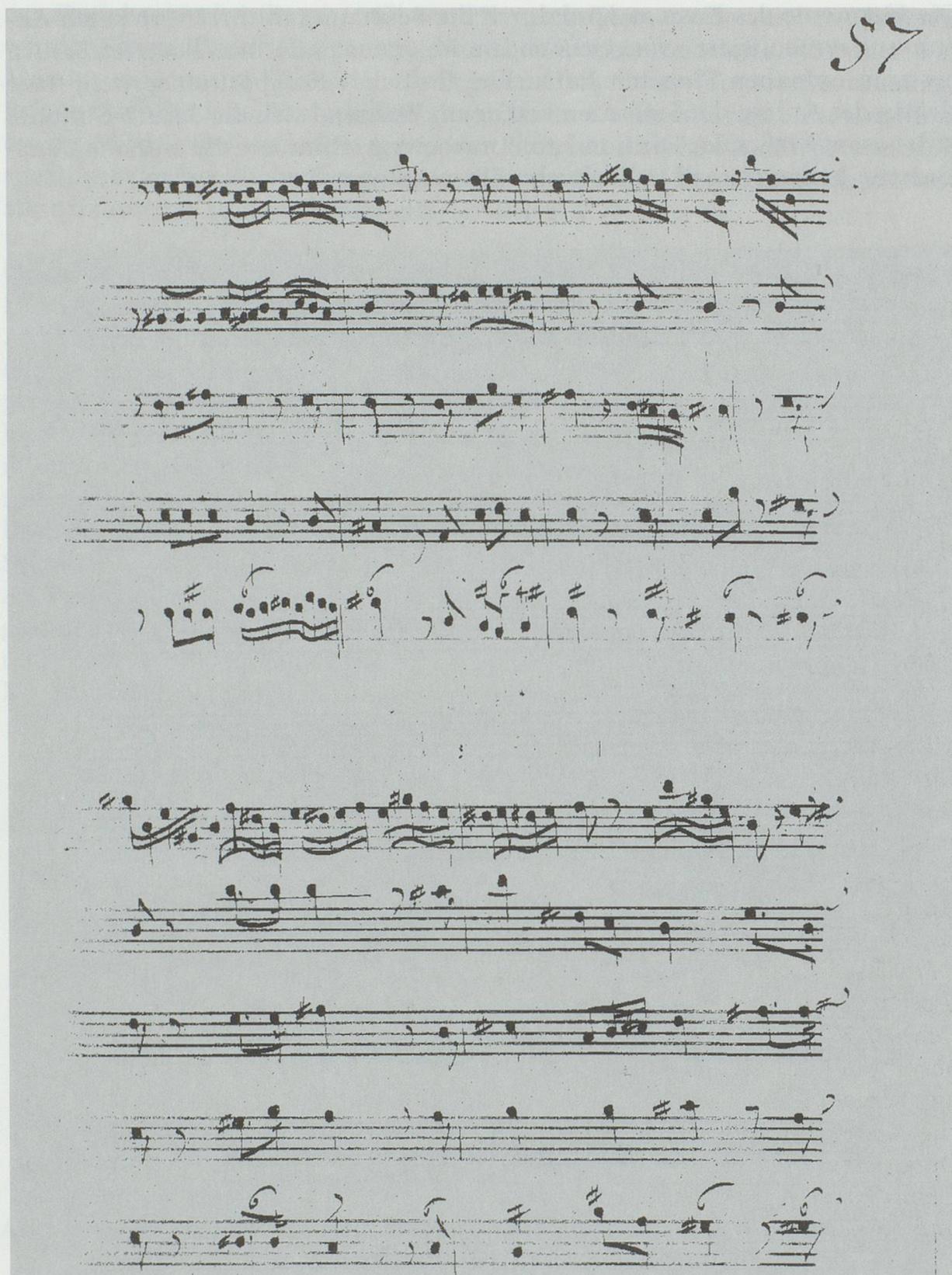


Abb. 8 a u. b.: Saturn-Sinfonia und Luna-Sinfonia der Partitur-Abschrift des Dresdner Planetenballetts, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Über die Anordnung der Tonarten kann nur spekuliert werden. Eine Beziehung zu den Himmelstönen läßt sich nicht ableiten. Den Wunsch Keplers nach einer komponierten Sphärenmusik wollte das *Dresdner Planetenballett* folglich nicht erfüllen. Musik und Kosmos spielen jedoch auf der Ausdrucksebene sinnlicher Wahrnehmung eine tragende Rolle. Sie widerspiegeln sich in der Bildhaftigkeit des Notentextes ebenso wie in der Besetzung der Gesangsstimmen.

7.

*Ich/ LUNA-DIANA, bin hier;
Ich komme zu beglänzen
die Wälder / Forst / und Grentzen /
und jage nach Gebühr.⁵¹*

Wie verstand und empfand der Hofstaat die Zeichen, Symbole, emblematischen Bilder und komplexen Allegorien, die, vergleichbar mit einem lebendigen Gemälde, auf der Bühne zur Darstellung kamen? Im *Balet comique de la royne* (Paris 1581) wird die Macht der bösen Zauberin Circe durch die Sphärenharmonie der Planeten gebrochen, die in 40 geometrischen Figuren von Tänzern dargestellt werden. Wie hundert Jahre zuvor in Paris stand auch in Dresden neben der allegorischen Chiffrierung aktueller Ereignisse und Wünsche der Glaube der Hofgesellschaft an Frieden und Harmonie, verursacht durch die Wirkung der getanzten Planetenkonstellationen.

Der singende Saturn des Dresdner Planetenballetts ist kein Bösewicht. Er frißt keine Kinder, sondern fügt sich, wie alle anderen Planeten auch, in die positive „Zusammenkunft und Wirckung“ des Kurfürstentums Sachsen ein. Der Wunsch nach dem Walten von Harmonie und Eintracht spiegelt sich als kompositionstechnisches Prinzip im Notentext wider. Das bereits im Akt des Saturn angewandte unisono zwischen Gesang und Generalbaß⁵² als Huldigungsform des „Sachsen-Stammes“ läßt sich auch an anderer Stelle im Notentext nachweisen.⁵³

Ein abschließender Blick auf den Kupferstich mit der Abbildung des ZuschauerInnenraums (vgl. Abb. 3, 5) zeigt die kurfürstliche Familie, um die herum sich der Hofstaat gruppiert wie die Planeten um die Sonne. Der Hofstaat ist Bestandteil der Inszenierung. Nicht nur die Souveränität des Kurfürsten wird hier vorgeführt, sondern auch die Rolle des Adels, seine Funktion im Verhältnis zum Ganzen. Er wird nicht als Teil, sondern in der Gesamtheit des höfischen Organismus widergespiegelt. Jeder einzelne Hofbeamte kann den „sächsischen Glanz“, die dargestellten Allegorien und synästhetischen Bilder nachempfinden und auf sich beziehen.

⁵¹ Planetenballett (1678), 7. Akt, Rezitativ.

⁵² Vgl. Notenbsp. 1, S. 79.

⁵³ Etwa in der Aria des Mars auf die Worte „deine Sachsen Helden ehren“.

Tabelle 1: Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. 5. Buch, Nürnberg 1645, S. 285–307

Tonart	B	F	G
Besetz.	2 Zwerg- pfeiffen	2 Flöten 1 Geigeninstrument	2 Clarinen 1 Posaune
Instr.	1 Harfe		
Tonus	Hyperaeolius	Lydius	Mixolydius
Farbe	schwarz	blau	rot
Tugend	Mäßigkeit	Gerechtigkeit	Stärke
Char.	schwach	kläglich	zornig

Tabelle 2: Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung derer VII. Planeten (Dresden 1678/79)

	Saturn	Jupiter	Mars
Tonart	G	B, g	C, a, G, C
Sänger	Bass	Tenor	Bass
Bühne	Fels- und Berg- werk, 6 Berghauer „Saturn kömmt auff Maschine“	„Gallerie dadurch man einen grossen Garten siehet“ „Jupiter kömmt auff einem Adler vom Himmel“	Festung „Mars kömmt ge- waffnet auff seiner Maschine, mit Pauken und Trom- peten
Entrée I	Zauberer und Neid	2 Römer und Astrologus	2 Fechtmeister
II +	3 Bettler und 2 Bettlerinnen	1 Morenkönigin	3 Soldaten und 3 Amazonen
III	6 Berghauer	4 Monarchen	ein Fußturnier (24 Soldaten)
ges. geschl.	13 m	8 m	32 m
Metall	Blei, Erz	Zinn	Eisen
Organ		Leber	(Galle)
Char.	reich, Geiz, Neid, Zorn, List, kühl	gütig, Ehre, warm, feucht	cholerischm heiß trocken, jähzornig
Krankh.	Aussatz, Gicht		Geschwür, Hitze- fieber

D	A	C	E
3 Cornetti 1 Positiv	3 Diskantgeigen 1 Theorbe	Schalmeien 1 Regal	3 Discantviolen 1 Gb.
Dorius „Feuerfarb“ Glaube gravitätisch	Aeolius grün Liebe lieblich	Ionicus violett-braun Vorsichtigkeit fröhlich	Phrygius weiss Hoffnung traurig

Sonne e	Venus g	Mercur C	Luna E
Alt	Cantus	Tenor	Cantus
Stadt „Sol kömmt auff ihrer Maschine“	Lustgarten mit Fontaine, „Venus kömmt auff ihrer Maschine“	„Lauter Sommer=Leuben/ unter denen aller- hand Läden Mercur kömmt geflogen“	Wald „Luna kömmt auff ihrer Maschine“
2 Spanier	4 Cupidines	2 Alchymisten	2 Nymphen + 2 Schäfer
4 Jahreszeiten	1 Cavallier 1 Kupplerin	4 Narren	3 Fischer 3 Fischerinnen
4 Teile der Welt 10 m	3 Damen 3 Cavallier 12 w	7 freie Künste 13 m	4 Jäger + 1 Bär 15 w
Gold Herz, Gehirn warm, trocken	Kupfer Niere, Lenden fröhlich, jung, lustig, kalt, Freude	Quecksilber Gedächtnis unbeständig	Silber (Gehirn)

Mit der Etablierung der festen Bühne entstand eine neue Form der Sehnsucht nach Illusion, deren Veranschaulichung immer stärker vom Geschmack des allgemeinen Publikums bestimmt wurde. Der Hofstaat mußte auf diese Bedürfnisse reagieren. Es sollte nicht mehr lange dauern, bis die Bilder, Allegorien und Zeichen höfischer Repräsentation für immer von der Bühne verschwanden, um der Darstellung natürlicher Konflikte des Menschen Platz zu machen.



Abb. 9: Grand Ballet, Schlußszene des Planetenballetts, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

„NACHAHMUNG DER NATUR“
REALISMUS AUF DER BAROCKEN OPERNBÜHNE

VON HUBERT ORTKEMPER

Am 5. Februar 1753 wurde in Dresden zum ersten Mal Johann Adolf Hasses Oper *Solimano* aufgeführt. Es war eine der erfolgreichsten Opernproduktionen in der an Erfolgen nicht armen Zeit Hasses als Kapellmeister des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs. Noch zur zwölften Vorstellung mieteten sich vornehme Damen Hofgardisten, die bis zu ihrer Ankunft Plätze besetzt halten mußten.

Die *Curiosa Saxoniae* lobten an Hasses „abermahligem Meisterstück“ vor allem die neuen Dekorationen von Giuseppe Galli-Bibiena und die Pracht beim Einzug des siegreichen türkischen Sultanssohns im ersten Akt, bei dem lebendige Elefanten, Pferde, Kamele „so insgesamt der Königl. Stall hierzu gegeben, nach Asiatischem Gebrauch aufs prächtigste ausgeputzt“ und ein gewaltiges Komparsen-Personal aufgeboden wurden.¹

Der Aufwand an Tieren und Statisten auf der Opernbühne bleibt kein Einzelfall. Im Januar 1754 muß sich Neapels erster Kastrat Caffarelli im Teatro San Carlo den Beifall mit einem Elefanten teilen, den der türkische Sultan dem König von Neapel zum Geschenk gemacht hat (eine Art Kopie der Dresdner Aufführung ist nicht unwahrscheinlich, denn Maria Amalia, Königin von Neapel, ist eine sächsische Prinzessin). Ein Jahr später wird Giuseppes Vetter Giovanni Carlo Galli-Bibiena in Lissabon zur Eröffnung des neuen Opernhauses am Tejo (das noch im selben Jahr durch das verheerende Erdbeben in Schutt und Asche fällt) ein ähnliches Spektakel inszenieren. In Neapel und Lissabon handelt es sich um *Alessandro nell' Indie*, eine Oper über den Indienfeldzug Alexanders des Großen, also wie beim *Solimano* um ein „exotisches“ Thema (und auch in Lissabon singt Caffarelli; er wird uns merkwürdigerweise immer wieder begegnen, ohne mit dem Thema das geringste zu tun zu haben).

Nicht daß äußerliche Spektakel, in dem sich die Hofopern offenbar gegenseitig zu übertrumpfen suchten, soll hier jedoch interessieren. Von der Oper *Solimano* sind in der Graphischen Sammlung der Wiener Albertina die Entwürfe der Bühnenkostüme von der Hand Francesco Pontes erhalten geblieben: 23 Figuren für Solisten und Komparsen. Der *Solimano* ist damit eine der wenigen Barockopern, von der wir wenigstens einen Teil der theatralischen Realisierung rekonstruieren können.

¹ Nach Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861/62* (Leipzig 1979), II, 275 ff.

Wir wissen wenig über die „Inszenierung“ der barocken Oper, und die Figurinen Pontes können uns auch nur eine Vorstellung davon vermitteln, was der Zuschauer auf der Bühne gesehen hat, nicht aber, wie diese Bilder auf ihn gewirkt haben. Sehgewohnheiten spielen bei der Rezeption von Theater eine große Rolle. In den zwanziger Jahren war Barry Jacksons „Hamlet im Frack“ eine Sensation, 1951 war Wieland Wagners fast leere Bühne, der Einsatz von farbigem Licht an Stelle eines „Bühnenbildes“ wenn auch nicht völlig neu, so doch ungewohnt. Heute würde beides nicht mehr schockieren können. Wie im Vergleich dazu die Zuschauer des 18. Jahrhunderts das, was sie auf der Bühne sahen, empfunden haben, können wir nur indirekt erschließen. Die schriftlichen Quellen geben wenig Auskunft. Es ist auffallend, wie sich die Berichte dieser Zeit in ihrer Wortkargheit dem Szenischen gegenüber von Opernbesprechungen unserer Tage unterscheiden, in denen Rezensenten oft nur von der Inszenierung reden und die Musik kaum der Erwähnung wert halten.

Die für die Barockoper charakteristische Typisierung bei den Kostümen, die sich an der aktuellen Mode orientierte – also eigentlich unserem „Hamlet im Frack“ entspräche –, ist den Zuschauern damals offenbar nicht als Anachronismus bewußt geworden. Auch in der Malerei wurden mythische und antike historische Sujets in zeitgenössischer Verkleidung gezeigt. Das war so üblich und fiel deswegen auf der Bühne nicht als Besonderheit auf.

Der Typisierung im Optischen entsprach eine Typisierung der Charaktere. Metastasios Bühnenfiguren sind Wunschbilder, seine Gestalten nicht Individuen, sondern Träger bestimmter Eigenschaften, die sich nach den Regeln der höfischen Etikette verhalten und als solche ein getreues Abbild der Gesellschaft seiner Zeit darstellen. Es ist nur folgerichtig, daß sie auch das Kostüm der Zeit tragen, ganz gleich, ob die Handlung einer Oper im alten Rom, in Persien oder Indien spielt.

Die optische und dramaturgische Konvention, das immer Gleiche, führte bei den Zuschauern offenbar nicht zu Langerweile, zumal es Variationen gab, wie ja auch Arien im Idealfall von einem guten Sänger in zwei aufeinanderfolgenden Vorstellungen nicht gleich gesungen wurden.

Vergleichen wir die Kostüme des *Solimano* mit den ebenfalls von Ponte entworfenen Figurinen anderer Opern der Zeit,² so fällt sofort auf, daß die „Türken“ orientalische Gewandung tragen und nicht das ansonsten übliche barocke „Einheitskostüm“.

² Hans Tietze, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*, Bd. IV (Katalog) Nr. 1623–1691, Bd. V (Tafeln) 263–265, Wien 1933; farbige Abb. bei Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig 1968 (Musikgeschichte in Bildern IV, 1), Abb. 92, 93. Erhalten sind neben *Solimano* die Entwürfe für den ebenfalls 1753 aufgeführten *Arminio* (Libretto Pasquini) sowie *Adriano in Siria* (1752, Metastasio), *Antigono* (1754, Metastasio) und *Artemisia* (1754, Migliavacca).

Das Libretto des *Solimano* stammt nicht, wie die Texte der meisten Opern Hasses, von Metastasio, sondern von Gianambrogio Migliavacca, der 1752 Hofpoet in Dresden geworden war. Und vermutlich geht der „Realismus“ auf Migliavacca und nicht auf Francesco Ponte zurück. Denn bei den vier anderen Opern, für die Ponte Figurinen gezeichnet hat, fehlt dieser Realismus. Der römische Feldherr Varus trägt ebenso wie Hadrian oder Demetrius sein Kastratenröckchen mit Schleppe, wie wir es von Szenenbildern der Oper des 18. Jahrhunderts kennen, u. a. auf dem Gemälde Pietro Domenico Oliveris von der Eröffnung des Turiner Theaters 1741.⁴

Migliavacca⁵ stammte aus Mailand, er war über Wien nach Dresden gekommen. In der österreichischen Hauptstadt war er als Assistent Metastasios engagiert gewesen, vor allem, um dessen Opern für Aufführungen einzurichten. Wir wissen von ihm vor allem aus Briefen Metastasios. In einem von 1749 beschreibt der ein Beinahe-Duell zwischen dem Dichter und dem in Wien gastierenden Caffarelli.⁶ Metastasio berichtet darin, daß sich Migliavacca in Wien auch als „Regisseur“ betätigt habe, ein Beruf, den es zu dieser Zeit eigentlich noch nicht gab. Und genau da lag auch der Anlaß für die Auseinandersetzung mit Caffarelli, der zu einer szenischen Probe nicht erschienen war, weil er so etwas für völlig überflüssig hielt.

Drei Jahre nach diesem Vorfall ist Migliavacca in Dresden Hofpoet. Der *Solimano* ist sein zweites eigenes Libretto.⁷ Wenn sich die Kostüme gerade dieser Oper nicht an die Konvention halten, ist das kaum Zufall, denn Migliavacca wird seine Oper in Dresden



Abb. 1: Francesco Ponte: *Vestiario dell' Adriano in Siria-Opera: Adriano*. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert. Die Veröffentlichung dieser wie der nachfolgenden Reproduktionen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Albertina Wien, Graphische Sammlung.

⁴ Wolff, *Oper*, Abb. 83.

⁵ Sven Hansell, „Migliavacca“ in *Opera Grove* III, 381 f.

⁶ Pietro Metastasio, *Lettere*, Mailand 1959 (Tutte le opere III–V), 5. 7. 1749 an A. F. Pignatelli di Belmonte; deutsch bei Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, 168 ff.

⁷ Eine *Armida placata*, von Giovanni Battista Mele komponiert, war 1750 ein Auftrag Farinellis für Madrid.

selbst inszeniert und ihre optische Erscheinung bestimmt haben. Der türkische Sultan Soliman trägt bei ihm eine Art orientalischer Pumphose und einen Mantel, der bis zum Boden reicht; ähnlich sind der Janitscharen-Aga Acomas und der Groß-Vezier Rusteno gekleidet.



Abb. 2: Francesco Ponte, *Vestiario del Solimano Opera*: Solimano. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.



Abb. 3: Francesco da Ponte: Rusteno. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.

Die Vermutung, daß der Dichter und „Regisseur“ Migliavacca für die rollenspezifischen Kostüme verantwortlich ist, wird gestützt von ein paar Worten im Libretto. In der 7. Szene des ersten Aktes tadelt Soliman seine Söhne Selim und Osmin, daß sie „gleich neuen Alexandern in persianscher Tracht vor meinen Augen wandern“ und weist dabei, wie eine Szenenanweisung sagt, „auf Selim und Osmin, welche Persisch gekleidet sind“, ⁸ und „persisch“ heißt hier seltsamerweise: Selim und Osmin tragen das typische Kastratenkostüm mit Röckchen und Federbusch.

⁸ „... che sono vestiti alla Persiana“, Gianambrogio Migliavacca, *Solimano, dramma per musica / Soliman, ein Singespiel*, Dresden 1754, I, 7.

Die Handlung des *Solimano* bemüht sich, anders als viele Opernlibretti der Zeit, um innere Logik. Soliman ist durch eine Intrige seiner neuen Frau Roxelane, die ihren Sohn Osmin auf den Thron bringen will, gegen den erstgeborenen Selim eingenommen. Sein Zorn gründet sich nicht darauf, daß Selim aus dem siegreichen Krieg in „persischer Tracht“ heimkehrt. Solimans Bemerkung hat vielleicht gar nichts mit der Opernhandlung zu tun, sondern soll vielmehr den Zuschauern erklären, warum sie auf der Bühne keinen einheitlich orientalischen Stil in den Kostümen zu sehen bekommen. Und das könnte einen ganz profanen Grund gehabt haben.

In Dresden wurden die beiden Partien von Kastraten gesungen, der Selim vom „primo uomo“ Angelo Maria Monticelli, sein Bruder Osmin vom „secondo uomo“ Bartolomeo Putini. Nach allem, was wir von den „Starallüren“ der Primadonnen und Kastraten des 18. Jahrhunderts wissen, ist es nicht abwegig zu vermuten, daß Migliavacca bei seiner Inszenierung in den Kostümen exotische Pracht auf die Bühne bringen wollte, die beiden Sänger sich aber weigerten, ohne die Insignien ihrer Würde, das typische Kastratenkostüm mit Schleppe und Federbusch, aufzutreten, was der Autor deshalb kurzerhand zur „persischen“ Tracht erklärte (auch die beiden Perserprinzessinnen, die als Gefangene und Geliebte der Sultansöhne mitgeführt werden, tragen den typischen Reifrock der Primadonna). Die Sänger der anderen Partien konnten sich solche Verweigerung nicht leisten. Soliman ist „nur“ ein Tenor (Angelo Amorevoli), Rusteno ein (deutscher) Baß (Anton Führich) und der Janitscharen-Aga Acomate der dritte Kastrat Giovanni Belli.⁹

Auch die Kostüme von Chor und Statisterie sind orientalisches. Die Bühne bietet zusammen mit den geschmückten Tieren ein fast einheitlich exotisches Bild, aus dem nur Selim und Osmin und die Reifröcke der beiden Primadonnen herausfallen. Der „Realismus“ Migliavaccas findet allerdings so gut wie keine



Abb. 4: Francesco Ponte: Selimo. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.

⁹ Belli hatte eine Gage von 1400 Thalern, während Monticelli 4000 Thaler Gehalt und 1375 Thaler Gratification bezog, Putini immerhin noch 2000 Thaler; Fürstenau, *Dresden II*, 273.

Entsprechung in der Komposition Hasses im Sinne einer Musik „alla turca“. Die „Nachahmung der Natur“ beschränkt sich musikalisch weitgehend darauf, in den „Gleichnisarien“ Naturerscheinungen wie Sturm und Wellengang kompositorisch auszugestalten.¹⁰

Pontes Kostüme für die anderen Dresdner Opern der Jahre 1752–1754 sind austauschbar, die des *Solimano* sind es nicht mehr, nicht einmal das Kastratenkostüm des Selim. Es entspricht nur bedingt der Konvention; tatsächlich weist auch seine Kleidung „orientalische“ Elemente auf, vor allem bei der Kopfbedeckung und den Beinkleidern.

In der Opera seria der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind nicht nur die Kostüme austauschbar, auch die Arien sind es vielfach. Migliavaccas Aufgabe in Wien hatte hauptsächlich darin bestanden, für Wiederaufführungen die Libretti Metastasios den jeweiligen Erfordernissen anzupassen.

Ein besonders eklatantes, aber nicht untypisches Beispiel für die Art, wie in dieser Zeit mit Operntexten umgegangen wurde, ist Metastasios *Adriano in Siria*, wie er 1734 zum Geburtstag der spanischen Königin Elisabetta in Neapel aufgeführt wurde. Der junge Giovanni Battista Pergolesi erhielt den Kompositionsauftrag. Bei der Einrichtung des Librettos und der Komposition hat er auf die Forderungen des neuen Stars der neapolitanischen Oper einzugehen, der gerade mit seinem Debüt in der Stadt für Aufregung gesorgt hat: Caffarelli. Das Ergebnis der Änderungswünsche des ersten Sängers ist, daß von insgesamt 27 Arien, die in Metastasios Libretto stehen, acht ganz gestrichen und neun umgeschrieben werden. Nur der Text von zehn Arien wird unverändert übernommen. Die Arien Caffarellis stehen völlig isoliert in der Oper, sind eigentlich Konzertstücke, in denen der Sänger, ohne Rücksicht auf die Handlung, vokal glänzen kann.¹¹

Ein vergleichbarer Eingriff wäre bei Migliavaccas *Solimano* kaum möglich. Von den 25 Arien der Oper sind nur sechs „Gleichnisarien“, in denen Gemütszustände beschrieben werden, die übrigen 19 sind „Handlungsarien“, sie haben eine dramaturgische Bedeutung, sind weder textlich noch musikalisch austauschbar. Außerdem erfordern die meisten Arien Anwesenheit und darüber hinaus auch Reaktionen einer oder mehrerer Personen auf der Bühne, sind gewissermaßen „Duette für eine Stimme“.

Im 2. Akt etwa verlangt Soliman von der Tochter des geschlagenen Perserkönigs, daß sie ihrem Geliebten, seinem Sohn Selim, entsagt, um dessen Leben und den Thron ihres Vaters zu retten. Soliman wird aus einem Versteck zusehen, ob sie seinem Befehl gehorcht und Selim abweist:

¹⁰ Zu diesem Begriff der „Natur“: Peter Schleunig, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998.

¹¹ Giuseppe Radiciotto, *Giovanni Battista Pergolesi*, Zürich 1954.

„Vuoi, che regni il padre amato?
Vuoi, che viva il caro amante?
Del tuo ben, del padre il fato
Sol da te dipenderà“¹²

Alles würde zerstört, verhielte Narsea sich, wie es Benedetto Marcello in seiner Satire von 1721 „empfiehlt“, wenn sie nämlich während der Arie des Soliman die Besucher in den Logen grüßen, dem Orchester oder den Statisten zulächeln würde, damit das Publikum deutlich merkt, daß sie die berühmte Primadonna Teresa AlbuZZi ist und nicht die gefangene persische Prinzessin, die sie darstellt.¹³

Marcello regt sich in seiner Satire über viele – auch optische – Unzulänglichkeiten der Opera seria auf. Über die unrealistischen, immer gleichen Kostüme mokiert er sich nicht. Ihn scheinen auch die Anachronismen, die sich durch zeitgenössische Requisiten in Händen von altrömischen Königen oder persischen Prinzessinnen auf der Bühne ergeben, nicht zu stören. Jedenfalls verliert er kein Wort darüber. Kostüme und Requisiten tadelt er nur insofern, als er „empfiehlt“: „Sollte der große Sänger die Rolle eines Gefangenen [...] darzustellen haben, so muß er wohlgeputert, in juwelenbesetzten Kleidern, mit sehr hohem Helmschmuck, mit Schwert und hübsch langen und schimmernden Ketten erscheinen. Er klirre und rassel mit ihnen recht häufig, um das Publikum zum Mitleid zu bewegen.“¹⁴

Daß Marcello hier die Bühnenwirklichkeit seiner Zeit nicht übertreibt, zeigt das bereits erwähnte Gemälde von Olivero aus Turin von 1741, in dem Herrscher und Gefangener, durch ihr Kostüm als erster und zweiter Kastrat ausgewiesen, einander gegenüberstehen; die Primadonna weint in ihr Schnupftuch und dreht sich zur Seite, der Gefangene ist als solcher nur durch seine silberne Kette kenntlich, die er dekorativ wie ein Schmuckstück am linken Arm mit sich herumträgt.¹⁵

¹² „Wünschst du den Vater auf dem Throne?/ Wünschst du das Leben meinem Sohne?/ So kommt des Vaters und des Liebsten / Geschick auf dich alleine an.“ Migliavacca, *Solimano* II, 3; dagegen die „Gleichnis“-Arie Solimans III, 2: „So steckt sich ein Wandrer, mit furchtsamer Seele / In eine durch Finsterniß schreckliche Höhle:/ Und gehet mit lauter schwermüthgen Gedanken / Und trifft aller Orten ein Schreckenbild an.“

¹³ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Venedig 1720 / Das Theater nach der Mode, deutsch von Alfred Einstein, München 1917, 16. In dem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß Caffarelli bei seinem Wien-Debüt im Mai 1749 in – wir können sicher sein – Migliavaccas „Inszenierung“ von *Catone in Utica* (Jomelli) ein totales Fiasko beim Publikum erlebte, das nicht nur auf stimmliche Probleme zurückzuführen war, wie Metastasio an Farinelli berichtete (28. 5. 1749, deutsch bei Ortkeper, 167), sondern auch, wie Fürst Khevenhüller-Metsch in seinem Tagebuch notierte, auf seine „affectirte Methode“ (Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias*, Wien 1987, 88).

¹⁴ Marcello/Einstein, 33.

¹⁵ Ortkeper, 105.

Die Typisierung, die Austauschbarkeit, die es so schwer macht, Szenenbilder aus der ersten Jahrhunderthälfte einer bestimmten Oper zuzuordnen, findet ihre Entsprechung in der Austauschbarkeit der Arien und der Handlungselemente (oder umgekehrt), die dazu führt, daß „wer vier oder fünf Dramen von Metastasio gelesen hat, fast sagen kann, er habe alle gelesen“.¹⁶ Das schreibt Esteban Arteaga, ein Spanier, der seit 1769 in Italien lebt, in seinem 1783 erschienenen zweibändigen Werk zur italienischen Oper, in dem er Marcello ausdrücklich zitiert. Arteaga stört nicht nur das primadonnenhafte Gehabe der Gesangsstars, ihn irritiert auch die „Unnatürlichkeit“, die sich für ihn u. a. darin ausdrückt, daß antike Gestalten mit zeitgenössischen Requisiten auf die Bühne kommen, und er fragt sich (als gebürtiger Spanier), „durch welche sonderbare Veränderung des Geschmacks eine so gebildete Nation [wie die Italiener] so viel Vergnügen daran haben finden können, auf dem Theater das Unnatürliche dem Natürlichen, den Unsinn der Wahrheit [...] vorzuziehen; ob das Uebel von der Poesie oder von der Musik hergekommen sey, oder ob man es bloß den Umständen der Zeit zuschreiben müsse.“¹⁷

Arteaga geht dabei von einem Begriff der „Natürlichkeit“ aus, wie er in der *Encyclopédie* vertreten wurde und wie er für uns heute vor allem mit dem Namen Rousseau verbunden ist (sein *Émile* erschien 1762). Der Geschmackswechsel, der bei Rousseau sozusagen seinen theoretischen Unterbau findet, hat im italienischen Theater bereits um 1750 begonnen, der Dresdner *Solimano* dürfte ein frühes Beispiel dieses neuen Stils in der Opera seria sein.

1748/49 hat Carlo Goldoni seine ersten Erfolge in Venedig, wo er am Teatro Sant' Angelo als Theaterautor verpflichtet ist. Statt einer Typenkomödie mit kunstvoll und künstlich verwickelter Handlung will er Charakterkomödien schreiben. Er sucht nicht eine Vielfalt außergewöhnlichen Geschehens, sondern die psychologische Entwicklung seiner Gestalten. „Meine Helden sind Menschen, keine Halbgötter [...], sie offenbaren die menschliche Natur [l'humanité], wie wir sie kennen“.¹⁸

Goldonis jüngerer Dramatiker-Kollege und Konkurrent Gozzi bemerkt dazu kritisch: „Goldoni hatte Erfindung [...], manchmal natürlichen Ausdruck, einen kaum merklichen Instinkt für die Wahrheit, aber er kopierte [...] plump und kunstlos die Natur [la natura copiata materialmente, non imitata]“.¹⁹

¹⁶ Stefano (Esteban) Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna 1783 / *Geschichte der italiänischen Oper*, deutsch von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789 (Heidelberg 1973) II, 138.

¹⁷ Arteaga I, 265.

¹⁸ Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris 1787, I, 36 in: *Tutte le opere*, Mailand³1954, 163.

¹⁹ Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, Venedig 1797, I, 34 (Bari, 1910, 205); deutsch von R. Daponte, Leipzig 1986, 96.

„Realismus“ ist plump und kann nicht beanspruchen, Kunst zu sein. Es ist nicht die unterschiedliche Generation (Gozzi ist 17 Jahre jünger als Goldoni und im selben Alter wie Migliavacca), wenn für Gozzi Wahrheit und Natürlichkeit das Grab der Poesie sind. Die wichtigsten Elemente des Theaters sind für ihn das Wunderbare und das Phantastische. Realismus auf der Bühne wird also um 1750 durchaus nicht allgemein als positiv empfunden. Die Typisierung, die nicht nur eine der Charaktere und – in der Opera seria – der musikalischen Form, sondern auch eine optische ist, ist das, was in den Augen der Traditionalisten das Theater zur Kunst erhebt.

Arteaga, zur Zeit von Goldonis Theaterreform geboren, nennt Metastasio zwar den bedeutendsten Librettisten der Oper, wirft ihm aber dessen ungeachtet einen ganzen Katalog von Fehlern vor, die sich fast alle unter dem Stichwort „mangelnder Realismus“ subsumieren lassen, wobei er in seiner Argumentation immer wieder die „Natur“ bemüht. Etwa, wenn er bei den für Metastasio typischen Gleichnissen bemängelt, daß der Dichter „so häufig den Styl der Einbildungskraft der Sprache der Natur vorzieht. Man sieht nichts häufigers in seinen Werken, als Personen, die, wenn sie [...] von irgendeiner Leidenschaft beunruhigt werden, sich selbst ganz ruhig mit schwankenden Schiffen, mit Blumen, Bächen, Turteltauben vergleichen, und die Vergleichung durch sechs und acht [...] Verse ausdehnen. Wer einen so ruhigen Geist hat, um äußere Gegenstände so ausführlich beschreiben zu können, erregt einen starken Verdacht von Heucheley bey seinem Schmerz“.²⁰

Das heißt, daß in den achtziger Jahren eine psychologische Glaubwürdigkeit auf der Opernbühne eingefordert wird, an die in der ersten Jahrhunderthälfte offenbar kaum jemand gedacht hat. Daß wir es bei Arteaga nicht nur mit der vereinzelt Meinung eines von französischer Philosophie beeinflussten Spaniers zu tun haben, sehen wir an der Rezeption, die zehn Jahre nach dem *Solimano* und zwanzig Jahre vor Arteaga Glucks „Reformoper“ *Orfeo ed Euridice* gefunden hat.

Über die erste Aufführung in Wien berichtet Graf Zinzendorf in seinem Tagebuch, man habe an der Ausstattung gerügt, „daß Euridice inmitten der Schatten nicht wie diese als Schatten gekleidet war, wie es hätte sein müssen, da sie ja nicht mehr auf Erden weilt, daß in den elysischen Gefilden Blumen, Bäume und Pflanzen nicht in jungem Grün glänzten, sondern eine braun-gelbe Farbe zeigten. Man erwiderte auf diesen letzten Vorwurf, daß das Elysium, wie Vergil berichtet, in einem Glanz erstrahlt, der die Augen blendet, und daß man dies durch die gewählte Färbung darstellen wollte“.²¹

²⁰ Arteaga II, 124f.

²¹ Karl Graf Zinzendorf, Tagebuch, 5. Oktober 1762, nach Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Wien 1925, 62/63. Arteaga wird 1783 an Calzabigi tadeln, daß er „im *Orpheus* die Furien und die Töchter des Danaus mit den Dämonen in der Hölle tanzen ließ, obgleich sicher niemand an einem solchen Orte und von solchen Personen Tänze und Sprünge hätte erwarten sollen.“ (Arteaga II, 445).

Wie auch immer das ausgesehen haben mag, für uns ist interessant, daß es in Wien 1762 eine Diskussion über Realismus auf der Bühne gab. Und Gluck hat sich auch bei der Komposition darum bemüht, die Typisierung der Opera seria zugunsten einer natürlichen Realisierung aufzubrechen. In der Widmung der Partitur der *Alceste* erläutert er sieben Jahre später die Absicht seiner Neuerungen: „Ich habe überlegt, wie die Musik wieder ihre wahre Aufgabe zurückgewinnen könnte: die Dichtung in ihrer Wirkung zu verstärken, ohne dabei die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnützen und überflüssigen Schmuck zu ersticken“.²² Und in einem Leserbrief an den *Mercure de France* 1773: „[Calzabigis] Werke sind voll der glücklichsten Situationen, [...] die dem Tonsetzer Gelegenheit bieten große Leidenschaften auszudrücken und eine kraftvolle, ergreifende Musik zu schaffen. Nachahmung der Natur ist anerkanntermaßen das Ziel, das beide sich setzen müssen“.²³

Der letzte Satz Glucks geht sicher auf den Artikel „Poème lyrique“ (Oper) zurück, den Melchior Grimm für den 1765 erschienenen 12. Band der *Encyclopédie* geschrieben hat, in dem es heißt: „Kunst ist nicht die Wahrheit, sondern der Schein der Wahrheit [...], ist keinesfalls Natur, sondern Nachahmung der Natur“.²⁴

Migliavaccas *Solimano* unterscheidet sich nicht nur von den in diesen Jahren in Dresden gespielten Opern, sondern generell von der Mehrzahl der Werke der Opera seria. Die Opern *Adriano*, *Arminio*, *Antigono* erzählen Geschichten, die auf der römischen Historie basieren, sind Fabeln aus einer fernen Heldenzeit, die für den Barockmenschen durchaus etwas Märchenhaftes haben. *Solimano* dagegen ist nicht ein fabelhaftes Orientalen-Stück. Soliman und Selim, die historischen Vorbilder für die Protagonisten der Oper, sind Mitglieder eines noch immer herrschenden Fürstenhauses. Sie lebten vor etwa 200 Jahren (Soliman regierte von 1520–1566, der persische Krieg endete 1555), es ist gerade 70 Jahre her, daß ein türkisches Heer Wien belagert hat. Die Handlung des *Solimano* spielt für die Dresdner Zuschauer beinahe in der Gegenwart.

Wenn die Opera seria aber annähernd Gegenwart behandelt, ist sie nicht mehr weit entfernt von den komischen Intermezzi, die ursprünglich dazu dienten, den Theaterbesuchern, die keine Bekannten getroffen hatten und auch nicht in den Spielsalon gehen wollten, die beiden Pausen zwischen den drei Akten der Opera seria zu vertreiben.

Im Jahr des *Solimano* kommt Caffarelli nach Paris. Dort wird Pergolesi aufgeführt, aber nicht der *Adriano*, in dem er in Neapel aufgetreten ist, sondern das komische Zwischenspiel *Livietta e Tracollo* und vor allem das 1733 in

²² Gluck, Widmung der Oper *Alceste*, nach Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben, seine Werke*, Kassel 1987, 115.

²³ Nach Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, Berlin 1863 (Hildesheim 1980) II, 31 f.

²⁴ „[...]n'est point la vérité, mais l'image de la vérité [...], n'est point la nature, mais l'imitation de la nature“, *Encyclopédie*, Neufchâtel 1765 (Stuttgart 1967), 12, 823; deutsch bei Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, Berlin 1991, 426 f.

Neapel zum ersten Mal gespielte Intermezzo *La serva padrona*. Auch in Italien sind die beiden Werke in den letzten zehn Jahren wieder und wieder separat aufgeführt worden.

Diese Intermezzi leben von einer psychologischen Wahrheit der Handlung und der Figuren, die Grimm und Arteaga auch für die Opera seria einfordern und die bei Migliavacca in Ansätzen bereits vorhanden ist. Das fordert zwangsläufig eine andere Umsetzung auf der Bühne.

Im Abschnitt „Über die italienische Oper“ schreibt Grimm in seinem *Encyclopédie*-Artikel: „Die Ausführung des Gesanges und der Ausdruck, den er fordert, beschäftigen einen Sänger schon zu sehr, als daß sie es ihm gestattete, die gleiche Sorgfalt auf die Handlung zu verwenden“, und er entwickelt aus dieser Erkenntnis den kuriosen Vorschlag, deshalb die Kastraten ins Orchester zu verbannen und auf der Bühne von Tänzern darstellen zu lassen, die dafür sorgen würden, den Zuschauern „die Musik Wort für Wort zu übersetzen und ihren Augen sichtbar machen, was ihre Ohren nicht hören können“.²⁵

1778 ist Mozart für einige Monate Gast im Haus Grimms, und daß über die szenische Realisierung von Oper diskutiert wurde, können wir indirekt seinem Brief vom 7. August an den Abbé Bullinger entnehmen, in dem er den satirischen Plan einer totalen Kastratenoper entwirft: „Mir ist ja nicht bang, daß man den Metastasio von Wien kommen lassen kann [...], daß er etliche Dutzend Opern verfertiget, allwo der Primo uomo und die Prima donna niemals zusammenkommen. Auf diese Art kann der Castrat den Liebhaber und die Liebhaberin zugleich machen, und das Stück wird dadurch interessanter, indem man die Tugend der beiden Liebenden bewundert, die so weit gehet, daß sie mit allem Fleiß die Gelegenheit vermeiden, sich in Publico zu sprechen“.²⁶

Vier Jahre später vertont Mozart in Wien eine „Türkenoper“ in deutscher Sprache, in der er einen Gegenwartsstoff auf die Bühne bringt. *Die Entführung aus dem Serail* von 1782 ist kein Märchen, gleichsam aus der 1002. Nacht, wie sie uns heute erscheinen mag. Eine Zeitungsmeldung von 1774: „Ein von Malta nach Messina bestimmtes Schiff, welches alle Sänger und Sängerinnen von der Oper zu Malta an Bord hatte, ist von einem algerischen Seeräuber unter engl. Flagge weggenommen worden“.²⁷

Nach dem Erfolg der *Entführung* faßt Mozart den Plan, nur noch deutsche Opern zu schreiben. Seinem Vater schreibt er im Februar 1783: „Ich glaube nicht daß sich die welsche Oper lange Souteniren wird – und *ich* – halte es auch mit den Teutschen. – wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es

²⁵ „[...] traduire la musique mot pour mot, et de rendre intelligible à ses yeux ce qu' il n'a pu entendre de ses oreilles“, *Encyclopédie* 12, 835 f (Knepler 434 f).

²⁶ Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Kassel 1962–1975, II, 475.

²⁷ Eckardtisches Tagebuch, 2. Band, 5. Jahrgang, Zittau, Januar 1774.

mir doch lieber [...] Ich schreibe izt eine teutsche opera für mich: ich habe die Comœdie von Goldoni – Il servitore di Due Padroni – dazu gewählt – und der Erste Act ist schon ganz übersezt [...].“²⁸

Bekanntlich hat Mozart die deutsche Goldoni-Oper nicht komponiert, sein nächstes größeres Werk nach der *Entführung* ist wieder „welsch“. Aber auch *Le nozze di Figaro* erzählt eine Geschichte aus Mozarts Gegenwart, von seinen Opernfiguren könnte Mozart ebenso wie Goldoni sagen: „Meine Helden sind Menschen“. Und da Ponte hat in seinem Libretto ähnlich wie Migliavacca – aber weiterentwickelt – „Handlungsarien“ geliefert, von denen nicht wenige „Duette“ oder sogar „Terzette“ für eine Stimme sind, die eine „realistische“ Inszenierung erfordern: die Figaro-Arie Nr. 10 am Schluß des ersten Aktes ist ein „Duett“ mit Cherubino, Susannas Arie Nr. 15 im zweiten Akt zur Verkleidung Cherubinos ist zugleich ein Spiel mit der Gräfin, also ein szenisches „Terzett“.

Auch musikalisch wird Mozart „realistisch“. Komponiert ist im Figaro nicht mehr nur das Klopfen des Herzens, wie in der Arie des Belmonte, also ein metaphorisches Geräusch, sondern ein reales Geräusch, das eine szenische Entsprechung, szenischen Realismus erfordert oder zumindest nahelegt: die Flöten und Oboen ahmen im Duett Nr. 2 das Klingeln der Glocke der Gräfin nach, Hörner und Fagotte das Pochen des Grafen an Figaros Tür.

Rousseau sagt in seinem *Wörterbuch der Musik*: „Die Opernmusik bemüht sich genau wie Dichtung und Malerei um Nachahmung. [...] Die Malerei [...] stellt nur Gegenstände dar, die mit den Augen wahrgenommen werden können. Für die Musik als eine an das Gehör sich wendende Kunst scheinen entsprechende Einschränkungen zu gelten; dennoch stellt sie alles dar, selbst Gegenstände, die nur sichtbar sind. Kraft einer fast unbegreiflichen Gaukelei scheint sie das Auge ins Ohr verlegen zu können.“²⁹

Was Rousseau hier beschreibt ist genau das, was Mozart im *Figaro* macht. Der Lexikon-Artikel, in dem Rousseaus Ausführungen stehen, ist mit „imitation“ überschrieben, was mit „Nachahmung“ nur ungenau übersetzt werden kann. Es ist die aristotelische „mimesis“,³⁰ eine nachahmende Darstellung in künstlerischer Überhöhung, deren „Künstlichkeit“ bei Mozart nicht mehr in Typisierung, sondern in psychologischer Wahrhaftigkeit besteht.

Mit dem *Figaro* ist aus der Opera, gleich ob seria oder buffa, endgültig ein musikalisches Drama im Sinne Goldonis geworden, und insoweit hat Mozart dann doch verwirklicht, was er seinem Vater in dem Brief vom 5. Februar 1783 angekündigt hat.³¹

²⁸ Mozart, Briefe III, 255 (5. 2. 1783).

²⁹ Jean Jacques Rousseau, *Wörterbuch der Musik*, 1767, Artikel „imitation“; deutsch in: Rousseau, *Musik und Sprache*, Leipzig 1989, 269.

³⁰ Vgl. Peter Gülke, „Rousseau und die Musik“, in: Rousseau, *Musik und Sprache* 425.

³¹ An dem Tag, an dem er den Brief schrieb, hat Mozart vom Tod Caffarellis erfahren.

DAS BÜHNENBILD DER OPERA SERIA IM 18. JAHRHUNDERT:
VERSUCH EINER INVENTARISIERUNG*

VON WILLEM SUTHERLAND

„Die Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elyseischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird.“¹ Mit dieser Bemerkung des Grafen Algarotti aus dessen *Saggio* sind wir mitten im Thema der folgenden Überlegungen: Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert.

In diesem Zusammenhang stellen sich etliche Fragen: Was wissen wir vom Bühnenbild dieser Zeit? Welcher Terminologie bedienen sich die Librettisten? Können unterschiedliche Typen von Bühnenbildern ausgemacht werden, und, wenn ja, welche Bühnenbilder kommen am häufigsten vor? Lassen sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts Veränderungen beobachten? Um wie viele Opern geht es in dieser ersten Untersuchung?

Um mich diesem Fragenkreis anzunähern, möchte ich einen Inventarisierungs-Entwurf vorlegen. Dabei werde ich mich auf die Anweisungen für das Bühnenbild beschränken, wie sie sich in den Libretti von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio befinden, wobei im Falle von Zeno auch die Texte berücksichtigt werden, die er zusammen mit Pietro Pariati geschrieben hat.² Von Metastasio habe ich neben den Libretti zu Opere serie auch *Componimenti, Feste Teatrali* und andere Gelegenheitsstücke aufgenommen, deren Bühnenbild-Anweisungen von den in der Opera seria gebräuchlichen nicht wesentlich abweichen. In diesem Rahmen haben wir es insgesamt mit 96 Texten zu tun, die etwa 550 Anweisungen für das Bühnenbild enthalten. Auf der Basis der Texte von Zeno und Metastasio – der beiden Patriarchen des Opera seria-Librettos – sind zwischen 1695 und 1815 an die 1600 verschiedene Opern geschrieben und aufgeführt worden.

Wahrscheinlich muß von einer noch größeren Anzahl von Werken ausgegangen werde. Denn zum einen tauchen in Archiven noch immer neue Hinweise auf Quellen und Aufführungen auf; zum anderen ist die Herkunft eines Titels nicht immer zweifelsfrei zu klären. Ist beispielsweise *Der Streit zwischen kindlicher Pflicht und Liebe oder die Flucht des Aeneas nach Latien* (Hamburg

* In diesem Aufsatz finden Materialien Verwendung, die ich im Rahmen einer größeren Arbeit über dieses Thema zu veröffentlichen beabsichtige.

¹ Zitiert nach der Übersetzung von R.E. Raspe, *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musikalischen Opera, aus dem Italienischen des Grafen Algarotti*, Kassel 1769, 273 f.

² Benutzte Ausgaben: Apostolo Zeno, *Poesie drammatiche*, 11 Bde., Orléans 1785–1786. Pietro Metastasio, *Opere, conforme l'Edizione di Lucca del 1781*, 6 Bde., Firenze 1814–1815. Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 Bde., Milano 1943–1954.

1731) eine neue Oper? Das Libretto ist eine Bearbeitung von Metastasio's *Didone abbandonata*, die Arien stammen aus Porporas gleichnamiger Oper von 1725, und die Rezitative hat Telemann beigesteuert.³ Die Frage, wie ein solches Werk zu beurteilen ist, ist im gegebenen Zusammenhang freilich von untergeordneter Bedeutung.

I.

Die Opera seria des 18. Jahrhunderts bezog ihre Auffassungen über das Bühnenbild aus dem 17. Jahrhundert. Zwei Werke des späten 17. Jahrhunderts mögen als Beispiel dienen: *Il Lisimaco* von Bernardo Pasquini nach einem Text von Comagio Maldosini (Rom 1681)⁴ und *L'Hermione* von Giuseppe Bernabei nach einem Libretto von Ventura Terzago (München 1680).⁵

Für die erstgenannte Oper sind dreizehn Bühnenbildern überliefert:

- I-1 Campagna con Esercito e Padiglioni, e la Città di Susa in prospettiva
- I-7 Cortile
- I-15 Giardino con Fonte
- II-1 Cortile
- II-7 Tempio di Giove con Statua, e Altare in prospettiva
- II-11 Giardino
- II-13 Carcere
- II-15 Campagna col Mare in prospettiva
- III-1 Cortile
- III-12 Carcere
- III-14 Cortile
- III-20 Giardino con Sedia in riposo
- III-23 Anfiteatro con Popolo affacciato d' intorno

Der Innenhof erscheint also vier Mal, der Garten drei Mal, Gefängnis und Landschaft zwei Mal, wobei hier möglicherweise unterschiedliche Prospekte verwendet wurden.

Das zweite Vorbild, die Oper *L'Hermione*, weist – im 17. Jahrhundert eine Seltenheit – nur sechs Bühnenbilder auf:

- I-1 Boschetto delizioso con peschiere e fontane animate da un prezioso artificio d' acqua, e parte della reggia in lontano.
- I-10 Stanze della Regina
- II-1 Galleria
- II-8 Stalle Regie

³ Vgl. u.a. Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 210.

⁴ Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung.

⁵ Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung.

- III-1 Logge terrene corrispondenti in prospetto di Giardino lontano
 III-9 Solitaria con vestigie antiche di fabbriche diroccate.

Fast alle Sujets, die hier vorgeschrieben sind – Feld, Innenhof, Zimmer, Waldstück, Galerie, Loggia, Tempel etc. – erscheinen auch bei Zeno und Metastasio. Es sei darüber hinaus auf das bekannte Musikdrama *Il pomo d'oro* von Marc' Antonio Cesti nach einem Libretto von Francesco Sbarra (Wien 1664) hingewiesen. Dieses Stück zählt nicht weniger als 23 unterschiedene Dekorationen: u.a. Paläste von Pluto, Jupiter, Mars und Venus, einen königlichen Innenhof, einen Garten der Venus, einen Hafen, den Eingang zur Unterwelt (bocca d'inferno), ein stürmisches Meer, ein Amphitheater. Dazu kommen noch die komplizierten Bühnenmaschinerien für die notwendigen Göttererscheinungen, Natureffekte (Sturm auf dem Meer) und die Verwandlungen. Für derartige Theater-Spektakel waren Architekten und Bühnenbildner von zentrale Wichtigkeit, so etwa Giacomo Torelli (1608–1678) oder Lodovico Burnacini (1636–1707), der *Il pomo d'oro* ausstattete.⁶

Bei den Bühnenbildern läßt sich trotz aller Vielfalt eine gewisse Ordnung feststellen, auf die im übrigen schon früh hingewiesen worden ist: Der Franzose Claude-François Ménestrier (1631–1705) beschreibt in seinem Werk *Des représentations en musique anciennes et modernes* (Paris 1681) das Italienische Theater und unterscheidet beim Bühnenbild elf verschiedene Typen.⁷

Toutes ces décorations se réduisent à quinze ou seize espèces qui se multiplient à l'infini.

Les Celestes sont des assemblées des Dieux, des Nuées, les diverses Spheres, l'Arc en Ciel, le Firmament, le lever ou le coucher du Soleil, les Eclaires, les Tempêtes, etc.

Les Sacrées font voir des Temples, des Autels, des Sacrifices, des Antres sacrez, les demeures des Prêtres, des Augures, des Vestales, etc.

Les Militaires sont les Villes assiégées, dont les Remparts, les Murailles, et les dehors sont garnis de Soldats, d'Artillerie, de Machines de Guerre, des places d'Armes, des Tentes, un Camp, les Quartiers des Generaux, des Sales d'Armes, des Arsenaux, des Trophées, des Campagnes couvertes de Cadavres, etc.

Les Rustiques ou Champêtres sont infinies, parce qu'elles peuvent représenter toutes sortes de paysages, des Montagnes, des Vallées, des Rochers, des Camps, des Solitudes, des Forêts, des Prairies, des Grottes, des Villages, des Hameaux, des Fêtes rustiques. La campagne selon les quatre saisons couverte de Neige, de Fleurs, de Verdure, de Fruits, des Ruissaux, des Bocages, des Colines, des Vignes, des Rivages, etc.

Les Maritimes représentent la Mer, des Vaissaux, des Galeres, des Ports, des Isles, des Ecueils, des Tempetes, des Naufrages, des Monstres Marins, des Combats de Mer, etc.

⁶ Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque stage design*, Stockholm 1961; Sabine Solf, *Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung*, Baden-Baden 1975.

⁷ S. 171–174; Neudruck Genève 1972. Dieser Text wurde auch aufgenommen von Hellmuth Christian Wolff in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel 1981, S. 86–88.

Les Royales sont des Palais, des Trones, des Façades de bâtimens enrichies de Colomnes, de Statuës, et d'autres ornemens, des Balcons, des Sales, des Galeries, des Appartemens, de Cabinets, des Jardins, des Fontaines, des Lits d'honneur, des Ecuries remplies de Chevaux de prix, des Garderobes, des Tresors, etc.

Les civiles sont des Rues de Ville, des Boutiques de marchands, des Ateliers de Peintres, de Sculpteurs, et d'Artisans, une Foire, un Magasin, des Maisons particulieres, des Prisons, des Maisons en feu, des Edifices commencez, des Ruines, etc.

Les Historiques sont les Villes particulieres Rome, Athenes, Constantinople, Thebes, certains endroits de la Grece ou de la Thessalie, ou de l'Europe, où se sont faites les actions qu'on represente, l'Antre de la Sybille, l'Antre de Cacus, etc.

Les Poëtiques sont les Palais du Soleil, de Thetys, d'Eole, de la Fortune, de la curiosité, et le temple de la mort, de l'honneur, de la Renommée. Les Lieux qu'Homere, Vergile, l'Ariost, et le Tasse ont decrits.

Les Magiques sont des Palais et des Isles enchantées, le sabbath et des solitudes affreuses habitées de Démons, l'Enfer, la Cour de Pluton, les champs Elysiens, le Styx, le Cocyte, l'Averne, les Cavernes des Magiciens, où tout est noir et plein de Spectres.

Les Academiques sont les Bibliotheques, les cabinets des Sçavans, avec des Livres et des Instrumens de Mathematique, un cabinet d'antiques, une Ecole de peinture, etc.⁸

⁸ „Alle diese Dekorationen lassen sich auf 15 oder 16 Kategorien zurückführen, die man bis ins Unendliche vervielfachen kann. *Die himmlischen Szenerien* betreffen Versammlungen der Götter, Wolken, verschiedene Sphären, Regenbögen, das Firmament, Sonnenauf- und Sonnenuntergang, Blitze, Stürme etc. *Die weihevollen Szenerien* zeigen Tempel, Altäre, Opferfeiern, geweihte Höhlen, Aufenthaltsorte für Priester, Auguren, Vestalinnen etc. *Die Militärszenerien* stellen belagerte Städte dar, deren Wälle, Mauern und Umgebung von Soldaten besetzt sind, ferner Artillerie, Kriegsmaschinen, Paradeplätze, Zelte, ein Feldlager, Generalsunterkünfte, Waffenkammern, Arsenalen, Siegeszeichen, mit Leichen übersäte Felder etc. *Die rustikalen oder ländlichen Szenerien* sind ohne Zahl, denn sie können allerlei Arten von Landschaften darstellen: Berge, Täler, Felsen, Felder, einsame Orte, Wälder, Wiesen, Höhlen, Dörfer, Weiler, ländliche Feste. Die Landschaft ist, je nach Jahreszeit, mit Schnee, Blumen, Grün, Früchten, Bächen, Büschen, Hügeln, Weinbergen, Gestaden etc. bedeckt. *Die maritimen Szenerien* stellen das Meer dar, Schiffe, Galeeren, Häfen, Inseln, Riffe, Stürme, Schiffsuntergänge, Meeresungeheuer, Seeschlachten etc. *Die königlichen Szenerien* zeigen Paläste, Throne, Gebäudefassaden mit Säulen, Statuen und anderen Ornamenten; Balkone, Säle, Galerien, Wohnungen, Kabinette, Gärten, Springbrunnen, Ehrenbetten (lits d'honneur), Stallungen voll edler Pferde, Garderoben, Schatzkammern etc. *Die bürgerlichen Szenerien* zeigen Strassen in der Stadt, Kaufmannsläden, Werkstätten von Malern, Bildhauern und Handwerkern, einen Markt, ein Lagerhaus, Privathäuser, Gefängnisse, brennende Häuser, im Bau befindliche Häuser, Ruinen etc. *Die historischen Szenerien* betreffen die besonderen Städte Rom, Athen, Konstantinopel, Theben, bestimmte Orte in Griechenland, Thessalien oder Europa, wo sich die dargestellten Szenen ursprünglich abgespielt haben; die Grotte der Sibylle, die Grotte des Cacus etc. *Die poetischen Szenerien* sind die Paläste der Sonne, der Thetis, des Aeolus, der Fortuna, der Wißbegierde, die Tempel des Todes, der Ehre, des Ruhms. Die Schauplätze, die Homer, Vergil, Ariost und Tasso beschrieben haben. *Die magischen Szenerien* zeigen verzauberte Paläste und Inseln, Hexensabbath und einsame und schreckliche Orte der Dämonen, die Unterwelt, die Hofhaltung des Pluto, die elyseischen Gefilde, den Styx, den Kokytos, den Avernus lacus, die Höhlen der Zauberer, in denen alles schwarz und voller Gespenster ist. *Die akademischen Szenerien* sind die Bibliotheken, die Studierstuben der Gelehrten mit Büchern und mathematischen Instrumenten, Räume mit Antiquitäten, eine Malschule etc.

Ménestrier beendet dieses Kapitel mit der Mitteilung, daß man diese Übersicht nach Belieben ausweiten und das Theater mit Hunderten anderer optischer Reize ausstatten könne.

Hellmuth Christian Wolff vermutet, daß ein durchschnittliches Theater in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über zwölf feste Dekorationen verfügte: Garten, Straße, Platz, Saal, Hof, Kerker, Fluß oder Hafen, Wolken, Treppen, Grotten, Turm, Theater auf dem Theater und Zimmer.⁹ Ich denke, daß auch ein Tempel dazu gehörte – diese Dekoration ist innerhalb und außerhalb Italiens häufig belegt. Für das „Theater auf dem Theater“ sind mir demgegenüber keine Belege bekannt, es sei denn, man stuft das antike Amphitheater in diese Kategorie ein. Mit diesen nahezu stereotypen Bühnenausstattungen konnte praktisch jede Oper bedient werden.

Bei besonders festlichen Premieren wurden neue Dekorationen hergestellt, die in einigen Fällen in den Fundus des Theaters integriert, in anderen vernichtet wurden, wenn sie ihren Zweck erfüllt hatten. Im Amsterdamer Theater zum Beispiel, das nicht gerade berühmt war für verschwenderische Produktionen, hat „de aloude Hofgallerij“, 1681 von Gerard de Lairese (1640–1711) gemalt, bis zum Theaterbrand von 1772 Dienst getan.¹⁰ Diese Dekoration wurde immer dann hervorgeholt, wenn man einen Saal in einem Palast brauchte.

II.

Bevor ich mich der Beschreibung des Bühnenbildes in der Opera seria des 18. Jahrhunderts zuwende, möchte ich einen kurzen theatergeschichtlichen Rückblick geben. Ausgangspunkt für das Bühnenbild der Renaissance waren die *Zehn Bücher über die Architektur* des Vitruvius,¹¹ der je eine Dekoration für die Tragödie, für die Komödie und für die Satyrspiele vorsah. Für die Tragödie verlangte Vitruvius Dekorationen mit Säulengängen sowie mit Säulen versehene Paläste und Giebel, für die Komödie kleine Bürgerhäuser und für die Satyrspiele Landschaften. In der Renaissance wurden diese Angaben erstmals in Holzschnitten umgesetzt, mit denen Sebastiano Serlio (1475–1554) sein nach dem Vorbild des Vitruvius verfaßtes Werk *Sieben Bücher über die Architektur* illustriert hatte.¹²

Wie die klassische Architektur, so ist auch das Bühnenbild des 16. und 17. Jahrhunderts symmetrisch, was sich auch nach der Erfindung der Schiebekulissen zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht änderte. Im Gegenteil, die Symmetrie wurde sogar noch stärker betont – man denke etwa an Theaterbauten mit sehr

⁹ Hellmuth Christian Wolff, *Oper – Szene und Darstellung von 1600–1900*, Leipzig s. d. [1968] (Musikgeschichte in Bildern Bd 4, Lieferung I), S. 9.

¹⁰ Ben Albach, „Een inventaris van toneeldecors uit 1688“, in: *Scenarium* 8, Zutphen 1984, S. 37–72.

¹¹ Vitruvius, *De Architectura libri decem*, Ausgabe Lateinisch-Deutsch, Darmstadt 1976, S. 232–235.

¹² Der zweite Band, in dem diese Holzschnitte enthalten sind, erschien 1545.

tiefen Bühnenhäusern, wie z.B. Amsterdam (28 Meter), Bayreuth (31 Meter), Dresden (32 Meter) oder Stuttgart (45 Meter).

Veränderungen im Hinblick auf die Symmetrie erfolgten erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel hierfür bieten die Arbeiten von Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743). Er entwarf 1687 für die Oper *Didio Giuliani* von Lotto Lotti in Piacenza einige Bühnenbilder, in denen der perspektivische Fluchtpunkt nach einer der beiden Seiten hin verrückt war, was den Effekt zur Folge hatte, daß man die Dekoration von der Seite her einzusehen meinte. Mit dieser Erfindung ist eigentlich schon eine „scena al angolo“ geboren, die in das Bühnenbild eingebrachte Winkelperspektive. Galli Bibiena vervollkommnete seine Gedanken im Jahre 1703, dem offiziellen Geburtsjahr der „scena al angolo“, mit seinem Werk *Varie opere di prospettiva*, dem 1711 die *Architettura civile* folgte.¹³

Beide Dekorationstypen, der symmetrische und der asymmetrische, blieben nebeneinander bestehen. Aber der visuelle Eindruck der Opera seria wird meist – und zu Recht – mit den asymmetrischen Dekorationen der Bibiena und ihrer Zeitgenossen verbunden: mit Bühnendekorationen, die nur noch einen Teil der Architektur zeigen und die das Auge einladen, in verschiedene Blickrichtungen zu wandern. Entsprechend schreibt Algarotti: „Von nun an wurden die gewöhnlichen Straßen, Alleen und Gallerien, die immer auf den Mittelpunkt zuliefen, in dem sich mit dem Gesicht auch die Einbildungskraft des Zuschauers endigen mußte, viel zu trocken“.¹⁴ Mit Hilfe der Dekorationen mit der neuen Perspektive wurde es nun möglich, auch auf kleinen Bühnen sehr große Räume zu simulieren.

Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die Bühne der phantastischen Oper des 17. Jahrhunderts mit rationalen, symmetrisch ausgerichteten Bühnenbildern ausgestattet war, wobei das phantastische Element durch die Maschinerie bewirkt wurde, während die rationalere Opera seria eher die irrationalen, asymmetrischen Bilder der Bibiena, des Juvarra, Righini oder der Brüder Galliari kannte.

Auf die in den Libretti verwendete Terminologie hatte die neue Erfindung freilich keinen Einfluß. Zenos Anweisungen aus den Jahren um 1705 und später unterscheiden sich in nichts von denen aus früheren Jahren. Die Umschreibungen der dargestellten Orte bleiben dieselben; es ist die Umsetzung, die sich ändert.

¹³ Ferdinando Galli Bibiena, *Varie opere di prospettiva*, Bologna 1703–1708; idem, *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettiva*, Parma 1711.

¹⁴ Algarotti/Raspe, op. cit., S. 275.

III.

Nach diesem historischen Exkurs soll nun die Opera seria im Zentrum stehen. Hier ist für das 18. Jahrhundert eine Änderung zu verzeichnen: Mit dem Verschwinden des phantastischen Elements aus den Libretti vermindert sich auch die Anzahl der Dekorationswechsel. Zeno schreibt in seinem ersten Stück *Gl'i inganni felici* noch zwölf verschiedene Dekorationen vor; nach 1705 sehen wir in seinen Libretti demgegenüber niemals mehr als neun Dekorationswechsel. Metastasio wird noch mäßiger als sein Vorgänger am Wiener Hof. Im Jahre 1724 verlangt er in *Didone abbandonata* noch neun verschiedene Bühnenbilder, nach 1740 im Durchschnitt nur noch sechs. Mehrfache Verwendung desselben Bühnenbildes ist unüblich. Sie kommt jeweils nur ein Mal vor: in Zenos *Narciso* (IV-1 und V-1) von 1696 und in Metastasios *Issipile* (I-8 und II-1) von 1732. In der Regel spielt die Handlung also nicht zwei Mal genau am selben Ort.

Eine interessante Frage stellt sich im Hinblick auf die Veränderungen, denen Libretti in späteren Versionen unterworfen wurden: Welchen Einfluß hatten diese Veränderungen auf das Bühnenbild?

Wurde ein Werk – sei es bearbeitet oder unbearbeitet – in einer späteren Aufführung unter anderem Titel gegeben, dann wurden die Bühnen-Anweisungen oft unverändert übernommen. Gelegentlich gab es kleine Änderungen. Ein Vergleich zwischen Leonardo Vincis Oper *Alessandro nell'Indie* (Rom 1729), Johann Adolph Hasses *Cleofide* (Dresden 1731) und Georg Friedrich Händels *Porro* (London 1736)¹⁵ zeigt auffallende Übereinstimmungen. Die Szenenfolge mag sich jeweils unterscheiden, die Reihenfolge der Bühnenbilder bleibt aber dieselbe.

Nur Händels Londoner Bühne ging oft eigene Wege. Dort gab man sein Geld bevorzugt für gute Sänger aus¹⁶ und sparte eher an der Ausstattung, indem man, statt sich an die Anweisungen zu halten und entsprechende Bühnenbilder herzustellen, auf den eigenen Fundus zurückgriff. So sah das Publikum beispielsweise im *Porro* statt „Arkaden in den königlichen Gärten“ eine „Deliziosa“, einen Lustgarten (III-1) und später (III-7) einen „Boschetto di Palme e Cipressi“.¹⁷ In Händels Londoner *Ezio* von 1732 ist die Zahl der Dekorationswechsel zwar unverändert, und diese finden auch an denselben Stellen statt; aber die Bühnenbilder sind unterschiedlich. Wieder griff das Theater wohl auf den eigenen Fundus zurück: Aus Metastasios „Forum Romanum“ wurde ein „kaiserlicher Saal mit einem Thron“ („Sala imperiale con Trono“) und aus den

¹⁵ Für die Londoner Libretti siehe: Ellen T. Harris (ed.), *The librettos of Handel's operas*, vol. 11, New York 1989.

¹⁶ Joachim Eisenschmidt, *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit, zweiter Theil*, Wolfenbüttel und Berlin 1941, S. 100 ff.

¹⁷ In der alten englischen Übersetzung heißt es: „a Garden of Pleasure“ und „a Grove of Palm and Cypress Trees“.

hängenden Gärten wiederum eine „deliziosa.“¹⁸ Es kam in London auch schon einmal vor, daß eine Oper ohne Bühnenbild gegeben wurde, so etwa Händels *Amadigi* am 23. Februar 1717. In der Ankündigung hieß es: „Diese Oper wird ohne Kulissen vorgestellt. Die Bühne zeigt dasselbe großartige Aussehen wie bei einem Ball.“¹⁹

Für gewöhnlich lassen sich aber auch dann, wenn zwischen Uraufführung und späterer Bearbeitung ein langer Zeitraum liegt, kaum wichtige Unterschiede feststellen. Dies zeigt etwa ein Vergleich zwischen dem 1728 in Venedig aufgeführten *Ezio* von Porpora nach einem Text von Metastasio und der gleichnamigen Oper von Carl Heinrich Graun in der Textbearbeitung von Giovanni Pietro Tagliazucchi, die 1755 in Berlin aufgeführt wurde.²⁰ Entsprechendes läßt sich aus einem Vergleich zwischen Caldaras *Clemenza di Tito* (Wien 1734) sowie Mozarts (Prag 1791) und Ignaz Holzbauers (Mannheim 1757)²¹ gleichnamigen Werken ersehen: Die Anweisungen für das Bühnenbild sind oft Wort für Wort beibehalten.

IV.

Vergleicht man die Terminologie von Claude-François Ménéstrier mit derjenigen, die in den Dekorationsanweisungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts verwendet wird, dann zeigt sich ein mehr oder weniger übereinstimmendes Bild. Wie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind es Paläste, Tempel, Gärten und Landschaften, die die wichtigste Rolle spielen.

Es sind aber auch Veränderungen zu konstatieren. Nicht alle von Ménéstrier genannte Dekorationen haben ein Jahrhundert lang überlebt. In den Libretti von Zeno und Metastasio – also immerhin in 1600 Opern – fehlen diejenigen Ausstattungen, die Ménéstrier unter dem Titel „Akademische Szenen“ nennt: beispielsweise eine Malerschule oder die Studierstube eines Gelehrten. Wenn dann, wie in Metastasios *Atenaide* (1762) doch einmal eine Bibliothek Ort der Handlung ist, dann wird diese Szenerie nur angedeutet: „Gabinetto, corrispondente a magnifica bibliotheca“.

Auch die magischen und die himmlischen Szenen sind fast gänzlich verschwunden. Sie werden nur noch als „licenza“ am Ende der Oper verlangt, als Reverenz an den Fürsten. Ein Beispiel: Für die Aufführungen von Nicola Confortos *Adriano in Siria*²² 1757 in Madrid schrieb Metastasio eine spezielle „licenza“. Darin kommt die ganze, in der Tradition des 17. Jahrhunderts funktionierende Maschinerie zur Wirkung: „Bey dem Schall einer fröhlichen Zusammenstimmung rauschender Klingspiele, entdeckt sich der beleuchtete

¹⁸ Ellen Harris (ed.), op. cit. Vol. 6.

¹⁹ Eisenschmidt, op. cit., S. 102.

²⁰ Libretto in der Staatsbibliothek Berlin und im Reiss-Museum Mannheim, Theatersammlung.

²¹ Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung, mit Erwähnung neuer Dekorationen und Namen des Bühnenbildners Stefan Schenk.

²² Erstmals war die Oper, vertont von Caldara, 1732 in Wien aufgeführt worden.

Palast der Sonne. Man sieht die Gottheit auf ihrem goldenen Wagen sitzen, wie sie im Begriff ist, die feurigen Pferde aufzuhalten. Um sie herum sind die Stunden, die Jahreszeiten und andre Arten Geister als ihre Diener und Nachfolger ...“²³

Metastasio nennt derartige Möglichkeiten explizit in einem Brief vom 8. März 1749 an Farinelli. „Eine andere Methode, um eine glanzvolle Szene mit jeder Maschinerie, die Sie sich wünschen, einzuführen ist eine Licenza oder Compliment am Ende, völlig losgelöst vom Inhalt des Dramas.“²⁴ Sonst kommt die alte Spektakel-Maschinerie nur in der Schlußszene von *Didone abbandonata* zu Ehren: Das wütende Meer löscht die Flammen von Didos Schloß, und der leuchtende Palast des Neptun erscheint. Himmlische und magische Szenen bleiben beschränkt auf „Feste Teatrali“, wie sie in *Partenope* (Hasse, Wien 1767), *Alcide al bivio* (Hasse, Wien 1760) oder kleineren Gelegenheitswerken wie *Astrea placata* (Predieri, Wien 1739) oder *L'asilo d'amore* (Caldara, Wien 1732) vorkommen. In der Opera seria bleiben himmlische und magische Szenen die – etwa mit Händels *Alcina* und *Ruggiero* gegebene – Ausnahme.

Diese Entwicklung verwundert nicht. Im 18. Jahrhundert verschwindet die Mythologie mehr und mehr von der Bühne, und die Geschichte nimmt ihren Platz ein. „Statt der fabelhaften Argumente“, schreibt Algarotti, „die so zu sagen Himmel und Erde in sich fassen und von Natur sehr kostbar sind, wandten sie [die Veranstalter] sich zu den historischen, die weit engere Schranken haben. Nur dergleichen brachten sie auf die Scene; und so fiel die Oper mit eins vom Himmel auf die Erde herab, verlor die Gemeinschaft der Götter und hatte es nur mit Menschen zu thun“.²⁵ Die Ablösung himmlisch-kostspieliger durch irdische Themen in der Oper hatte neben anderem also auch ökonomische Ursachen!

Neben „akademischen“ und mythischen Szenarien gibt Ménestrier für die Oper des 17. Jahrhunderts auch Läden, Künstlerstudios und Märkte an, die aber bei Zeno und Metastasio gleichfalls keine Aufnahme finden. Sie waren für die Opera seria zu wenig ernsthaft, wie man einer Äußerung Metastasios entnehmen kann. Der beantwortete am 12. Februar 1756 einen Brief von Farinelli, worin dieser ihn gefragt hatte, ob er als Bühnenbilder einen Markt mit beleuchtete Läden zeigen dürfe, negativ. „Ein Markt“ schreibt Metastasio „und beleuchtete Läden sind komisch, und ich weiß nicht, wie sie von den Zuschauern aufgenommen würden. Stampiglia hat sie im letzten Jahrhundert

²³ Deutsche Übersetzung aus *Des Herrn Abt Peter Metastasio, Kayserl. Königl. Hofpoetens Dramatische Gedichte, aus dem Italienischen übersetzt* [von Th.A. Koch?] Erster Band, Frankfurt und Leipzig 1769.

²⁴ Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Bd. III, Milano 1951, S. 377; Charles Burney, *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, London 1796 (Reprint New York 1971), Vol. I, S. 256: „L'altra maniera d'introdurre una scena magnifica con macchina e con quanto mai si desidera nell'ultimo è quella di fare una licenza staccata affatto dalla tessitura del componimento ...“

²⁵ Algarotti/Raspe, op. cit., S. 228 f.

in seinem Drama *Appius Claudius* eingeführt. Aber in diesem Drama hatten komische Charaktere einen wichtigen Anteil, und Opern waren damals die Bastarde von Komödie und Tragödie, die allmählich zu unterschiedlichen Familien geworden sind.“ Statt beleuchteter Läden empfahl er folgendes: „Sie können gut einen illuminierten Platz bei Nacht und statt Läden beleuchtete Tempelvorhallen und andere öffentliche Gebäude zeigen, aber ich würde es nicht wagen, in meinen Anweisungen einen Markt oder einen Laden zu verlangen.“²⁶ In diesem Zitat ist ein Echo auf Vitruvius nicht zu überhören. Noch immer gilt es, im Hinblick auf die Dekoration einen deutlichen Unterschied zwischen dem Musikdrama und der musikalische Komödie zu machen.

Im übrigen ist es erstaunlich, daß Farinelli, seit Jahrzehnten „nourri dans le sérail“ der Opera seria, so eine Frage überhaupt stellt. Könnte man vielleicht aus dieser Korrespondenz von 1756, Mozarts Geburtsjahr, ableiten, daß das unerschütterliche Gebäude der Opera seria auch im Hinblick auf die Bühnenbilder allmählich ins Wanken geriet?

Was die in Ménestriers Typologie aufgeführten Militärszenen betrifft, so bleiben sie der Opera seria erhalten, verlieren aber an Beliebtheit. Zeno, mehr noch in den Traditionen des 17. Jahrhunderts verwurzelt als Metastasio, verwendet Dekorationen mit Feldlagern etwa doppelt so häufig wie jener. In der 1727 von Caldara vertonten Oper *Ornospade* schreibt er – noch ganz in der Tradition des 17. Jahrhunderts – sogar ein richtiges Schlachtfeld mit Gefallenen vor. Waren vielleicht diese Leichen auf der Bühne die Ursache dafür, daß nach Caldara kein einziger Komponist diesen Text mehr vertont hat? Jedenfalls scheint es, daß die Librettisten, je weiter das Jahrhundert voranschritt, desto seltener Schlachtfelder und Belagerungen verlangten.

Im Werk von Metastasio läßt sich eine ähnliche Entwicklung ablesen. In seinen Dramen aus den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts kommen noch einige Militärszenen und Verwüstungen vor: Derartige Sujets weisen vier von insgesamt acht Szenen in *Catone in Utica* (Vinci, Rom 1727), drei von sieben in *Alessandro nell' Indie* (Vinci, Rom 1729) und zwei von acht in *Semiramide* (Vinci, Rom 1729) auf. Demgegenüber zeigt in *Ciro riconosciuto* von 1736 (Caldara, Wien) nur noch eines von vier Bühnenbildern Kriegszelte, und in *Temistocle* aus dem selben Jahr (Caldara, Wien) ist das Heer in den Hintergrund gedrängt. Im Zentrum der Szene steht „ein großes und reiches Gezelt“ mit Thron, das dieselbe Funktion hat wie ein Palast. In den späteren Texten bleibt das Heer in der Peripherie; in *Il trionfo di Clelia* von 1762 (Hasse, Wien) wird

²⁶ Siehe Anm. 24: Metastasio, op. cit., S. 1095; Burney, op.cit. Vol. II, S. 162 f.: „... la Fiera con botteghe illuminate è affatto comica: i nostri spettatori non so come la soffrirebbero in un'opera seria. Stampiglia la introdusse in un suo dramma intitolato *l'Appio Claudio*; ma nel secolo passato, quando i buffi erano personaggi interessati nell'opera, e l'opera era un bastardismo di tragedia e di commedia, che a poco a poco si è dovuto correggere. Si potrebbe ben fare una piazza festivamente illuminata in tempo di notte, e in vece del fondo delle botteghe illuminare portici, vestiboli di templi o d'altri edifizii pubblici; ma io non ardirei assolutamente di nominar fieri o bottega nell' enunciazione delle mutazioni di scena.“

es nur noch – durch ein Palastfenster oder von einer Loggia aus – in der Ferne gesehen.

Man spürt auch hier die Aesthetik der französischen Klassik. Das Böse wird in der Handlung gemäßigt und Greuelthaten werden nach Möglichkeit vermieden, oder sie spielen sich hinter den Kulissen ab. Das Schreckliche wird ins Angenehme, das Fürchterliche ins Liebliche gewendet.²⁷ „Was auch immer der Künstler darstellt, er hat sich an das Prinzip der bienséance (Schicklichkeit) und der convenance (Angemessenheit) zu halten“, heißt es im französischen Regelkanon des späten 17. und 18. Jahrhunderts.²⁸

V.

Bei den unterschiedlichen Landschaftsbeschreibungen, wie sie sich bei Zeno und Metastasio finden, denkt man unwillkürlich zurück an die Pastoralen der Renaissance und an Vitruvs Anweisungen für die Dekorationen der Satyrspiele, wo es heißt: „Für Satyrspiele wird die Dekoration nach Art eines gemalten Landschaftsbildes mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft.“²⁹ Auch in der Opera seria und in den Feste teatrale erscheinen solche Szenen. Metastasio gibt in seinen Dramen u.a. folgende Anweisungen: „Ein weites Feld zu Füßen eines Berges mit verstreuten Hirtenhütten“; „eine weite und angenehme Gegend“; „das Innere einer großen und angenehmen Grotte“; „eine steinige Höhle am Meeresufer“.³⁰

Bei den Palästen und Festsälen wird man leicht dazu verleitet, den Begriff „luogo magnifico“ – „prächtiger Ort“ mit den Neuerungen auf den Bühnenbildern der Bibiena zu verbinden. Einen luogo magnifico könnte man als Intensivierung der Sala reale oder imperiale beschreiben, obwohl nicht immer deutlich ist, ob der luogo magnifico ein Innen- oder ein Außenraum ist. Ein luogo magnifico ist im Grunde mehr als nur ein prächtiger Ort – man könnte ihn fast als ein visuelles Symbol für die ganze Opera seria sehen. Der Terminus kommt bei Zeno und Metastasio vierzehn Mal vor (fünf Mal bei Zeno, neun Mal bei Metastasio); meines Wissens ist es Zeno, der ihn 1701 in *Griselda* (Pollarolo, Venedig) erstmals benutzt, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Ferdinando Bibienas Abhandlung. Nach 1703, dem Geburtsjahr der „scena al angolo“, erhielt der luogo magnifico unverhoffte Möglichkeiten, wie sich aus zwei Entwürfen nachweisen läßt. Der erste zeigt einen architektonischen Raum als Ganzes, der zweite nur einen Teil, wobei die Illusion vermittelt wird, das Ganze könne sich hinter dem Proszenium noch unendlich weit ausbreiten.

²⁷ Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Wien 1952, S. 138 ff.; Reinhard Strohm, *Dramma per musica*, New Haven/London 1997, S. 208 ff.

²⁸ Wladislaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 3, Basel und Stuttgart 1987, S. 363, 400.

²⁹ Vitruvius, op. cit., S. 234 f.

³⁰ Deutsche Übersetzung: siehe Anm. 23.



Abb. 1: Gerard de Lairese, De aloude Hofgallerij, Theater Amsterdam 1681. Stich von A. van der Laan, um 1768. Amsterdam, Sammlung Theater Instituut Nederland. (Foto Th.I.N.).

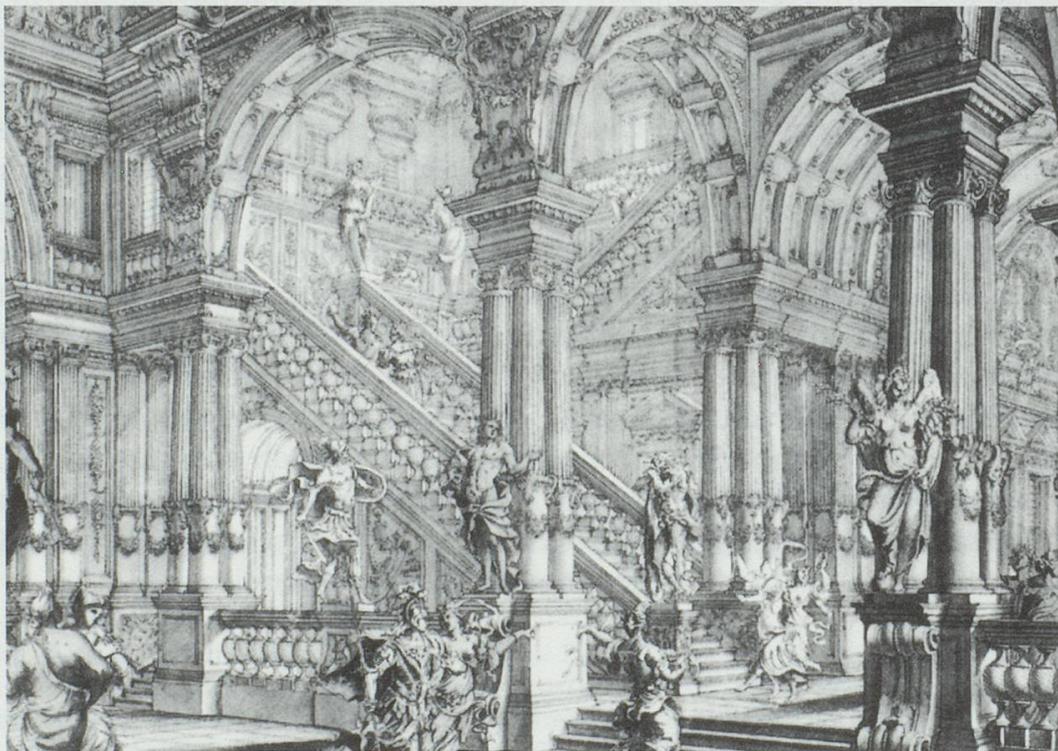


Abb. 2: Giuseppe Galli Bibiena: Entwurf zu einem „Luogo Magnifico“. Wien, Sammlung Albertina, reproduziert als Nr. 10 in: Joseph Gregor, Denkmäler des Theaters, Bd. 2 München 1925. (Foto Th.I.N.)

Eine weitere Bemerkung betrifft Gefängnisse und andere Orte des Schauders. Man hat in Zenos Anweisungen für derartige Bühnenbilder, z.B. „campagna orrida“ – „öde Landschaft“ (*Aminta* III-5, *Svanvita* I-6) oder „atrio di prigionieri, con sotterraneo“ – „Gefängnis-Vorhalle mit unterirdischem Kerker“ (*Ornospade* III-1), einen Vorboten der Frühromantik sehen wollen.³¹ Ich kann mich einer solchen Ansicht nicht anschließen. Mir scheinen diese Anweisungen vielmehr ins 17. Jahrhundert, vielleicht sogar zum Manierismus zurückzuweisen. Bereits 1688 kennt die Oper *Il Greco in Troia* von Matteo Noris eine „prigione oscurissima“ (III-9) und im *Didio Giuliano* von Lotto Lotti aus dem Jahr 1687 wird ein „sotterraneo“ (II-17) vorgeschrieben.³²

VI.

Im folgenden werde ich eine erste Inventarisierung der Bühnenbilder der Opera seria auf der Basis der Texte von Zeno, Zeno-Pariati und Metastasio entsprechend der von Ménestrier vorgegebenen Typus-Reihenfolge versuchen. Die Übernahme von Ménestriers Reihenfolge läßt sich dadurch rechtfertigen, daß die meisten seiner Rubriken auch nahezu hundert Jahre später noch gültig waren. Paßt man Ménestriers Schema den Verhältnissen an, wie sie in den Texten von Zeno und Metastasio gegeben sind, dann erscheint folgende Klassifizierung als sinnvoll:

1. Wohnungen der Götter (Les Célestes)
2. Tempel mit ihren Vorhöfen und Nebengebäuden (Les Sacrées)
3. Militäre Szenen (Les Militaires)
4. Landschaften und pastorale Szenen (Les Rustiques ou Champêtres)
5. Häfen, Küsten und Inseln (Les Maritimes)
6. Paläste und Landsitze mit ihren Innenhöfen und Arkaden, Fürstliche Räume inkl. des luogo magnifico, aristokratische Gärten und Parks (Les Royales)
7. (Historische) Städte und Vorstädte
8. Gefängnisse
9. Verschiedenes.

Eindeutigkeit ist hier freilich nicht immer möglich. Soll man beispielsweise den Porticus eines am Hafen gelegenen Palastes unter „Royales“ oder „Maritimes“ einordnen? In welche Kategorie gehört ein Feldlager neben einer Tempelruine? Bei einer Einteilung wie dieser ist eine gewisse Subjektivität unvermeidlich.

Eine Übersicht über die 547 Bühnenbild-Anweisungen (330 von Zeno bzw. Zeno/Pariati; 217 von Metastasio) ergibt folgende Zuordnung:

³¹ Lorenzo Bianconi et alii., *Geschichte der Italienischen Oper*, Bd V, Laaber 1991, S. 86.

³² Cesare Molinari, *Le nozze degli dei, un saggio sui grande spettacolo italiano nel seicento*, Roma 1968, ill. 229 und 218.

1. Wohnungen der Götter:
Bei Zeno kann diese Rubrik vernachlässigt werden, da sie nur zu 0,9% vertreten ist. Demgegenüber können bei Metastasio 10% seiner Anweisungen (22 der 217 Bühnenbilder, vor allem in den Serenate und Licenze) dieser Rubrik zugeteilt werden.
2. Tempel mit ihren Vorhöfen und Nebengebäuden:
Bei Zeno 3,3%, bei Metastasio 8,3%.
3. Militärszenen:
Bei Zeno 14,9% (49 von 330), bei Metastasio 6,5% (14 von 217). Das oben erwähnte Abnehmen kriegerischer Handlungen innerhalb der 76 Jahre, die zwischen Zenos *Gl'i inganni felici* von 1695 und Metastasios *Ruggiero* von 1771 liegen, spiegelt sich also auch in diesen Zahlen.
4. Landschaften und pastorale Szenen:
Bei Zeno 8,2%, bei Metastasio 8,7%.
5. Häfen, Küsten und Inseln:
Bei Zeno 2,4%, bei Metastasio 5,1%.
6. Paläste und Landsitze mit ihren Innenhöfen und Arkaden, Fürstliche Räume inkl. der *luogo magnifico*:
„Les Royales“ machen den wichtigsten Teil der Bühnenbilder aus: Bei Zeno 60%, bei Metastasio 54,4%. Eine genauere Betrachtung ergibt folgendes Bild:
 - Arkaden, Vor- und Innenhöfe: Bei Zeno 15,7%, bei Metastasio 14,8%.
 - Innenräume und *Luoghe magnifiche*: Bei Zeno 32,1%, bei Metastasio 27,6%.
 - Gärten und Parks: Bei Zeno 12,2%, bei Metastasio 12%.
7. Städte und Vorstädte:
Diese Rubrik ist bei beiden Autoren ziemlich spärlich vertreten. Natürlich kommen Städte häufig vor, aber meist wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein Detail gerichtet, das wichtiger ist als die Stadt. (z.B. Seleukeia mit der Ansicht des königlichen Palastes in Metastasios *Siroe* von 1726: hier ist der Palast das wichtigste Element des Bühnenbildes). Die Rubrik „Städte“ kommt bei Zeno zu 3,6%, bei Metastasio zu 2,3% vor.
8. Gefängnisse:
Bei Ménestrier ist diese Rubrik den zivilen Szenen zugeordnet; ich gebe ihr eine eigene Rubrik, weil Zeno und Metastasio auch Gefängnisse verlangen, die Teil eines Palastkomplexes sind. Bei beiden Autoren kommen sie fast gleich häufig vor: bei Zeno 3%, bei Metastasio 2,8%.
9. Verschiedenes:
 - Amphitheater: 8 Anweisungen (6 bei Zeno, 2 bei Metastasio).
 - Gräber zwei Mal (bei Zeno),

- Aquädukt: ein Mal (Metastasio).
- Hippodrom zwei Mal (1 bei Zeno, 1 bei Metastasio).
- Bäder: zwei Mal (beide bei Zeno).
- Pyramide: ein Mal (Zeno).

Von den insgesamt 16 Anweisungen entfallen auf Zeno 12 oder 3,6%, auf Metastasio 4 oder 1,8%.³³

Die Bühnenbild-Anweisungen Zenos unterscheiden sich darin von denjenigen Metastasios, daß sie im allgemeinen weniger spezifisch sind. Fast die Hälfte von Zenos Anweisungen besteht aus kurzen Hinweisen: sala, bosco, salone imperiale, prigiono, padiglione reale u.s.w. Erst in seinen letzten Stücken *Imeneo* (1727), *Mitridate* (1728), *Cajo Fabrizio* (1729) und *Enone* (1734) wird er deutlicher. Auch Metastasio ist in seinen ersten Dramen *Didone abbandonata* (1724) und *Siroe* (1725) noch sparsam mit seinen Hinweisen: cortile, appartamenti reali con tavolino e sedia, atrio, gabinetto con sedie, parco reale. Später werden die Anweisungen ausführlicher. In seinem letzten Werk *Il Ruggiero* (1771) verwendet er allerdings in fünf der sechs Anweisungen wieder einzeilige Hinweise. Trotzdem besteht bei Metastasio nur ein Viertel, bei Zeno demgegenüber etwa die Hälfte der Anweisungen aus kurzen Hinweisen.

VII.

Welchen Sinn haben die hier vorgebrachten Erkenntnisse? In heutigen Aufführungen von Opere serie des 18. Jahrhunderts wird das Ohr bedeutend mehr verwöhnt als das Auge. Immer häufiger werden diese Opern mit zeitgenössischen Instrumenten und in historisierender Aufführungspraxis gegeben, wobei an Sänger und Instrumentalisten höchste Ansprüche gestellt werden. Dem Auge wird demgegenüber meist ein Szenarium des 20. Jahrhunderts geboten, allenfalls garniert mit einigen Kostümen oder Ornamenten, die auf die Entstehungszeit des Werkes hindeuten. Nur selten wird den Zuschauern eine Vorstellung von der Einheit zwischen Musik und Bild vermittelt, wie sie im 18. Jahrhundert selbstverständlich war. Diese Situation ist unbefriedigend – eine ausführliche Inventarisierung der alten Bühnenbilder könnte hier weiterhelfen.

Und noch ein zweiter Gesichtspunkt ist zu bedenken: In vielen Bibliotheken und Museen liegen hunderte, wenn nicht Tausende von Zeichnungen von

³³ Natürlich könnte man diese Bühnenbilder auch den Rubriken „Städte“ (Amphitheater, Hippodrom, Bäder) oder „Landschaften“ subsumieren, aber dann ginge das Spezifische der Bezeichnung verloren. Dennoch habe ich vier Mal das Innere einer Hirtenhütte der Rubrik „Landschaften und pastorale Szenen“ zugeteilt. Eine Pagode (ein Mal bei Metastasio) und ein Aufenthaltsort der Vestalinnen (ein Mal bei Metastasio) habe ich der Kategorie „Tempel und ihre Nebengebäude“ zugeordnet.

Bühnenbildern, von der einfachen Skizze bis zum detaillierten Entwurf.³⁴ Oft sind diese Blätter mit Notizen versehen, die, wie ich immer wieder feststellen konnte, sehr genau die Anweisungen wiederholen, die im Libretto stehen. Aber diese Anweisungen sind nur wenig bekannt. Drei Beispiele sollen diesen Sachverhalt illustrieren:

1. In der großen Bibiena-Ausstellung der *Fondazione Cini* in Venedig wurde eine Zeichnung mit der fragmentarischen Randbemerkung „Scena seconda – Logge interne nella Reggia d’Argo veduta da un lato di vastissima campagna irrigata del fiume Inaco e dall’ alte di Maestose ...“ gezeigt – „Innerräumliche Laubengänge des Königlichen Palastes von Argos. Aussicht auf der einen Seite auf eine sehr weite, von dem Fluß Inaco durchflossenen Landschaft, auf der anderen auf majestätische ...“ Die Ausstellungsmacher vermuteten, daß diese Zeichnung ein Entwurf für die Oper *Telesilla* von Giuseppe Porsile nach dem Text Claudio Pasquinis sei.³⁵ Das einzige Bühnenbild für diese Festa Teatrale lautet: „La scena si figura su le rive del fiume Inaco a fronte della Città d’Argo“ – derselbe Ort der Handlung also. Die Zuschreibung ist verlockend, aber leider nicht richtig. Der Text auf der Zeichnung ist nämlich wörtlich die Bühnen-Anweisung für die siebente Szene des ersten Aktes der Oper *Ipermestra* von Metastasio. Die Zeichnung von Giuseppe Galli Bibiena betraf wahrscheinlich die Uraufführung des Werkes 1744 in Wien zur Musik von Johann Adolf Hasse und Luca Antonio Predieri. Ein Blick in das Libretto klärt uns auch darüber auf, was dem „Maestoso“ noch folgt: „ruine d’antiche fabbriche“ – in der Raspe-Übersetzung „überbliebener Denkmahle alter herrlicher Gebäude“.

2. In der ehemaligen Sammlung Lodewijk Houthakkers in Amsterdam befand sich eine gleichfalls von Giuseppe Galli Bibiena angefertigte Zeichnung, der Entwurf für einen Saal in einem Palast mit der Überschrift: „Sala Terrena in una Casa di Campagna corrisp. agli Allogiam ...“.³⁶ Auch hier läßt sich der Satz vervollständigen: „agli alloggiamenti di Q. Fabio.“ Es handelt sich um den

³⁴ Über den Weg von der Skizze zur Aufführung gibt es kaum Literatur. Paul Zucker vermutet in seinem Buch *Die Theaterdekoration des Barock* (Berlin 1925, S. 23), daß der Entwurf in drei Schritten entstand. 1. eine kleine skizzierte Federzeichnung, 2. ein Aquarell in sepia oder Terra di Siena, das im wesentlichen das Verhältnis von Hell und Dunkel regelt; 3. der definitive Entwurf, in dem die Farben festgelegt werden. Ich denke daß es bei Opernproduktionen noch einen vierten Schritt gab: eine sehr detaillierte „Prunkzeichnung“ mit Figuren, die dem Fürsten oder einem anderen Auftraggeber als Erinnerung an die Vorstellungen dediziert wurde. – Was die Skizzen betrifft, so findet man in Sammlungen oder bei Versteigerungen gelegentlich erste Federzeichnungen auf mit Öl präpariertem Transparentpapier. Dies ist möglicherweise ein Hilfsmittel, um Skizzen auf Normalpapier zu übertragen. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob eine solche vom Bühnenbildner selbst oder von seinem Atelier ausgeführt wurde. Meines Wissens ist dieses Problem, auch in kunsthistorischen Untersuchungen, noch nicht zur Sprache gebracht worden.

³⁵ *Katalog Bibiena Ausstellung*, Venedig 1970, Nr. 72.

³⁶ Peter Fuhring, *Design into art, drawing for architecture and ornament, The Lodewijk Houthakker Collection*, London 1989 Vol. 2, no. 874.

Entwurf zu einem Bühnenbild (III-1) für Caldaras Oper *I due dittatori* nach einem Text von Zeno (Wien 1726). Im übrigen läßt sich auch die Zuschreibung an Bibiena vervollständigen: Für *I due dittatori* arbeitete Giuseppe Bibiena mit seinem Bruder Antonio zusammen.

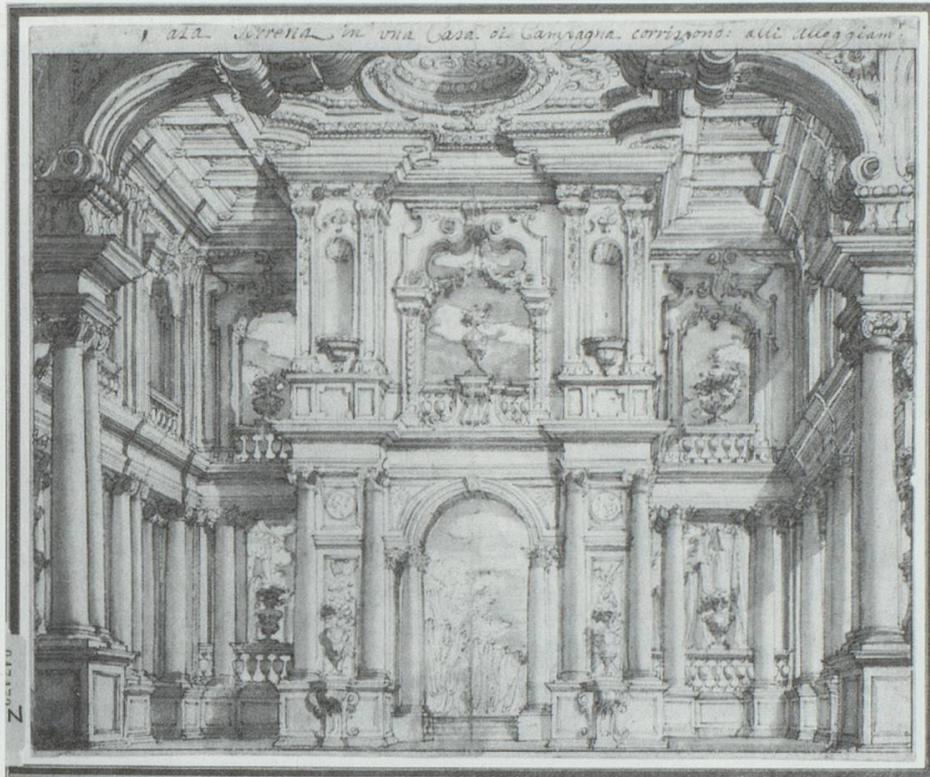


Abb. 3: Giuseppe und Antonio Galli Bibiena: Entwurf für die Oper *I due dittatori* (III-1) von Antonio Caldara nach einem Text von A. Zeno, Wien 1726. Amsterdam, Ehemalige Sammlung Lodewijk Houthakker.

3. Ein letztes Beispiel zeigt, daß auch dann, wenn eine Zeichnung keinen Text hat, die Kenntnis der ursprünglichen Anweisungen für die Bühnenbilder einen Anhaltspunkt für die Identifikation einer Bildquelle darstellen kann: In den Sammlungen des Royal Institute of British Architects in London befindet sich eine Zeichnung von Vincenzo dal Re, Bühnenbildner in Neapel, die im Vordergrund ein herrschaftliches Zelt mit Thron, im Hintergrund einen Palast zeigt. Auf den ersten Blick möchte man in ihr einen Entwurf für die Serenata *Il sogno di Olimpia* von Giuseppe de Majo nach einem Text von Raniero de Calzabigi (Neapel 1747) vermuten.³⁷ Wer die Anweisungen für die Bühnenbilder des 18. Jahrhunderts kennt, sieht aber sofort, daß es sich um einen Entwurf für Metastasio's *Alessandro nell'Indie* (I-1) handelt. Die entsprechende Anweisung

³⁷ Wynne Jeurwine, *Stage designs (The RIBA drawing series)*, London 1968, Nr. 32.

lautet: „Gran padiglione d’Alessandro vicino all’ Idaspe. Vista della reggia di Cleofide su l’altra sponda del fiume“ – „Ein grosses Zelt Alexanders nahe dem Hydaspes. Ansicht mit der Burg der Cleophide am andern Ufer des Flusses.“ Der Entwurf betrifft wahrscheinlich die gleichnamige Oper von Domenico Sarro, die 1743 im Teatro San Carlo in Neapel aufgeführt wurde.³⁸



Abb. 4: Vincenzo dal Re: Entwurf, wahrscheinlich für die Oper *Alessandro nell’Indie* (Musik: D. Sarro, Text: P. Metastasio) angefertigt, die 1743 in Neapel uraufgeführt wurde. London, Sammlung des Royal Institute of British Architects, RIBA (Foto: A.C. Cooper).

Schon vor 35 Jahren hat Franz Hadamowsky im Hinblick auf die Identifikation von Bühnenbildern den Weg gewiesen.³⁹ In seinem Buch über die Familie Galli Bibiena nahm er von 89 Opern, Feste Teatrale und Serenate, die zwischen 1710 und 1744 in Wien zur Aufführung kamen, die textgetreuen Anweisungen für die Bühnenbilder auf. Diese Liste hat in vielen Fällen dazu beitragen können, Bühnenbilder zu identifizieren.

³⁸ Siehe u.a. den Artikel „Vincenzo dal Re“ von Mercedes Viale Ferrero in *The New Grove dictionary of opera*, London 1992. Vielleicht könnte man auch noch an *Alessandro nell’ Indie* von Joh. Chr. Bach, Neapel, Teatro San Carlo, Januar 1762 denken.

³⁹ Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien, Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962.

Es wäre wünschenswert, die vollzähligen Bühnenbild-Anweisungen in den Opernlibretti des 18. Jahrhunderts an zentraler Stelle zu sammeln und zu klassifizieren. Mit Hilfe der heutigen technischen Möglichkeiten ist dies leichter zu verwirklichen als je zuvor. Eine solche Klassifizierung müßte natürlich ein feineres Raster bieten als die grobe Einteilung Ménestriers oder diejenige, die ich hier vorgenommen habe.

Freilich wird es auch bei größter Genauigkeit nicht möglich sein, jeden Entwurf zu identifizieren. Hierfür lassen die so häufig vertretenen einfachen Anweisung wie Sala, Giardino, Reggia, Bosco, Prigiono einen zu großen Spielraum. Andererseits gibt es noch viele Zeichnungen, die darauf warten, der Oper zugewiesen zu werden, für die sie angefertigt worden sind. So könnten Auge und Ohr einander wieder näher gebracht werden.

Es war üblich, die Ozeanaria in einem Zimmer zu haben, das für die Unterhaltung der Gäste eingerichtet war. Die Ozeanaria wurde oft als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen. Die Ozeanaria wurde oft als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen.

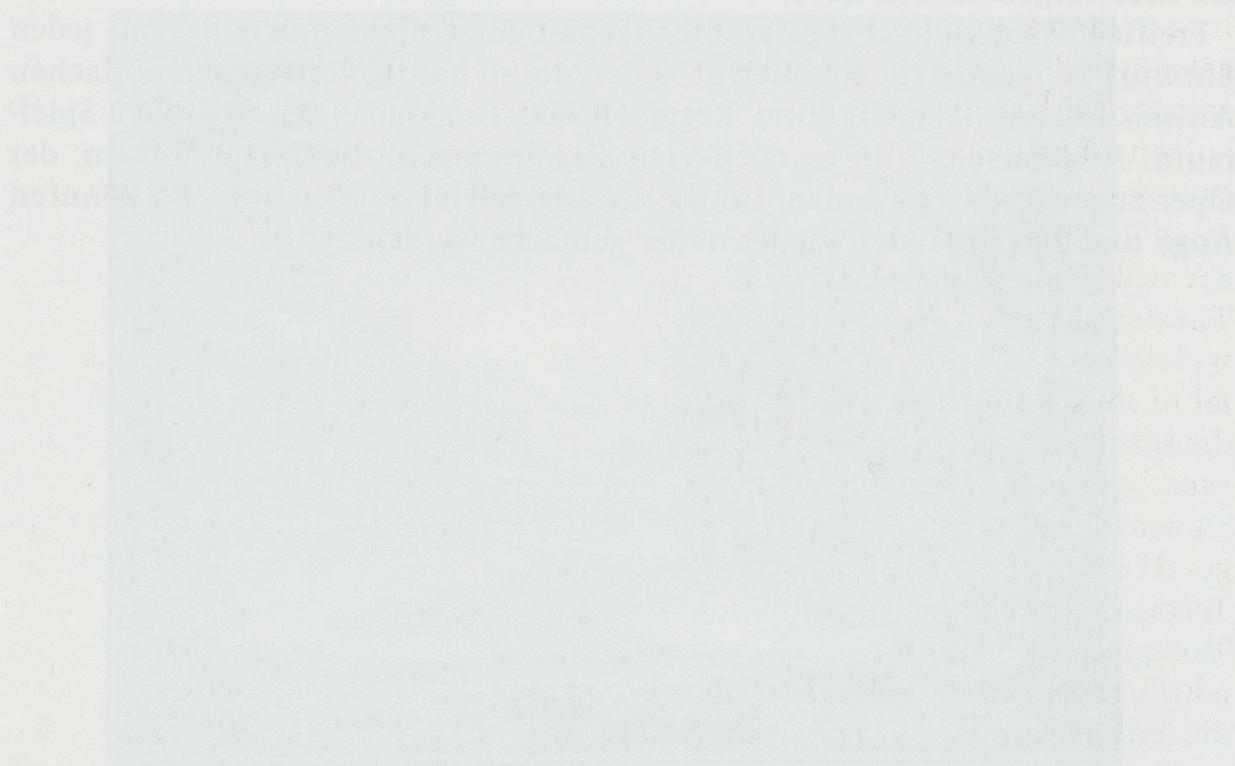


Abb. 1: Zeichnung der Ozeanaria, wahrscheinlich für die Ozeanaria in der Ozeanaria. Die Ozeanaria wurde oft als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen.

Schon vor 30 Jahren hat Franz Platenowky im Hinblick auf die Identifizierung von Bakterien den Weg gewiesen. In seinem Buch über die Familie Ozeanaria hat er die Ozeanaria als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen.

Die Ozeanaria wurde oft als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen. Die Ozeanaria wurde oft als ein Ort der Unterhaltung und der Unterweisung der Kinder angesehen.

BEMERKUNGEN ZU SZENISCHEN AUFFÜHRUNGEN
BAROCKER ORATORIEN UND SERENATEN

VON HANS JOACHIM MARX

In der Literatur über das italienische Oratorium des Barockzeitalters wird gelegentlich darauf hingewiesen, daß Oratorien und Serenaten in Italien auch szenisch aufgeführt wurden. Die meisten Verfasser belassen es freilich bei dem aufführungspraktischen Hinweis und geben nicht an, was in der Zeit unter „szenisch“ verstanden wurde bzw. wie eine solche „szenische Ausführung“ *in concreto* aussah. Gab es, wie in der *opera sacra* der Zeit, für jede einzelne Szene das entsprechende Bühnenbild? Agierten die Sänger in konventionellen Theaterkostümen? Gab es theatralische Effekte, etwa Himmelsmaschinen, wie wir sie aus Emilio de Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* aus dem Jahre 1600 kennen? Oder hat die Gattung der *rappresentazione sacra*, die auf die spätmittelalterlichen Mysterienspielen zurückgeht, wie auch die der *opera sacra* nichts mit der neuen Gattung des *oratorio* gemeinsam?

Diesen Fragen ist Howard Smither, einer der besten Kenner der Oratorien-geschichte, in seinem Aufsatz über „Oratorio and sacred opera, 1700–1825: Terminology and genre distinction“ nachgegangen und hat anhand zahlreicher Textquellen festgestellt, daß das Oratorium in Italien bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zwar auf Bühnenaktionen verzichtete, in vereinzelt Fällen aber die Bühne, auf der es aufgeführt wurde, reich ausgestattet war („decorated ‚concert‘ stage“).¹

So richtig diese Aussage ist, so wenig vermag sie jedoch das Phänomen zu erklären, daß römische Oratorien zuweilen mit aufwendigen Bühnendekorationen „in Szene“ gesetzt wurden, die von ihrer Bedeutung und ihrer Gestalt her kaum etwas mit den Bühnenbildern der Oper zu tun haben. Ich gehe deshalb im folgenden nicht noch einmal auf das Verhältnis von Oper und Oratorium ein, sondern frage von der Prämisse aus, daß die Oratorien noch weit bis ins 18. Jahrhundert hinein öffentlich praktizierte Andachts-Übungen („*esercizi spirituali*“) waren, nach deren geistlicher Bestimmung und Ausrichtung.

Aus frömmigkeitsgeschichtlichen Studien wissen wir, daß es zum Wesen dieser „*esercizi spirituali*“ gehörte, die theologischen Wahrheiten der Kirche im Geiste des Tridentinums neu zu vermitteln und zu präsentieren. Um das Neuartige der Darstellung anschaulich zu machen, verwende ich den auf die Zeremonialwissenschaft zurückgehenden Begriff der „Festinszenierung“, ohne auf die terminologischen Probleme, die damit verbunden sind, einzugehen. Bei der Beschreibung solcher Festinszenierungen stütze ich mich auf verschiedene

¹ Veröffentlicht in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 106 (1979/80) 88–104.

römische Diarien-Handschriften aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert, auf Skizzenbücher in Rom tätiger Bühnenarchitekten sowie auf gedruckte Festberichte, sog. „dichiarazioni“, und Oratorientextbücher. Ergänzend greife ich auf archivalische Dokumente wie Abrechnungen von Musikern, Theaterdekorateuren und Illuminatoren zurück, die in der Vaticana liegen.²

Bevor von festlichen Inszenierungen römischer Oratorien (und im weiteren Sinne auch römischer Serenaten) die Rede ist, sei daran erinnert, daß mit dem Begriff *oratorio* zunächst noch nicht die selbständige musikalisch-poetische Gattung gemeint war, mit der seit der Mitte des Seicento geistliche Vokalcompositionen betrachtenden Charakters bezeichnet wurden. Mit *oratorio* war vielmehr der Ort gemeint, der Betsaal, in dem Musik als Teil einer Andachts-Übung aufgeführt wurde. So heißt es im Tagebuch des römischen Komponisten Pietro della Valle über die Aufführung einer seiner Compositionen im April 1640: „Feci cantar nell’Oratorio del Santissimo Crocifisso“, womit er den Betsaal der Bruderschaft vom Heiligen Kreuz meinte, der 1584 neben der Chiesa S. Marcello fertiggestellt worden war.³ In solchen Betsälen hielten die Bruderschaften in der Fastenzeit, aber auch an kirchlichen Festtagen und an Heiligenfesten ihre Andachts-Übungen ab, die seit dem Wirken des Begründers der oratorianischen Bewegung, Filippo Neri, bei den Römern große Zustimmung fanden. Der Sinn dieser „esercizi spirituali“ war es, die Zuhörer durch die Kraft des Wortes und die Macht der Musik zu bewegen, Buße und Reue zu empfinden. Wie muß man sich den Verlauf einer solchen Andachts-Übung vorstellen?

Von dem französischen Musiker André Maugars, der sich 1639 in Rom aufhielt, wissen wir, daß die Andachts-Übungen einem mehr oder weniger geregelten Ritual folgten. Maugars berichtet in seinen 1640 in Paris erschienenen *Response*, daß die geistlichen Übungen mit einem (wahrscheinlich choraliter) gesungenen Psalm begannen, dem eine dialogische Komposition auf einen Text aus dem Alten Testament folgte. Anschließend sprach ein Kleriker eine Ermahnung, eine sog. „exhortatio“, der wiederum eine dialogische Komposition, diesmal auf einen Text des Tages-Evangeliums, folgte.⁴ Aus anderen Quellen ist bekannt, daß

² Hierzu gehören vor allem das *Diario di Roma* von Francesco Valesio aus den Jahren 1700–1728; zitiert nach der vierbändigen Ausgabe von Gaetano Scano und Giuseppe Graglia, Mailand 1977/1978, und die *Avvisi Marescotti* von 1683 bis 1707; zitiert nach der Edition von Gloria Staffieri mit dem Titel „*Colligite Fragmenta*“. *La vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683–1707)*, Lucca 1990.

³ Zitiert nach Erich Reimer, Art. „Oratorium“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972, 1. Zum Gebäude selbst vgl. Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome*, London 1982, 33.

⁴ Vgl. *Response fait à un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie, scrite à Rome*, Paris 1639, hier zitiert nach Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 1 (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 10, 1) Laaber (1998) 90; dort auch Abbildung des „Oratorio del Crocifisso“ im gegenwärtigen Zustand.

die Andachts-Übung mit Gebeten beschlossen wurde. Die „*esercizi spirituali*“ waren in der Regel schlicht ausgestaltet, die Musik wurde von kleinen Ensembles von Sängern und Instrumentalisten ausgeführt, die in den Oratorien, nicht anders als in der Kirche bei der Aufführung liturgischer Musik, auf extra für diesen Zweck eingerichteten Emporen musizierten.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewinnen diese dialogischen Kompositionen immer mehr an Gewicht und werden schließlich auch außerhalb der Betsäle und in größeren Besetzungen aufgeführt. Die für das „*oratorio*“ bestimmten Kompositionen werden jetzt zu eigenständigen Werken, die unabhängig von ihrem ursprünglichen Aufführungsort weiterhin mit „*oratorio*“ bezeichnet werden. Arcangelo Spagna, der römische Oratoriendichter und -theoretiker, spricht in seinem 1706 veröffentlichten *Discorso intorno a gl'Oratorii* nunmehr von einem geistlichen musikalischen Drama („*un perfetto Melodramma spirituale*“) und fügt hinzu, daß das Oratorium zwar den dramaturgischen Regeln der Tragödie folge, auf eine szenische Darstellung im Sinne agierender Sänger und wechselnder Bühnenbilder aber verzichte.⁵

Etwa seit dem „*anno Santo*“ 1675 (ein genaues Datum läßt sich nicht ermitteln) führten auch die Kardinal-Protpektoren der Bruderschaften in ihren Titularkirchen und in ihren Palästen Oratorien auf, die sie – und das ist das Neue – als festliche Schaugepränge inszenieren ließen. Mit enormem Aufwand an finanziellen Mitteln wurden überall dort, wo Oratorien vor einem großen, erlesenen Publikum aufgeführt werden sollten, also in Kirchen, in den „*gran sale*“ der Paläste und in Theatern, Festdekorationen angebracht, die dem Publikum ein religiös gestimmtes Erlebnis vermitteln und dadurch zu Buße und Reue verhelfen sollten. Die Festdekorationen bestanden hauptsächlich aus sog. „*teatri*“ oder „*apparati*“, die das Sujet des Oratoriums, zuweilen auch seinen kirchlichen oder dynastischen Anlaß bildlich vergegenwärtigten. Die „*teatri*“ waren, wie Thomas Kirchner in seiner Studie über den Theaterbegriff des Barock gezeigt hat, nichts anderes als künstlich geschaffene erhöhte Orte, an denen etwas demonstriert werden sollte. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Begriff auf seine heutige Bedeutung von „Theater als einer künstlerischen Institution“ eingengt. Wenn bei Oratorien-Aufführungen des Barockzeitalters also von „*teatri*“ die Rede ist, dann sind in der Regel Aufbauten gemeint, mit Dekorationen geschmückte Holzgerüste, die zuweilen monumentale Ausmaße annehmen konnten. Diese Aufbauten sind als „ephemere Architektur“ in die Kunstgeschichte eingegangen und von Maurizio Fagiolo dell'Arco in seiner Abhandlung *L'Effimero barocco* eindringlich beschrieben worden.⁶

⁵ Vgl. hierzu den in Anm. 2 zitierte Artikel von Erich Reimer über das Oratorium, 2f.

⁶ Vgl. hierzu auch Maurizio Fagiolo dell'Arco / Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600* (= Biblioteca di storia dell'arte, vol. 11) Bd. 2, Rom 1978, 113ff.

Wie hat man sich aber diesen Wandel von der schlichten Andachts-Übung im „oratorio“ zur prunkhaften Schaustellung im weltlichen oder kirchlichen Ambiente vorzustellen? Der Kunsthistoriker Karl Noehles hat vor einigen Jahren in einem Aufsatz mit dem Titel „Visualisierte Eucharistietheologie“ darauf aufmerksam gemacht, daß um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom bestimmte Formen der Eucharistieverehrung außerhalb der Meßfeier neu belebt worden seien. Er verweist insbesondere auf die öffentliche Aufstellung des Heiligen Grabes in Verbindung mit der Verehrung des Altarsakramentes sowie auf die Ausstellung der Eucharistie zur vierzigstündigen Anbetung, die Feier der sog. *Quarant'ore*, die oft „in forma di Teatro“, d. h. mit einer Art Bühnendekoration ausgestaltet waren. Noehles bringt die Bildprogramme, die sich in diesen „apparati“ ausdrücken und die oft auch in gedruckten Beschreibungen, den sogenannten „dichiarazioni“, den Gläubigen erläutert wurden, in Zusammenhang mit den dogmatischen Positionen der Kirche, die „das Altarsakrament und dessen Gnadenwirkung“ auf besondere Weise herausstellen sollten.⁷ Damit waren gegenreformatorische Themen aufgegriffen, ja aktualisiert worden, die sich auch in Form eines geistlichen musikalischen Dramas, eines Oratoriums veranschaulichen ließen.

Einer der frühesten Belege für die festliche Inszenierung eines Oratoriums in der Tradition der *Quarant'ore*-Feiern⁸ ist das Oratorium *S. Stefano primo re dell'Ungheria* von 1687, zu dem der neapolitanische Dichter und spätere „poeta cesàreo“ Silvio Stampiglia den Text geschrieben hat. In den *Avvisi di Roma* heißt es über die Aufführung: Zur Freude des Papstes, Innozenz' XI., sei am Namenstag des Hl. Stephan in der Chiesa Nuova ein ungewöhnliches und sehr schönes Oratorium gegeben worden. Kardinal Leandro Coloredo, selbst Oratorianer und Protektor der Bruderschaft, habe über das Leben des Heiligen Stephanus gepredigt und dessen Ruhmestaten im Kampf gegen die Türken hervorgehoben; der Zulauf von Kardinälen, Prälaten, Adligen und einfachen Römern sei ganz enorm gewesen.⁹ Von den „teatri“ ist leider nichts überliefert.

An die prächtigen *Quarant'ore*-Aufbauten in San Lorenzo e Damaso, der Titularkirche des Kardinals Ottoboni, angelehnt war die Ausstattung eines Passions-Oratoriums, die Filippo Juvarra, einer der bedeutendsten Bühnenmaler des Settecento, geschaffen hat. Eine undatierte Skizze zu dem „apparato“ ist in der Nationalbibliothek in Turin überliefert.¹⁰

⁷ Vgl. Karl Noehles, „Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano“, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, dritte Folge, Bd. 29, München 1978, 92–116, bes. 95.

⁸ Zu den „apparati“ der *Quarant'ore* vgl. den ausführlichen Aufsatz von Mark S. Weil, „The devotion of the forty hours and Roman Baroque illusions“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974) S. 218–248, mit reichem Bildmaterial.

⁹ Zitiert nach Staffieri, *Avvisi Marescotti* (vgl. Anm. 1) S.76.

¹⁰ Sign. Ris. 59,4, fol. 81 (1) mit der Inschrift: „E.[minentissim]o Ottoboni p[er] l'oratorij la 7:a [Settimana] Santa nella sua gran salone“, wiedergegeben nach Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Turin 1970, 295.

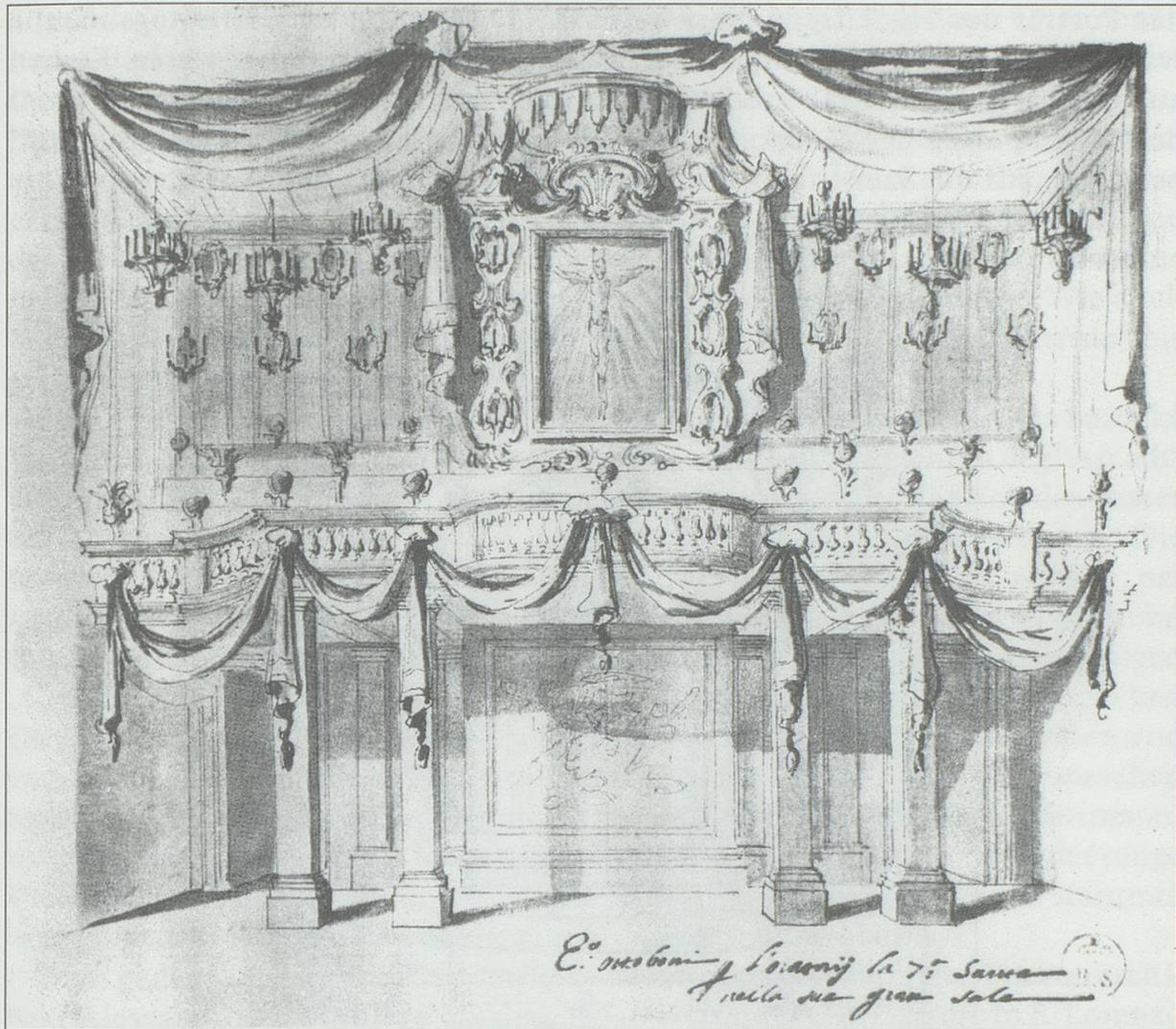


Abb. 1: Filippo Juvarra, Entwurf für ein *Oratorio per la Settimana Santa*, Rom, Gran Sala del Palazzo della Cancelleria, 31. März 1706 (Torino, Biblioteca nazionale, Ris. 59, 4, fol. 81).

Das Oratorium, zu dem Ottoboni selbst den Text und Alessandro Scarlatti die Musik geschrieben hat, wurde am Karfreitag 1706 im Salon der Cancelleria aufgeführt. Ein römischer Chronist schreibt dazu im *Diario di Roma*:¹¹ Der Saal war mit schwarzem Samt und mit goldenen Fransen ausgeschlagen; an der Wand über der provisorisch errichteten Musikerempore hing unter einem reich verzierten Baldachin ein gemaltes Kruzifix,¹² und unter der Empore war

¹¹ Vollständige Beschreibung in G. Scano/G. Graglia (Hg.), *Diario di Roma*, Bd. III, Mailand 1978, 577.

¹² Ähnliche „apparati“ sind auch für Oratorienaufführungen in Bologna nachweisbar, vgl. dazu Juliane Riepe, *Die Arciconfraternità di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 5), Paderborn etc. 1998, Kapitel „Apparato“ und „Immagine della Pietà“. Schmuck und Ausstattung des Oratoriums für die Andacht am Karfreitag“, 371–380.

das Porträt des Hl. Filippo Neri angebracht. Wie bei der Karfreitagsliturgie war der Raum abgedunkelt, hinter vasenförmigen Attrappen waren Kerzen aufgestellt, die den Saal in ein Halbdunkel tauchten. Vor den Lichtern auf den Notenpulten der Musiker waren kleine Schirme („alcune carte dipinte“) befestigt, auf die Szenen aus der Passionsgeschichte gemalt waren.

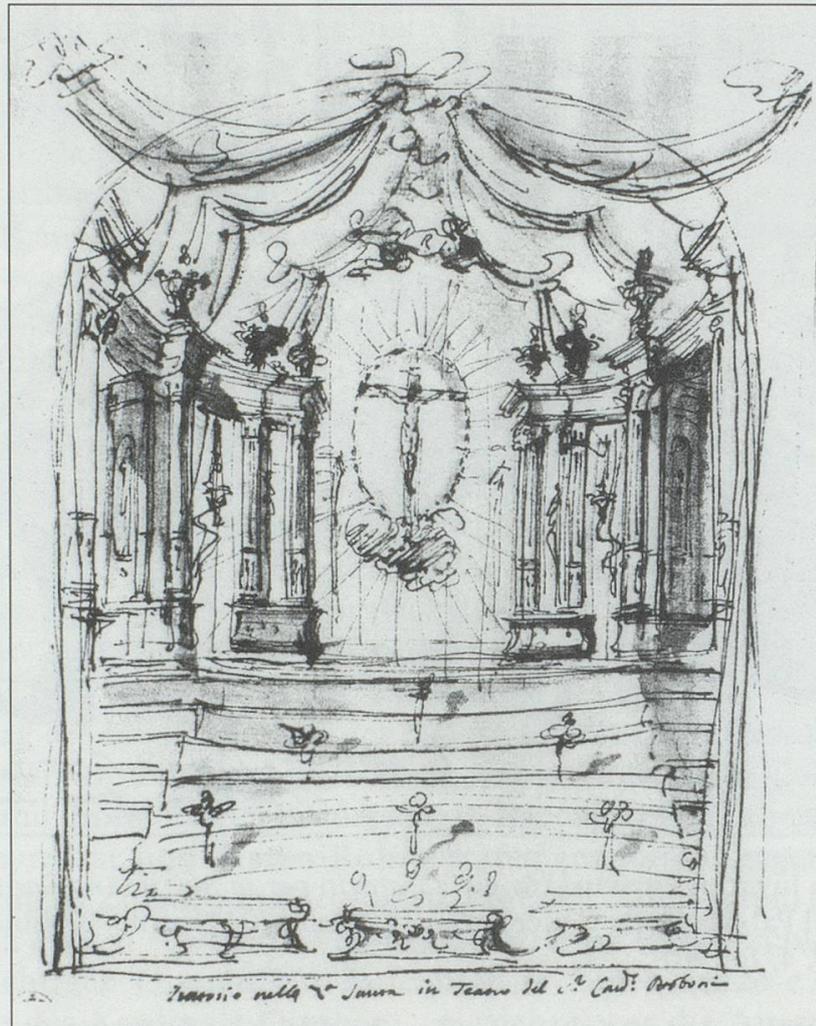


Abb. 2: Filippo Juvarra, Entwurf für ein *Oratorio per la Settimana Santa*, Rom, Teatro del Palazzo della Cancelleria, 4. April 1708 (Torino, Biblioteca nazionale, Ris. 59, 4, fol. 23).

Zwei Jahre später, in der Karwoche 1708, ließ Kardinal Ottoboni in dem kleinen Theater der Cancellerie das Passions-Oratorium am Ende einer Reihe von Oratorien-Aufführungen wiederholen. Als „apparato“ hatte Juvarra, wie eine weitere Skizze in Turin zeigt,¹³ eine ansteigende, amphitheaterähnliche Bühne gebaut, auf der das Orchester Platz fand.

¹³ Biblioteca Nazionale, Ris. 59,4, fol. 23 (1). Die Unterschrift lautet: „Oratorio nella 7a [Settimana] Santa in Teatro del S.r Card: Ottoboni“. Vgl. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra*, 294.

Im vorderen Teil der Bühne sind Plätze für vier Sänger angedeutet, vor denen links und rechts am Proszeniumsrand zwei Cembali stehen. Oberhalb der Orchestertribüne hatte Juvarra eine Kollonade aus Säulen errichtet, die zur Mitte hin geöffnet war. Die Öffnung läßt Raum für den gemalten Prospekt am hinteren Bühnenrand, der ein in eine Glorie gehülltes Kruzifix zeigt. Das gemalte Kruzifix ist übrigens genau an der Stelle angebracht, an der während des vierzigstündigen Gebets am Hochaltar von S. Lorenzo e Damaso eine hellerleuchtete Monstranz als Symbol der Eucharistie zu sehen war. Wie auch bei anderen Oratorien-Aufführungen üblich, war die Bühne des „teatrino“ bis zum Beginn der Darbietung durch einen Vorhang verschlossen.

Einen gesellschaftlichen wie künstlerischen Höhepunkt erlebte das barocke Rom zu Beginn des Jahres 1728, als die Mitglieder der „Accademia degl'Arcadi“ von Kardinal Ottoboni zu deren jährlicher Versammlung anlässlich des Festes der Geburt Jesu, ihres Patronen, in seinen Palast eingeladen wurden. Die festliche Versammlung fand, wie im *Diario di Roma* berichtet wird,¹⁴ „nel suo teatro alla Cancelleria“ statt; unter den Anwesenden waren außer zehn Kardinälen, einer großen Menge von Prälaten sowie römischen und auswärtigen „Cavalieri“ auch die Großherzogin der Toscana, die von etwa 50 römischen Damen, „vestite in tutta gala“, begleitet wurde. Der Palast war von außen und innen mit Fackeln beleuchtet. Im Theater wurde nach einigen Ansprachen und Gebeten ein Oratorium aufgeführt, dessen Libretto mit „Componimento sacro per la Festività del SS. Natale“ überschrieben ist. Den Text hatte der junge Pietro Metastasio verfaßt, der selber der Arcadia angehörte, die Musik stammte von Giovanni Battista Costanzi, einem Virtuosen Ottobonis.

Dem gedruckten *Diario Ordinario di Roma* zufolge¹⁵ hatte der Theaterarchitekt Alessandro Mauro, der auch die „apparati“ für die *Quarant'ore* in S. Lorenzo e Damaso gebaut hatte, zwei Bühnenbilder entworfen, die als Kupferstiche dem Libretto beigegeben sind.¹⁶ Das erste Bild war für den Prolog der Komposition bestimmt und zeigt eine perfekte Wolkenmaschinerie, auf der oben ein „Genio Celeste“ sitzt; weiter unten sind neun weitere Genien postiert.

Nachdem der „Genio Celeste“ seine Eingangsarie gesungen hatte, wurde die Maschine nach oben gezogen und verschwand schließlich in der Oberbühne. Für das zweiteilige Oratorium, das folgte, hatte Mauro eine Architekturszene entworfen, deren einzelne Teile transparent waren, d.h. von hinten beleuchtet werden konnten. Das axialsymmetrische Bühnenbild erinnert mit seiner in der Mitte geöffneten Säulenkolonnade und dem abschließenden Prospekt mit der Apotheose der göttlichen Liebe (des „Amor Divino“)¹⁷ an eine Tempelszene,

¹⁴ Zitiert nach der Ausgabe von G. Scano / G. Graglia, *Diario di Roma*, vol. IV, Mailand 1978, 893.

¹⁵ Vgl. Franco Piperno, „Il Componimento sacro per la Festività del SS. Natale di Metastasio-Costanzi (1727): Documenti inediti“, in: *Studi di Musica Veneta* 9 (1986) 151–169.

¹⁶ Libretto in I-Rvat, abgebildet bei Piperno, „Il Componimento sacro“, a.a.O., 157f.

¹⁷ Als „interlocutori“ sind im Libretto die drei Kardinaltugenden Fede, Speranza und Amor divino angegeben.

die Juvarra einige Jahre zuvor für eine Oper Ottobonis konzipiert hatte. Die amphitheaterartig ansteigende Tribüne war nur für einen Teil des Orchesters vorgesehen, vermutlich, weil der relativ kleine Orchestergraben für die insgesamt 52 Instrumentalisten, die die Musikerlisten aufführen, zu klein war.¹⁸ In der ersten Reihe des Amphitheaters sind vorn am Proszeniumsrand rechts und links jeweils vier Sänger erkennbar, die den Chor bildeten (vier Soprani und vier Contralti). Die Solisten waren in der Mitte der Vorderbühne postiert und sangen offensichtlich auswendig.



¹⁸ Insgesamt waren nach Piperno, a.a.O., 159, 3 Oboen, 1 Fagott, 2 Trompeten, 2 Waldhörner, 30 Violinen, 5 Violen, 4 Violoncelli, 3 Contrabbassi, 1 Cembalo (im Orchestergraben sind jedoch 2 Cembalisten zu sehen) und 1 Erzlaute beteiligt.

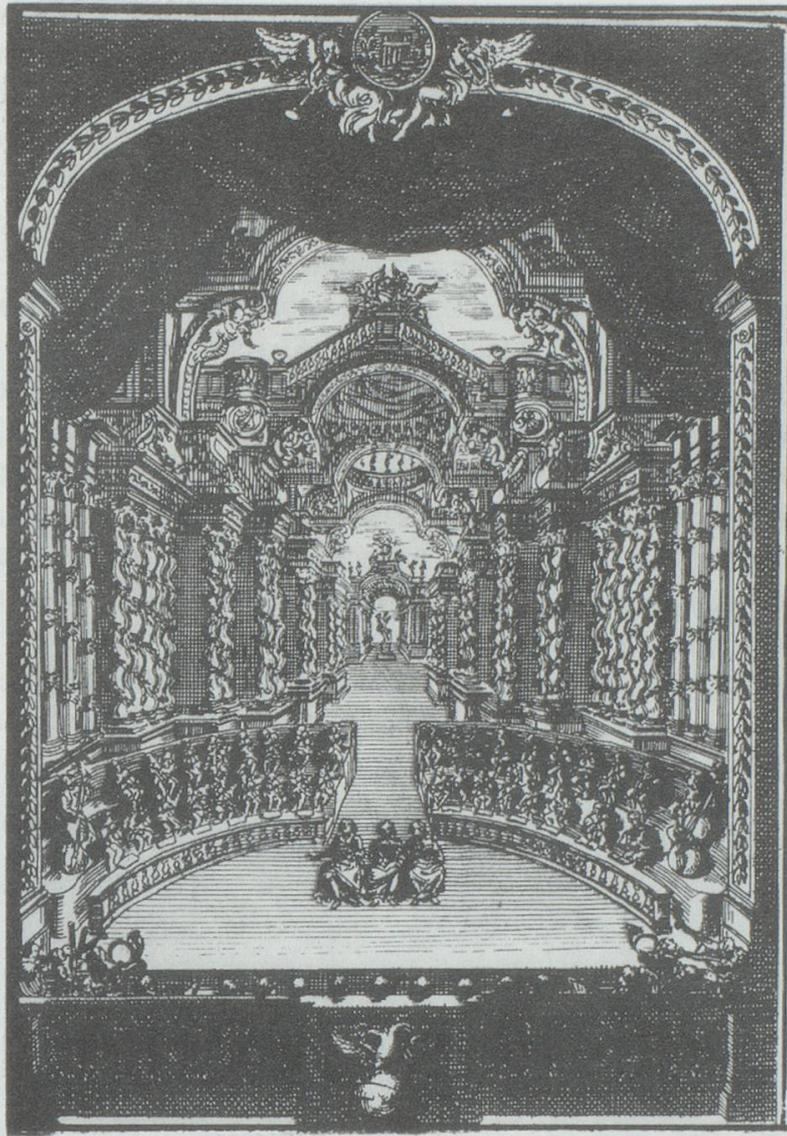


Abb. 3 und 4: Wolkenmaschine und Bühnendekoration für den *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* von Alessandro Mauri, aufgeführt am 2. Januar 1728 in Rom, Teatro del Palazzo della Cancelleria (Libretto-Beilage, Roma, Biblioteca nazionale centrale, Misc. Val. 701/11).

Die szenische Aufführungsweise von Oratorien blieb aber nicht auf Rom beschränkt, sondern wurde, sofern nicht lokale Traditionen wirksam waren, nach Norditalien und über die Alpen nach Österreich gebracht. Vermittler dieser szenographischen „*esercizi spirituali*“ waren die Jesuiten, die vor allem am Wiener Hof diese Aufführungspraxis einführten. Im Mittelpunkt der Wiener Karwochen-Aufführungen standen die sog. *Sepolcri*-Oratorien, die einem alten römischen Brauch zufolge vor einer Nachbildung des Heiligen Grabes gesungen wurden. Am Karfreitag waren die Kirchen verdunkelt, nur das Gerüst des Grabes war durch eine große Anzahl von Kerzen beleuchtet.¹⁹

¹⁹ Vgl. Noehles, „Visualisierte Eucharistietheologie“, a.a.O., 92.

Wie Hans Tintelnot schon 1939 in einer Studie über die kirchliche Festdekoration des Barock gezeigt hat,²⁰ entstand im Laufe des 17. Jahrhunderts aus der Dekoration des Heiligen Grabes ein geschlossenes Bühnenbild, vor dem die Oratorien und andere Andachts-Übungen ausgeführt wurden. Furttembach nennt diesen Bühnenbildartigen Aufbau bereits in seinem „Newen Itinerarium Italiae“ von 1627 eine „schöne Prospectiva oder sepultura santa“, deren „fazia wie nit weniger das gantze Werck war mit Wolcken umbgeben darob sassen an etlichen Orten Engel die liessen sich mit gar lieblicher Musica hören“.²¹ Einen solchen Prospekt muß es auch 1692 bei der Aufführung des Oratoriums *Il Sacrificio non impedito* von Antonio Draghi in der Wiener Hofkapelle gegeben haben,²² von dem in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ein Entwurf erhalten ist.²³ Die Tuschzeichnung stammt von Ludovico Burnacini, der dem kaiserlichen Hofe als Theatermaler diente und der für unzählige Oratorien-Aufführungen den szenischen Rahmen geschaffen hat. Ob der Entwurf als „apparatus“ aufgestellt oder nur als Bilddekoration vor den Hochaltar gehängt worden war, ist nicht bekannt. Entscheidend ist, daß die hier dargestellte Opferung Isaaks durch Abraham in Verbindung gebracht wird mit der Kreuzigung Jesu, und daß – wie bei fast allen „Sepolcri“-Dekorationen Burnacinis – sich aus dem Himmelsgewölk die Strahlen der Eucharistie über die Opferungsszene ergießen.

Bevor ich auf die Festdekorationen römischer Serenaten-Aufführungen zu sprechen komme, möchte ich noch einen Blick auf eine Darbietungsform werfen, die bisher völlig unbekannt war. Es handelt sich um das sog. *Chinea*-Fest, das am Vorabend des 29. Juni, also vor dem Fest der Apostel Petrus und Paulus, alljährlich in Rom gefeiert wurde. Das Fest war eine Huldigung des Königreiches beider Sizilien an den Heiligen Stuhl. Der Anlaß war ein Friedensschluß der beiden Mächte während des Pontifikats Clemens' IV. im 13. Jahrhundert, in dem sich das Königreich verpflichtet hatte, dem Papst am Peter-und-Paul-Tag außer 800 Unzen Gold auch ein Reitpferd (altitalienisch: „chinea“) zu schenken.²⁴ Die „Festa della Chinea“ wurde bis weit ins 18. Jahrhundert hinein mit großen künstlerischen Anstrengungen ausgerichtet.

²⁰ Vgl. dessen Buch *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, Kap. II, 270–298.

²¹ Zitiert nach Tintelnot, a.a.O., 328, Anm. 346.

²² Libretto von Niccolò Minato (*Rappresentazione sacra*) in Wien, Österreichische Nationalbibliothek; dort auch eine Partitur mit Arien von Kaiser Leopold I.; vgl. Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte, die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1901, 45.

²³ Vgl. den Katalog der Handzeichnungen in Flora Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien etc. 1931, 131, Nr. 36. Grundlegend das Kapitel „Die Dekorationen zum Theatrum Sacrum“, 65–71. Vgl. auch Sabine Solf, *Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 355), Baden-Baden 1975, passim.

²⁴ Vgl. Tintelnot, a.a.O., 290.

Aus dem Jahre 1771 bringt Marcello Fagiolo im zweiten Band des „Corpus delle Feste a Roma“²⁵ zwei Bühnenaufbauten, die der neapolitanische Botschafter Lorenzo Colonna von dem Architekten Paolo Posi hatte bauen lassen. Die „macchine della China“ waren, wie alle Festdekorationen der Zeit, aus Holz, Papiermaché, Gips und Leinwand gebaut und wurden nach dem Fest wieder abgerissen.²⁶ Die beiden Aufbauten von 1771 waren vor der Basilica S. Pietro auf der Piazza Farnese errichtet worden. Die erste „macchina“ (Abb. 5), die am 28. Juni aufgestellt wurde, war mit „Tempio di Esculapio“ überschrieben und stellte einen rokokohaft gestalteten Tempel dar, an dessen Giebeln Feuerwerkskörper angebracht waren, die am Abend abgebrannt wurden. Die andere (Abb. 6), die einen Tag später an gleicher Stelle gezeigt wurde, war im Grunde die gleiche „macchina“, nur die ornamentalen Dekorationen waren über Nacht zusammen mit den Feuerwerkskörpern ausgetauscht worden.²⁷ Die variierte Gestalt dieses Schaugerüsts trug den Titel „Deliziosa, dedicato a Bacco“ und bezog sich auf die Köstlichkeiten, die der Gott Bacchus für den Menschen bereithält. Leider ist bisher über die Musik, die während des Festes aufgeführt wurde, nicht mehr bekannt, als daß sie ein größeres Instrumentalensemble erforderte, wie aus der Abbildung erkennbar ist.

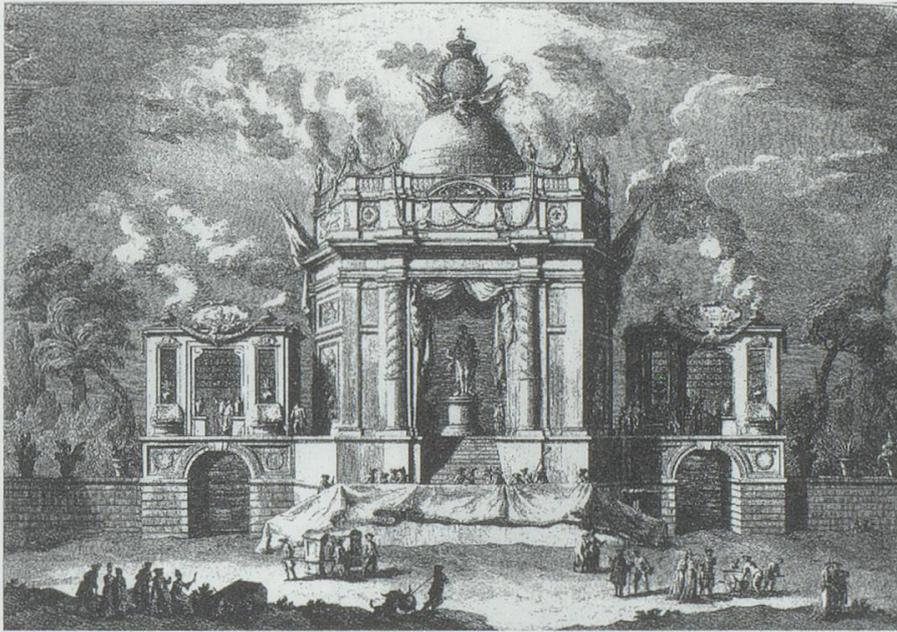


Abb. 5: *Macchina della China* con il „Tempio di Esculapio“, Rom, Basilica S. Pietro, piazza Farnese, 28. Juni 1771 (Roma, Istituto nazionale per la grafica, FC 13118).

²⁵ Vgl. *Il Settecento e l'Ottocento*, Rom 1997, 200, Abb. 9 und 10.

²⁶ Zur Geschichte der „China“-Feste im Settecento vgl. Marcello Fagiolo, a.a.O., 43/44.

²⁷ Über die Geschichte der Feuerwerkskörper informiert Alice Villon-Lechner, „Sprühende Tauben und flammende Bauten“. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater“, in: *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, hg. von Georg Kohler unter Mitarbeit von Alice Villon-Lechner, Zürich etc. (1988) 17–56.

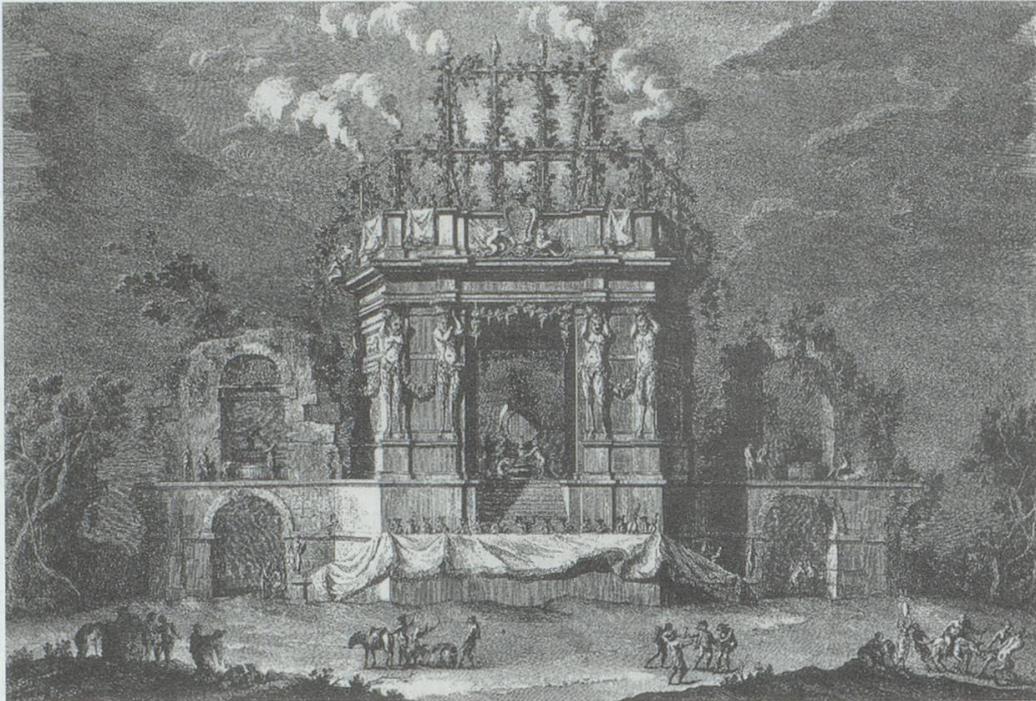


Abb. 6: *Macchina della Chinea con una „Deliciziosa“ dedicata a Bacco*, Rom, Basilica S. Pietro, piazza Farnese, 29. Juni 1771 (Roma, Gabinetto comunale delle stampe, GS 736).

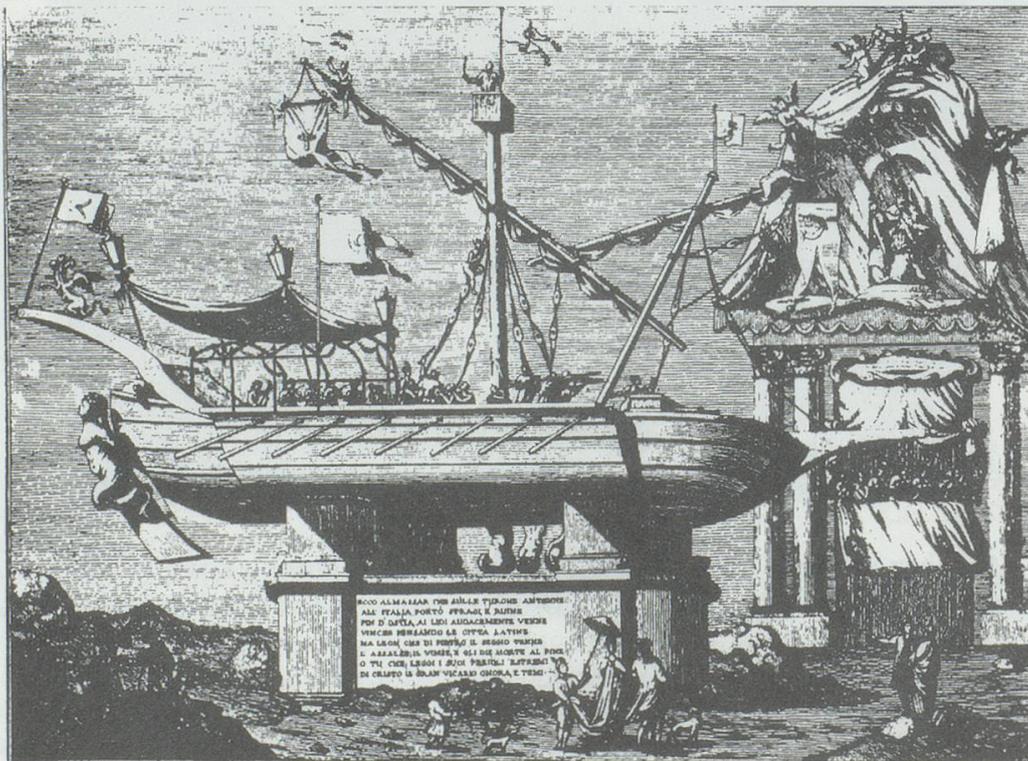


Abb.7: *Macchina pirotecnica in Borgo con la „Galera dei Saraceni“*, Rom, Chiesa di S. Michele a Borgo, Festa SS. Leo IV papa, 21. Juli 1771 (Roma, Gabinetto comunale delle stampe, GS 353).

Zu welchen bizarren Gebilden sich die römischen Architekten verleiten ließen, mag auch das Schaugerüst zeigen, das anlässlich des Festes „S. Leone IV papa“ am 21. Juli 1771 nahe der Piazza di S. Pietro aufgebaut worden war.²⁸ Es bezieht sich in emblematisch überhöhter Form auf eine Seeschlacht vor der Tibermündung im Jahre 849, in der die christliche Flotte die sarazenische dank des päpstlichen Segens vernichtend geschlagen hatte. Ob die beiden Musikergruppen im hinteren Teil des Schiffes und auf der Empore der als Triumphbogen geschmückten Kolonnaden Berninis die Szene tonmalerisch nachzubilden versuchten, ist nicht überliefert.

Etwa gleichzeitig mit den dekorativ-monumentalen Oratorien-Aufführungen erlebte die römische Öffentlichkeit auch Serenaten-Aufführungen, deren kostbare und kostspielige Ausführungen die der Oratorien weit übertrafen. Die Serenaten waren repräsentative Huldigungskompositionen, die am Abend auf einem der weiträumigen Plätze der Stadt, aber auch in den Gärten oder Innenhöfen der Paläste aufgeführt wurden. Crescimbeni, der Kustode der Arcadia, beschreibt die Serenaten, von denen er viele gehört habe, in seiner *L'istoria della volgar poesia* von 1698 als Kantaten, die mit höchster Pracht und Glanz von den Botschaftern und anderen Fürsten sowie von Persönlichkeiten des päpstlichen Hofes veranstaltet worden seien.²⁹ Die Anlässe von Serenaten-Aufführungen konnten sehr vielfältig sein, bezogen sich aber meistens auf dynastische Ereignisse wie Geburt und Hochzeit eines Thronfolgers oder den Geburtstag eines Regenten bzw. einer Regentin. Nicht selten wurde auch die Ankunft von Mitgliedern regierender Häuser in Rom mit einem nächtlichen Fest gefeiert.

Der beliebteste Ort solcher Serenaten-Aufführungen, von denen die *Avvisi di Roma* seit den achtziger Jahren des Seicento fast wöchentlich berichteten, war die Piazza di Spagna unterhalb der Chiesa Trinità dei Monti. Hier war nicht nur genügend Platz für große Tribünen, auf denen die Musiker sitzen konnten, sondern auch für die vielen Zuhörer, die in ihren Karossen, auf den Balkonen der umliegenden Paläste oder auch nur auf dem Platz stehend, das nächtliche Ereignis miterleben wollten. Im August 1688 berichten die *Avvisi di Marescotti* von einem „bellissimo teatro“, das, reich ausgestattet mit Statuen und beleuchtet mit unzähligen venezianischen Fackeln, aus einer ansteigenden Tribüne bestand („scalinata“), auf der 150 als Mohren verkleidete Musiker mit ihren Instrumenten saßen. Auf Balkonen der umliegenden Paläste befanden sich die Sänger, „tutti li musici vestiti parimente in abiti teatrali“.³⁰

²⁸ Beschreibung (nach dem *Diario ordinario* von Cracas) und Abbildung in Marcello Fagiola, a.a.O., 200/201. Die Bildlegende lautet: „Machina di foco artificiale rappresentante la galera de' Saracini vinti in battaglia navale dal glorioso romano pontefice S. Leone IV“.

²⁹ Rom 1698, Venedig 31731, Kap. XII, „Delle Feste mus., e delle Cantate, e Serenate“, zitiert nach Christoph von Blumenröder, Art. „Serenata/Serenade“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1986, 14. Lief., 6.

³⁰ Zitiert nach Staffieri, a.a.O., 84. Dort auch ein Bericht aus einer spanischen Quelle, in der es über die Aufführung vom 24. August 1688 heißt: „La notte di S. Luigi il marchese di Cogolludo celenrò per l'onomastico della regina nostra signora una sontuosa serenata, con i maggiori musici e strumenti che aveva questa città, sopra un bellissimo teatro“.

Schon im Jahr zuvor hatte der spanische Botschafter, Marchese Coccogliudo, zu Ehren der spanischen Königin an gleicher Stelle eine Serenata aufführen lassen, deren aufwendige Ausstattung der von 1688 in nichts nachstand. Nach einem Entwurf des Berninischülers Cristoforo Schor wurde gegenüber der spanischen Botschaft eine Tribüne gebaut (in der Legende zu dem Bild heißt es: „Teatro Suntuosissimo“), deren Ausmaße (18 m hoch und 39 m breit) Platz für über 80 Instrumentalisten ließen.³¹ Der Prospekt hinter der „scalinata“ bestand aus einer mit Veduten und Springbrunnen verzierten Kolonnade, an deren oberen Rande Putten das Wappen des spanischen Königshauses liebkosten. Geradezu als Inbegriff ephemerer Künste leuchtete über dem ganzen ein Feuerwerk, das in Form einer Sonne die Wohltaten des Königshauses symbolisierte. Die aufgeführte Serenata von Bernardo Pasquini trug den beziehungsvollen Titel „Applauso musicale“; das gestaffelt sitzende Orchester (oben die ersten Violinen, unten die Violoncelli und Kontrabässe) mit der Continuo-Gruppe im Vordergrund wurde von Corelli, der mit seinem Schüler Matteo Fornari links stehend die Concerto-Gruppe bildete, geleitet.

Eine andere, offensichtlich wetterbedingte Variante einer Serenaten-Aufführung im Freien wird in den *Avvisi di Roma* vom 9. August 1703 beschrieben:³² Die zu Ehren der polnischen Königin Maria Casimira vor ihrem Palast am Monte della Trinità inszenierte Serenata wurde hier nicht von einer für diesen Zweck erbauten Tribüne musiziert, sondern von mehreren Karossen aus, in denen die Sänger und Instrumentalisten als Schäfer verkleidet und mit weißen Federn an den Hüten saßen.³³ Aus vier weiteren Karossen, die um die Loggien des Palastes verteilt waren, drangen musikalische Echoeffekte („facendo eco alla musica“).

Nicht selten wurde auch der Innenhof eines Palastes zu einem „teatro“ mit ephemerer Architektur ausgebaut. Anlässlich der Hochzeit von Ludwig XV. mit der polnischen Prinzessin Maria im September 1725 ließ der französische Botschafter, Kardinal de Polignac, im Cortile seines Palastes, des Palazzo Altemps, auf der Höhe des ersten Stockwerks eine Musikertribüne bauen („un grande palco centinato a gradini per i musici“), die mit bemalten Leinwänden verziert war. Über dem „palco“ war als eine Art Emblem der doppelsinnige

³¹ In einem von Staffieri, a.a.O., 78 zitierten spanischen Bericht ist von „65 sonatori di differenti strumenti, e cinque musici, e due cantarine“ die Rede.

³² Zitiert in G. Scano/G. Graglia, *Diario di Roma*, vol.II, Mailand 1977, 670f.

³³ Die Musiker waren während der Serenaten-Aufführungen nicht immer verkleidet. Charles Talbot, Duke of Shrewsbury, schreibt von einer Aufführung auf der Piazza di Spagna am 24. August 1704, die Prince Senestina anlässlich der Geburt des britischen Herzogs veranstaltet hat: „... about 2 at night the musicians came in three sumptuous open Coaches like triumphant Chars all gilt; and 12 lighted by about 32 torches, each footman a rich Livery and white feathers. the Musicians all handsomely drest (in their own Cloaths) with white feathers and 3 women who sung finely drest. The Serenade lasted about an hour“, zitiert nach Michael Tilmouth, „Music and British travellers abroad, 1600–1730“, in: Ian Bent (Hg.), *Source material and the interpretation of music. A memorial volume to Thruston Dart*, London (1981) 365.

Titel der Serenata zu lesen: „Le Nozze di Amore e di Psiche“.³⁴ Mit ähnlichem Aufwand an architektonischen Scheinbauten wurden auch literarische Akademien veranstaltet, die im Seminario Romano oder im Innenhof des Collegio Clementino stattfanden. Anlässlich einer Akademie zu Ehren des Papstes Benedikt XIV. wurde im September 1741 der Cortile des Collegio zu einem Amphitheater ausgebaut, in dessen oberen Gängen die Musiker Platz fanden.³⁵ Um welche Art von musikalischer Aufführung es sich hier gehandelt hat, ist freilich nicht überliefert.

Abschließend sei noch auf die Darstellung einer Serenata eingegangen, die der bedeutende Vedutenmaler Giovanni Paolo Pannini geschaffen hat und die heute zu den Glanzstücken des Louvre zählt. Es handelt sich um ein in Öl gemaltes Bild, dessen ungewöhnliche Ausmaße (2,04 m hoch, 2,47 m breit) und dessen Leuchtkraft eine Ahnung von der Pracht der Aufführung wiederzugeben vermag. Doch bisher wußte man nicht, um welchen Anlaß und um welche Aufführung es sich bei dem Bilde in Wirklichkeit handelt. Es war lediglich bekannt, daß das Gemälde aus dem Nachlaß des französischen Botschafters in Rom unter der Regierung des Bürgerkönigs Ludwig Philipp 1832 in den Besitz des Louvre gelangt war.³⁶ Später wurde es mit einer Legende versehen, nach der es sich bei der Darstellung um ein Konzert handelt, das am 27. November 1729 anlässlich der Geburt des französischen Kronprinzen in Rom veranstaltet worden wäre.³⁷ 1926 nahm der Musikhistoriker Karl Geiringer die Bildbezeichnung zum Anlaß, die dargestellte Festaufführung mit einer Kantate von Leonardo Vinci auf einen Text von Metastasio in Verbindung zu bringen.³⁸ Seitdem rangiert das Bild bis heute in nahezu allen musikgeschichtlichen Darstellungen als Wiedergabe eines „musikalischen Bühnenfestspiels“ (so Geiringer), das der Kardinal 1729 in der „Académie de France“ in Rom hat aufführen lassen.³⁹

Vor einigen Jahren gelang nun dem Kunsthistoriker Michael Kiene der Nachweis, daß es sich bei dem Panninischen Bild nicht um eine Festaufführung aus

³⁴ Vgl. die Beschreibung bei Marcello Fagiolo, a.a.O., 57. Nach dem *Diario di Roma di Valesio* stammte der Text der Serenata von Ignazio de Bonis, die Musik von Francesco Gasparini (vgl. die Ausgabe von Scano/Graglia, vol. IV, 584). Den „apparato“ hatte Filippo Vasconi geschaffen.

³⁵ Vgl. Marcello Fagiolo, a.a.O., 122f.

³⁶ Paris, Musée du Louvre, INV. 414.

³⁷ Titel („Concert, donné à Rome le 27 novembre 1729 à la naissance du Dauphine, fils de Louis XV“) bei Karl Geiringer, „Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926/27) 271. Dort auch ein Bericht über das Fest aus dem „Mercure de France“

³⁸ Bei der Komposition soll es sich um „La Contesa de Numi / Cantata a sei voci con tutti Strumenti da Fiato“ handeln, vgl. Geiringer, a.a.O., 277.

³⁹ Während H. C. Robbins Landon sich in seinem Buch *Handel and his world*, London 1984, mit dem Hinweis „The flamboyant splendour of eighteenth-century Italian opera“ begnügt, wird die Datierung 1729 in *MGG* 11 (1963) Tafel 41, in *New Grove Dictionary of Opera* 4 (1992) 27, und im *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 1 (1993) 79, übernommen.

dem Jahre 1729, sondern um eine aus dem Jahre 1747 handelt.⁴⁰ Die bestechende Detailtreue der Darstellung bezieht sich auf die „Inszenierung“ eines „Componimento drammatico“, das Niccolò Jommelli auf einen Text von Flaminio Scarselli komponiert und am Namenstag des französischen Thronfolgers, am 12. Juli 1747, im römischen Teatro Argentina aufgeführt hatte. Auftraggeber der im weitesten Sinne als „Serenata“ zu bezeichnenden Komposition war der „chargé d'affaires“ der französischen Botschaft beim Heiligen Stuhl, Kardinal de La Rochefoucauld. Das Teatro Argentina war zu dieser Zeit nicht nur das technisch modernste, sondern auch, wie Diderot in seiner Enzyklopädie bemerkt,⁴¹ das akustisch gelungenste.

Dem Sujet des Librettos entsprechend ist auf der Bühne der Palast Jupiters dargestellt; über der „scalinata“ der Musiker spannt sich, so Kiene, „eine phantastische Pergola mit einer Kuppel, deren Stützen aus Sphingen, Girlanden und paarweise zusammenstehenden Karyatiden bestehen“.⁴² Im Hintergrund erscheint in Anspielung auf den französischen Sonnenkönig eine lichtumstrahlte Quadriga mit Apollo als Lenker des Sonnenwagens. Die mythische Lichtgestalt erscheint genau an der Stelle des Bühnenbildes, an der in den *Quarant'ore*- und den *Sepolcri*-Apparaten die vom Glanz des Himmels umstrahlte Hostie als Symbol der Eucharistie erscheint. Das ist aber keine Trivialisierung geistlicher Symbole, sondern Ausdruck der göttlichen Legitimation des französischen Königstums.



Abb. 8: Vorstudien von Giovanni Paolo Pannini zu der Vedute einer Aufführung eines *Componimento drammatico* in Rom (vgl. Abb. 9). (London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, 197.b.5).

⁴⁰ Vgl. den Ausstellungskatalog des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig: *Michael Kiene, Giovanni Paolo Pannini. Römische Veduten aus dem Louvre*, Braunschweig 1993, 27–39. Vor kurzem ist auch Roger Savage in seinem Aufsatz „A dynastic marriage celebrated“ in: *Early Music* 26 (1998) 632–635 auf die Pannini-Vedute eingegangen.

⁴¹ Diderot/d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences*, Paris 1772, Text zu Tafel I, zitiert nach Kiene, a.a.O., 30.

⁴² Kiene, a.a.O., 33.

Traditionell wie die Konzeption der Festdekoration ist auch die Aufstellung der Musiker. Das Streicherensemble mit dem Konzertmeister im Mittelpunkt bildet den Kern des symmetrisch aufgeteilten Orchesters; in der obersten Reihe sitzen die Blechbläser, in der unteren links und rechts neben den Bratschen die Holzbläser. Am Proszeniumsrand links sind weißgekleidet die Frauenstimmen postiert, rechts in roten Gewändern die Männerstimmen. Auf der Vorderbühne sitzen in „habiti teatrali“ die Vokalsolisten (Amor, Jupiter, Pallas Athene und Mars), rechts und links von ihnen zwei gleich groß besetzte Continuogruppen mit dem Komponisten, Niccolò Jommelli, am Direktions-Cembalo. Ungewöhnlich an der Aufstellung scheint mir lediglich die Platzierung der beiden Kesselpaukenspieler direkt hinter den Kontrabässen zu sein.⁴³



Abb. 9: Giovanni Paolo Pannini, in Öl gemalte Vedute einer Aufführung eines *Componimento drammatico* in Rom, Teatro Argentina, 15. Juli 1747. (Paris, Musée du Louvre, INV. 414).

⁴³ Nach Autopsie des Bildes in der Braunschweiger Ausstellung bestand das Orchester aus etwa 72 Instrumentalisten: 16 ersten Violinen, 14 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 2 Violoncelli, 4 Kontrabässen und 2 Cembali; dazu treten (nicht in allen Details deutlich erkennbar) 8 Trompeten, 6 Posaunen (?), 4 Waldhörner und 2 Paar Pauken sowie 6 Oboen und 4 Fagotte.

Die hier erstmals im Zusammenhang gezeigten und interpretierten Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaten lassen erkennen, daß die Prospekte, Maschinen und Apparate mit den zeitgenössischen Bühnenbildern der „opera sacra“ kaum etwas gemeinsam haben. Die Inszenierungen der Oratorien und insbesondere die der *Sepolcri*-Oratorien stehen als Andachts-Übungen im Sinne Filippo Neris in der Tradition der bildlich dargestellten Eucharistieverehrung. Aus dieser Aufführungstradition heraus läßt sich, wenngleich mit profanisierter Akzentverschiebung, auch die Darbietung der Serenaten deuten, zumal die Bilder und Embleme in großer Deutlichkeit auf die im Denken des Barockzeitalters verankerte Idee von der Gottgewolltheit des Königtums hinweisen. Von den zum Teil grandiosen, künstlerisch faszinierenden Festdekorationen hat sich bis in unsere Gegenwart nur die amphitheaterartig ansteigende Bühne erhalten, die als Podium für die Musiker unsere Konzertsäle schmücken.

MUSIKALISCHER SATZ UND SZENISCHE BEWEGUNG
 CHOR UND „CHŒUR DANSÉ“ IN DER FRANZÖSISCHEN OPER
 (Académie Royale de Musique)¹

VON THOMAS BETZWIESER

Die Existenz von Chor und Ballett zählt zu den konstitutiven Elementen des französischen Musiktheaters seit Lully. Obgleich sich die italienische Opera seria und die französische Tragédie lyrique in einer Vielzahl struktureller Momente unterschieden, so war es vor allem das Vorhandensein dieser beiden künstlerischen „Kollektive“, welche die Identität der französischen Oper im 18. Jahrhundert ausmachte. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung des gegenseitigen Anverwandlungsprozesses von italienischer und französischer Oper, der gemeinhin unter dem Begriff Opernreform firmiert und mit der musikdramatischen Entwicklung in Parma, Wien und Stuttgart in Verbindung gebracht wird, fokussierte lange Zeit ihre Betrachtung auf diese genuin französischen Elemente. Als Reform wurde zuallererst die Öffnung des italienischen Operntypus gegenüber der französischen Oper gesehen. Daß ein solcher Prozeß stattgefunden hat, ist nicht zu leugnen, ob er sich allerdings auf die Inkorporierung dieser „Versatzstücke“ reduzieren läßt, ist zu bezweifeln. Gleichwohl markierte die Existenz von Chor und Ballett seit der Kontroverse von Lecerf de la Viéville und Ragueuet im opernästhetischen Bewußtsein des 18. Jahrhunderts einen wesentlichen strukturellen Unterschied von italienischer und französischer Opernkultur.

Eine besondere Erscheinungsform des französischen Musiktheaters stellte die Zusammenkoppelung von Chorgesang und Tanz, der sogenannte „chœur dansé“, dar. Diese musikalische und szenische Verbindung zweier Bühnenkollektive in einem Nummern- bzw. Szenentypus war eine französische Spezialität, die sich vor allem in den Divertissements manifestierte. Anzutreffen ist sie indes auch – in einer gleichsam transformierten Gestalt – in der italienischen Oper, nämlich in Mozarts *Idomeneo* (1781), der in gewisser Weise das Paradigma der gegenseitigen Anverwandlung von französischer und italienischer Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts darstellt. Der Chorsatz „Coriamo, fuggiamo“, der das Flüchten des kretischen Volks vor dem herannahenden Sturm vorstellt, offenbart diese besondere Verschmelzung von Chor und Ballett. Die Regieanweisung in der Partitur, „un coro col canto et con pantomime“, zeigt an, daß es sich bei dieser Mischung von Gesang und tänzerischer Aktion um einen der italienischen Oper bis dato weitgehend fremden Nummerntyp

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser 1991 bei dem Symposium *Coro e cori nell'Opera* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) gehalten hat. Teile dieses Referats sind eingegangen in den Beitrag „Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und der *chœur dansé*“, in: Jean Gribenski u. a. (Hrsg.), *D'un opéra l'autre* (Festschrift Jean Mongrédien), Paris 1996, 45–54.

handelte.² Die Tradition, auf den Mozarts avancierter Chor rekurriert, ist jedoch zweifellos die des französischen „chœur dansé“.

Diesen vokalen Nummerentyp des „chœur dansé“ gilt es, im folgenden in den Blick zu nehmen, wobei zwei Momente im Vordergrund der Betrachtungen stehen werden: zum einen der musikalische Satz und zum anderen die damit verbundene szenische Bewegung. Die Ausführungen gliedern sich in drei Abschnitte: In einem ersten Schritt sollen zunächst die ästhetischen und theoretischen Aspekte der Chorkomposition beleuchtet und insbesondere auf das dynamische Moment hin befragt werden. Ein zweiter Abschnitt widmet sich den Erscheinungsformen des „chœur dansé“ in der Rameau-Epoche. Der Schwerpunkt der Überlegungen ist jedoch auf die spezifische Anverwandlung des „chœur dansé“ in den Reformopern Glucks gerichtet, mit welchen auch ein genereller Funktionswandel des Opernchors einherging. Dieser musikalische Funktionswandel, so wird zu zeigen sein, war aufs engste mit der szenischen Bewegung verbunden.

1.

Die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Chor zu einem konstitutiven Bestandteil der französischen Oper gezählt wurde, stand in einem relativen Mißverhältnis zu dessen dramentheoretischer Legitimation.³ Die Theaterästhetik war grundsätzlich skeptisch, was die Beteiligung des Chors in der Tragédie lyrique anbelangte.⁴

Die Kardinalfrage betraf die Kommensurabilität des Chors mit der Kategorie der „vraisemblance“. Friedrich Melchior Grimm hatte dieses Problem in seinem Artikel „Poème lyrique“ in der *Encyclopédie* auf die Frage zugespitzt: Wie wahrscheinlich ist es, daß eine Vielzahl von Individuen ihre Gefühle gleichzeitig artikulieren, darüber hinaus mit denselben Worten und in ein und demselben musikalischen Satz?

„[...] avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment en chantant ensemble et en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air? Il faudra donc supposer qu'ils se sont concertés d'avance, et qu'ils sont convenus entre eux de l'air et des paroles par lesquels ils exprimeraient leur sentiment sur ce qui fait le sujet de la scène, et qu'ils ne pouvaient savoir auparavant“.⁵

² „La tempesta continua. I Cretesi spaventato fuggono e nel seguente coro col canto e con pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un' azione analoga e chiude l'atto col solito Divertimento“. (II,6; Nr. 18)

³ Vgl. hierzu auch Arnold Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime* (Perspektiven der Opernforschung 5), Frankfurt/Main u. a. 1997, 82–134.

⁴ Eine Neubewertung respektive eine erste echte theoretische Annäherung an den Opernchor findet erst bei Lacépède statt; vgl. Bernard Germain de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, Bd. 2, 254–272.

⁵ Friedrich Melchior Grimm, Art. „Poème lyrique“, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Paris 1751–1780, Bd. 12, 832: „Mit welcher Wahrscheinlichkeit vermag eine versammelte Gemeinschaft oder ein ganzes Volk seinem Gefühl Ausdruck zu verleihen, indem es gemeinsam oder in einem Chor das gleiche Lied, die gleichen Worte, das gleiche Air singt? Man muß wohl annehmen, daß sie sich vorher abgesprochen und das Air und die Worte vereinbart haben, mit welchen sie ihr Gefühl in der jeweiligen Szene zum Ausdruck bringen würden, und daß sie dies vorher nicht wissen konnten.“

Vor dem Hintergrund einer rationalistischen Theorie war die Frage nach der „vraisemblance“ im Hinblick auf den Chor nicht nur berechtigt, sie war im Grunde überfällig. Die Theorie akzeptierte zwar das Paradox der Gattung Oper, nämlich daß Individuen sich singend äußern, sie versuchte aber innerhalb dieser generellen Unwahrscheinlichkeit „realistische“, oder besser: dem Sprechtheater vergleichbare Erscheinungsformen auszumachen. Die Bemerkung Grimms, ob man vielleicht annehmen sollte, daß die Choristen sich in einem gleichsam vordramatischen Kontext über Inhalt und Diktion des Chorgesangs verständigt hätten, um diesen dann an entsprechender Stelle im Drama anzubringen bzw. abzurufen, ist insofern mehr als eine bloß rhetorische Frage, als Grimm damit versucht, eine rationale Erklärung für das kollektive Singen zu finden. Mit anderen Worten: ein Ausweg aus der Aporie, den Chor ästhetisch zu legitimieren, bestand vor allem in der Möglichkeit, den kollektiven Gesang als eine partiell vordramatische Realität zu beschreiben, d.h. bestimmte Chorkompositionen zu präexistenter Musik zu deklarieren.

In eine ganz ähnliche Richtung geht auch das Denkmodell, welches Jean-François Marmontel im *Supplément* der *Encyclopédie* ersonnen hatte und das gewissermaßen eine Antwort auf Grimms Frage darstellte. Im Gegensatz zu Grimm sah Marmontel in der simultanen Figurenrede der Chor-Individuen kein Problem, er akzeptierte also das gattungsimmanente Phänomen kollektiven Singens. Marmontel versuchte vielmehr, die Chöre hinsichtlich ihrer divergenten Erscheinungsformen zu differenzieren.⁶ Er unterschied dabei den „chœur appris“ und den „chœur impromptu“:⁷ „Le premier peut paraître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite et momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois“.⁸ Der „chœur appris“, wörtlich: der „gelernte“ Chor, wäre demnach als ein präexistentes Gebilde aufzufassen, das innerhalb des Dramas die Qualität einer Inzidenzmusik besitzt. Der „chœur impromptu“ hingegen stellt eine situationsbedingte, spontane Artikulation eines Kollektivs dar. Instruktiv ist der damit verbundene musikalische Satztyp, den Marmontel mit seiner Unterscheidung namhaft macht: Der „chœur appris“ wird mit der polyphonen Schreibweise („composé avec art“) identifiziert, der in dem zeitgenössischen Schrifttum auch als „chœur travaillé“ figuriert. Der „chœur impromptu“ dagegen wird von einem einfachen, meist homophonen Satz repräsentiert.

⁶ Vgl. hierzu ausführlich Jacobshagen (1997), a.a.O., 107–113.

⁷ Jean François Marmontel, Art. „Chœur d'Opéra“, in: *Encyclopédie*, a.a.O., Bd. 19, 405f., sowie in Marmontel, *Éléments de la littérature*, in: *Œuvres de Marmontel*, Paris 1819, Bd. 4, 249f.

⁸ Ebd., 249: „Ersterer kann kunstvoll gesetzt sein, ohne der Wahrscheinlichkeit zuwider zu laufen; in letzterem hingegen soll man einzig die unvorhergesehene und spontane Einmütigkeit der Gefühle erkennen, von welchen eine Menschenmenge zugleich bewegt wird.“

Der „chœur appris“ tritt häufig im Zusammenhang mit Zeremonien in Erscheinung, da diese einen paradigmatischen Ort für innerdramatisches Musizieren darstellen. Bei einem zeremoniellen Kontext darf man in besonderer Weise annehmen, daß das Kollektiv einen Gesang anstimmt, den es bereits kennt. Das Beispiel, das Marmontel anführt, erfüllt exemplarisch diese Bedingungen, d.i. der Chor „Brillant soleil“ im Inka-Akt von Rameaus *Les Indes galantes*. Dieser polyphone Chor steht innerhalb der „Fête du soleil“ der Inkas, einer kollektiven, kultischen Handlung also, deren Musik aus der Perspektive des Dramas als präexistent klassifiziert werden kann.

Grimm war indes jedweder kollektive Gesang, der nicht den Bedingungen eines „chœur appris“ und dem Vorhandensein eines zeremoniellen Kontexts entsprach, suspekt. In dem Moment, wo der Chor als dramatis persona aktiv an der Handlung partizipiert, greift für Grimm das Denkmodell der präexistenten Musik nicht mehr, da ein solcher „chant appris“ mit einer spontanen Artikulation in keiner Weise mehr vereinbar sei. Den Chorgesang vergleicht Grimm mit dem Couplet, das ebenfalls einen vordramatischen Charakter besitzt, da es innerhalb der Handlung gleichsam abgerufen wird:⁹

„[...] les chœurs ne sont pas plus que les couplets propres à la musique de théâtre. Aussi rien n'est plus froid et plus ennuyeux que tous ces chœurs dont un opéra français est farci [...] Lorsque le poète introduit dans sa pièce le peuple ou la foule comme acteurs, je sens que cette foule peut pousser un cri de joie, d'admiration, de douleur, de surprise, d'effroi, etc.; mais de lui faire chanter un long couplet en parties, et par conséquent non-seulement un chant appris par cœur, mais concerté d'avance entre les exécutants, et qui cependant au théâtre doit avoir l'air d'être suggéré par l'action du moment, c'est offenser grièvement le bon sens et porter l'absurdité à son comble, à moins que ce chœur ne consiste dans l'exécution de quelque hymne ou de quelque autre chant consacré par la religion et l'usage, et que le peuple peut être supposé de savoir par cœur“.¹⁰

⁹ Für solcherart präexistente Musik verwendet Grimm die Bezeichnung „placée historique“.

¹⁰ Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, hrsg. von Maurice Tourneux, Paris 1879, Bd. 7, 41f. (Mai 1766: Rezension der Oper *Aline, Reine de Golconde* von Sedaine und Monsigny): „Die Chöre sind wie die Couplets als Opernmusik nicht mehr geeignet. Nichts ist ausdrucksloser und langweiliger als alle diese Chöre, mit welchen eine französische Oper vollgestopft ist. Wenn ein Textdichter das Volk oder die Menschenmenge als Akteure auf die Bühne bringt, dann finde ich, daß diese Menge einen Schrei der Freude, der Bewunderung, des Schmerzes, der Überraschung, des Schreckens ausstoßen kann; aber daß das Volk ein größeres, mehrteiliges Lied und somit nicht nur einen auswendig gelernten, sondern vorher vereinbarten Gesang darbietet – der auf dem Theater jedoch den Eindruck erwecken soll, er sei aus dem Augenblick geboren –, dies heißt den guten Geschmack beleidigen und die Absurdität auf die Spitze treiben, es sei denn, daß dieser Chor aus einer Hymne oder einem anderen religiösen oder rituellen Gesang besteht und angenommen werden darf, daß das Volk ihn (auswendig) kennt.“

Konnte die dramentheoretische Legitimation des Chors noch in dem Denkmodell „*appris*“ und „*impromptu*“ aufgehen, so sah sich die Opernästhetik indessen mit einem aufführungspraktischen Problem konfrontiert, welches unlösbar schien, d.i. ist die völlige Unbeweglichkeit des Chors auf der Szene. Obschon die französische Oper vielfältige Verwendungsformen des Chors kannte,¹¹ blieb dessen Erscheinung auf der Szene weitgehend auf eine bloße Präsenz beschränkt. Von einem tatsächlichen Aktionsraum des Chors – in einem konkret bühnenpraktischen Sinne – konnte für die Zeit vor 1750 kaum die Rede sein. Diese Immobilität des Chors wurde keineswegs kritiklos hingenommen. An prominenter Stelle, wiederum in der *Encyclopédie*, beklagte Cahusac die Ungereimtheit, daß eine in ihren Gefühlen agitierte Volksmenge, die im Begriff ist, diesen Gefühlen Taten folgen zu lassen, jedwede sichtbare Regung – im wahrsten Sinne des Wortes – vermissen lasse.

„Les *chœurs* remplissent le théâtre, & forment ainsi un fort agréable coup d'œil; mais on les laisse immobiles à leur place; on les entend dire quelquefois, que la terre s'écroule sous leurs pas, qu'ils périssent, etc. & pendant ce temps ils demeurent tranquilles au même lieu, sans faire le moindre mouvement“.¹²

Der Artikel „*chœur*“ in der *Encyclopédie* spiegelt somit den status quo des französischen Opernchors um die Mitte der 1750er Jahre wider. Hält man neben Cahusacs Befund nunmehr ein Zeugnis aus den 1770er Jahren, so wird der Funktionswandel, den der Chor in diesen zwanzig Jahren vollzog, deutlich:¹³

„Il faut que je vous entretienne un moment des *Chœurs*; [...] nous les avons toujours employés dans nos Opéras, mais jusqu'au Chevalier Gluck, rangés & immobiles comme des tuyaux d'orgue, ils se bornoient à exécuter des morceaux d'harmonie & de contrepoint qui pouvoient faire quelque plaisir aux oreilles, mais en portant le trouble & la confusion dans les paroles; le Chevalier Gluck le premier les a toujours

¹¹ Vgl. hierzu vor allem den Abschnitt bei Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris 1930, 287–298.

¹² Louis de Cahusac, Art. „*Chœur*“, in: *Encyclopédie*, a.a.O., Bd. 1, 573: „Die Chöre füllen die Bühne aus und bieten auf diese Weise einen sehr schönen Anblick; aber man läßt sie unbeweglich an ihrem Platz, man hört sie bisweilen sagen, daß die Erde unter ihren Schritten erbebt, daß sie untergingen“ usw. und währenddessen verharren sie (die Choristen) ruhig auf derselben Stelle, ohne die geringste Bewegung zu machen.“

¹³ Zeugnisse aus den 1770er Jahren rekurrieren in ihrer Kritik meist auf Beispiele aus der Rameau-Epoche, wie z. B. La Salle. „Que veullent dire ces Chanteurs plantés sur chaque côtés du Théâtre, comme des tuyaux d'orgue. Que signifie dans *Castor & Pollux*, ce Chœur bruyant & terrible? *Au feu du tonnerre*, etc... Et dans *Tirtée*, celui des Spartiates, qui crient à leur chef... *Marchons, commandés-nous*, &c. Dans *Dardanus*, cette peuplade mutinés, qui demande aveuglément le sang d'un Héros... Dans *Pyrame & Thisbé*, *Detruisons, renversons ces murs*... etc. Est-ce qu'il y a de l'action dans ces choses-là? Non, mon cher maître, ce sont des tuyaux d'orgues.“ Nicolas le Bourguignon de La Salle, *Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéra*, London 1776, 12f.; Reprint in: François Lesure (Hrsg.), *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève 1984, Bd. 2, 176f.

mis en action, & par l'harmonie simple, naturelle & vraie qu'il y a répandue, il a toujours embelli la parole, fortifié l'expression, & imprimé au Drame un mouvement extraordinaire¹⁴

Diese Einschätzung von François Arnaud bringt in nuce die qualitative Veränderung im Hinblick auf die Verwendung des Chors zum Ausdruck: Mit der grundsätzlichen dramaturgischen Aufwertung des Chors in den Pariser Reformopern Glucks ging ein wesentliches Moment der szenischen Gestaltung einher, nämlich das der Bewegung. Läßt man die zeitgenössischen Zeugnisse Revue passieren, so war es allein Glucks Verdienst, den Chor nicht nur dramaturgisch integriert, sondern ihn in gleicher Weise zu einer sichtbar handelnden „Person“ gemacht zu haben, was sich schließlich auch in einer visuell wahrnehmbaren Beweglichkeit manifestierte. Das bekannte Diktum, Gluck habe den Chor „mis en action“, wäre demnach im doppelten Sinn als dramatisches wie szenisches Moment zu verstehen.¹⁵

An diesem Paradigmenwechsel hinsichtlich der szenischen Erscheinungsform des Chors hatte der „chœur dansé“ insofern entscheidenden Anteil, als dieser Nummerentyp der klassische Ort war, Gesang und Bewegung in einem musikalischen Satz zusammen zu bringen. Bevor diesem spezifischen Funktionswandel in Glucks Pariser Opern nachgespürt werden soll, gilt es zunächst, die genuinen Spielarten des „chœur dansé“ zu betrachten. Ein Rückgriff auf die Zeit der (vermeintlichen) Immobilität vor 1750 scheint auch deshalb angezeigt, um potentielle Präfigurationen von Bewegung, insbesondere solche, die vom „chœur dansé“ ausgingen, in den Kontext des späteren Funktionswandels stellen zu können.

¹⁴ *Lettre de M. L. A. [Abbé Arnaud] au P. Martini*, in: Gaspard-Michel Leblond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*, Neapel / Paris 1781, 245; Reprint in: François Lesure (Hrsg.), *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève 1984, Bd. 1, 245: „Ich muß Ihnen noch einen Augenblick von den Chören berichten; [...] wir haben sie immer in unseren Opern verwendet, aber bis zu [den Opern von] Gluck waren sie unbeweglich wie Orgelpfeifen, sie beschränkten sich auf die Darbietung vielstimmiger und polyphoner Sätze, die zwar den Ohren ein gewisses Vergnügen bereiteten, die aber Unruhe und Verwirrung nur im Text enthielten; Gluck war der erste, der sie fortwährend in-Bewegung setzte, und durch eine einfache, natürliche und wahrhaftige Harmonie, die er ihnen zukommen ließ, hat er die Worte verschönert, den Ausdruck verstärkt und dem Drama eine außerordentliche Bewegung verliehen.“

¹⁵ Diese Einschätzung des Gluckschen Opernchors wurde zu einem Topos; exemplarisch etwa bei Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Bd. 2, 127: „Le génie de Gluck, portant une salutaire réforme dans notre système musical, vint animer une troupe immobile et mit en action ces mannequins sonores.“ Vor allem in den Enzyklopädien wurde dieser Topos gleichsam festgeschrieben; vgl. die entsprechenden Passagen der Artikel „chœur“ bei Nicolas-Étienne Framery / Pierre Louis Ginguené (Hrsg.), *Encyclopédie Méthodique: Musique*, Paris 1791, Bd. 1, 270f. bzw. bei Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris 1821, Bd. 1, 110.

2.

Der Begriff „chœur dansé“ indiziert die Beteiligung des „corps de ballet“ an einer Chorszene. Dieses Zusammenspiel von Gesang und Tanz betraf in erster Linie das Divertissement. „Die für die Divertissements in den Libretti jeweils geforderte Darstellerformation setzte sich also aus einer tanzenden (chœur de danse) und einer singenden Teilgruppe (chœur de chant) zusammen“.¹⁶ Auf der Bühne gab es dabei seit Lully eine klare Rollenverteilung, die auch ikonographisch überliefert ist: Der Chor verharrte in seiner angestammten Position entlang der Bühnenseiten bzw. im Bühnenhintergrund, während die Tänzer in der Mitte der Szene agierten. Die Studien zum französischen Opernchor, die auch die aufführungspraktische Seite in den Blick nehmen, stimmen in der Frage der mangelnden Mobilität des Chors weitgehend überein. Lois Rosow¹⁷ hatte auf dieses Phänomen als erste aufmerksam gemacht, „that the chorus was no more mobile than the scenary“.¹⁸ Rosow ist auch die Entdeckung einer Bühnenskizze des Grand Théâtre de Versailles von 1773 zu verdanken,¹⁹ aus der die Aufstellung der Choristen hervorgeht. Demnach befanden sich an der vorderen Seite jeweils die Soprane, dahinter gefolgt von den Bässen, in den beiden „Ecken“ die „tailles“ und an der Stirnseite die „haute-contres“.²⁰ Diese Aufstellung wird auch von dem Grundrißplan des Théâtre du Château de Choisy bestätigt, den Mary Cyr mitgeteilt hat.²¹ Herrscht über die Verteilung und Aufstellung des Chors Einigkeit, so liegt die Frage der Bewegung für die Zeit vor 1750 weitgehend im Dunkeln. Cyr versuchte anhand von Szenendarstellungen, eine „evidence for the use of gesture“ nachzuweisen, gibt aber gleichwohl zu bedenken, daß Bilddarstellung und Bühnen-Realität grundsätzlich divergieren können. Dies trifft in noch höherem Maße für die Kostümentwürfe der Choristen zu, in welchen Cyr einen Beleg für chorische Gestik entdecken

¹⁶ Jacobshagen (1997), a.a.O., 72.

¹⁷ Lois Rosow, „Performing a choral dialogue by Lully“, *Early Music* 15, (1987) 325–335.

¹⁸ Ebd., 329.

¹⁹ „Plan de la Musique du Roy au grand théâtre de Versailles“ von J. B. Metoyen (F-V MS 131); vgl. die Abbildung bei Rosow, a.a.O., 329.

²⁰ Zu Besetzungsfragen, insbesondere der Anzahl der Choristen vgl. Graham Sadler, „Rameau's singers and players at the Paris Opéra“, *Early Music* 11 (1983) 453–467, sowie Mary Cyr, „The Paris Opéra chorus during the time of Rameau“, *Music and Letters* 76 (1995) 32–51, und Jacobshagen (1997), a.a.O., 48–54. Cyr wie auch Jacobshagen widerlegen dabei die Meinung Massons, der Chor sei in der Rameau-Zeit hinsichtlich der Besetzung eine weitgehend stabile Größe gewesen. Cyr konstatiert demgegenüber „a significant increase in the size of the chorus between 1733 and 1760“ (39). Die Tendenz ging dabei hin zur Stärkung der Außenstimmen (Dessus, Basses); vgl. hierzu auch die instruktive Aufstellung bei Jacobshagen (1997, 51), welche die ganze Bandbreite der Chorbesetzung zwischen 1752 und 1814 einfängt.

²¹ Vgl. Mary Cyr, „The dramatic role of the chorus in French opera: evidence for the use gesture, 1670–1770“, in: Thomas Bauman / Marita Petzoldt McClymonds (Hrsg.), *Opera in the Enlightenment*, Cambridge 1995, 105–118, hier 107.

will.²² Weitaus überzeugender ist ein von Cyr aufgefundenes, handschriftlich annotiertes Textbuch von Rameaus *Castor et Pollux*, aus dem hervorgeht, daß die mangelnde Chorbewegung (in IV, 3) gleichsam stellvertretend von Tänzern ausgeführt wurde.²³ Einen eindeutigen Beleg dafür, daß der Chor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht gänzlich immobil war, fand schließlich Antonia Banducci.²⁴ Aus einem Souffleurbuch von Campras *Tancredi* geht hervor, daß der Soldatenchor (in I, 3) Argant und Isménor in einem Halbkreis umstellt und in den letzten Takten wieder auf seine angestammte Position an den Bühnenseiten zurücktritt. Diese Art der Interaktion mit den Protagonisten dürfte indes als maximale Bewegung des Chors anzusehen sein.

Einen völlig neuen Einblick in das Zusammenspiel von Chor und Ballett im französischen Musiktheater gewährt die Untersuchung von Rebecca Harris-Warrick und Carol Marsh zu *Le Mariage de la Grosse Cathos* (1688).²⁵ Bei Harris-Warrick und Marsh wird zum ersten Mal en détail anschaulich, wie eine Inszenierung buchstäblich funktionierte (vor allem in Hinsicht auf die tänzerische Komponente).²⁶ Aus den drei Chören der *Mariage de la grosse Cathos*, die auch Bühnentanz enthalten, läßt sich schließen, daß die Choristen auf einer Position verharrten, während die Tänzerinnen und Tänzer ihre Figurationen ausführten. Die Tanzenden werden gewissermaßen zu Doppelgängern der Choristen. Allerdings: die Disposition von Chor und Ballett in dieser Maskerade ist nicht repräsentativ für das französische Musiktheater, da es sich bei den Chorsängern um Solisten handelt, was in der Tragédie lyrique nicht der Fall ist. Gleichwohl haben Marsh und Harris-Warrick Übereinstimmungen mit der Chorpraxis in Lullys Tragédies en musique ausgemacht: „In fact, all the available evidence suggests that the chorus stood in a single row around the perimeter of the stage, leaving the center to the vocal soloists and the dancers. In a Lully opera the principal singers presumably made entrances

²² Vgl. Cyr (1995), 110ff. Daß gerade Kostümbilder in besonderer Weise einer gestischen Stilisierung unterworfen waren, bedarf wohl keiner Erläuterung. Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog von Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645–1765*, Paris 1997.

²³ „The chorus's immobility was compensated for to some extent by the dancers, whose motions and gestures became the visual expression of the words sung by the chorus.“ Cyr (1995), 113.

²⁴ Antonia Banducci, „Staging a *tragédie en musique*. A 1748 promptbook of Campra's *Tancredi*“, *Early Music* 21, 1993, 181–190.

²⁵ Rebecca Harris-Warrick / Carol G. Marsh, *Musical theatre at the court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge 1994. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse dieser Monographie findet sich in dem Aufsatz der beiden Autorinnen: „Tanz und Inszenierungen in der französischen Barockoper am Beispiel von *Le Mariage de la Grosse Cathos*“, in: Sibylle Dahms / Stephanie Schroedter (Hrsg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck / Wien 1996, 1–17.

²⁶ Vgl. hierzu vor allem den Abschnitt „The Work on Stage“, Harris-Warrick / Marsh, a.a.O., 48–59.

and exits as the plot demanded, rather than emerging from and retreating into the chorus as they do in this masquerade, but the fundamental principles regarding the definition of the space on stage and the relationship between chorus members and dancers would appear to function for both genres“.²⁷

Die Gestaltung des tänzerischen Elements war weitgehend unabhängig von der Funktionsbindung des Chors: Wenn Tanz im Zusammenhang mit einem Chor figurierte, dann bildete er stets – im Wortsinn – den Mittelpunkt des Geschehens. Harris-Warrick und Marsh sprechen von einem Fokussierungseffekt auf die Bühnenmitte hin, wobei die Peripherie – in diesem Fall der Chor – automatisch in den Hintergrund tritt. In Anlehnung an diese Praxis, die vor allem in der Lully- und Rameau-Epoche Gültigkeit besaß, hat Arnold Jacobshagen jüngst von einem Doppelgänger-Modell gesprochen, d.h. in einem „chœur dansé“ repräsentiert Tanz die Bewegung, die vom Chor nicht ausgehen konnte.²⁸ Von einer gleichsam organischen Verbindung von Chor und Tanz kann insofern kaum die Rede sein, als sich Choristen und Tänzer auch optisch stark unterschieden. Die Choristen waren eher bescheiden kostümiert, während die Tänzer in sehr aufwendigen und opulenten Kostümen steckten. Darüber hinaus trugen die Tänzer mitunter Masken, was den Kontrast zu den Choristen noch verstärkte.²⁹

Die unflexible räumliche Disposition des Chors an den Bühnenseiten bzw. im Bühnenhintergrund stellte zweifellos ein nicht geringes ästhetisches Problem dar. Das stellvertretende Agieren des Balletts war also ein probates Mittel, diesem Übelstand entgegenzuwirken. Daneben ersann man aber auch Strategien, den Chor durch die Verknüpfung mit anderen dramatis personae stärker ins dramatische Geschehen einzubinden. Béthizys Vorschlag im Hinblick auf die Anbindung der Chorsätze an die solistische Figurenrede zeigt aber auch, daß es des spezifischen Fokussierungseffekts bedurfte, um über die Immobilität des Chors buchstäblich hinwegzusehen.

²⁷ Ebd., 61.

²⁸ Arnold Jacobshagen, „*Chœur dansé* und *Chœur en action*. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper“, in: Claudia Jeschke / Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (Documenta Choreologica), Berlin 2000, 291–306.

²⁹ Diesen Punkt hob insbesondere Nougaret hervor, der damit gleichzeitig die Frage nach „vraisemblance“ verband. „Afin de donner le même caractère au visage de plusieurs Danseurs, on est contraint d'employer les masques [...] Mais cette uniformité, tant de phisiognomies si ressemblantes, sont tout-à-fait contre la nature. Et pourquoi ceux qui composent les chœurs des Opéras sont-ils sans masques? n'ont-ils pas aussi un caractère à exprimer? Qu'il y a là de visages peu expressifs dignes d'être couverts! Il est vrai qu'on a remarqué que la figure de plus d'un Danseur n'est guères agréable quand elle ôse paraître sans voile; mais alors elle est au moins l'image de la nature.“ Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du théâtre où il est parlé des differents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris 1769 / Reprint Genève 1971, Bd. 2, 206 / R 163.

„L’immobilité des Acteurs qui rangés comme des statues les [Chöre] exécutent froidement, dissipe l’illusion du spectacle, & fait de l’opéra un concert. Les chœurs qui accompagnent des récits, ou des duo ou trio dont chaque partie est exécutée par un seul Acteur, n’ont pas ce défaut. Les Acteurs qui chantent ces morceaux que les chœurs accompagnent, paroissent sur le devant du théâtre, ils expriment par leurs gestes ce qu’ils disent, ils sont animés & ils semblent animer les autres, parce que le Spectateur occupé de l’action des principaux personnages, ne fait point attention à l’immobilité de ceux qui chantent avec eux“.³⁰

Béthizys Ausführungen machen indirekt deutlich, daß das vielzitierte „mis en action“ nicht nur als dramaturgische Integration des Chors zu verstehen ist, sondern tatsächlich auch ein szenisches Bewegungsmoment implizierte. Aus dieser Sicht ist es erstaunlich, daß die Zeugnisse vor 1750 in dem „chœur dansé“ nicht dieselbe (Stellvertreter-)Funktion für Bewegung erblickten wie Béthizy in der Anbindung an solistischen Gesang. (Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß der „chœur dansé“ zu den traditionellen Szenentypen des französischen Musiktheaters zählte und infolgedessen eine Selbstverständlichkeit darstellte.³¹) Die Tatsache, daß die Funktion des Chors im Hinblick auf Bewegung vor allem im Umfeld der Gluckschen Tragédie lyrique diskutiert wurde, beweist zwar, daß sich hier eine Neuerung abzeichnete, dieses Novum aber gleichwohl einen Bezug zur Tradition besaß, nämlich zum „chœur dansé“.³²

Das Zusammenspiel von Gesang und Tanz im „chœur dansé“ kannte seit Lully verschiedenartige Erscheinungsformen. Unterscheiden lassen sich dabei grundsätzlich zwei Modelle: Dem Chor konnte entweder ein Tanzsatz zugrundeliegen, an dem sich die gesamte Musiknummer kompositorisch ausrichtete, oder aber der Tanz war gewissermaßen in einen Chorsatz eingebaut. Für das erste Modell wäre beispielsweise der Chor „Forêts paisibles“ in *Les Sauvages*

³⁰ Jean-Laurent de Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, 2e éd., Paris 1764, 299: „Die Unbeweglichkeit der Choristen, wie Statuen aufgestellt und seelenlos spielend, zerstört die dramatische Illusion und macht aus der Oper ein Konzert. Die Chöre, welche in Verbindung mit einem Récit, einem Duo oder Trio stehen, wo jede Stimme einem einzelnen Darsteller zugeordnet ist, haben nicht diesen Mangel. Die (solistischen) Darsteller, welche diese vom Chor begleiteten Stücke singen, erscheinen auf der Vorderbühne, sie drücken das Gesagte durch Gesten aus, sie sind beseelt und bewegt und sie scheinen auch die anderen (Choristen) zu bewegen, da der Zuschauer, beschäftigt mit der Aktion der Hauptdarsteller (im Vordergrund), nicht auf die Unbeweglichkeit der anderen Mitsingenden achtet.“

³¹ Obwohl der „chœur dansé“ auch in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts noch seinen Platz hatte, meldeten Theoretiker grundsätzliche Bedenken gegen die simultane Verschränkung von Tanz und Vokalsatz an. „Les maîtres de ballets n’aiment pas les morceaux de danse où l’on chante en même temps, surtout ceux que le chœur accompagne, parce qu’il est difficile pour l’exécution de bien marier les danseurs avec les chanteurs, et parce que le plus souvent une partie contraire à l’exécution de l’autre: ce dont nous nous sommes aperçus maintes fois. Mais on chante et on danse alternativement, ce qui n’a point d’inconvénient.“ Antoine Reicha, *Art du Compositeur dramatique*, Paris 1833, 91.

³² Vgl. hierzu die Dokumente aus den 1770er Jahren bei Jacobshagen (1997), 72ff.

(1736), der vierten Entrée von Rameaus *Les Indes galantes* zu nennen.³³ Dort verbrüdernd sich am Ende die Europäer und die Indianer beim Rauchen der Friedenspfeife. Bestandteil dieser Zeremonie sind Chorgesang und Tanz. Dem Chor, während dem auch das „corps de ballet“ agiert, liegt ein Tanzsatz (*Les Sauvages*) zugrunde, den Rameau aus seinen *Pièces de Clavecin* (1728) für diese Szene übernommen hatte. In den Kategorien Marmontels wäre dieser Chor ein klassisches Beispiel für einen „chœur appris“ (wobei hier gewissermaßen eine doppelte Präexistenz vorliegt, eine innerdramatische und eine reale). Der Tanzsatz in Rondoform präfigurierte also die kompositorische Gestalt des Chors. Tänzerische Aktion ist allerdings nur im Chor-Refrain vorgesehen, in den solistischen, imitativen Abschnitten der Couplets, dem „petit chœur“, wird nicht getanzt.

Die polyphone Schreibart eines Chors vertrug sich demzufolge nicht mit einem tänzerischen Moment. Dies wird besonders an dem Chor „Que ce rivage retentisse“ im dritten Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie* (1733) deutlich, der geradezu paradigmatisch die polyphone Satzstruktur des französischen Opernchors im 18. Jahrhundert repräsentiert.³⁴ Dieser Chor ist weder im Libretto noch in der Partitur als „chœur dansé“ ausgewiesen, dennoch enthält er einen – wenn auch marginalen – tänzerischen Anteil. Die Ritornelle des Chors (T. 27–35, 49–57),³⁵ die ein anderes motivisches Material vorstellen, sind jeweils mit „Danse“ bezeichnet, was innerhalb eines polyphonen Kontextes außergewöhnlich ist. Mit anderen Worten: getanzt wird jeweils nur in den acht Takten der instrumentalen Zwischenspiele, während des Chorgesangs selbst findet keinerlei Bewegung statt. In der Reprise wird dieses knappe Interludium noch weiter verkürzt: Hier reduziert sich die Bewegung auf ganze vier Takte (T. 143–147), wenn man davon ausgeht, daß der Tanz den dynamischen Skalenaufstieg sowie den Chor-Tutti-Block der nachfolgenden vier Takte nicht mehr mit vollzieht.³⁶

Die Perspektive, die sich aus diesem Phänomen für die Musik ableiten läßt, ist höchst aufschlußreich. Ein polyphoner Vokalsatz, der im Grunde genommen eher Bewegung musikalisch zu evozieren vermag, taugte augenscheinlich nicht zur Umsetzung von szenischer Bewegung auf der Bühne. Szenische Aktion war also nicht an einen komplex strukturierten Satz gebunden, sondern nur durch eine „harmonie simple, naturelle et vraie“ (Arnaud) zu realisieren. Allein eine solche Reduktion des musikalischen Satzes konnte, so scheint es, die Basis für das choreographische Element abgeben.

³³ Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 7: *Les Indes galantes*, Paris 1902, 363–374.

³⁴ Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 6: *Hippolyte et Aricie*, Paris 1900, 217–238.

³⁵ Taktzählung ohne die einleitende instrumentale Marche.

³⁶ Vgl. auch das Beispiel von Marc-Antoine Charpentier in dem Beitrag von Rebecca Harris-Warrick.

T. 141

du dieu des flots.

du dieu des flots.

du dieu des flots.

du dieu des flots.

Ob. (Danse)

Fag.

Que ce ri - va - ge re - ten - tis - se,

Que ce ri - va - ge re - ten - tis - se,

Que ce ri - va - ge re - ten - tis - se,

Que ce ri - va - ge re - ten - tis - se,

Que ce ri - va - ge re - ten - tis - se,

(Tutti)

Ob.

Vc.

(Tutti)

Bsp. 1: Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Chœur (III, 8), T. 141–151.

Die Aporie, daß ein polyphoner Satz eine abstrakte Bewegung darzustellen vermag, aber keine tatsächliche Bewegung auf der Bühne beförderte, wurde schon von den Zeitgenossen Rameaus konstatiert. (Die eingangs zitierte Kritik von Cahusac spiegelt diese Tendenz exemplarisch wider.) Auf der anderen Seite ging offensichtlich von einigen Chorsätzen eine solche Dynamik aus, daß die musikalische Struktur gleichsam als Surrogat szenischer Aktion verstanden werden konnte.³⁷

Die Beteiligung von Tanz, die stellvertretend für Chor-Aktion hätte stehen können, war indes bei solchen polyphonen Sätzen ausgeschlossen. Wie am Beispiel von Rameaus *Les Indes galantes* deutlich wurde, hielt das Ballett mit seiner Bewegung inne, sobald der musikalische Satz auch nur in geringfügige polyphone Abschnitte überging. Die musikalischen Kategorien der Chorkomposition – „grand chœur“ und „petit chœur“ – waren insofern für den „chœur dansé“ in besonderer Weise verbindlich, als im „petit chœur“ keinerlei Bewegung stattfand. Im Hinblick auf die Verbindung von Chor und Ballett ist das Augenmerk jedoch auch auf solche Szenen zu richten, in denen ein „chœur dansé“ gleichsam in versteckter Form in Erscheinung tritt. Dies gilt insbesondere für diejenigen Szenen, bei denen tänzerische Aktion den Auftritt des Chors begleitet.

Chorauftritte waren insofern problematisch, als sie einem immer gleichen Procedere zu folgen schienen, welches der Textdichter Pierre Laujon überliefert hat. Danach traten Männer und Frauen getrennt von den gegenüberliegenden Seiten der Bühne ein, kreuzten sich im Bühnenhintergrund und bezogen dann ihre Position. Danach zogen sie ein weiteres Mal über die Szene und stellten sich schließlich in zwei Reihen (rechts und links) auf, bevor sie zu singen begannen. Die Männer standen mit über der Brust verschränkten Armen, die Frauen hatten Fächer in der Hand.³⁸ Ob dieser Darstellung von Laujon, die die Praxis vor 1760 beschreibt, in jedem Punkt zu trauen ist, bleibt dahingestellt. Cyr hat eingewandt, daß es keinen ikonographischen Beleg dafür gebe, daß die männlichen Choristen die Arme verschränkt hielten.³⁹ Es scheint durchaus möglich, daß Laujon die ältere Praxis bewußt unflexibel geschildert hat, um so die Einführung der chorisches Bewegung mit seiner Opéra-ballet *Silvie* (1766)

³⁷ Bâton le Jeune, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique françoise*, Paris 1754; Reprint in: Denise Launay, *La Querelle des bouffons*, Genève 1973, Bd.1, 926f., hier zitiert nach Cyr (1995), a.a.O., 115: „Nous avons un exemple bien frappant sur un double dessein, dans le chœur *Brillant soleil*, de l'Acte des *Incas*. On y entend chaque partie passer successivement & distinctement du dessein qu'elle quitte à celui qu'elle reçoit d'une autre qui prend le sien. Cet enchaînement est éclairci par la *tenu*e du mot *Soleil*, qui passe alternativement dans toutes les parties; & les intervalles de ces passages sont remplis par une harmonie noble, mâle, & qui caractérise l'élévation du sujet.“

³⁸ Vgl. das Originalzitat von Laujon bei Jacobshagen (1997), a.a.O., 63.

³⁹ Cyr (1995), a.a.O., 113.

für sich reklamieren zu können.⁴⁰ Wie dem auch sei: falls dieses Auftrittsritual zu Musik stattgefunden hat, dann hätte den Chorauftritten jeweils ein längeres Instrumentalstück vorausgehen müssen, was keineswegs immer der Fall ist.

Demgegenüber vermochte Tanz die traditionelle Erscheinungsform des Chorauftritts entscheidend zu dynamisieren. Ein solcher bewegter Auftritt liegt in *La Poésie*, der ersten Entrée von Rameaus Opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques* (1739) vor.⁴¹ In der fünften Szene treten die „Mariniers“ (Flußschiffer) auf und eröffnen mit dem Chor „Dansons tous, chantons!“ die für Sapho und Thélème darzubietende „fête allégorique“. Die Partitur schreibt zu Szenenbeginn vor: „On entre en dansant“. Hier wird also Bewegung direkt mit dem Chorsatz verbunden. Da mit dieser Chorszene ein Dekorationswechsel verbunden ist, treten die Choristen im engeren Sinne nicht auf, sondern mit dem Aufziehen des Prospekts wird der Blick auf den Chor freigegeben⁴² (oder aber die Vokalistinnen treten aus den seitlichen Kulissen auf ihre Positionen). Gleichwohl verlangt die Szene nach Bewegung, die hier nur vom Ballett realisiert werden kann. Der musikalische Satz versucht dieses dynamische Moment durch ein sehr schnelles Tempo („très gai“) zu konkretisieren, wobei das einleitende Ritornell – was unüblich ist – mit dem Chor-Refrain völlig übereinstimmt.

Anders als in dem „chœur dansé“ in *Les Sauvages*, wo der instrumentale Satz ebenfalls den tänzerischen Charakter des Chors präfigurierte, ist hier eine völlige Kongruenz von Ritornell-Satz und „grand chœur“ zu konstatieren.⁴³ Mit anderen Worten: Der Chorsatz wird in dem vierstimmigen Streicher-Ritornell antizipiert, oder vice versa: der Tanzsatz erscheint in textierter Gestalt. Mit dieser identischen Satzanlage schuf Rameau eine musikalische Symbiose zwischen Chor und Ballett, bei der die beiden Kollektive demselben dynamischen Gestus gehorchten.

Ein signifikanterer Fall eines nicht-indizierten „chœur dansé“ ist in Rameaus *Zoroastre* (1749) anzutreffen. Im vierten Akt rufen Erinice und Abramane die Rachegeister an, die ihnen im Kampf gegen Zoroastre zu Hilfe eilen sollen. Das Erscheinen der „esprits malfaisants“ ist mit Chorgesang verbunden (IV, 6). Der Chor war bereits eine Szene zuvor am dramatischen Geschehen beteiligt, wo er die Abramane begleitenden Priester (Männer- und Frauenstimmen) verkör-

⁴⁰ „Les amener à faire ceux qu'exigeait la scène, obtenir d'eux tous, de prendre part à l'action, fut l'objet le plus difficile, mais j'en vins à bout. Les chœurs, qui n'avaient été jusque-là que des automates, ne se regardaient plus que comme des acteurs.“ Pierre Laujon, *Œuvres choisies*, Paris 1811, Bd. 1, 177, hier zitiert nach Jacobshagen (1997), a.a.O., 68.

⁴¹ Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 9: *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques*, Paris 1904, 99-103 bzw. 106-112.

⁴² „Le fond du théâtre s'ouvre pour laisser voir, à travers des portiques de verdure, un lointain frappé de lumière: le point de vue est terminé par le cours d'un fleuve, et on aperçoit, sur le devant de la décoration, une Naiade couchée sur son urne.“ (I,5).

⁴³ Der „petit chœur“ war, wie schon in den anderen Beispielen, „sans danse“. Vgl. *Les Fêtes d'Hébé*, a.a.O., 102f.

perte. Der Chor wird also in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen in verschiedenen dramatischen Rollen eingesetzt. Anders als bei den Tanzenden geben die Textbücher für die Choristen keine Auskunft darüber, an welchem

Chœur des Mariniers
Très gai (On entre en dansant)

Vl. (f)

Va. (f)

B.C. (f)

(Tous sans claviercin)

Très gai

f

Bsp. 2: Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, „La Poésie, Chœur des Mariniers“, T. 1–11.

Kollektiv die einzelnen Sängerinnen und Sänger teilhaben,⁴⁴ woraus man eventuell schließen könnte, daß die Choristen immer in toto an den jeweiligen Chören partizipieren. Diese Frage wäre für das vorliegende Beispiel insofern von besonderem Interesse, als man damit dem Problem naherkame, ob der (bzw. ein anderer) Chor tatsächlich auftritt oder ob die Choristen eben nur stehenbleiben und ein anderes Kollektiv repräsentieren. Aus dieser Perspektive erscheint der Übergang von der Priester-Szene (IV, 5) zur Rache-Geisterszene (IV, 6) bedeutsam:

O P E R A.	59	60	Z O R O A S T R E ,
Runiissons nos voix, & qu'un charme terrible			Nous mene,
Assure encor le succès de nos veux.			La Vengeance nous fuit.
A B R A M A N E , E R I N I C E .			L A V E N G E A N C E .
Ministres, redouts du plus puissant empire,			Les biens que notre main dispense
Des mortels, & des dieux, de vous-même ennemis;			Ont plus de douceurs qu'on ne pense.
Vous esprits, que l'ardeur de nuire			Nous offrons pour secours, dans leurs maux rigou-
Peut seule forcer d'être unis.			reux,
Volez, volez, troupe cruelle,			Aux coeurs outragés la vengeance,
Donnés un libre effor à toutes vos fureurs.			Et le trépas aux malheureux.
L'amour outragé vous appelle:			B A L L E T .
Accours à ses cris implacables vengeurs.			<i>La Haine donne à la Vengeance une poignée de serpens;</i>
<i>Les Esprits malfaisans sortent en foule de toutes les</i>			<i>le Désespoir lui donne un poignard ensanglanté.</i>
<i>parties du théatre. La Haine paro dans le fond</i>			L A V E N G E A N C E ,  E R I N I C E .
<i>avec les Furies, le Désespoir, &c. Cette troupe s'ouvre</i>			Vengez-vous, cessez de souffrir.
<i>& la Vengeance arrive arme d'une massue hrisse de</i>			Plus un injure est éclatante,
<i>pointes de fer.</i>			Plus il est doux de la punir.
<hr style="border: 1px solid black;"/>			
S C E N E V I .			
L A V E N G E A N C E , L A H A I N E ,			
L E D E S E S P O I R , L E S F U R I E S & C .			
les Acteurs précédents.			
C H  U R .			
A Ta voix nous quittons sans peine			* La Haine se plaît à jouir
L'éternelle nuit.			D'une vengeance lente;
La Haine			Mais quand le moment se présente,
			On ne peut trop-tôt le saisir.
			Vengez-vous, cessez de souffrir.
			Plus une injure est éclatante,
			Plus il est doux de la punir. * *
			* En lui montrant les serpens.
			* * Elle lui donne le poignard que le Désespoir lui a remis.
		H ij	

Abb. 1: Textbuch von *Zoroastre* IV, 5–6 (S. 59 – 60).

⁴⁴ Für das Ballett dagegen ist die Beteiligung an den jeweiligen Kollektivrollen jeweils minutios überliefert. So auch hier: „Acte IV. *Premier Divertissement*. Prestres d'Ariman: Mlle Lyonnais, Mrs. Hyacinthe, Tavolaygo, Mrs. Dupré, Feuillade, Desplaces, Gaillini, Bertrin, Henri. *Second Divertissement*. Démons: Le Désespoir: Mr. Laval. La Haine: Mlle Lyonnais. Mrs. le Lievre, Beat, Trupty, Dubois, Golodier, Vestris, c.“ (Textbuch: Paris, Delormel, 1756, 11). Obwohl das Libretto immer die jeweiligen Divertissements für das Ballett indiziert, ist der Tanz, hier die „Prtres“ und „Dmons“, natürlich auch an den instrumentalen Airs außerhalb der Divertissements beteiligt. Das Ballett hat also an den gleichen kollektiven Rollen teil wie der Chor.

Bereits die szenische Direktive ist – aus der Sicht der Konvention betrachtet – als spektakulär zu bezeichnen: Eine Menschenmenge soll von allen Seiten des Theaters auf die Bühne strömen. (Ob dafür die 6 im Textbuch verzeichneten Tänzer ausreichen, sei dahingestellt.) Ebenso ungewöhnlich ist Rameaus Musik an dieser Stelle, oder besser: die Tatsache, daß mit dieser Musik Bewegung verbunden wird, denn einen musikalischen „Ort“ für Tanz, d.h. ein Instrumental-Air, gibt es an dieser Stelle nicht. Durch das direkte Anschließen des Chors an das vorausgehende Duo (Abramane-Erinice) wird der Chorsatz somit – einmal mehr – zum „chœur dansé“. Natürlich wäre es denkbar, daß (erst) das darauffolgende instrumentale *Air grave* diesen bewegten Auftritt realisiert – und der Chor zunächst „alleine“ auf der Bühne ist -, aber dieses Instrumental-Air ist bereits mit weiterer (pantomimischer) Aktion belegt. Diese Konstellation läßt im Grunde nur einen Schluß zu: Alle im Textbuch genannten „esprit malfaisans“ müssen während des kurzen Chorsatzes die Bühne betreten haben.

Daß die 12 Takte des „Chœur des Démons“⁴⁵ ohne tänzerische Aktion verstreichen, wäre ohnehin widersinnig, da der (nicht agierende) Chor gleichsam einer Konkretisierung seiner Rolle bedarf, und zwar dahingehend, daß es sich jetzt um ein anderes Kollektiv handelt, nämlich um Dämonen. Obwohl das Operntheater der Rameau-Zeit selbstredend nicht mit realistischen Kategorien zu messen ist, so erscheint es an dieser Stelle nichtsdestoweniger zwingend, daß mit dem Auftritt des Chors auch die genannten Tänzer in Erscheinung treten, um die Dämonen – im wahrsten Sinne des Wortes – leibhaftig zu verkörpern.

Da der kurze Chor keinen tänzerischen Satz im engeren Sinne vorstellt, findet die damit verbundene Bewegung auf einer veränderten musikalischen Grundlage statt, ganz im Gegensatz zu dem darauffolgenden, im schnellen Contredanse-Duktus (6/8) stehenden Air von „La Vengeance“. Selbst die kurze polyphone Passage scheint nunmehr kein generelles Indiz für szenischen Stillstand mehr darzustellen. Auf der anderen Seite – und dies ist im Hinblick auf den Chor bei Gluck festzuhalten – weist dieser 12-taktige Chorsatz eine beispiellose Gedrängtheit auf. In seiner Knappheit von der Versstruktur bereits vorgegeben, verzichtete Rameau darüber hinaus auf weitschweifige Wiederholungen und setzte auf eine sehr sprachnahe Deklamation. Vergleicht man den „Chœur des Démons“ mit dem 60-taktigen Priester-Chor der vorangehenden Szene – der Text unterscheidet sich in seiner Aussage nicht gravierend –, so hätten Reduktion und Komprimierung kaum stärker ausfallen können.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre*, hrsg. von Françoise Gervais, Paris (Éditions française de Musique) 1964, 428–432. Eine Reproduktion der Textbuch-Ausgabe von 1756 (Paris, Delormel) befindet sich in dem Programmheft, das der Westdeutsche Rundfunk anlässlich der Einspielung von Sigiswald Kuijken 1983 herausgab.

⁴⁶ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch der Umstand, daß die in dieser Szene mitauf tretenden solistischen Dämonen ebenfalls singend und tanzend zur Darstellung gebracht werden: „La Vengeance“ ist eine Gesangspartie, „La Haine“ und „Le Desespoir“ werden getanzt. Wir haben es also nicht nur bei den Kollektiven mit einem „splitting“ hinsichtlich der Bewegung zu tun, sondern auch bei den Solisten. Das Auftreten von Tänzern mit dem Chor macht es somit auch wahrscheinlich, daß es sich nicht nur um Bewegung, sondern tatsächlich auch um Tanz handelt.

Ein Beispiel aus Rameaus spätem Schaffen, nämlich aus *Les Paladins* (1760), zeigt, welchen Wandlungen der „chœur dansé“ unterlag, vor allem in der Gattung Opéra-ballet, in der die Kollektive Chor und Ballett einen besonderen Platz einnahmen.⁴⁷ Das Textbuch zeigt für den „Chœur des Pélerins“ im ersten Akt an: „On fait, en dansant, les cérémonies de la réception d’Orcan, qui donnent lieu à ses frayeurs“ (I, 6). Diese Aktion wird in einem Instrumentalsatz umgesetzt, der zwischen zwei Chorblöcken steht. Die Eintragungen in der Partitur⁴⁸ belegen jedoch, daß die szenische Bewegung – entgegen dem Textbuch – auch noch in dem nachfolgenden Chor anhält, was aus den Direktiven „on danse“ bzw. „Danse“ deutlich hervorgeht.⁴⁹ Hier pausiert der Tanz ganz offensichtlich nur noch bei den Einwüfen der Solisten (Atis und Nérine), während er auch an denjenigen Chorpässagen partizipiert, die kein Chor-Tutti vorstellen.

Damit deutet sich also eine „Aufweichung“ der strikten Trennung von „grand chœur“ und „petit chœur“ im Hinblick auf Bewegung an. Dies wird auch in der letzten Szene der *Paladins* (III, 5) sichtbar. Anders als das Textbuch, welches die Oper mit einem Divertissement abschließt, verzeichnet die Partitur für den vorangehenden Chor „L’Amour chante“,⁵⁰ daß dieser am Ende noch einmal wiederholt werden soll, und zwar als „chœur dansé“: „Ce chœur se danse quand on le reprend à la fin“. Mit Ausnahme eines zweitaktigen Duos fällt es schwer, in diesem Chor die herkömmlichen Formstrukturen von „grand“ bzw. „petit chœur“ festzumachen, die für die Frage Bewegung und Nicht-Bewegung ehemals entscheidend waren (vgl. Bsp. 3). Auf der anderen Seite entspricht dieser „chœur dansé“ auch keineswegs mehr dem homophonen „Tanz-Chor“, wie er noch in den frühen Opern Rameaus anzutreffen war. Mit anderen Worten: hier zeichnet sich ein Funktionswandel des „chœur dansé“ im Hinblick auf den damit verbundenen Satztyp ab.

In *Les Paladins* wurde der Einfluß der italienischen Oper, die sich in Paris nach dem Buffonistenstreit etablierte, bei Rameau manifest. Dieser Einfluß offenbarte sich an der Académie Royale de Musique vor allem in musikdramatischen Werken solcher Komponisten, die nicht primär für die Opéra tätig waren. Exemplarisch hierfür ist das Opéra-ballet *Aline, Reine de Golconde* (1766) von Pierre-Alexandre Monsigny. Obgleich die Aufgabenverteilung zwischen Chor und Ballett der traditionellen Funktionalität folgt, läßt die Satzstruktur der „chœurs dansés“ in Monsignys Oper deutliche Modifikationen erkennen. Die zu tanzenden Ritornelle in dem Chor „Dans nos climats“ sind hierfür charakteristisch,⁵¹ da sie keiner regelmäßigen Periodik mehr folgen. Bereits das 10-taktige

⁴⁷ Zur Philologie sowie zur Genese des Werks vgl. R. Peter Wolf, „Rameau’s *Les Paladins*. From autograph to production“, *Early Music* 11 (1983) 497–504.

⁴⁸ F-Po Rés. A. 201, Faksimile-Ausgabe hrsg. von R. Peter Wolf (*French Opera in the 17th and 18th Centuries* 44), New York 1986.

⁴⁹ Ebd., 79 bzw. 81 (Paginierung des Faksimiles).

⁵⁰ Ebd., 252–257.

⁵¹ „On danse pendant les Ritournelles qui sont dans le Chœur suivant.“

*Ce chœur se danse
quand on le reprend
à la fin.*

Chœur En Rondeau

*L'amour chan - te, chantons, chantons avec l'a moui,
L'himen soupire), Belles chantez avec l'amouï, faites reten -*

L'himen soupire), Belles chantez avec l'amouï, faites reten -

L'himen soupire), Belles chantez avec l'a mouï;

Violon et hautb.

1^{re} p. flut.

2^e cor

2^e Partie

Tous.

Bsp. 3: Rameau, *Les Paladins*, „Chœur“ (III, 5), T. 1–8.

Vorspiel ist in seiner Phrasenbildung „moderner“ (3+3+4 T.); das zweite Ritornell ist zwar mit 8 Takten regulär gebaut, der motivische Zusammenhalt ist indes weitaus instabiler als noch im Vorspiel. Im dritten Ritornell (8 T.) wird schließlich durch Akzentverschiebung und Synkopierungen die Periode dergestalt verschleiert, daß nur noch die ersten beiden korrespondierenden Motivglieder (2+2 T.) kenntlich bleiben.

Einem kompositorischen Stilwandel unterlag auch die Singstimmenbehandlung des Chors, abzulesen am „Chœur des Peuples“ (III, 7). Schon das Kopfmotiv

dieses Chors gehorcht einer sehr viel einfacheren Faktur als noch bei Rameau. Die Imitationen des „petit chœur“ verdienen kaum den Namen: Von einem polyphonen Denken ist hier kaum noch etwas spürbar. Andererseits erscheint dieser Chorsatz trotz seiner einfacheren Motivbildung insgesamt „virtuoser“ als bei Rameau: Oktav- und Dezimsprünge, Sechzehntelketten in sehr schnellem Tempo verleihen dem Chor einen äußerst dynamischen Charakter. In Monsignys *Aline* deutet sich in satztechnischer Hinsicht etwas an, das von Gluck schließlich eingelöst werden sollte: die Existenz eines bewegten Chors, dessen musikalische Stilebene einfacher ist als in der älteren Tragédie lyrique, die aber gleichzeitig die Basis für visuelle Bewegung abzugeben vermag.

3.

Die Integration des Chors in das musikalische Drama war ein wesentlicher Bestandteil der „Opernreform“ Glucks. Die Reformopern der 1760er und 1770er Jahre zielten auf eine sinnfällige Einbindung des Chors ab, für welche die bloße Existenz eines sich musikalisch artikulierenden Kollektivs kaum ausreichend erschien. Bei der Konzeption eines musikdramatischen Werkes spielten für Gluck visuelle und dynamische Gesichtspunkte eine entscheidende Rolle. Bekanntermaßen betonte der Komponist mehrfach, daß er sich nicht nur als Musiker verstehe, sondern ebenso als Maler und Poet. Daß seine Opern jeweils eine relativ lange „Vorlaufzeit“ benötigten, führten Glucks Kritiker gerne als Beweis für dessen vermeintlich mangelndes kompositorisches Talent ins Feld. Die Länge des Entstehungsprozesses ist jedoch mit einer gänzlich anderen Werkgenese zu erklären, einer Konzeption, die – wie Stefan Kunze überzeugend dargelegt hat – letztlich auch einen veränderten Werkbegriff impliziert.⁵² Der von Bernardin de Saint-Pierre überlieferte Kompositionsprozeß Glucks läßt diese andere kompositorische Annäherung an das zu schaffende Werk deutlich werden:

„Er [Gluck] sagte öfters zu mir, (ich will mich hier seiner eigenen Worte bedienen,) er fienge seine dramatische Arbeiten allezeit damit an, daß er von jedem Akt besonders den Umriß mache, und dann mit dem ganzen Stük ein Gleiches thue; daß er sich allezeit in Gedanken in die Mitte des Parterres stelle und sein auf diese Art zusammengesetztes Werk und seine charakterisirte Stüke gleichsam als etwas ganz vollendetes betrachte, ob er gleich noch keine Note davon auf dem Papier habe. Eine solche Vorbereitung aber koste ihn gewöhnlich ein ganzes Jahr hindurch saure Arbeit und nicht selten eine schwere Krankheit“.⁵³

Die Tatsache, daß für Gluck eine auf die Szene ausgerichtete Perspektive die entscheidende Rolle für die Konzipierung eines Bühnenwerkes spielte, zeigt,

⁵² Vgl. Stefan Kunze, „Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Gluck und die Opernreform* (Wege der Forschung 613), Darmstadt 1989, 390–418.

⁵³ [Bernardin de Saint-Pierre], „Etwas über den Ritter Gluck“, *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788*, 157.

wie stark der Kompositionsprozeß von einem visuell-dynamischen Moment durchdrungen war. Das Choreographische – im weitesten Sinne – war also ein bedeutsames Element bei der imaginativen Anverwandlung eines Bühnenwerkes. Angesichts einer solchen Verankerung im sichtbaren Bühnenvorgang stellt sich die Frage nach der Beteiligung der *dramatis personae* an diesem szenischen Geschehen, insbesondere die der Kollektive Chor und Ballett. Die Frage nach dem Choreographischen berührt somit nicht nur die Konvention des Bühnentanzes, sondern vielmehr die szenische Bewegungsform als solche.

An diesem Punkt werden Glucks Erfahrungen mit Angiolinis Tanzdramen *Don Juan* (1761) und *Semiramis* (1765)⁵⁴ relevant, in welchen sich das Gestische und das Musikalische gegenseitig bedingten. Vor allem das Phänomen der Dynamisierung der äußeren und inneren Bewegung, zentrales Moment der „Danza parlante“ Angiolinis bzw. des „Ballett en action“ Noverres, wird hier wirksam. Noverre und Angiolini standen für ein neues Darstellungskonzept im Bereich des Tanzes, wonach der menschliche Körper befähigt werden sollte, Gedanken, Gefühle und Ideen in Aktion umzusetzen.⁵⁵ Im Gegensatz zum Bühnentanz des Barock galt es nunmehr, dem „Tanz durch Dynamisierung, Neuordnung des Körpers in Raum und Zeit zu eigenständiger Ausdruckskraft zu verhelfen“.⁵⁶ Konsequenz dieser Reformidee war ein gänzlich neuer Bewegungsgestus, der nunmehr den Einsatz des gesamten Körpers der Tanzenden forderte.

Eine wechselseitige Durchdringung von chorischen und tänzerischen Elementen zeichnet vor allem die großen Szenenblöcke der Reformopern aus. Exemplarisch läßt sich dies am zweiten Akt der französischen *Alceste* (1776) aufzeigen,⁵⁷ der eine fast durchgängige Chorbeteiligung aufweist. Im Zentrum des Akts steht das große Lamento-Air der Titelheldin „O Dieux! Soutenez mon courage!“, das den Aufzug gleichsam in zwei Hemisphären teilt. Charakterisiert werden diese beiden Teile von einer grundlegend verschiedenen dynamischen Disposition. Sämtliche Chorszenen im ersten Teil des Aufzugs (bis zur Arie in II, 3) sind als „chœurs dansés“ konzipiert, d.h. alle Chöre werden von einer entsprechenden tänzerischen Aktion begleitet: 1. „Chœur entre en chantant et dansant“, 2. „Chœur avec la danse“, 3. „Chœur avec danse“, 4. „Chœur mêlé avec la danse“, 5. „Chœur avec la danse“. Im zweiten Teil des Akts (nach Alcestes Arie) fehlt jedwedes tänzerische Moment, die Bewegung ist dort gleichsam eingefroren. Obschon der Chor Nr. 6 „Parez vos fronts“ eine Wiederholung der Nr. 5 darstellt, sucht man dort nach einem Attribut „dansé“

⁵⁴ Vgl. Gernot Gruber, „Bemerkungen zur *Semiramis*“, in: Gerhard Croll / Monika Woitas, *Gluck in Wien*, Kassel 1989 (Gluck-Studien 1), 106–115; sowie Laurenz Lütteken, „Zur Interdependenz von ästhetischer Legitimation und kompositorischer Praxis im Handlungsballett“, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, 305–322.

⁵⁵ Sibylle Dahms, „Gluck und das ‚Ballett en action‘ in Wien“, in: Croll / Woitas, a.a.O., 100ff.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. hierzu den o.g. Beitrag des Verfassers, a.a.O., 48f.

o. ä. vergebens. Mit anderen Worten: der erste Teil des Akts sollte sich durch ein starkes Bewegungsmoment auszeichnen, der die Freude des Volkes zum Ausdruck bringt, der zweite Teil hingegen weitgehende Erstarrung darstellen, um so die nahende Katastrophe auch optisch zu versinnlichen.

Das eigentlich Bemerkenswerte an diesem Verfahren ist weniger die Tatsache, daß die äußere Dynamik sich kongruent zum Handlungsgeschehen verhält, d.h. Bewegung Freude und Erstarrung Entsetzen symbolisiert, sondern daß Gluck offenbar dem „Choreographischen“ die gleiche Valenz einräumte wie dem Dramatischen, eben just in der von Saint-Pierre beschriebenen Weise. Mehr noch als durch die Präfiguration seitens des Dramas konstituiert sich also die symmetrische Anlage des zweiten *Alceste*-Akts durch den dynamischen Kontrast von Bewegung und Nicht-Bewegung. Auch die tonale Disposition spiegelt das Gegenüber dieser beiden Ausdrucksmomente wider: Während bis zur Arie der Alceste das harmonische Spektrum noch weitgefaßt ist (G-, A-, B-Dur), stehen in der zweiten Hälfte mit einer Ausnahme alle Chöre in f-Moll.

Betrachtet man nunmehr die Struktur der „chœurs dansés“ genauer, z.B. den Eingangschor „Que les plus doux transports“, so wird der Unterschied zur Rameau-Tradition offenbart. In der Regieanweisung des Introduktionschors schreibt Du Rouillet vor: „le peuple entre en chantant et en dansant“ (II, 1). Dies entspricht exakt der Situation, wie sie im oben angeführten „Chœur des Mariniers“ in *Les Fêtes d'Hébé* vorlag: Mit einem tänzerischen Instrumentalsatz, gefolgt von einem vierstimmigen Chor, soll die Bühne nach und nach „bevölkert“ werden. In dem Eingangschor der *Alceste* (II, 1) lassen sich jedoch zwei bedeutsame Unterschiede gegenüber der Rameau-Tradition ausmachen: Zum einen das Fehlen einer distinkten Rondeau-Struktur, die ehemals eine klare Trennung von homophonen und imitativen Abschnitten etablierte. Dies hat zum anderen zur Folge, daß die vom Ballett getragene szenische Bewegung die gesamte Musiknummer über anhält.⁵⁸ Obgleich auch Glucks Chor noch Rudimente der Separierung von homophonen und polyphonen Passagen aufweist (z.B. T. 20–24) – letztere meist von den sogenannten „Coriphées“ gesungen –, sind diese Abschnitte (T. 28–32, 36–38) hier aber in den Bewegungsduktus des Satzes integriert (vgl. Bsp. 4, S. 174/175). Es ist demzufolge relativ unwahrscheinlich, daß die tänzerische Aktion in diesen wenigen Takten pausiert; die szenische Bewegung des Balletts hält infolgedessen während des ganzen Chorsatzes an.

Folgten die „chœurs dansés“ in *Alceste* noch weitgehend traditionellen Gestaltungsprinzipien im Hinblick auf die tänzerische Komponente, so ist demgegenüber für *Iphigénie en Tauride* (1779) ein gänzlich neuartiges choreographisches Verfahren des „chœur dansé“ zu konstatieren, nämlich die

⁵⁸ Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 7: *Alceste / Alkestis* (Fassung von 1776), hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel 1957, 132–140.

Verschmelzung einer Pantomime mit einem Chor. Bereits die Regieanweisung zu der „Pantomime et Chœur avec danse“ im zweiten Akt zeigt an, daß es sich hier um eine neue Spielart des „chœur dansé“ handelt: „Les Euménides sortent du fond du théâtre et entourent Oreste; les uns exécutent autour de lui un ballet-pantomime de terreur, les autres lui parlent“.⁵⁹ (II, 4)

Bei der Komposition dieser Chor-Pantomime konnte Gluck auf seine Erfahrungen mit den Tanzdramen Angiolinis zurückgreifen, die ihm ehemals neue kompositorische Lösungen abverlangt hatten.⁶⁰ Die Tatsache, daß Gluck für den Furienchor der *Iphigénie en Tauride* auf zwei Musiknummern der *Semiramis* rekurrierte, läßt nicht nur die dahinterstehende pantomimische Idee sichtbar werden, sondern zeigt auch, daß Gluck die im Tanzdrama im Hinblick auf Bewegung gewonnenen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Reformopern dienstbar machte. Daß diese Szene eine neuartige Verbindung von Tanz und Chor darstellt, läßt sich vor allem an der musikalischen Struktur ablesen. Einen tänzerischen Duktus mit klar periodisierten Abschnitten, wie er noch die „chœurs dansés“ in *Alceste* auszeichnete, sucht man hier vergeblich. Bereits die instrumentale Einleitung (T. 1–18), die fast vollständig auf der „Sinfonia“ der *Semiramis*-Pantomime basiert, läßt einen solchen vermissen. Der Chor „Vengeons et la nature“ schließlich setzt sich aus drei verschiedenen Abschnitten der ersten Musiknummer von *Semiramis* zusammen,⁶¹ die ebenfalls ein heterogenes rhythmisches Gefüge konstituieren. Gluck modellierte also den Eumeniden-Chor aus dem musikalischen Material der älteren Pantomime.⁶² Gemeinsam ist den beiden Sätzen insbesondere das charakteristische Kopfmotiv des diatonisch-chromatischen Aufstiegs; in der *Semiramis* nur in den Streichern und im Fagott, hier verstärkt durch drei Posaunen, ferner im forte bzw. sforzato. Der Chorsatz vollzieht in den Außenstimmen ebenfalls den sekundweisen Aufstieg (im Unisono), der Satz gewinnt jedoch durch die sprachnahe, syllabische Deklamation einen anderen Charakter als die instrumentale Vorlage (vgl. Bsp. 5, S. 176–178).

Die Entscheidung Glucks, die gleichsam gestischen Motive aus dem älteren Tanzdrama zur Grundlage dieses Chors zu machen, läßt darauf schließen, daß er hier Bewegung bzw. ein choreographisches Moment in gleicher Weise realisiert sehen wollte wie ehemals in der Pantomime. Mit Recht konnte auch

⁵⁹ Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 9: *Iphigénie en Tauride*, hrsg. von Gerhard Croll, Kassel 1973, 137.

⁶⁰ Dazu gehörten das Stilmittel des „chiaroscuro“, die Tendenz zur offenen Form sowie der Dispens von einer rhythmisch einheitlichen Disposition, die in der ersten Jahrhunderthälfte noch die Grundvoraussetzung für Bühnentanz darstellte. Vgl. hierzu auch Gruber, a.a.O., 109f.

⁶¹ Zur Interpretation der Nr. 1 von *Semiramis* vgl. Lütteken, a.a.O., 318f.

⁶² Vgl. ausführlich Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln 1973 (Analecta Musicologica 13), 214f.

Bsp. 4: Gluck, *Alceste*, Chœur (II, 1), T. 28–38.

Solo

jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la gloi - re

jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la gloi - re

jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la gloi - re,

jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la gloi - re,
Fl. I,II; Klar. I, II

p

f Tutti

de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la

de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la

de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la

de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais, l'a - mour et la

Tutti

f

Solo

gloi - re de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais!

gloi - re de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais!

gloi - re de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais!

gloi - re de ses su - jets! Vi - ve Ad - mè - te, vi - ve à ja - mais!

Fl. I, II

Tutti

p *f*

Du Rouillet in seiner *Lettre sur les Drames-opéra* (1776) behaupten, daß ohne die Beteiligung der Pantomime dem Chor innerhalb der Tragédie lyrique kaum ein erweiterter Spielraum hätte zukommen können: „Sans la Pantomime il n'est presque pas possible d'introduire les chœurs & de les faire agir comme personnages nécessaires“.⁶³ Szenische Bewegung, nicht zuletzt die im „chœur dansé“, verhalf somit dem Chor zu größerer dramatischer Wahrhaftigkeit.

Der entscheidende Umschlagpunkt im Hinblick auf die konzeptionelle Gestaltung des Chors vollzog sich bereits in Glucks erster Pariser Oper *Iphigénie en Aulide* (1774). Diesen Paradigmenwechsel hatte Du Rouillet in seiner Abhandlung emphatisch beschrieben, nicht zuletzt, weil er an diesem Prozeß aktiv beteiligt war.⁶⁴ Zu beobachten ist dieser konzeptionelle Funktionswandel im Hinblick auf Bewegung sowie deren musikalische Präfiguration am dramatischen Höhepunkt der Oper. Die Regieanweisung der Opferszene scheint auf den ersten Blick noch ganz dem gängigen Muster der Chorverteilung zu entsprechen: „Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel

⁶³ François-Louis Gand Leblanc du Rouillet, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam / Paris 1776, 44; vgl. Lesure (Hrsg.), a.a.O., Bd. 2, 150: „Ohne die Pantomime ist es fast unmöglich, die Chöre auf die Bühne zu bringen und sie wie notwendige Figuren agieren zu lassen.“

⁶⁴ Du Rouillet, *Lettre sur les drames-opéra*, 29f.

Bsp. 5: Gluck, *Iphigénie en Tauride* (II, 4), T. 19–31.

Animé 20

Fl. I, II

Ob. I, II

Klar. I, II

Fg. I, II

Pos. (alto)

Pos. (tenore)

Pos. (basso)

VI. I

VI. II

Vla.

Oreste

S

A

T

B

Vc. + Baß

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na -

Ven - geons et la na - tu - re, ven -

Ven -

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na -

(f)

tu - re et les Dieux en cour - roux, et les Dieux en cour - roux;
 geons et la na - tu - re et les Dieux, et les Dieux en cour - roux;
 geons, ven - geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux;
 tu - re, ven - geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux;

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part consists of two staves with chords and dynamics. The bass part consists of two staves with chords and dynamics. The dynamics are marked *sf* (sforzando) throughout.

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The piano part consists of two staves with melodic lines and dynamics. The bass part consists of two staves with melodic lines and dynamics. The dynamics are marked *sf* (sforzando) throughout.

Musical score for the third system, featuring vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are:

in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
 in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
 in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
 in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -

est le Grand-Prêtre, les bras étendus vers le ciel, et le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule occupent les deux côtés du Théâtre“.⁶⁵

Die Griechen – zunächst noch hinter der Szene – bevölkern nach und nach die Bühne. Ihr hymnenartiger Gesang bringt die Entschlossenheit zum Ausdruck, das Opfer an Iphigénie vollziehen zu wollen.⁶⁶ Dieser Opferhymnus wird durch das plötzliche Eintreten weiterer Griechen, die den nahenden Achill ankündigen, brüsk unterbrochen. Hier indes unterstreicht die Szenenanweisung, daß diese Aktion auch eine entsprechende visuelle Versinnlichung finden soll: „Grecs se jetant avec effroi de la gauche à la droite du théâtre“.⁶⁷ Mit dem Hereinstürzen der Griechen war also ein starkes Bewegungsmoment verbunden, dem die Musik wie die szenische Darstellung Rechnung tragen mußten.

Der Beginn des Opferchors (III,7)⁶⁸ ist in den zeitgenössischen Partiturdrukken (dort III, 6)⁶⁹ mit „Dance“ überschrieben, im Aufführungsmaterial noch konkreter mit „Chœur dansé“.⁷⁰ Bemerkenswert an diesem „chœur dansé“ ist die Tatsache, daß der Tanz hier mit einer kultischen Handlung verknüpft wird.⁷¹ Der gesamte Opferchor wird somit von einer choreographischen Aktion begleitet, die den Menschenzug gleichsam in Bewegung setzt. Damit unterscheidet sich die Funktion des Tanzes in zweifacher Hinsicht von der Tradition des „chœur dansé“: Zum einen präsentiert sich der Tanz hier nicht in seiner „Eigentlichkeit“, d.h. es gibt keine dramaturgische Vorgabe im Hinblick auf Tanz bzw. eine getanzte „Einlage“; zum anderen findet hier – im Gegensatz zu Anrufungs- oder Unterweltszenen, an denen das Ballett oftmals beteiligt war – im engeren Sinn keine Aktion statt. Mit anderen Worten: dem Tanz kommt keine spezifische Rolle im Hinblick auf ein konkretes Handlungselement zu. Die Aufgabe der Figuranten ist vielmehr, Bewegung herzustellen, weniger „actio“. Der Tanz respektive der „chœur dansé“ steht somit ganz im Dienst dramatischer Wahrhaftigkeit, indem er eine – im doppelten Wortsinn – bewegte Volksmenge verkörpert. Die musikalische Faktur des Satzes mit ihrer homophon choralhaften Anlage läßt darüber hinaus eine Assoziation mit Tanz auch kaum zu.

⁶⁵ Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 5: *Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Marius Flothuis, Teilband a, Kassel 1989: „Iphigénie kniet auf den Stufen des Altars, dahinter der Oberpriester, die Arme zum Himmel gestreckt und das Opfermesser in der Hand. Die Menge der Griechen bevölkert die beiden Seiten der Bühne.“ (III, 7)

⁶⁶ „Pour prix du sang que nous allons répandre, / Puissante Déesse, protège nous toujours.“

⁶⁷ *Iphigénie en Aulide*, Teilband a, 399: „Die Griechen stürzen erschreckt von der linken zur rechten Bühnenseite.“

⁶⁸ Vgl. ebd., 395.

⁶⁹ Paris, Marchand, [1774]. Der Partiturdruk zählt an dieser Stelle Szene 6.

⁷⁰ Vgl. Kritischer Bericht, *Iphigénie en Aulide*, Teilband b, 602.

⁷¹ In Rameaus *Zoroastre* wurde z. B. der implizite Charakter des Tanzes innerhalb einer kultischen Handlung vom Libretto (noch) ausdrücklich legitimiert: „[...] on forme sur le devant du Théâtre les danses que les Peuples anciens appelloient danse d'expiration. [Fußnote:] Les anciens n'avoient point d'acte de religion sans danse.“ (IV, 5) Auf diese Weise wurde die Zugehörigkeit der tänzerischen Aktion zu dem Opferritus „historisch“ motiviert.

SCENE VII

Achille, et les acteurs
Présente.
Irrésolue jettant une
effroi de gauche à la
droite du Théâtre.

Violin

F

Grecs

Jeune, jeune, tout d'achille est-ce que le courage, jeune.

Jeune, jeune, tout d'achille est-ce que le courage.

3

226

=dre, puis - ante Die - le pro - tège - nous tou - jours, de nos tra - vaux n'inter - romps -

=dre, puis - ante Die - le pro - tège - nous tou - jours, de nos tra - vaux n'inter - romps -

Bsp. 6: Gluck, *Iphigénie en Aulide*, „Chœur dansé“ (III, 7–8).

So ungewöhnlich wie die Konzeption dieses bewegten Opferchors ist auch der Übergang zur nächsten Szene, zum Auftritt der griechischen Kombattanten, die den Hymnus jäh unterbrechen. Das kurze vokale Fugato – ehemals sicheres Indiz für szenischen Stillstand – konkretisiert hier nun ein Bewegungsmoment, das stärker kaum vorstellbar ist. Es symbolisiert ferner die Konfrontation einer wohlgeordneten Volksmenge mit unkoordiniert agierenden Individuen. Die Bedeutung dieser Chorszene beruht somit auf dem direkten Aufeinandertreffen zweier verschiedenartiger Bewegungsformen, wobei das dynamischere Moment ganz eindeutig auf der polyphonen Passage liegt.

Aus der Partitur geht nicht hervor, wo dieser „chœur dansé“ – und damit die Beteiligung der Figuranten – endet. Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß die von dem Opferzug ausgehende Bewegung mit dem Eintritt des kurzen Fugatos „Fuyez, fuyez tous“ aufgehoben wird, zumal die Regieanweisung mit dem Hereinstürzen der Menge (von einer Seite zur anderen) eine konkrete szenische Aktion fordert. Gesetzt den Fall, die „danse“ bzw. der „chœur dansé“ wäre an dieser Stelle tatsächlich zu Ende, müßte diese Bewegung allein von den Choristen – und nicht von den Tänzern – realisiert werden.

Jenseits dieser Frage, in welcher Weise sich die Bewegung konkretisiert, ist die Klassifizierung der beiden Chöre von Bedeutung. Hier wird nun die Unterscheidung, die Marmontel mit seinem Denkmodell – „chœur appris“ und „chœur impromptu“ – getroffen hatte, wirksam. In dieser Chorszene von

Glucks *Iphigénie en Aulide* treffen die beiden Chor- bzw. Satztypen in direkter Konfrontation aufeinander. Der Opferchor wäre als „chœur appris“ zu interpretieren, d.h. als eine präexistente Musik, was bei einem Opfergesang wahrscheinlich ist. Mit dem einsetzenden Fugato läge dann ein „chœur impromptu“ vor, nämlich ein Chorgesang, der spontan auf das dramatische Geschehen reagiert, was auf den Chorsatz „Fuyez, fuyez tous“ in jeder Hinsicht zutrifft.

Einen entscheidenden Unterschied gilt es jedoch im Hinblick auf den mit diesem Denkmodell verbundenen musikalischen Satztyp festzuhalten: Den „chœur impromptu“ sah Marmontel mit einem homophonen Satz verbunden, den polyphonen Satz hingegen mit dem „chœur appris“. Bei Gluck sind diese Kategorien dahingehend modifiziert, daß nunmehr auch der polyphone Satz als „chœur impromptu“ zu figurieren vermag. Der polyphone Satz stellte, auch wenn dessen Struktur hier nur durch das kurze Fugato aufscheint, somit nicht länger nur ein musikalisches Surrogat für Bewegung dar, sondern er verlangte auch nach einer konkreten szenischen Form von Bewegung.

Diesem Funktionswandel im Hinblick auf den musikalischen Satztyp standen die Zeitgenossen ambivalent gegenüber. Vor allem in Deutschland wollte man sich augenscheinlich nicht von der (ausschließlichen) Suggestivkraft des polyphonen Satzes verabschieden. Besonders deutlich wird dies in Riedels Abhandlung über Gluck, die Forkel 1778 in seine *Musikalisch-kritische Bibliothek* aufgenommen hatte. In diesem kritischen „Dialog“ mit der eingangs zitierten Schrift des Abbé Arnaud kommt die veränderte Funktion musikalischer Satzmodelle hinsichtlich ihres Bewegungsgestus deutlich zum Ausdruck.

[Es beliebt] dem Herrn Abt, uns eine neue Methode zu lehren, wornach dramatische Chöre nach seiner Meynung behandelt werden müssen. Er sagt: Ein Chor, der in Handlung ist, darf nicht figurirt werden, wenn nicht der Sinn gestört, und die Worte [...] verdunkelt werden sollen. Eben deswegen hat [...] sein Compositor nicht nur die Chöre fast von Wort zu Wort forthandeln lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengerückt. [...] Ein Chor aber, der ohne Bewegung und Handlung ist, und vereinigt von allen Gliedern des Chors kann gesungen werden, soll figurirt, und in seinen einzelnen Theilen auf eine hervorstehendere Art verziert werden. Ehedem haben unsere musikalischen Kunstrichter dafür gehalten, [...] daß, wenn Chöre, oder die einzelnen Personen desselben in Handlung und Bewegung sind, auch die Musik dazu in Handlung und angemessener Bewegung seyn müsse. Diese musikalische Handlung und Bewegung, kann durch nichts anders, als durch eine figurirte Bearbeitung der verschiedenen einzelnen zum Chor gehörigen Stimmen unter sich bewirkt werden [...].⁷²

Riedels Erörterung, aus der die Präferenz für den figurierten Chor als Ausdruck von Bewegung unmißverständlich hervorgeht, bleibt indes eine abstrakt-theoretische Diskussion, da sie nicht auf die spezifischen aufführungspraktischen

⁷² Friedrich Justus Riedel, „Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck“, in: Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 1, (Gotha) 1778 / Reprint Hildesheim 1964, 79f.

Implikationen des französischen Opernchors rekurriert. Riedel argumentiert auf einer rein musikalischen Ebene, das Ergebnis, d.h. Glucks „*chœur en action*“, wie er sich auf der Bühne der Académie Royale de Musique präsentierte, war von dieser Betrachtung ausgeschlossen. Insofern fehlte in Riedels Betrachtung eine wichtige Komponente, nämlich das Moment der visuell sichtbaren Bewegung, welches den Funktionswandel des musikalischen Satzes entscheidend befördert hatte.

Betrachtet man den Einfluß des Bühnentanzes auf die Entwicklung des Chors, so erhebt sich die Frage nach dem Grad der gegenseitigen Durchdringung der beiden Kollektive. Angesichts des von Bernardin de Saint-Pierre beschriebenen Schaffensprozesses – Glucks Konzeption eines musikalischen Dramas durch die Imagination von Bewegungsabläufen – so betrifft dieses Problem nicht nur die innerdramatische Strukturierung der Musik, sondern vor allem die szenische Realisation. Die Frage, inwieweit der Chor an der sichtbaren Bewegung Anteil hatte oder ob für Gluck nach wie vor das „Doppelgänger-Modell“ (Jacobs-hagen) greift, wonach tänzerische Aktion die fehlende Mobilität des Chors ersetzt, scheint angesichts der zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse zugunsten der ersten Möglichkeit beantwortet werden zu müssen. Waren die eingangs angeführten Quellen hinsichtlich des „*mis en action*“ noch äquivok zu verstehen, so läßt ein Zeugnis von 1791 keinen Zweifel daran aufkommen, daß Gluck die Choristen buchstäblich bewegt und auf diese Weise den Chor zu einer bis dato nicht gekannten Mobilität geführt hat. Dieser Quelle kommt insofern eine besondere „Objektivität“ zu, als der Verfasser Ginguiné der Piccinni-Fraktion angehörte und im Grunde kein Interesse daran hatte, Glucks Reform ästhetisch zu überhöhen.

„Il restoit cependant un grand pas à faire, c'étoit de donner aux *chœurs* de l'agitation, de la passion, du mouvement, c'étoit sur-tout d'animer ceux qui les chantoient, & qui, toujours rangés sur deux lignes, formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espallier immobile. C'étoit à M. Gluck qu'étoit réservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non-seulement du génie nécessaire pour concevoir des *chœurs* plus dramatiques & plus actifs qu'ils ne l'étoient auparavant, mais de tous les moyens que lui avoit données la nature pour les faire exécuter.

Il faut l'avoir vu, à ses répétitions, courir d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par le bras, prier, gronder, cajoler tour-à-tour les choristes, hommes & femmes, surpris de se voir mener ainsi, & passant de la surprise à sa docilité, de la docilité à une expression, à des effets, à des effets qui les échauffoient eux mêmes, & leur communiquoient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour tenir toutes les obligations que lui a notre théâtre, & quelle réunion de forces physiques & morales lui étoit nécessaire pour y répandre, comme il a fait, le mouvement & la vie.

On se rappelle la sensation qu'éprouvèrent tous les spectateurs, lorsqu'au premier acte d'Iphigénie, ils virent une foule de soldats grecs entourir, poursuivre Calchas, le presser tumultueusement de leur déclarer la volonté des dieux; & lorsqu'après avoir entendu ce qu'annonce prophétiquement ce grand prêtre, l'armée sembla se réunir dans un ensemble harmonieux, les bras levés au ciel, pour implorer le secours de

Diane. C'étoit le premier fruit des peines que l'auteur s'étoit données: il eut lieu d'en être content. L'expression de ces *chœurs* est fort juste; agitée & tumultueuse dans l'un, noble & soutenue dans l'autre: chacun d'eux a le caractère qui lui convient; mais tous deux ont peu d'étendue: l'harmonie en est presque toute syllabique & simultanée: le motif y est peu développé, dans le second sur-tout, où il pouvoit, où peut-être même il devoit l'être davantage. Ils firent pourtant le plus grand effet, parce qu'ils étoient exécutés par des acteurs, au lieu de l'être par des statues".⁷³

Jenseits der Evidenz, daß die Choristen von Gluck zu szenischer Aktion „animiert“ wurden, offenbart dieses Zeugnis ein weiteres bedeutsames Moment, nämlich den Komponisten Gluck als Regisseur. Wenngleich Glucks Opern heute (glücklicherweise) kaum noch aus der Perspektive des Wagnerschen Musikdramas in den Blick genommen werden, so haben doch Gluck und Wagner eines gemeinsam: In ihrem Bemühen um eine adäquate Realisierung des musikdramatischen Werkes betrachteten beide die intensive Überwachung des Produktionsprozesses als unabdingbar. Gluck war der erste Komponist, der ein gesteigertes Interesse daran haben mußte, *wie* sein Werk auf der Szene umgesetzt wurde. Die Tatsache, daß seine musikdramatische Konzeption zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf Bewegungsformen beruhte, mußte ihn

⁷³ Framery / Ginguené (Hrsg.), *Encyclopédie Méthodique: Musique*, Paris 1791, Bd. 1, 270f.: „Es blieb jedoch noch ein großer Schritt zu tun, nämlich den Chören Erregung, Leidenschaft und Bewegung zu verleihen, d.h. vor allem diejenigen Choristen zu animieren, die bislang stets in zwei Reihen aufgestellt waren und entlang der Kulissen ein doppelt unbewegliches Spalier bildeten, welcherart auch immer die Handlung war, an der sie hypothetisch teilhatten. Es war Gluck vorbehalten, dies zu revolutionieren. Es bedurfte nicht nur seines Genies, um dramatischere und aktivere Chöre zu konzipieren, sondern auch aller seiner schöpferischen Kräfte, um sie zur szenischen Darstellung zu veranlassen./ Man muß ihn bei den Proben gesehen haben, wie er von einer Seite der Bühne zur anderen rannte, die Choristen — Männer wie Frauen — schubsend, ziehend, mit dem Arm zerrend, flehend, schimpfend und schmeichelnd; überrascht, sich so geführt zu sehen, gelangten die Sänger von der Überraschung zur Folgsamkeit, und von der Folgsamkeit zu einem Ausdruck und zu Wirkungen, die sie selbst erregten und an der Begeisterung des Komponisten teilhaben ließen. Man muß ihn bei diesem heftigen Probieren gesehen haben, um ermessen zu können, was unser Theater ihm schuldet, und welche Verbindung physischer und moralischer Kräfte notwendig war, um Bewegung und Leben zu verbreiten, wie er es getan hat./ Man erinnere sich nur der Sensation, die alle Zuschauer empfanden, als sie im ersten Akt der Iphigénie [en Aulide] eine Horde griechischer Soldaten Calchas verfolgen, umzingeln und stürmisch bedrängen sahen, auf daß er ihnen den Willen der Götter verkünde; und die Menge, nachdem sie gehört hatte, was dieser Oberpriester prophezeite, sich in einem harmonischen Ensemble zusammen zu finden schien, die Arme zum Himmel erhoben, um die Hilfe Dianas anzurufen. Dies waren die ersten Früchte der Mühen, die der Komponist auf sich genommen hatte: Er hatte allen Grund, damit zufrieden zu sein. Der Ausdruck dieser beiden Chöre ist ganz und gar angemessen: bewegt und stürmisch der eine, würdevoll und getragen der andere; jeder der beiden hat den ihm gemäßen Charakter; beide sind jedoch von geringem Umfang: die Deklamation ist fast durchgängig syllabisch und die Harmonie homophon, das Motiv ist wenig entwickelt, besonders im zweiten Chor, wo es stärker entwickelt sein könnte oder vielleicht müßte. Sie erzielten gleichwohl die größte Wirkung, weil sie nunmehr von Darstellern anstatt von Statuen ausgeführt wurden.“

unwillkürlich zu erhöhter Wachsamkeit gegenüber der szenischen Realisierung veranlassen. Die verstärkte Einbindung von Chor und Bühnentanz, die eine größere Komplexität szenischer Abläufe mit sich brachte, erforderte darüber hinaus intensivere und längere Bühnenproben. Das Ergebnis dieses Prozesses, d.h. die tatsächliche Gestalt eines Chors bzw. „chœur dansé“, läßt sich heute nur noch erahnen. Der Paradigmenwechsel hinsichtlich des Funktionswandels des musikalischen Satzes, der mit dieser Entwicklung einherging, bleibt von diesem historischen Defizit jedoch unberührt. Die Aufzeichnung von „Inszenierung“ im Sinne eines Festhaltens szenischer Bewegungsabläufe war dem 18. Jahrhundert noch fremd. Eine solche „Konservierung“, die zudem Modellcharakter beanspruchte,⁷⁴ blieb der Grand opéra des 19. Jahrhunderts vorbehalten.

⁷⁴ Zu den „livrets de mise en scène“ vgl. Jacobshagen (2000), 303–306.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die deutsche Literaturwissenschaft durch die Romantiker geprägt. Die Romantiker betonten die Individualität des Künstlers und die Bedeutung der Phantasie. Sie sahen in der Kunst eine Form der Selbsterkenntnis und der Überwindung der Grenzen der Wirklichkeit. Die Romantiker waren auch die ersten, die die Kunst als eine Form der Dichtung betrachteten. Sie sahen in der Kunst eine Form der Dichtung, die die Grenzen der Wirklichkeit überwindet und die Individualität des Künstlers betont. Die Romantiker waren auch die ersten, die die Kunst als eine Form der Dichtung betrachteten. Sie sahen in der Kunst eine Form der Dichtung, die die Grenzen der Wirklichkeit überwindet und die Individualität des Künstlers betont.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die deutsche Literaturwissenschaft durch die Historiker geprägt. Die Historiker betonten die Bedeutung der historischen Kontexte und die Rolle der Literatur in der Gesellschaft. Sie sahen in der Kunst eine Form der Dichtung, die die Grenzen der Wirklichkeit überwindet und die Individualität des Künstlers betont. Die Historiker waren auch die ersten, die die Kunst als eine Form der Dichtung betrachteten. Sie sahen in der Kunst eine Form der Dichtung, die die Grenzen der Wirklichkeit überwindet und die Individualität des Künstlers betont.

„TOUTE DANSE DOIT EXPRIMER, PEINDRE ...“:
FINDING THE DRAMA IN THE OPERATIC DIVERTISSEMENT

by REBECCA HARRIS-WARRICK

The historiography of opera tends to take a dim view of dance. The tone was set in 1760 by Jean-Jacques Rousseau, who saw dance as not only saturating French opera, but as doing so in the most useless possible way: „Is the prince joyous? His courtiers participate in his joy, and they dance. Is he sad? He must be cheered up and they dance.“¹

Rousseau's view is widely shared in the 20th century: dance in opera is generally seen as a disruption, a decorative element with no dramatic function. Conductors often omit the dances altogether and too many musicologists merely nod in their direction before settling down to the serious business of the opera – the sung drama.

Yet such attitudes beg the question of why dance is such a fundamental part of French opera. The familiar explanation – that the French simply loved dance – while indisputable, surely does not suffice to explain why for over a century every act of every opera contained at least one danced divertissement. The Italians loved ballet as well, but since they usually relegated it to the status of entr'acte entertainment, its existence does not impinge on our conception of the operatic object. In French opera, however, the dancing occurs within the acts where it is interwoven with vocal music, and thus compels at least superficial acknowledgment. Yet all too often operatic dancing is treated, implicitly or explicitly, as if it were parenthetical, as something surrounded by the opera but that has very little to do with it. Now that opera studies have begun to open up toward the visual elements of the genre, in recognition that opera incorporates multiple systems of meaning, the time seems ripe to ask in a serious way what dance is doing inside of opera.

Whereas it is undeniable that dance signifies as spectacle that provides a feast for the eyes and ears, I have taken as my working hypothesis the notion that the creators of French opera had dramaturgical reasons for incorporating dance into their works; the question then becomes what those reasons might be. Because Quinault and Lully essentially „invented“ the genre of French opera, and because their works remained models for a century thereafter, I have taken their operas as a necessary point of departure. This paper will thus concentrate on the 17th-century repertoire, but will also take a look at what happened in the 18th century, as the changes that occurred then go a long way towards explaining Rousseau's – and our – negative impressions of operatic

¹ Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1760), as cited in Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet* (London 1974), p. 111; see also Susan Leigh Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (Bloomington and Indianapolis 1996), pp. 17 and 281, n. 15, which cites the original passage in full, in both French and English.

dance. It will be limited to divertissements with the five acts of the *tragédie en musique*, and will discuss neither the prologue nor the genre of opera-ballet, both of which have their own conventions. The work presented here is part of a larger study of dance within French opera from Lully to Rameau, which is still in progress.

The title of this paper borrows a few words from Louis de Cahusac, one of Rameau's librettists, author of many of the dance articles in the *Encyclopédie*, and an ardent crusader on behalf of expression in dance. In his book of 1754, *La danse ancienne et moderne*, Cahusac pointed out what he saw as a paradox: the Paris Opera dancers of his day had reached unprecedented technical and artistic heights, but the dances they performed expressed nothing beyond the mere fact of movement. As part of his larger project of making dance imitative of both external actions and internal emotions, Cahusac offered a highly colored, but very instructive view of dance history, whose linchpin was none other than Philippe Quinault.

Quel étoit [le] dessein [de Quinault]? C'étoit ... de s'aider de la Danse pour faire marcher son action, pour l'animer, pour l'embellir, pour la conduire par des progrès successifs jusqu'à son parfait développement. ... Seroit-il possible qu'il eût fait entrer la Danse dans sa composition comme une partie principale, si elle n'avoit dû toujours agir, peindre, conserver en un mot, le caractère d'imitation & de représentation que doit avoir nécessairement tout ce qu'on introduit sur la Scène.²

Given that by the mid-18th century Lully's operas were generally regarded as stuffy and old-fashioned, such a strong defense of his librettist Quinault on the part of a dance reformer may seem surprising. But Cahusac was not alone in his admiration. Even Jean-Georges Noverre, choreographer and tireless crusader on behalf of pantomime ballet, defended Quinault's handling of operatic divertissements in his famous *Lettres sur la danse*, first published in 1760.³ Such remarks sent me back to the operas themselves in an attempt to look at them from the perspective of people who were convinced of dance's expressive possibilities. Cahusac introduced his discussion with one of Quinault's most

² „What was Quinault's goal? It was...to use dance to advance the action, to animate it, to embellish it, to lead it by progressive stages to its perfect development. ... Is it possible that he would have introduced dance into his work as a principal component, if dance were not supposed to always act, to paint – in a word, to conserve the character of imitation and representation that everything placed on the stage must have?“ Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (The Hague, 1754; reprint Geneva 1971), Vol. 3, pp. 75–6. All translations are mine, unless otherwise noted.

³ „J'ai toujours regretté, Monsieur, que M. Rameau n'ait pas associé son génie à celui de Quinault. Tous deux créateurs & tous deux inimitables, ils auroient été faits l'un pour l'autre.“ („I have always regretted that Rameau did not collaborate with Quinault. Both endowed with creative genius, they were made for each other.“) Noverre goes on to blame the weakness of these operas on Lully's „simple and monotonous airs“. Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (Stuttgart and Lyon 1760), Lettre VIII, pp. 134–35, as translated in *Letters on Dancing and Ballet*, trans. Cyril W. Beaumont (London 1930), pp. 58–9.

dramatic divertissements, from the fourth act of *Cadmus et Hermione*, and I would like to begin there as well.⁴

In the climax of both Lully's opera and the Greek origin myth on which it is based, the hero Cadmus kills the dragon and then distributes its teeth over a ploughed field as if they were seeds.

Cadmus et Hermione, IV-2:

Cadmus seme les dens du Dragon, dont la Terre produit des Soldats armez, qui se preparent d'abord à tourner leurs Armes contre Cadmus, mais il jette au milieu d'eux une maniere de Grenade, que l'Amour luy a aportée qui se brise en plusieurs éclats, & qui inspire aux Combatans une fureur qui les oblige à combattre les uns contre les autres, & à s'entr'égorger eux-mesmes. Les cinq derniers qui demeurent vivants, viennent apporter leurs Armes aux pieds de Cadmus.⁵

It is important to note that aside from Cadmus, all of the characters mentioned here are dancers. Although no choreographies survive for this scene, the movements of the dancers must have been mimetic – that is, imitative of specific actions such as fighting and relinquishing their weapons. Two things are particularly striking about this divertissement: first, that the dancers clearly engage in some kind of pantomime, and second that the hero himself participates in the action, rather than observing the divertissement as a spectator. (The music in this divertissement consists of a single „Air pour les combattants“, in C major and in quadruple meter, with triadic figures set to dotted rhythms.) The dancers are so obviously essential to the plot, that the word „divertissement“ seems inappropriate for such a scene.

This is not, moreover, the only Lullian divertissement in which a protagonist participates in an active way alongside dancers. Two other examples come from *Thésée* and *Amadis*.

Thésée, III/7-8:

Les Habitants des Enfers expriment la douceur qu'ils trouvent dans les ordres que Medée leur donne de donner des frayeurs, & de faire de la peine à Aeglé ... Les Habitans des Enfers espouvantent Aeglé, elle les fuit, & ils la suivent.⁶

⁴ The following and all other textual citations from Lully's operas are taken from the librettos published in Paris by Christophe Ballard in the year of the opera's premiere. Ballard later published a compendium of all the librettos from the opening of the Paris Opera under the title *Recueil general des opera representez par l'Academie Royale de Musique, depuis son etablissement* (Paris 1703-1746); this series of publications has been issued in facsimile by Slatkine Reprints (Geneva 1971).

⁵ „Cadmus sows the teeth of the dragon, from which the land produces armed soldiers, who at first turn their weapons against Cadmus. He, however, throws into their midst a kind of grenade that Cupid has given him. It breaks into many pieces, which force the soldiers to fight and slaughter each other. The five who remain alive at the end of the battle deposit their weapons at Cadmus's feet.“

⁶ „The inhabitants of Hell express the sweetness they find in the orders Medea has given them of frightening Aeglé [Thésée's beloved] and making her suffer. ... The inhabitants of Hell scare Aeglé. She runs from them and they follow her.“

Amadis, II-7:

Plusieurs Demons sous la figure de Monstres terribles, s'efforcent en vain d'étonner & d'arrester Amadis: D'autres Demons sous la forme de Nymphes, de Bergers, & de Bergeres, prennent la place des Monstres, & enchantent Amadis. ... Amadis enchanté, croit voir Oriane. ... Amadis met son épée aux pieds de la Nymphé qu'il prend pour Oriane, & la suit avec empressement.⁷

In both cases a powerful sorceress has summoned demons to do her bidding: Medea wants Aeglé to abandon her love for Thésée because she herself wants to marry him; arousing fear is but one of the methods she attempts, although she ultimately fails in her goal. Arcabonne, on the other hand, succeeds in capturing Amadis through the ruse of disguising demons as seductive nymphs. Because the dancers directly engage with the protagonists and because their movements are to be read as some kind of purposeful action, it is easy to agree with Cahusac that such scenes participate in what he sees as Quinault's project of integrating dance with the unfolding of the plot.

It is much more common, however, for the singing protagonist *not* to participate in the movement of the divertissement – at least not physically. In the third act of *Atys*, the hero falls asleep and experiences dreams that are sent to him by the goddess Cybèle, who is in love with him.

Atys, III-4:

Les Songes agreables aprochent d'Atys, & par leurs chants, & par leur dances, luy font connoistre l'amour de Cybele, & le bonheur qu'il en doit esperer. ... Les songes funestes approchent d'Atys, & le menacent de la vengeance de Cybele s'il mesprise son amour, & s'il ne l'ayme pas avec fidelité.⁸

Atys's sleeping body remains on stage, but he can only be said to participate in the sense that we in the audience are watching and hearing what is happening in his mind while he is dreaming. From a purely dramatic perspective, there are other means by which the audience could have learned about the dream. *Atys* could have narrated it, as *Armide* does her fateful dream in the first act of the eponymous opera. But Quinault and Lully chose to show us what is going on via a shift from the protagonist himself onto other bodies that stand in for his thoughts. This displacement foregrounds a central concern of *Atys*: the inhibitions on verbal expression. Throughout the entire opera the characters are unable to reveal to each other what is in their hearts: neither *Atys* nor *Sangaride* can make a declaration of love; each thinks the other is indifferent.

⁷ „Several demons disguised as terrible monsters try in vain to astonish and stop Amadis. Other demons disguised as nymphs, shepherds, and shepherdesses replace the monsters and enchant Amadis. ... The enchanted Amadis thinks he sees [his beloved] Oriane. ... He places his sword at the feet of the nymph he takes to be Oriane and follows her eagerly.“

⁸ „The good dreams approach Atys and by their songs and dances tell him of Cybèle's love and the happiness he may hope for from it. ... The bad dreams approach Atys and threaten him with Cybèle's vengeance if he scorns her love and does not love her faithfully.“

They speak via indirection, and the music sometimes reveals more than their words do. Even the most powerful character in the opera, the goddess Cybèle, cannot bring herself to make an open declaration of love to Atys, but sends dreams instead. The dancers in the *divertissement* thus have the task of making visible to us in the audience what the characters themselves only hint at in their words. Dance opens up a means of communication beyond the sung word by moving into the realm of the visual and the kinetic.⁹

In this scene from *Atys* the dancers unambiguously serve as an external projection of the hero's internal state, but the same phenomenon may be observed in other operas. Take, for example, another famous *divertissement*, the *trembleurs* in *Isis*.

Isis, IV-1:

Le Théâtre change, & represente l'Endroit le plus glacé de la Scythie. Des Peuples paroissent transis de froid.¹⁰

The implacable Juno is tormenting Io, Jupiter's latest love, by driving her through all the most dreadful regions of the earth, from the coldest climes to the hottest. The freezing cold that Io experiences in Scythia is made palpable for the audience not so much through her own complaints, but, even before she arrives on stage, through the shivering bodies of the dancers. Here again the burden of physical expression seems to have been shifted from the singer to the dancers, who become, in some sense, stand-ins for the heroine herself. In a Lully opera however, dance never detaches itself completely from the realm of the verbal, owing to the way *divertissements* are structured. Dance in these works is not an isolated event, but is embedded in a predominantly vocal context. Not only is the usual structure of a *divertissement* one that alternates vocal pieces with instrumental ones, the music itself makes connections between them. The dream sequence from *Atys* has a more complex structure than usual, but adheres to the general principle of pairing an instrumental dance with a vocal piece written in the same key, the same meter, and with similar melodic and rhythmic gestures. Example 1 shows a vocal air sung by Phantase, one of the creatures Atys sees in his dream („Que l'Amour a d'attraits“), followed by the „Entrée des songes agréables“. The two pieces are separate in the score, but both are in G minor, both are in triple meter, both start on beat two of the measure and have similar stepwise melodic writing.

⁹ Those who saw the revival of Lully's *Atys* by Les Arts Florissants in 1987 will undoubtedly remember the spectacular staging of the dream sequence in the third act which showed how effective as drama such *divertissements* can be.

¹⁰ „The scene changes and represents the coldest place in Scythia. The people appear numb with cold.“

128 Acte III.

Que l'Amour a d'atraits, Lors qu'il commence, A faire sen :

= tir sa puis.sance. Que l'Amour a d'ac...traits, Lors qu'il com :

= men...ce, Pour ne fi...niv Ja...mais.

Entrée
des Songes
agréables

Example 1: *Atys* III-4 (Paris: Baussen, 1709), p. 128.

In a case such as this, the musical connections are so strong that the audience perceives this pair of pieces as a single unit. A similar pairing occurs later in the same scene between the threatening air sung by a *Songe funeste* and the *entrée* for the dancing nightmares that follows, and the same procedure happens in the scene mentioned above from *Isis*, where the audience first

sees the shivering people and then hears, in very similar music, their voices quaking from the cold. This seamless musical structure, found in opera after opera, raises interesting questions in regard to staging. We can tell from the librettos that the singers and the dancers within the divertissements were different people. The 1676 libretto for *Atys* reveals that the cast for the dream sequence included twelve *Songes funestes chantants* and nine *Songes funestes dansants*. In a sense the roles in the divertissements were double cast, with singers and dancers playing the same characters. Some of the bodies sang and some of the bodies danced, but they were essentially the same people. This division of labor accords with what is known about the chorus at the Paris Opera – that beyond its entrances and exits it rarely moved. The practice was for the chorus to take up positions around the perimeter of the stage, leaving the center free for the solo singers and the dancers.¹¹ Some engravings of the period even show the chorus members seated, either around the edges of the stage or in cloud machines.¹² Given the immobility of the members of the chorus, the dancers thus become their moving surrogates.

The musical similarities between the component parts of song and dance could suggest that the dancers would move not only during the purely instrumental numbers, but also during the singing, and a number of contemporary choreographers reviving Baroque opera have accepted what seems to be a clear invitation to do just that. The weight of the evidence, however, suggests otherwise. The performance practice of such a scene was for there to be an alternation between movement and stasis: that is, that the dancers performed during the purely instrumental pieces, but stood still during the vocal numbers. In this way, the audience would focus first on the dance, then shift its attention to the sung text.¹³ This paired structure – which is fundamental to Lully's divertissements – strongly suggests that the movements of the dances are to be „read“ through the lens of the vocal piece with which they are associated. Or to put it another way, the text of vocal piece „rubs off“, so to speak, on the dance, even when (as is often the case), the texted piece follows the dance. The sung text tells us not only about the song, but also what the dance is about. Thus the dance is not an abstract interruption, unrelated to its surroundings, but an expression of the same ideas as the vocal music via a different medium.

¹¹ For a discussion of how different groups of performers were deployed on stage, see Rebecca Harris-Warrick and Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: „Le Mariage de la Grosse Cathos“* (Cambridge 1994), pp. 48–66.

¹² See, for example, François Lesure, *L'opéra classique français* (Geneva 1972), pp. 58–9.

¹³ Stage directions in librettos sometimes provide indications of this practice; see, for example the final scene of *Bellérophon*, cited in Table 1 below: „Nine Lyciens separate from the group and dance an entrée, after which the People sing the two following strophes ...“. The clearest evidence, however, comes from *Le mariage de la Grosse Cathos* (1688), a masquerade by André Danican Philidor, which survives with dance notation by Jean Favier for the entire work; see n. 11 above.

What might this close connection to words suggest about the choreography? No choreographies survive from the original productions of Lully operas,¹⁴ so one can only speculate; there are, however, various possible stances Lully's choreographers such as Beauchamps and d'Olivet could have taken. They might have seen the sung text as a spur toward greater mimesis in the choreography, encouraging them to engage in a kind of madrigalistic „text painting“ through movement. On the other hand, perhaps the proximity of words might have removed the need for mimesis from the dance and allowed the choreographers to make the dancers' movements more abstract. Pécour's theatrical choreographies from the era following Lully's death would seem to support the second hypothesis; however perhaps we have not yet learned to „read“ the movement vocabulary conveyed by the notation for all of its expressive content. Questions such as these remain to be thoroughly investigated.

The principle of the single focus for the audience's attention – either on dancing or on singing, both not on both simultaneously – seems very clear when the vocal number is a solo song or duet that is adjacent to an instrumental number. But the principle of alternation even seems to have held within choruses that invite dancing, such as the many celebratory choruses that have a „Chantons et dansons“ kind of text. Quite often such choruses have an internal structure that alternates instrumental phrases with sung ones; the latter are the places where the dancers would have participated. Only at the end of the chorus, once the text has become familiar through numerous repetitions, would the dancers be allowed to dance at the same time as the chorus was singing. Concrete evidence for this practice comes from the one fully choreographed stage work of the period, *Le mariage de la Grosse Cathos* (performed at Versailles in 1688; music by Phildor l'aîné, choreography by Jean Favier) and from the score for the machine play *Circé* by Thomas Corneille and Donneau de Visée, set to music by Marc-Antoine Charpentier in 1675.¹⁵ In the *Circé* score, which is in Charpentier's own hand, the word „danceurs“ appears above the purely instrumental passages, the words „sans danceurs“ above the vocal passages; moreover, one of the instrumental passages that calls for the dancers lasts only a measure and a half before the singers re-enter and the dancers are instructed

¹⁴ There are eleven choreographies set to music by Lully whose notation states that they were performed at the Paris Opera; all, however, date from revivals of the operas following Lully's death. See Rebecca Harris-Warrick, „Contexts for choreographies: Notated dances set to the music of Jean-Baptiste Lully,“ *Jean-Baptiste Lully: Actes du colloque/Kongreßbericht, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, ed. J. de La Gorce and H. Schneider (Laaber 1990), pp. 433–55. For a catalogue of all the choreographies preserved in Feuillet notation, see Meredith Ellis Little and Carol G. Marsh, *La Danse Noble: An inventory of dances and sources* (Williamstown, New York, Nabburg 1992), henceforth LMC.

¹⁵ F-Pn Vm1 259. Regarding this work, see H. Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné* (Paris: Picard, 1982), pp. 369–71 and Catherine Cessac, „March-Antoine Charpentier et les pièces à machines“, *Littératures classiques* 21 (1994), pp. 118–21.

to stop moving. Only on the last statement of the sung text does Charpentier's annotation read, „Icy les danseurs figurent sur la fin du chœur“ („Here the dancers perform for the end of the chorus“).¹⁶

The dance embedded in this particular chorus moves us into a different representational realm. The Lullian divertissements discussed up until now use dance either pantomimically or mimetically – that is, the movements of the dancers are to be read as some kind of action, not as dance. In some cases, as in the example of the soldiers from *Cadmus et Hermione*, the movements of the dancers have a genuine narrative function; more often their movements are emblematic of a physical state, as with the *trembleurs* in *Isis*, or of a type of character, as with the terrifying demons in so many operas. In divertissements of this type it is not difficult to argue that the dance fulfills a dramatic function, simply because it is not functioning as dance, but as action. Many of Quinault's divertissements belong to this type; *Cadmus et Hermione* alone has three such out of its five: the statues coming to life in Act 2; the ritual sacrifice in Act 3; and the battle in Act 4. It is no wonder that Cahusac so admired Quinault's ability to integrate what he called *actions de danse* into the larger operatic frame.

But many operatic divertissements are framed as celebrations, in which case the movements of the dancers are to be read as actual dancing – simply because at celebrations, one dances. The celebration need not necessarily take place on earth: in the fourth act of *Alceste*, which is set in the Underworld, „Les Suivants de Pluton se réjoüissent de la venuë d'Alceste dans les Enfers par une espece de fête“ („Pluto's followers celebrate the arrival of Alceste in Hell through a type of fête“). Cahusac pointed out that such celebrations, no matter where they are located, are motivated within operas, as in life, by joy; he himself saw them as a natural and desirable part of a theatrical work.¹⁷ We have already seen, however, that his view was not shared by his contemporary Jean-Jacques Rousseau. Certainly it is this type of celebratory divertissement, where dance seems to function simply as entertainment, that has colored many people's impressions of divertissements in general, and led to the charge that they are dramatically superfluous. But is this charge justifiable?

Tables 1 and 2 provide outlines of two very similar divertissements, both of them celebrations of victory and love that conclude operas.¹⁸ (Each outline combines information from the score and the libretto; the words in italics are stage directions that come from the libretto.) Even the set is similar: architectural constructions frame the stage, whose purpose is to provide a place for the members of the chorus to stand or sit. In the case of *Bellérophon*, the hero has killed the Chimera and won the hand of the princess, Philonoé. He

¹⁶ In the 18th century this distinction of focus begins to loosen and as the century progresses one finds more and more choruses that are danced throughout; see the paper by Thomas Betzwieser in this volume.

¹⁷ Cahusac, *La danse*, Vol. 3, pp. 116–17.

¹⁸ See p. 203 ff.

descends from the heavens in Pallas's chariot, sings a duet with his beloved, then watches the celebrations in his honor. In *Alceste* there is double reason for celebration: Alcide has gone down to the Underworld and brought back Alceste from the dead, but instead of keeping her for himself, as he had planned, his better nature triumphs and he restores her to her beloved, Admète.

The structure of the two celebratory scenes is also similar. Both open and close with choruses, which are then followed by an alternation of dances with dance songs. The brackets in the tables indicate close musical connections between song and dance pairs. In *Bellérophon*, for example, the piece, labeled „Second Air“ in the score, is an instrumental *canarie* in C major. It is followed without a break by the first verse of the chorus, which is also a *canarie* in C major, with very similar rhythms, although the shape of the melody is somewhat different. This alternating structure is then repeated, and the second bracket around the entire piece shows that it is really all one unit. Certainly it should be performed with the same beat throughout and no breaks between the vocal and instrumental sections. The dotted lines indicate looser, but still audible, musical connections between the separate pieces.

The *Alceste* divertissement is a bit longer, with three instrumental dances, not just two. The „Deuxième Air“ danced by the Shepherds is followed immediately by a very similar song by Straton. In the next pairing, the audience first sees a danced minuet, then hears a sung minuet, both of them in G minor and both with a similar rhythmic and melodic profile. What one never finds in a Lully/Quinault divertissement, even a celebratory one such as this, is a long string of instrumental dances without any intervening vocal music. In fact, the number of dance pieces is very restrained – usually two or three, and sometimes as few as one.

Despite the fact that the structure of these two divertissements is similar, the roles of the dancers are not. *Bellérophon* requires nine male dancers, identified as Lords, one of whom performs a solo; thus the dancers all represent a single group of characters. In *Alceste*, on the other hand, there are three groups of dancers: three male *bergers*, two *bergères*, and four *pâtres*. Whereas all of these people look after sheep, the librettist was clearly at pains to give them different functions. Although the score muddies the waters by assigning all three dances to the *pâtres*, the libretto makes it clear that the groups do, in fact, have independent functions.¹⁹ The indications in square brackets include my hypotheses as to which group danced in each of the pieces, but the larger point is that the differences in the ways the dancers are deployed seem purposefully to reflect fundamental differences between the two operas.

¹⁹ The librettos contain considerably more information about staging than do the contemporary scores, but since they tend to describe a whole scene at a time, it can sometimes be difficult to identify who danced in the individual pieces. My conclusions derive from comparing the different types of information found in librettos and scores in the light of evidence regarding general practices from theoretical and practical sources, including, when possible, dance notations.

The final chorus of *Alceste* makes explicit the dual nature of the celebration: it is a double chorus in which one group of singers honors Alcide, who has triumphed over himself, while the other choir honors the reunited lovers, Alceste and Admète. Initially the two vocal choirs alternate, then join their voices at the end. The staging indication shows that the dancers participate in this symbolic unification by making it visible: up until this point in the divertissement the *bergers* and the *pâtres* have been dancing separately, but in this chorus, they too join together, probably by alternating phrases at first, then dancing together at the end. The construction of the music – which not only alternates instrumental and vocal phrases, but involves two different instrumental textures – would permit such a choreography. The presence of shepherdesses as well as shepherds is also significant, given that one of the reconciliations being celebrated is between a man and a woman. In fact, it was probably during the minuet, the courtship dance par excellence, that this particular reconciliation was made visible. So whereas the dancers in this scene are so minor that they don't even have names, Beauchamps may well have choreographed the divertissement in order to provide visual resolution – enacted through dance – of the conflicts that underlie the plot of *Alceste*.

By way of contrast, the divertissement in *Bellérophon* seems odd precisely because there are no female dancing roles. In a scene celebrating a wedding, one would expect there to be at least one dance in which men and women dance together, for the obvious symbolic reasons that operate in *Alceste*. But here there are nine men – why? A choreography in Feuillet notation set to the music of this divertissement suggests a possible answer.²⁰ Even though there is no reason to believe that this particular choreography was used at the Paris Opera, it is for nine men and provides at least some idea of what Beauchamp might have done in this scene. The choreography opens with an extremely virtuosic *entrée grave* (set to the *Premier Air*), the most difficult kind of dance in the entire Baroque repertoire, performed first by the soloist, and then echoed by four of the men. This is a choreography about male prowess and power, about control and self-possession, about a leader and those who follow him. Anyone who has seen a male *entrée grave* danced well knows the thrill and awe it inspires. The *canarie* that follows is also technically difficult; it plays off the soloist against the group of eight; the nine men never dance simultaneously.

Even if the choreography Beauchamp composed for *Bellérophon* was quite different, we know at the very least that it involved a male soloist and eight other men. In the context of this opera such a choice deflects the spotlight

²⁰ „Balet de neuf Danseurs“, *Recueil de dances, composées par M. Feuillet* (Paris, 1700), pp. 67–84 (LMC 1320). For a more extended discussion of this choreography, see Rebecca Harris-Warrick, „Recovering the Lullian divertissement“, *Dance and music in French Baroque theatre: Sources and interpretations* (London: Institute of Advanced Musical Studies, King's College London, 1998), pp. 56–61.

away from Bellérophon the bridegroom and onto Bellérophon the hero. It is true that the solo dancer is an anonymous Lord, and not Bellérophon at all. However, a divertissement that so forcefully features a virtuosic, powerful male cannot help but resonate with the exploits of the hero who, in the fourth act, single-handedly killed the Chimera and saved his country from destruction. It can even be argued that the choreography of this divertissement gives the audience a different impression than do the words of the concluding chorus, which in typical fashion celebrate the pursuit of pleasure („Cherchons les ris, les jeux, et les plaisirs“). There are two systems of meaning operating here, and in this case they seem to be making different statements.

I would like to discuss one other divertissement that at least on the surface seems to serve no other purpose beyond entertainment. The last act of *Armide* opens with the formerly heroic Renaud now completely in thrall to the sorceress Armide. He has lost all desire for war and lives only for her. They express their love in an expansive duet (that is, expansive by Lullian standards). Armide, however, is uneasy; she knows that her power over Renaud depends purely on magic, so she decides to go consult the spirits of the Underworld, leaving him to be entertained by demons disguised as fortunate lovers. It is true that at this point in the opera Quinault had to find some mechanism for getting Armide off-stage so that Renaud could be rescued from his enchantment by Ubalde and the Chevalier Danois. But the enormous *passacaille* that follows completely overwhelms the minimal needs of the plot. The instrumental section alone takes several minutes to perform and is followed by an extended vocal section with soloist and chorus, a repeat of the entire instrumental *passacaille* and a repeat of part of the chorus. The entire complex takes about fifteen minutes to perform, although the music is so compelling that we hardly notice the time passing. But why is it there at all? What do these fortunate lovers have to do with the plot of the opera?

The libretto for the original production does not name the performers, so we know nothing more about them beyond the fact that both men and women (*Amants fortunés* and *Amantes heurueses*) danced in this divertissement. There are, however, three 18th-century choreographies set to the instrumental section of the *passacaille*, two of them for a solo woman, the other for a female duet. The one by Pécour, who succeeded Beauchamps as choreographer at the Paris Opera when Lully died, is particularly expressive and powerful, with startling changes of mood encompassing both the tender and the aggressive.²¹ This choreography is associated with Mlle de Subligny, who danced in this divertissement in the 1703 revival of *Armide*. Whether this choreography dates from the 1703 revival or not, the fact that this piece of music is associated in

²¹ The three choreographies are LMC 6480 and 6520, both by Anthony L'Abbé, and LMC 6560, by Pécour. This last has been the object of an extended analysis by Judith L. Schwartz, „The *passacaille* in Lully's *Armide*: phrase structure in the choreography and the music“, *Early Music* 26 (1998), pp. 300–320.

choreographic sources with women suggests that this scene represents another example of displacement from the body of the protagonist onto that of the dancer. Even though, as in *Bellérophon*, the solo dancer is not Armide, it is nonetheless Armide's powers of both sorcery and seduction that are on display in this passacaille. Cahusac speaks of the „ton de volupté qui regne dans la première partie de l'Acte“ („the tone of sensuality that governs the first part of the act“);²² this is the place where the audience lets itself be seduced by Armide, just as Renaud has been. If the ending of the opera is to have any effect, the outcome needs to be in doubt. Will Renaud be able to free himself from the bonds of sensuality in which Armide has enmeshed him?

The power on display in this divertissement brings us to a central point about the social role dance plays in French operas in general and Lully's operas in particular. Because dance is always structured into an opera via a group scene, it participates in a social enterprise where issues of power come into play. Two common scenarios account for many Lullian divertissements: on the one hand, a malevolent being who is attempting to wield power to evil ends; on the other the celebratory divertissements that end so many operas, with the gods in their heavens and all right with the world. In both cases, the dancers and the members of the chorus, with whom they are identified, are representing the subjects of a powerful being, under whose orders they are either opening their mouths or springing into motion. The rulers over the divertissement – that is, the main characters in the opera – may be silent spectators, or even entirely absent, as was Armide in the scene just discussed. Nonetheless, the fact that such characters can put all these bodies into motion is a measure of their power. Thus these divertissements repeatedly enact for us the spectacle of both the proper and the improper uses of authority.

Other kinds of social relationships are also built into divertissements. In Act 3 of *Alceste*, for example, Admète has just learned that his wife Alceste has sacrificed herself to save him from death. After struggling to come to terms with the catastrophe via the moving dialogue chorus, „Alceste est morte,“ Admète faints. At this point a large group of mourners enters the stage, and expresses via both song and dance, the collective grief of the society upon the death of their queen.

Alceste, III-5:

Un transport de douleur saisit les deux troupes affligées, une partie déchire ses habits, l'autre s'arrache les cheveux, & chacun brise au pieds de l'image d'Alceste les ornements qu'il porte à la main.²³

²² Cahusac, *La danse*, Vol. 3, p. 91.

²³ „A transport of grief seizes the two troupes of mourners. Some of them rend their clothes, others tear their hair, and all of them break the ornaments they have been carrying at the feet of the image of Alceste“.

It could presumably be argued that such a scene is superfluous: we already know that Alceste is dead, and her own husband has already lamented her loss. The entire scene could be snipped out without requiring any musical adjustments on either side. But by so doing we would lose the voice of the society to which Alceste and Admète belong. Under the *ancien régime* the death of a queen was a dynastic loss that affected the entire body politic; it was mourned publicly and at great length. (When Louis XIV's own wife died in 1683, the court carried out official expressions of mourning for an entire year.) To eliminate this group scene from the opera would be to falsify the nature of the ritualized world of the French court which Lully's operas so clearly seek to uphold.

Dance in a Lully opera is thus enmeshed in a web of relationships – social, musical, and visual. If one were to cut the dance out of an opera, one should logically cut out everything that comes with it, i.e., the entire *divertissement*. This in turn would remove the societal element that is at the core of the *tragédie en musique* and that separates it so profoundly from *opera seria*, where the struggles of individuals take place in a social vacuum. Moreover, such a cut would remove the primary moments of musical expansion in Lullian opera, those in which rich orchestration, closed musical forms, and choral sonorities with abundant text repetition take over from the seamless blend of recitative and little airs, mostly set to continuo accompaniment and operating in something akin to real time, that characterizes the rest of the opera. In their musical sumptuousness, the *divertissements* have sometimes been seen as analogous to the arias in *opera seria*. From the perspective of a historiographic tradition that sees arias as dramatically central to opera (because, to cite Joseph Kerman's famous dictum, „in opera, the dramatist is the composer“²⁴) Cahusac's view that in Metastasian opera the arias are dramatically superfluous and could be cut seems absurd.²⁵ Yet perhaps this startling perspective may serve to remind us that dance can also lay claim to contributing to operatic drama.

★

²⁴ Joseph Kerman, *Opera as Drama* (New York 1956), p. 108.

²⁵ Cahusac, *La danse*, Vol. 3, p. 60: „Le charme d'un pareil chant fait oublier apparemment ce défaut énorme de bienséance. Il est cependant d'autant plus inexcusable, que l'Aria n'est presque jamais qu'un morceau isolé & cousu sans art, à la fin de chaque Scène, qu'on peut l'ôter sans que l'action en souffre; & que, si on le supprimoit, elle y gagneroit presque toujours.“ („The charm of such a song makes one forget its enormous lack of appropriateness [Cahusac has been discussion issues of verisimilitude]. It is nonetheless all the more inexcusable that an aria is almost always an isolated piece that is attached without skill to the end of each scene and that could be removed without damaging the plot; if it were suppressed, the plot would almost always benefit.“)

It is an interesting exercise to read through the librettos of the *tragédies lyriques* composed after Lully's death, with an eye on the divertissements. The number of divertissements that engage the dancers in pantomime declines; celebratory divertissements, on the other hand, can be found in great number, in many different settings. The dancers may be costumed as sailors or sorcerers or nymphs or Egyptians, but they are dancing for the sake of dance, and the words of the neighboring vocal numbers so indicate. The librettist Houdar de Lamotte, author of such operas as *Amadis de Grèce* (1699) and *Alcyone* (1707) seems to have been the prime mover behind this change in emphasis; in his *tragédies* the divertissement becomes the centerpiece of each act, the tail that wags the dog. Librettos from this period also suggest that a shift was occurring from what seem to have been predominantly group dances in Lully's day toward a greater emphasis on solos and duets that showcased the talents of star dancers such as Mr Duprez, Mlle Sallé and Mlle Camargo. The number of dances in the scores increased. When Lully's operas were revived, new dance music was added to the divertissements to bring them up to date. Table 3 shows what happened to the fourth act of *Roland* over the years of revivals, as dancing character after dancing character got added to what had originally been a tightly structured, dramatically integrated scene.²⁶ Noverre was later to complain of the demands that the stars of the Opéra put on the choreographer for a sufficient number of solo *entrées* or for dances in characters appropriate to their abilities.²⁷ In other words, French dancers were beginning to behave like Italian *prime donne* in their demands for sufficient time in the spotlight.

Rameau's tragedies occupy an intriguing middle ground between the restrained Lullian tradition on the one hand and the radical expansion of the divertissement on the other. Two examples from Rameau's first opera, *Hippolyte et Aricie* of 1733, will serve to make the point (see Table 4).²⁸ One barrier to providing a full answer to the question of how the divertissements work in *Hippolyte* is that compared to even the limited information provided by Quinault, Pellegrin's libretto is singularly uncommunicative about the staging. There are relatively few staging directions in general, and none at all for the divertissements beyond the terse „On danse“, which merely serves as a place-marker and indicates nothing about the nature of the movement. One may nonetheless infer that only the divertissement in Act 2 offers any kind of pantomimic possibilities. This divertissement, which is set in the Underworld where Thésée has gone in an attempt to rescue his friend Pirithous, could, in terms of its structure, be straight out of a Lully opera. It has only two dances, one of which is virtually identical to the adjacent chorus. Even the dance piece that is the

²⁶ See p. 206.

²⁷ Noverre, *Lettres sur la danse*, Letter VIII, pp. 169–71 and in Beaumont (trans.), *Letters*, pp. 69–70.

²⁸ See p. 206 f.

most independent musically – the „Premier air infernal“ – belongs to a familiar genre, that of the *entrée grave*, that often has more structural independence than other dances. (The same is true of the Premier Air in Act 5 of *Bellérophon* [Table 1], although there the key is the same as in the preceding chorus.) Thus as in the Quinault/Lully model, the dances are anchored by the sung texts and are smoothly integrated into their surroundings.

By Act 5, however, the connection between the dances and the vocal music has loosened and the structure has grown more diffuse. Instead of two dances, there are now six, including a substantial chaconne. Given that the number of vocal pieces does not increase in kind, the balance between song and dance becomes skewed. And whereas the opening march and chorus have musical connections to each other, the remaining dances are completely independent from their vocal surroundings. Moreover, in Act 4 Pellegrin passed up the opportunity to structure a divertissement around the mourning following Hippolyte's death; instead he opted for a pastoral scene earlier in the act that better allowed for pure dance. Not surprisingly, these celebratory divertissements take up more time; in Acts 4 and 5 they occupy about half of the elapsed time of each act. Presumably the institutional pressures on Pellegrin to allow the dancers to show off their *entrechats* were very great.

But there were counter pressures to this movement toward more and more display dancing. Not only was dance in the 18th century becoming more technically challenging, certain much admired dancers such as Marie Sallé were moving it in the direction of greater expression – expression in this case meaning capable of communicating both narrative ideas and their emotional content. In this new climate it is no wonder that Cahusac admired Quinault, whose librettos provide numerous opportunities for mimetic dance – decidedly more than the mere single instance in *Hippolyte*. Cahusac's own librettos for Rameau, with their *ballets figurés* that sometimes have quite detailed instructions for action, thus seem innovative when juxtaposed with a work like *Hippolyte et Aricie*.²⁹ But in a sense they mark a return to the aesthetic values of Quinault's operas, where dance and drama were more intimately allied. However, this alliance depended on the connection between words and dance, and ultimately it was the logic of dance, more and more severed from words, that imposed itself. Only two years after *Hippolyte*, in *Les Indes Galantes*, Rameau composed nine dance pieces in a row without any framing or explanatory vocal numbers – this for the „Ballet des Fleurs“, which tells an entire little story through dance. *Les Indes Galantes* belongs, of course, to the genre of opera-ballet, and it is true that the divertissements in Rameau's subsequent *tragédies lyriques* stayed closer to the Lullian model. But even there the connection between word and dance had become more tenuous, as we have seen in *Hippolyte*.

²⁹ See, for example, the chaconne in *Naïs*, I-7, which depicts an athletic contest involving in turn wrestling, boxing, and running, with one athlete ultimately being crowned the victor.

All these conflicting tendencies are in evidence in the architecture of Rameau's divertissements – the Lullian conception that pairs vocal and instrumental numbers, the long strings of dances for the star performers, and the move in the direction of an integrated, dramatic ballet-pantomime. Each of these structures has a different relationship to the surrounding drama, but one that is always more interesting than the many dismissive comments about dance in French opera would suggest. It is my hope that students of French opera will no longer treat the divertissements as if they had parentheses around them, but start taking a serious look at how they work.

Table 1

T. Corneille/Lully: *Bellérophon* (1679)

Divertissement from Act V

(The following outline combines information from the score and from the libretto for the 1680 performance at Saint-Germain, both of which were published in 1680 by C. Ballard.)

Stage description at the start of Act V:

The stage represents a large courtyard in front of a palace that may be seen up above in the „gloire“. One may approach the courtyard via two large steps, which form the two sides of this oval stage set, and which are enclosed by two large architectural constructions of extraordinary height. The two steps and the galleries that surround them are filled with the people of Lycie, who are gathered in this place to welcome Bellérophon, whom Pallas is about to bring following his defeat of the Chimera.

49 performers on stage in this scene:

- 4 solo singers: Pallas, the King, Bellérophon, Philonoé
- a chorus of „peoples of different nations“ (26 men, 6 women)
- 4 trumpeters
- 1 Lord dancing a solo (Lestang the younger)
- 8 other Lords, followers of the first, dancing

SCENE DERNIÈRE

(At the start of this scene, the goddess Pallas descends in a chariot with Bellérophon. She says he is to marry the princess, and tells the crowd to show their joy and to thank the gods. After a short duet between Bellérophon and Philonoé, the divertissement begins.)

One now hears the drums and the trumpets, and all the other instruments, whose sound blends with the acclamations of the People who sing the following words.

CHŒUR DE PEUPLE

Le plus grand des Heros rend le calme à la terre,
Il fait cesser les horreurs de la guerre.
Jouïssons à jamais/Des douceurs de la paix.

Nine Lycians separate from the group and dance an entrée, after which the People sing the two following strophes, to the sound of the drums, the trumpets, and all the other instruments. [The staging note at the start of the scene shows that the dancers consisted of one soloist and a group of eight.]

PREMIER AIR [*Entrée grave* in duple meter, C+, dotted rhythms, binary structure]

SECOND AIR [*Canarie* in 6/4, C+, binary structure]

CHŒUR DE PEUPLE [*Canarie* rhythms, in 6/4, C+, binary structure]

(2 strophes celebrate the pleasures of peace that Bellérophon has restored.)

1) Les plaisirs nous préparent leurs charmes, . . . [4 more lines of text]
Cherchons les jeux, les ris & les amours.

Repeat of the SECOND AIR

Second strophe of the CHORUS

2) Que la paix qui succède à la peine . . .
Cherchons les ris, les jeux & les plaisirs.

Table 2

Quinault/Lully, *Alceste* (1674)
Divertissement from Act V

(The following outline combines information from the critical edition published by Prunières in Lully's *Oeuvres complètes* [based on 17th-century manuscript scores] and the 1677 libretto, published by C. Ballard for a performance at Fontainebleau.)

Stage description at the start of Act V:

The stage represents a triumphal arch between two amphitheatres, where a multitude of different peoples of Greece are assembled to greet Alcide, returning from his triumph over the Underworld.

39 performers on stage in this scene:

6 solo singers: Apollon, Alceste, Admète, Alcide, Straton, Céphise

18 Peuples Grecs chantants

3 Bergers dansants: Beauchamps dancing a solo plus 2 other men

2 Bergères dansantes

4 Pastres dansants

6 Flûtes dans la gloire

(In scenes 4 and 5 Alcide, who has brought Alceste back from the Underworld, decides to restore her to Admète rather than keep her for himself. Apollo descends from the heavens for the double celebration of the love of Alceste and Admète and of the victory of Alcide over himself.)

SCÈNE DERNIÈRE

A troupe of shepherds and shepherdesses (Bergers & Bergeres) and a troupe of Pastres, some of whom sing and the others of whom dance, come contribute to the celebration by order of Apollo.

| CHŒUR de Muses, Thessaliens, et Bergers [double chorus in 3, G-minor,
| ABA]

| Chantons, chantons, faisons entendre / Nos chansons jusques dans les cieux.
|

| PREMIER AIR pour les Pastres

| [in ♩, G-minor, binary; probably danced by the 3 bergers, including the
soloist]

DEUXIEME AIR pour les Pastres

[in 2, B^b+, binary; probably danced by the 4 pastres]

STRATON

„A quoy bon / Tant de raison / Dans le bel âge“

[in 6, B^b+, musically similar to the Deuxième Air]

TROISIEME AIR pour les Pastres (Menuet)

[in 3, G-minor, binary; probably danced by the 2 bergers and 2 bergères]

CEPHISE

„C'est la saison d'aimer / Quand on sçait plaire“

[in 3, G minor, menuet en rondeau]

The troupe of Bergers dances with the troupe of Pastres. The two choruses sing back and forth and finally join voices.

CHORUS [double chorus, in 3, G-minor]

„Triomphez, genereux Alcide/Aimez en paix, heureux Epoux/...“

Table 3

Quinault/Lully, Roland (1685)

Act IV, Sc. 3: Roland, having just discovered that his beloved Angélique is in love with Médor, comes across a festive village wedding. The happiness of the scene points up his own misery. The performers in the original *divertissement* included only shepherds and shepherdesses.

Marche [C+, in 3]

Chœur: „Quand on vient dans ce bocage“ [chorus of shepherds, same music as march]

Menuet [C+, in 3; similar in character to march and chorus]

Ritournelle [C+, in 3, a3 hautbois]

Entrée de Pastres, Pastourelles, Bergers, Bergères [C+, in 4–8, „Fort gay“]

Duo, un Pastre, une Pastourelle: „Vivez en paix, Amants“ [C+, in 4–8]

Modifications to the cast made during revivals:

1690: three years after Lully's death, a dance for the bride and groom is added, set to music borrowed from one of Lully's ballets, *Les nopces de village* (1663).

1709: cast expands from the bride, the groom and shepherds to include the father and mother of the groom, plus their son Jannot.

1716: Jannot disappears, but the father and mother of the bride join the parents of the groom (the shepherds remain).

1727: in addition to all four parents, the bride's sister now gets invited (danced by la Camargo).

1743: the parents and the bride's sister are joined by the groom's brother.

1755: the relatives now include two brothers and two sisters (plus the four parents).

Table 4

Pellegrin/Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733)

II-3: *Pluton, troupe de divinités infernales, les trois Parques*

Pluton et chœur: „Que l'Averne, que le Ténare ... vengent Proserpine et Pluton'
[c-, in 6-8]

Premier air infernal. Gravement [F+, in 2, binary]

2e Air. Vite [F+, in 3, binary]

Chœur: „Pluton commande“ [F+, in 3; same music as 2e Air]

IV-3: *Hippolyte, Aricie, Troupe de Chasseurs & de Chasseresses*

Chœur: „Faisons partout voler nos traits“ [D+, in 6/8]

Premier Air [D+, in 6/8, rondeau]

Air, Une Chasseresse: „Amants, quelle est vôtre faiblesse?“
[D+, in 6/8, rondeau, very similar to Pr. Air]

2e Air en Rondeau [D+, notated in 2 but like 12/8, rondeau]

Une Chasseresse et Chœur: „A la chasse, armons-nous“
[D+, same meter as 2e air, rondeau]

1er Menuet [D+, w. horns and repeated 8ths, as in above]

2e Menuet en rondeau [d-, a3 hbs and bsn, ABA]

On reprend le 1er Menuet

V-8: *Diane, Hippolyte, Aricie, Troupe d'habitants de la forêt d'Aricie*

Marche [A+, in 3, uses musettes & hbs, loose rondeau]

Chœur: „Chantons sur la musette...Dansons“ [A+, very similar to march]

On reprend la Marche

Recitative and Air, Diane: „Que tout soit heureux“ [a-, in 3, a3]

Chœur, „Que tout soit heureux“ [built on same words and same music, but much longer]

Chaconne [a- to A+, in 3]

Ariette (Air du rossignol), *Une Bergère* [A+, in 3]

1re Gavotte, *Très vite* [A+, binary]

2e Gavotte [a-, binary]

Repeat of 1re Gavotte

Recitative Hippolyte, Diane

Repeat of chorus „Que tout soit heureux“ [a-]

ABSTRACTS

SILKE LEOPOLD

Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper

Sozialgeschichtliche und kompositionsgeschichtliche Forschungen zur Oper haben gemeinhin wenig miteinander zu tun, da die einen sich – vereinfacht gesprochen – mit den Rahmenbedingungen, die anderen mit dem Tonsatz beschäftigen. Dieser Beitrag versucht, eine Brücke zwischen den beiden Ansätzen zu schlagen und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Tonsatz aufzuspüren. Ausgehend von den Verhaltenslehren des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Castiglione, Della Casa, Gracián etc.) werden die Kernbegriffe gesellschaftlichen Miteinanders – sprezzatura, cirimonia und dissimulazione – als Grundlage auch der musikalischen Erfindung beschrieben: Die höfisch-exklusive sprezzatura als ein demonstratives Übertreten der kompositorischen Regeln im Namen einer gewollten Natürlichkeit, die Komplimentierkunst der cirimonia als gleichsam vorgefertigte, in sich abgeschlossene Schmuckformeln in den musikalischen Verzierungslehren ebenso wie in der Vorliebe für Ostinatokompositionen, die Affektkontrolle der dissimulazione als Modell für die Da-Capo-Form der Arie. Auch die Verhaltensmaximen, die sich aus den Erkenntnissen der Philosophie hinsichtlich des Zusammenhangs von körperlicher und seelischer Bewegung ergeben, beeinflussen die musikalische Erfindung und machen deutlich, wie eng die kompositorische Entwicklung an die Veränderungen des Menschenbildes gekoppelt ist. Dies wird an ausgewählten Arien aus Luigi Rossis *Orfeo* sowie Georg Friedrich Händels *Giulio Cesare*, *Arianna in Creta* und *Alcina* exemplifiziert.

Staging by means of music: Some fundamental thoughts on the interaction between the rules of behavior and the depiction of persons in Baroque opera

Sociohistorical and compositional-historical research on opera usually have little to do with one another, since the former occupies itself – simply speaking – with the circumstances, the latter with the composition. This article attempts to bridge the gap between the two vantage points, and to bring to light the social circumstances in composition. Taking the sixteenth-, seventeenth-, and early-eighteenth-century treatises on behavior (Castiglione, Della Casa, Gracián etc.) as the point of departure, the central concepts of social intercourse – sprezzatura, cirimonia, and dissimulazione – are described also as a foundation of musical intervention: the courtly-exclusive sprezzatura as a demonstrative violation of the rules of composition in the name of an intended naturalness; the art of compliment of the cirimonia as prefabricated, self-contained orna-

mentation formulae, so to speak, in the musical diminution tutors as well as in the predilection for ostinato compositions; the control of feelings of the dissimulation as the da capo form of the aria. The precepts of behavior that arise out of the philosophical perception of the relationship between bodily and spiritual movement also influence musical invention, and make it obvious how closely compositional development is coupled to changes in the representation of people. This will be illustrated by selected arias from Luigi Rossi's *Orfeo* and George Frederic Handel's *Giulio Cesare*, *Arianna in Creta*, and *Alcina*.

JÜRGEN SCHLÄDER

Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit

Anlässlich der Geburt des Thronfolgers Max Emanuel wurden 1662 am kurfürstlichen Hof der Wittelsbacher in München die *Applausus festivi* aufgeführt, ein Drama per musica (im Opernhaus am Salvatorplatz), ein Turnierdrama (im Turnierhaus) und ein Feuerwerksdrama (auf Isar-Flößen), die inhaltlich und dramaturgisch zu einer kohärenten Handlungsfolge verknüpft waren. Erstmals in der europäischen Theatergeschichte wurden somit sämtliche tradierten Gattungen und theatralen Stile in einen geschlossenen künstlerischen Rahmen integriert. Das Festprogramm spiegelte die zeitgenössische Ästhetik: das Wechselspiel zwischen der Inszenierung höfischen Lebens und der Inszenierung von Theater, die vor allem im Turnierdrama unmittelbar an die Realität des Münchner Hofes zurückgebunden wurde. Alle drei Aufführungen repräsentierten eine singuläre stilistische Geschlossenheit, weil Handlungsdramaturgie und avancierte Szenographie der drei Festdramen an der zeitgenössischen Opernästhetik orientiert waren. Damit wurde in diesem exemplarischen Münchner Fest nicht nur ein exponierter außenpolitischer Führungsanspruch formuliert, sondern auch die fiktive Transformation von höfischer und politischer Realität als symbolisch überhöhtes Abbild von Wirklichkeit.

The fête as theatrical representation of reality

When the successor to the throne, Max Emanuel, was born in 1662 the *Applausus festivi* were performed at the electoral court of the Wittelsbacher in Munich: a drama per musica (in the opera house on Salvatorplatz), a jousting drama (in the jousting house), and a fireworks drama (on rafts on the Isar). With regard to the contents and dramaturgy, these were linked together to form a coherent plot. Consequently, for the first time in European theatrical history all the traditional genres and theatrical styles were integrated into a unified artistic framework. The program of the fête reflected the aesthetics of the time: the interplay between the staging of courtly life and the staging of theater, which above all in the jousting drama led directly back to the reality of the Munich court. Because the dramaturgy and the scenography of the three

festive dramas were oriented on the aesthetics of contemporary opera, all three performances represented an unique stylistic unity. Not only was an open claim to leadership in the area of foreign policy formulated in this exemplary Munich fête, but also the fictitious transformation of court and political actuality as the symbolically exaggerated image of reality.

BARBARA ZUBER

Der bewegte Raum – Szenarien einer Zauberoper. Pietro Torris *Amadis de Grecia* (1724) auf der Münchner Hofbühne

Am Beispiel dieser 1724 in München uraufgeführten Zauberoper wird die Bühnensprache des bewegten Raums auf der Bühne des barocken Musiktheaters untersucht. Im Vordergrund steht die Frage, inwieweit man aus dem überlieferten Bildmaterial zu den Dekorationsentwürfen – angefertigt von den Brüdern Valeriani aus Venedig – sowie aus den im Nebentext des Librettos festgehaltenen Beschreibungen des Bühnenbildes und der Bühnenaktionen Beziehungen zwischen Dramaturgie, Stoffbehandlung und Szenographie eruieren kann; dies alles unter Berücksichtigung des Produktionsprozesses im Hinblick auf das Musiktheater, wie er im frühen 18. Jahrhundert auf der Bühne des Münchner Salvator-Theaters praktiziert wurde. Es zeigt sich, daß das szenische und bühnentechnische Konzept der Kulissen- und Maschinenaktionen einer Strategie der Enthüllung, der sinnlichen Täuschung sowie der Entgrenzung des Raums folgt und damit eine ganz eigene dramaturgische Plausibilität entwickelt

Animated space – scenarios of a magical opera: Pietro Torri's *Amadis de Grecia* (1724) in the Munich court theater

Taking this magical opera, premiered in 1724 in Munich, by way of example, the theater language of the animated space on the stage of the Baroque musical theater is examined. In the foreground stands the question of the extent to which one can determine the relationships between dramaturgy, treatment of the subject matter, and scenography from the surviving pictorial material for the set designs – made by the Valeriani brothers of Venice – as well as from the descriptions of the scenery and stage action found in the supplementary text of the libretto; all this taking into account the production process in the light of musical theater as it was practiced in the early 18th century on the stage of the Salvator Theater in Munich. It appears that the scenic and theatrical concept of the use of movable flats and machinery followed a strategy of disclosure, deception of the senses, and suspension of the spatial boundaries, thus developing an entirely unique dramaturgical plausibility.

HUBERT ORTKEMPER

„Nachahmung der Natur“ . Realismus auf der barocken Opernbühne

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird auf dem Theater zunehmend Realismus eingefordert. Die Typisierung der Opera seria, die Austauschbarkeit von Arientexten, Bühnenbild und Kostümen wird als unnatürlich empfunden. Rousseaus „Zurück zur Natur“ betrifft auch die Bühne. In den dreißig Jahren von 1750 bis 1780 verändert die Oper nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch grundlegend ihr Gesicht. Das Musikdrama löst die Opera seria ab.

„Imitation of nature“: Realism on the Baroque operatic stage

In the second half of the 18th century, realism was increasingly demanded in the theater. The standardization of opera seria, the interchangeability of aria texts, scenery, and costumes were perceived as unnatural. Rousseau's „back to nature“ also applied to the stage. During the thirty years from 1750 to 1780, opera completely changed its appearance not only musically, but also scenically. Music drama supplanted opera seria.

HANS-GEORG HOFMANN

Das *Dresdner Planetenballett* 1678/79: Aspekte einer Inszenierung

In seinen *Harmonice mundi* (1619) äußerte Johann Kepler den Wunsch nach einer komponierten Sphärenmusik. Während die Konzeption des Balletts *Die Tugendsterne* mit der Musik von Sigmund Th. Staden im fünften Buch der *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nürnberg 1645) von Georg Philipp Harsdörffer ein eher wirkungsloses Lehrbeispiel für derartige Bemühungen darstellt, folgt das *Dresdner Planetenballett* (1678) den Regeln höfischer Repräsentation, die sich bis in den Notentext hinein nachweisen lassen. Hintergrund der Erstaufführung dieses Werkes war die „Durchlauchtigste Zusammenkunft“ von Johann Georg II. (reg. 1656-1680) und seinen drei Brüdern, die im Rahmen eines vierwöchigen Festes am Dresdner Hof stattfand. Sie hatte in erster Linie politische Beweggründe. Ein Schwerpunkt dieser Untersuchung besteht darin, der Frage nach dem Verhältnis zwischen musikalischen Strukturen und Repräsentation höfischer wie astraler Ordnungsvorstellungen nachzugehen. In einem weiteren Schritt werden, wenn auch auf induktivem Weg, die äußeren Rahmenbedingungen dieser Inszenierung in ihrer Ausrichtung auf das Publikum betrachtet.

The *Dresden Ballet of the planets* 1678/79: Aspects of a stage production

In his *Harmonice mundi* (1619), Johann Kepler expressed the desire for a composed music of the spheres. Whereas the conception of the ballet *Die*

Tugendsterne, with music by Sigmund Th. Staden, in the fifth book of Georg Philipp Harsdörffer's *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nuremberg, 1645) represents a rather inefficacious object lesson for that type of endeavor, the *Dresdener Planetenballett* (1678) conforms to the rules of courtly representation, which can be discerned even in the musical text. The background of the first performance of this work was the „Durchlauchtigste Zusammenkunft“ („most illustrious meeting“) of Johann Georg II (reigned 1656-1680) and his three brothers, which took place during the course of a four-week celebration at the Dresden court. It was above all a politically motivated meeting. A focal point of this investigation is the question of the relation between musical structures and the representation of courtly as well as astral notions of order. In a further step, even if relying largely on inductive reasoning, the external circumstances of this production are considered in terms of their accommodation of the audience.

WILLEM SUTHERLAND

Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert – Versuch einer Inventarisierung.

Ein erster Versuch zur Inventarisierung der Bühnenbilder für die Opera seria des 18. Jahrhunderts, vorläufig beschränkt auf die Anweisungen für das Bühnenbild in den Libretti der beiden Erzväter der Opera seria: Apostolo Zeno und Pietro Metastasio. Aus diesen Anweisungen – um die 550 – lassen sich die Bühnenbilder für etwa 1600 verschiedene Oper feststellen. Es wird versucht, eine Klassifikation für die Opera seria zu formulieren, anschließend an Ménestriers Typologie von 1681 für das Bühnenbild der späten Venezianischen Oper. Mit einer detaillierten Klassifikation und mit einer Publikation der Anweisungen für das Bühnenbild in den Libretti des 18. Jahrhunderts könnten viele Zeichnungen identifiziert werden, die anonym oder als „Bühnenbild für eine unbekannte Oper“ in den Sammlungen von Museen und Bibliotheken ruhen.

Stage settings of opera seria in the 18th Century – An attempt at cataloging

A first attempt at cataloging the opera seria stage settings of the 18th century, for the time being limited to the instructions for stage settings found in the librettos of the two patriarchs of opera seria: Apostolo Zeno and Pietro Metastasio. From these instructions – around 550 items – the stage settings for some 1600 different operas can be ascertained. An attempt is made to formulate a system of classification for opera seria that follows that of Ménestrier's typology of 1681 for the stage settings of late Venetian opera. With a detailed system of classification and with the publication of the instructions for stage settings found in the librettos of the 18th century, it might be possible to identify many illustrations that lie anonymously or as „stage setting for an unknown opera“ in the collections of museums and libraries.

HANS JOACHIM MARX

Bemerkungen zu szenischen Aufführungen barocker Oratorien und Serenaten

In der Literatur zur Geschichte des Oratoriums wird gelegentlich bemerkt, die im Zusammenhang mit den „*esercizi spirituali*“ aufgeführten Oratorien wären in Rom szenisch aufgeführt worden. Obwohl Angaben in Oratorien-Libretti darauf hindeuten, ist der Frage, auf welche Weise man sich eine solche „szenische“ Aufführung vorzustellen habe, kaum nachgegangen worden. Howard Smither hat zwar herausgestellt, daß die Oratorien des Hochbarock nicht wie Opern aufgeführt wurden, sondern „konzertmäßig“, auf einer „decorated ,concert' stage“, doch blieb die Art und Weise der Dekoration undeutlich. Anhand römischer Quellen, die von Skizzenbüchern der Theaterdekorateure bis hin zu Festbeschreibungen reichen, kann nun nachgewiesen werden, daß die von Mäzenen in Auftrag gegebenen festlichen Oratorienaufführungen auf Bühnen stattfanden, die mit Dekorationen reich ausgeschmückt waren. Die Dekorationen bestanden aus „*aparati*“, mit denen das Sujet des Oratoriums, zuweilen auch sein politischer oder dynastischer Anlaß, bildlich vergegenwärtigt wurde. Die nicht nur in Kirchen, sondern auch in großen Sälen der Paläste und in Theatern aufgebauten „*apparati*“, die auch als „ephemere Architektur“ bezeichnet werden, stehen durch ihre religiöse Bindung an die philippinische Erneuerungsbewegung nicht in der Tradition der weltlichen Theatermalerei, sondern gehen auf die „visualisierte Eucharistietheologie“ (Karl Noehles) des Vierzigstundengebets und der Aufstellung des Heiligen Grabes zurück. Gelegentlich zeigen auch noch die pompös ausgestatteten Serenaten-Aufführungen Elemente dieser religiös bestimmten Festkultur.

Observations on scenic performances of Baroque oratorios and serenatas

In the literature on the history of the oratorio, it is occasionally mentioned that the oratorios performed in Rome in connection with the „*esercizi spirituali*“ were given scenic performances. Although directions in oratorio librettos indicate this, the question as to what such a „scenic“ performance actually involved has hardly been investigated. To be sure, Howard Smither pointed out that the oratorios of the High Baroque were not performed like operas, but rather „concert-like“ on a decorated ,concert' stage“, yet the manner of the décor remained unclear. On the basis of Roman sources, which range from the sketchbooks of set designers to descriptions of festivities, it can now be shown that the festive oratorio performances commissioned by patrons were given on stages opulently decorated with scenery. The scenery consisted of „*aparati*“ with which the subject of the oratorio, sometimes also its political or dynastic motive, could be graphically represented. Because of their religious connections to the Philippian renewal movement, the „*aparati*“, – which were not only set up in churches, but also in large halls of palaces and in theaters,

and which were also referred to as „ephemeral architecture“ – do not stand in the tradition of secular scenery-painting. Instead, they trace back to the „visualized theology of the Eucharist“ (Karl Noehles) of the Forty Hours and the watch before the tomb of Christ. Occasionally, the magnificently produced serenata performances also displayed elements of this religiously influenced festive culture.

THOMAS BETZWIESER

Musikalischer Satz und szenische Bewegung: Chor und „chœur dansé“ in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)

Der Chor in der französischen Barockoper war, was dessen szenische Erscheinungsform anbelangt, eine weitgehend statische Angelegenheit. Dennoch gab es seit Lully einen Nummerntyp, der Chorgesang und Tanz vereinte, nämlich den „chœur dansé“. Innerhalb des „chœur dansé“ war also Bewegung möglich, allerdings ausschließlich durch die Figuranten des Balletts, nicht durch die Choristen. Gluck machte sich in seinen Pariser Reformopern diesen Nummerntypus insofern zunutze, als er mit dem „chœur dansé“ den Chor buchstäblich „in Bewegung setze“, d.h. ihn an eine szenische, sichtbare Bewegung band. Dabei kam dem Tanz nicht länger nur Stellvertreterfunktion zu, sondern die Bewegung erstreckte sich auch auf die Choristen. Entscheidend war hierbei auch der Funktionswandel im Hinblick auf den musikalischen Satz: Während vormals ausschließlich homophon komponierte tänzerische Sätze die Basis für Bewegung abgaben, werden bei Gluck auch imitative respektive polyphone Abschnitte zur Versinnlichung von Bewegung verwendet. Auf diese Weise wurde ein entscheidender Paradigmenwechsel vollzogen: Wo ehemals Polyphonie nur als Surrogat für Bewegung diente, wird sie nunmehr mit sichtbarer Bühnenbewegung verknüpft.

Musical style and scenic movement: Chorus and „chœur dansé“ in French opera (Académie Royale de Musique)

The chorus in the French Baroque opera was for the most part a static affair in terms of its outward manifestation on the stage. Since Lully, however, there was a type of number that combined choral singing and dance, i. e. the „chœur dansé.“ Accordingly, movement was possible within the „chœur dansé“, yet only through ballet dancers, not the chorus singers. In his Parisian reform operas, Gluck developed this type of number in that he literally set the chorus „into motion“ with the „chœur dansé“, that is to say, he bound it to a scenic, perceptible movement. With this, dance no longer had a merely compensatory function, but movement extended also to the chorus singers. Furthermore, the change of function with regard to the musical style was decisive: Whereas earlier, only homophonic, dance-like pieces provided the

basis for movement, imitative or polyphonic sections were employed by Gluck for the realization of motion. In this way, a decisive conceptual change took place: Where polyphony formerly served only as a substitute for movement, it was now linked to visible motion on stage.

REBECCA HARRIS-WARRICK

„Toute danse doit exprimer, peindre ...“: Finding the drama in the operatic divertissement

This paper argues that dance inside of French Baroque opera is not an incidental entertainment tacked onto a sung drama, as it has often been viewed by music and dance historians alike, but a fundamental part of the work. It points out that Lully's librettist, Philippe Quinault, was admired by mid-18th-century dance reformers such as Cahusac for the ways he made the danced episodes dramatic, and then explores the mechanisms by which Quinault's structures and Lully's music integrate the dance into the drama. In the 18th century, however, the bonds they had established between dance and drama loosened, and the proliferation of dance for its own sake led to calls for making dance more pantomimic and less reliant on vocal music. The operas of Rameau show evidence of both the earlier and the later paradigms in their treatment of the divertissement.

Anders, als dies von Musik- und Tanzhistorikern häufig angenommen wurde, ist der Tanz in französischen Barockopern kein nebensächliches, dem gesungenen Drama angehängtes Unterhaltungselement, sondern ein substantieller Teil der betroffenen Werke. In der Mitte des 17. Jahrhunderts wirkende Tanzreformer wie Cahusac bewunderten Lullys Librettisten Philippe Quinault für seine Fähigkeit, getanzte Episoden dramatisch zu gestalten. Im Aufsatz werden die Mechanismen herausgearbeitet, die dazu verhelfen, dass Quinaults Aufbau und Lullys Musik den Tanz in das dramatische Geschehen integrieren. Im 18. Jahrhundert lockern sich diese Bindungen zwischen Tanz und Drama, und Tanz als Selbstzweck bekam das Übergewicht, so daß der Ruf nach pantomimisch gestaltetem, weniger auf Vokalmusik bezogenem Tanz laut wurde. In Rameaus Opern begegnen in den „divertissements“ beide Möglichkeiten.

Die Autorinnen und Autoren

THOMAS BETZWIESER (geb. 1958) studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg. 1989 Promotion, 1990–1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin, 1995 DAAD-Stipendiat (Maison des Sciences de l'Homme, Paris). 1996–1998 DFG-Forschungstipendium (Habilitation über: *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper* [im Druck]). Seit 1999 ist er Lecturer am Music Department der University of Southampton.

REBECCA HARRIS-WARRICK brings to her specialization in the field of French Baroque music an interdisciplinary background in musicology, performance, dance history, and literature. Her annotated translation of Saint Lambert's *Principles of the Harpsichord* and a book co-authored with Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: „Le Mariage de la Grosse Cathos“*, were both published by Cambridge University Press and she has contributed numerous articles to journals, books, and encyclopedias. She has prepared critical editions of theatrical works by Donizetti (Casa Ricordi) and Jean-Baptiste Lully (Olms Verlag, in press). In addition to her musicological work, Rebecca Harris-Warrick performs as a Baroque flutist and has written a method book for the one-keyed flute. Rebecca Harris-Warrick is currently Associate Professor of Music at Cornell University in Ithaca, New York.

HANS-GEORG HOFMANN (geb. 1968 in Leipzig) studierte von 1989 bis 1996 Musik- und Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Magisterarbeit: *Zur Funktion und Aufführungspraxis des Singballetts. Studien zur höfischen Musik in Mitteldeutschland*). Zwischen 1996 und 1998 war er Mitarbeiter bei der „Musikinstrumenten-Inventarisierung in Mitteldeutschland“, die von der „Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen 1998“ getragen wird. 1998 erhielt er im Rahmen des Projektes „Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts“ ein Stipendium des Schweizer Nationalfonds. Seit 2000 ist er darüber hinaus Wissenschaftlicher Assistent für den Sammlungsbereich Musikinstrumente am Historischen Museum Basel.

SILKE LEOPOLD (geb. 1948 in Hamburg) ist Ordinaria und Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Vorher war sie Stipendiatin des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Assistentin von Carl Dahlhaus an der TU Berlin, Visiting Lecturer an der Harvard University in Cambridge, Mass. und Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität/GH Paderborn und der Musikhochschule Detmold. Ihre Schriften umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, mit einem Forschungsschwerpunkt im Bereich der italienischen

Musik des 17. Und 18. Jahrhunderts. Ihre jüngsten Buchveröffentlichungen sind *Who's who in der Oper* (1997, gemeinsam mit Robert Maschka), der Symposiumsbericht *Claudio Monteverdi und die Folgen* (1998, hg. gemeinsam mit Joachim Steinheuer) und der *Oratorienführer* (1999, hg. gemeinsam mit Ullrich Scheideler). Silke Leopold ist Dent-Medal-Preisträgerin 1986, Vizepräsidentin der Gesellschaft für Musikforschung, Mitglied im Zentralinstitut für Mozartforschung der Stiftung Mozarteum sowie Ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

HANS JOACHIM MARX (geb. 1935 in Leipzig) studierte an den Musikhochschulen in Leipzig und Freiburg i. Br. und an den Universitäten in Freiburg i. Br. und Basel Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Geschichte. Nach der Promotion (Basel 1966) war er Lehrbeauftragter der Universität Zürich, von 1968 bis 1973 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn, wo er sich 1972 habilitierte. Seit 1973 ist er Professor für Musikgeschichte an der Universität Hamburg. Seit 1981 ist er o. Mitglied der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, seit 1993 Corresp. Member of the Institute of Advanced Musical Studies, London, seit 2000 korresp. Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Zu seinen Forschungsgebieten zählen: Orgelmusik der Renaissance, Oper und Oratorium des Barockzeitalters, Musikgeschichte Roms im 17. und 18. Jahrhundert, insbesondere A. Corelli, sowie Leben und Werk G. F. Händels.

HUBERT ORTKEMPER (geb. 1943 in Beckum/Westfalen) lebt als Autor und Regisseur in Berlin. Er promovierte über die szenische Gestaltung der griechischen Tragödie (*Szenische Techniken des Euripides*, Diss. FU Berlin 1969). 1993 veröffentlichte er eine Geschichte der Kastraten *Engel wider Willen* und einen gleichnamigen Fernsehfilm. Es folgten die Filme *Musikalische Ekstase – Barocke Oper* mit René Jacobs (1996) und *Erotische Klänge – Die Kunst der hohen Männerstimme* (1998). Anfang 2000 erschien im Insel-Verlag *Caffarelli – Das Leben des Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli*.

JÜRGEN SCHLÄDER (geb. 1948) studierte Germanistik und Musikwissenschaft (Magisterexamen in Neugermanistik, Doktorexamen und Habilitation in Musikwissenschaft). Seit 1987 ist er Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater in München. Er publizierte Bücher u. a. über Undine-Opern, das Opernduett als Szenentypus des 19. Jahrhunderts, über das Nationaltheater München sowie das Prinzregententheater, ferner Aufsätze zur Klaviermusik und Sinfonik des 19. Jahrhunderts sowie zur Opern- und Musiktheater-Geschichte von 1600 bis zur Gegenwart. Journalistisch war er zwischen 1982 und 1987 für die Rheinische Post Düsseldorf sowie für das WDR-Mosaik tätig. Seit 1987 moderiert er die Sendung „Klassikforum“ auf WDR 3.

WILLEM SUTHERLAND (geb. 1932) studierte Musikwissenschaft in Amsterdam. Er war u. a. Direktor, später Vorstandsmitglied, des Theatermuseums in Amsterdam, künstlerischer Berater des Niederländischen Kammerorchesters, und langjähriger Generalsekretär eines Staatsausschusses für Theater und Konzertsäle in den Niederlanden. Seit 1992 lebt er zurückgezogen im deutschen Odenwald und beschäftigt sich mit Untersuchungen über das Bühnenbild in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

BARBARA ZUBER (geb. 1945 in Kitzbühel) studierte Klavier und Gesang an der Folkwang-Schule Essen (staatl. Musiklehrerprüfung), danach Musikwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion über das Spätwerk von Anton Webern). 1986 bis 1991 war sie u. a. als Musikkritikerin für die Süddeutsche Zeitung tätig. 1992 bis 1994 engagierte sie Hans Werner Henze als Dramaturgin an die Münchner Biennale Internationales Festival für neues Musiktheater. Seit 1992 lehrt sie als Wissenschaftliche Angestellte für Musiktheater, seit 1994 auch im Studiengang Dramaturgie am Theaterwissenschaftlichen Institut der Münchner Ludwig-Maximilian-Universität, ebenso seit 1995 als Lehrbeauftragte für Geschichte und Dramaturgie der Oper im Studiengang Regie an der Hochschule für Musik und Theater München. Publikationen u. a. zur neuen Musik und zum experimentellen Musiktheater des 20. Jahrhunderts sowie zur Musik- und Operngeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Wegen ihrer Vielseitigkeit ist die 1993 erschienene Monographie nicht nur für die Musikwissenschaftler, sondern auch für die Historiker, Soziologen, Pädagogen und Philosophen von Interesse. Sie enthält eine Fülle von Informationen, die für die Musikwissenschaftler von besonderer Bedeutung sind. Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt. Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt.

Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt. Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt.

Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt. Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt.

Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt. Die Autorin hat sich bemüht, die verschiedenen Aspekte der Musikwissenschaft in einem zusammenfassenden Werk darzustellen. Die Monographie ist in drei Hauptbereiche unterteilt: die Musikwissenschaft, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie. In jedem dieser Bereiche sind die wichtigsten Themenfelder behandelt.