

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)
Artikel:	Bemerkungen zu szenischen Aufführungen barocker Oratorien und Serenaten
Autor:	Marx, Hans Joachim
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868982

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: 23.02.2026

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

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 theatrale 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 vereinzelten 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 Vokalkompositionen 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 Kompositionen 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 choralliter) 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-Protektoren 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“ eingeengt. 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 Theatro“, 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: *Münchner 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'ororij la 7:a [Settimana] Santa nella sua gran salone“, wiedergegeben nach Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Turin 1970, 295.

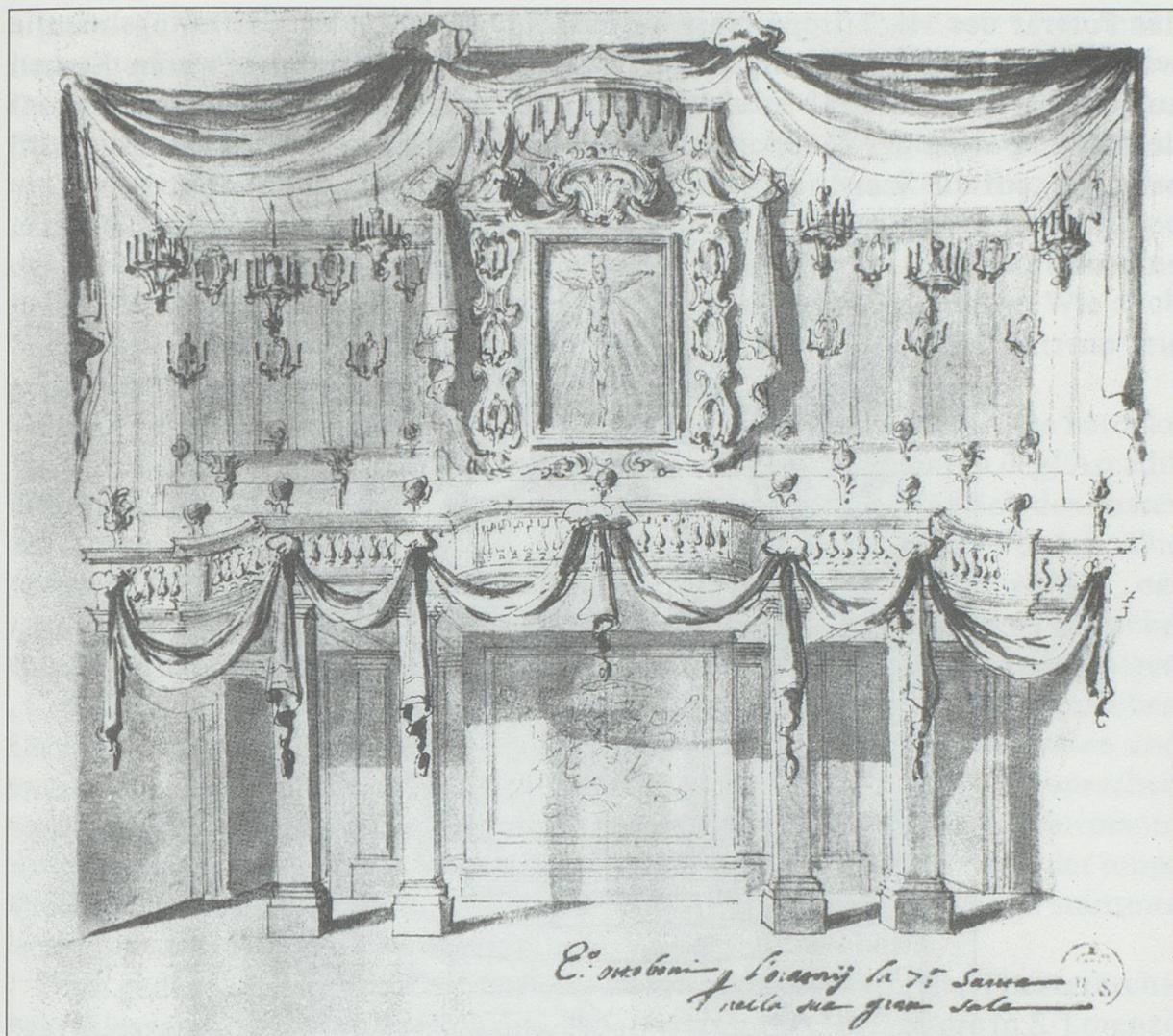


Abb. 1: Filippo Juvarra, Entwurf für ein *Oratorio per la Settimana Santa*, Rom, Gran Sala del Palazzo della Cancelleria, 31. März 1706 (Torino, Biblioteca nazionale, Ris. 59, 4, fol. 81).

Das Oratorium, zu dem Ottoboni selbst den Text und Alessandro Scarlatti die Musik geschrieben hat, wurde am Karmittwoch 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.

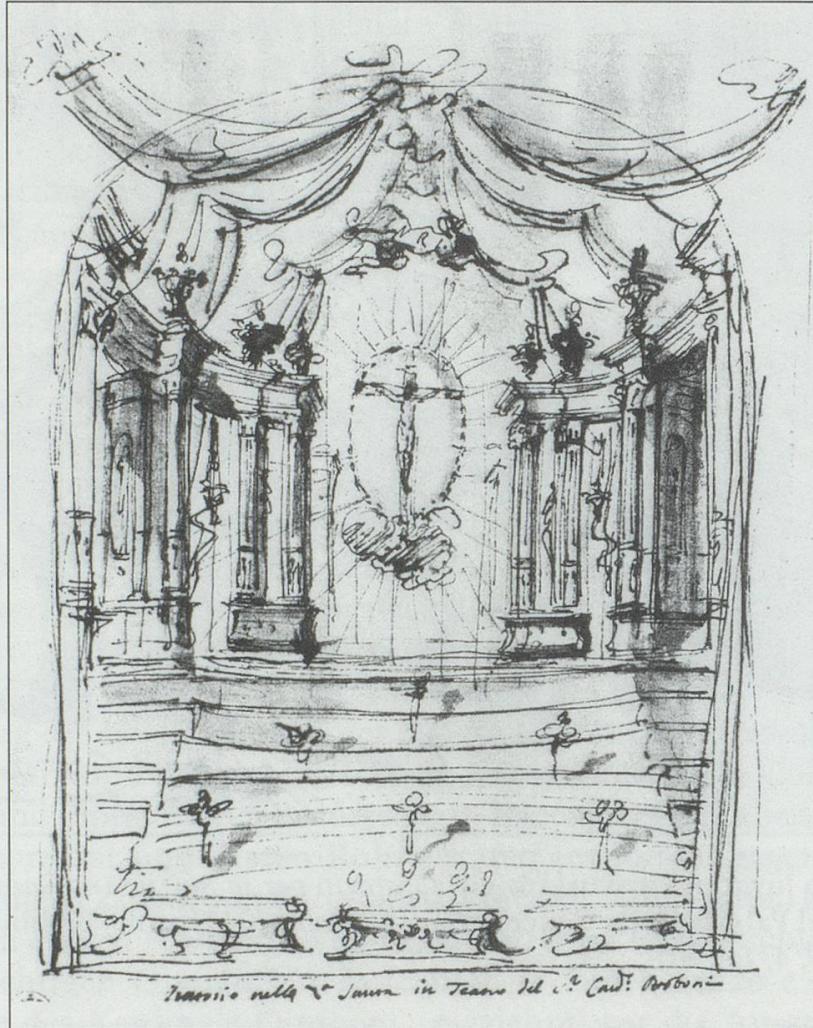


Abb. 2: Filippo Juvarra, Entwurf für ein *Oratorio per la Settimana Santa*, Rom, Teatro del Palazzo della Cancelleria, 4. April 1708 (Torino, Biblioteca nazionale, Ris. 59, 4, fol. 23).

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 aufführten, 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 Violoncelle, 3 Contrabbassi, 1 Cembalo (im Orchestergraben sind jedoch 2 Cembalisten zu sehen) und 1 Erzlaute beteiligt.

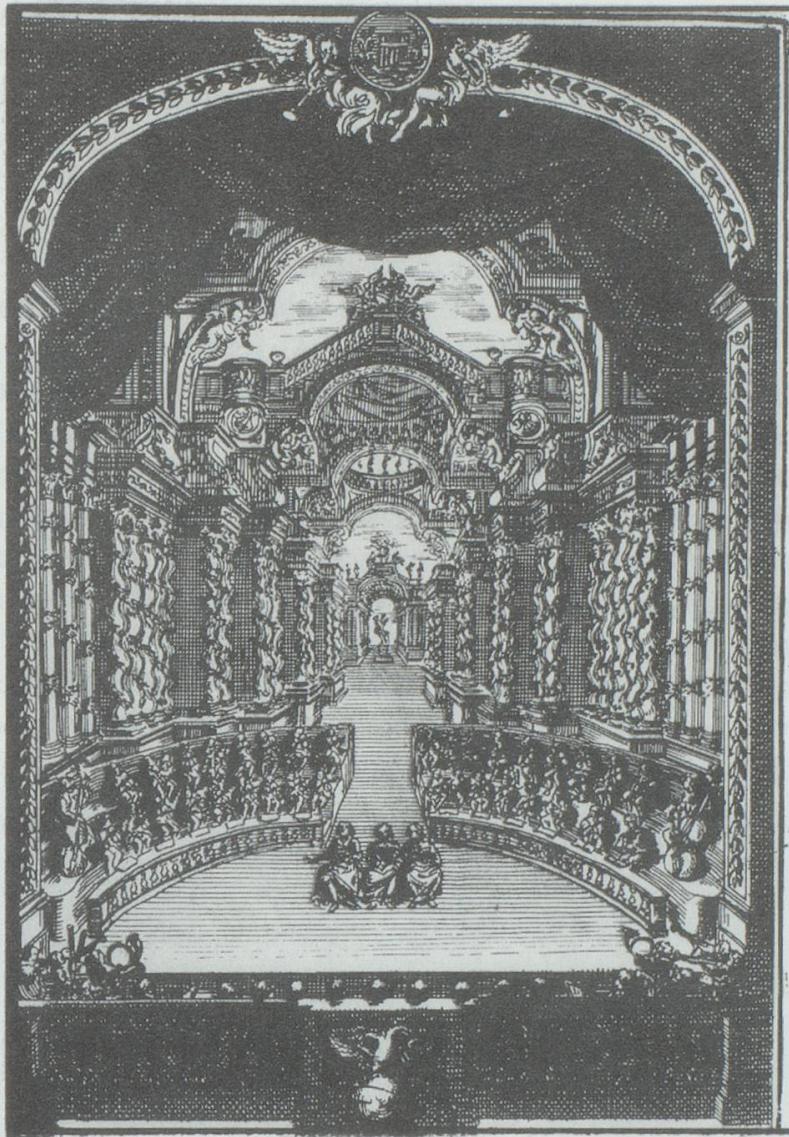


Abb. 3 und 4: Wolkenmaschine und Bühnendekoration für den *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* von Alessandro Mauri, aufgeführt am 2. Januar 1728 in Rom, Teatro del Palazzo della Cancelleria (Libretto-Beilage, Roma, Biblioteca nazionale centrale, Misc. Val. 701/11).

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 sepoltura 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 Groteske. 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 Chinea“ 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 Schaugerüstes 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.

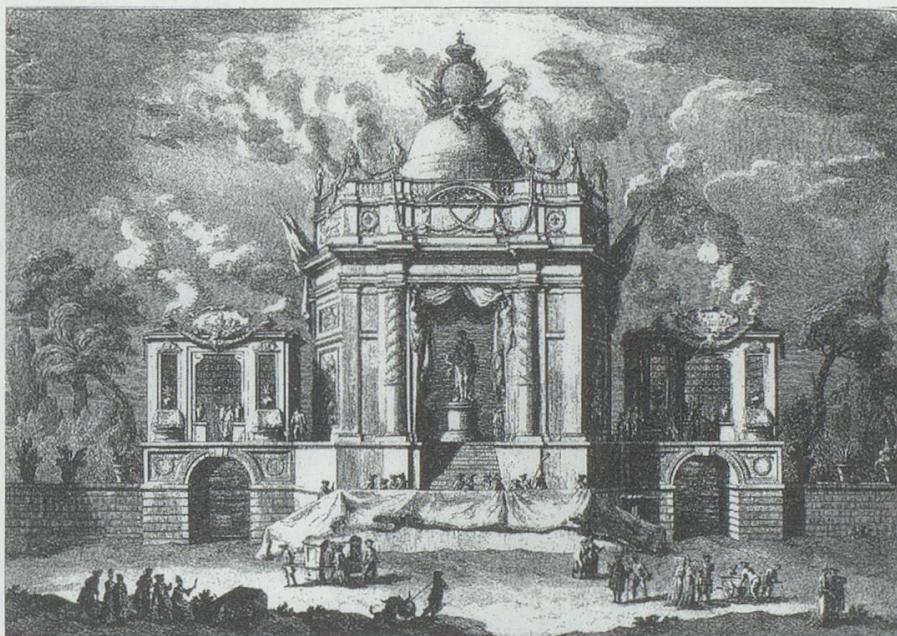


Abb. 5: *Macchina della Chinea con il „Tempio di Esculapio“*, Rom, Basilica S. Pietro, piazza Farnese, 28. Juni 1771 (Roma, Istituto nazionale per la grafica, FC 13118).

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

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

²⁷ Über die Geschichte der Feuerwerkskörper informiert Alice Villon-Lechner, „Sprühende Tauben undflammende 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.

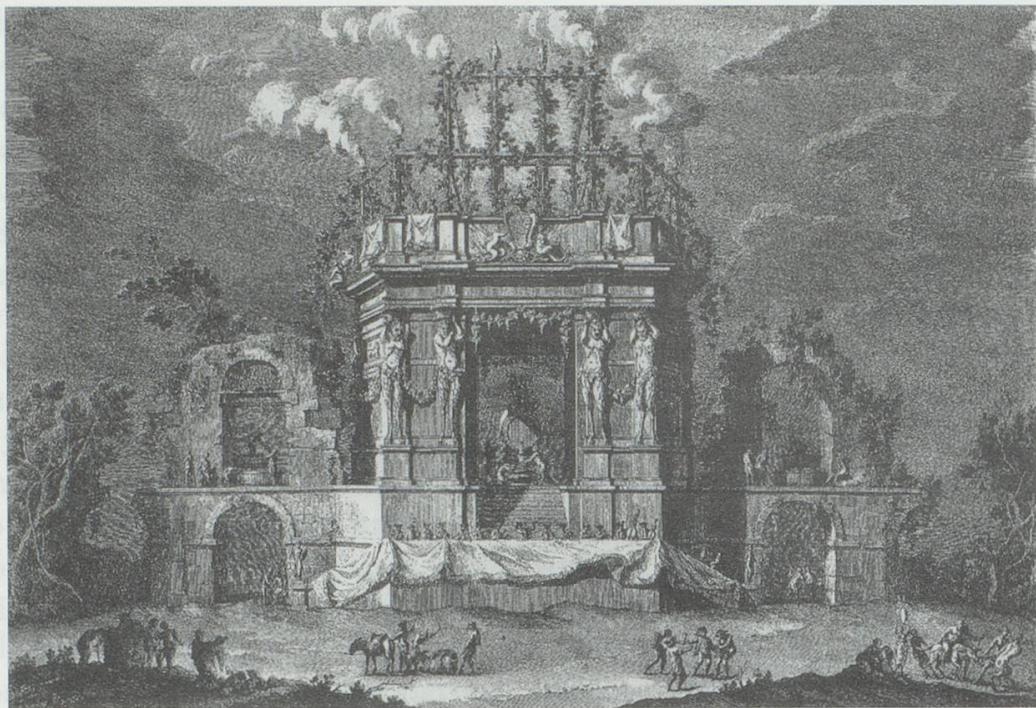


Abb. 6: *Macchina della Chinea con una „Deliciziosa“ dedicata a Bacco, Rom, Basilica S. Pietro, piazza Farnese, 29. Juni 1771* (Roma, Gabinetto comunale delle stampe, GS 736).

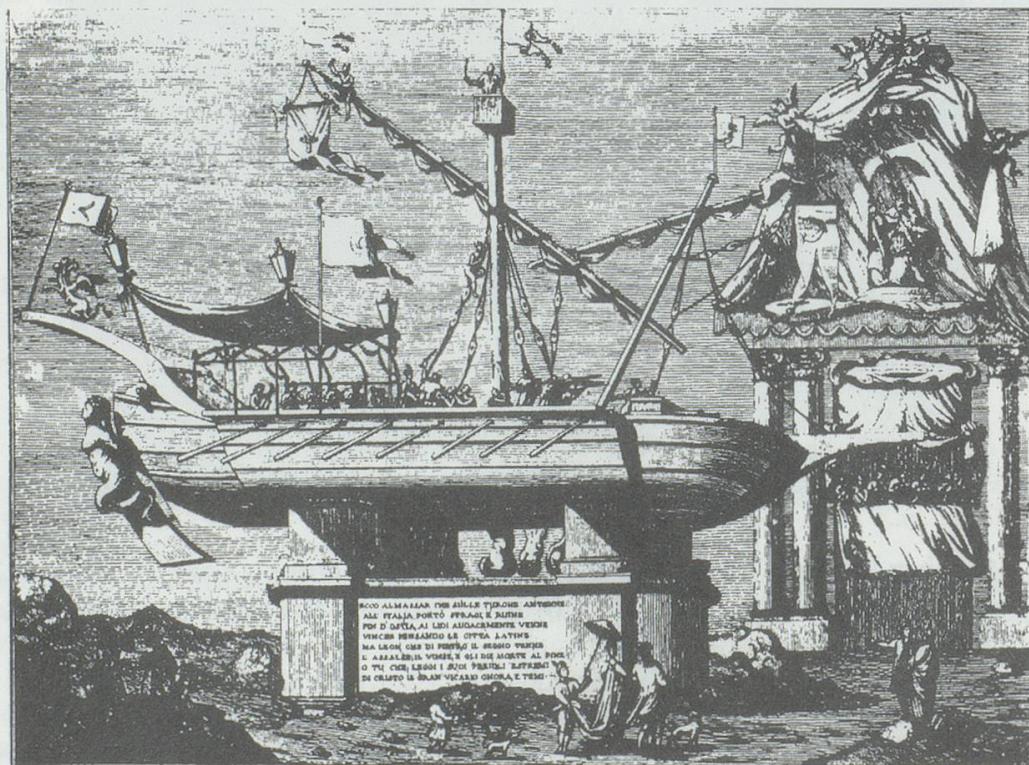


Abb.7: *Macchina pirotecnica in Borgo con la „Galera dei Saraceni“, Rom, Chiesa di S. Michele a Borgo, Festa SS. Leo IV papa, 21. Juli 1771* (Roma, Gabinetto comunale delle stampe, GS 353).

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 habitu 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 Sontuosissimo“), 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 Violoncelle 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 Karosse aus, in denen die Sänger und Instrumentalisten als Schäfer verkleidet und mit weißen Federn an den Hüten saßen.³³ Aus vier weiteren Karosse, 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 cantarini“ 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 woemen 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 Dauphin, 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 Kompositon 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 dramatico“, 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 dramatico* 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 Proszeniumsrands 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

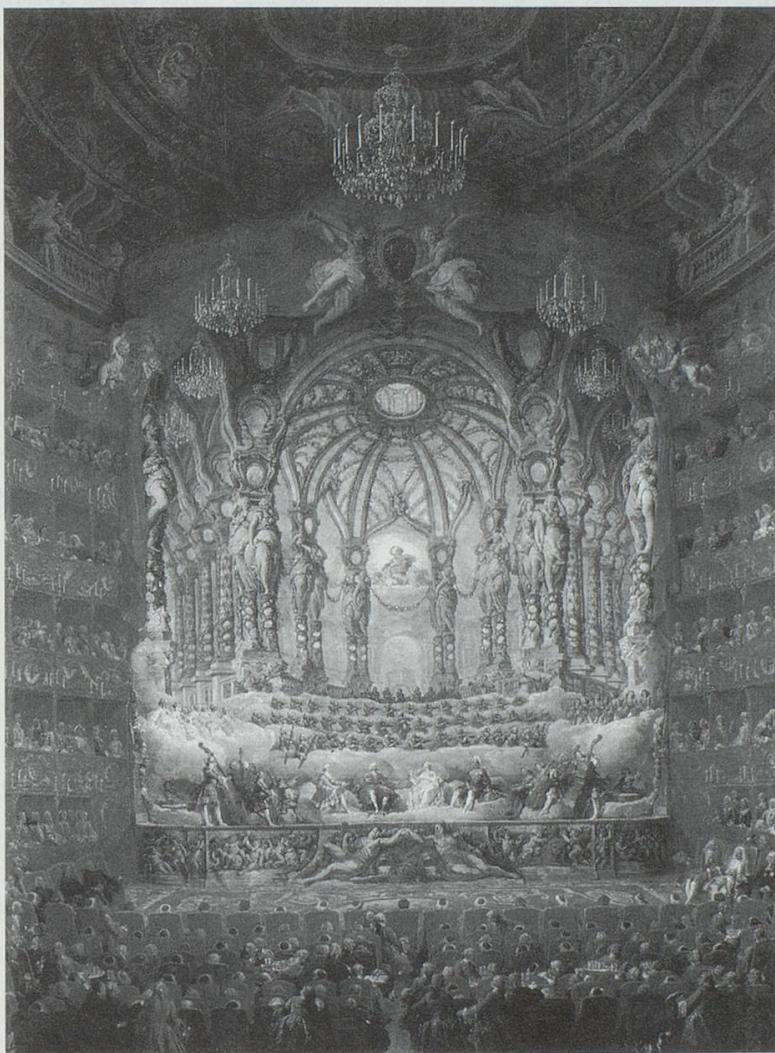


Abb. 9: Giovanni Paolo Pannini, in Öl gemalte Vedute einer Aufführung eines *Componimento drammatico* in Rom, Teatro Argentina, 15. Juli 1747. (Paris, Musée du Louvre, INV. 414).

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.